



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

Menschen und Mischwesen.
Studien zur Ikonographie ostgriechischer Vasenmalerei
archaischer Zeit

Verfasserin

Bettina Reichardt, M.A.

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 092 314

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:

Klassische Archäologie

Betreuerin:

Univ. Prof. Dr. Marion Meyer

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
Gegenstand und Methode	1
Forschungsgeschichte und -stand	2
Topographische und zeitliche Eingrenzung	4
Materialgrundlage	6
Vorgehensweise und thematische Schwerpunkte	7
Bemerkung zur Statistik	8
Zur Verwendung des Katalogs	8
Abkürzungen	9
I. Frühe Darstellungen	10
Samos	10
Die Bilder	10
Vergleich mit attischen Darstellungen – Prothesis	13
Zusammenfassung.....	16
Chios	16
Die Bilder.....	17
Vergleich mit anderen Landschaften – Kampfdarstellungen	22
Zur Deutung der chiotischen Reiterdarstellungen	25
Milet	26
Die Bilder.....	26
Vergleich mit anderen Landschaften – Reigen	27
Deutung – Vorläufer der Dickbauchtänzer?	28
Rhodos	29
Die Bilder.....	30
Ostgriechische Darstellungen der Leier – Einordnung und Deutung	30
Andere Gattungen – Siegel und ihre Abdrücke, Goldbleche	32
Gefallenenbergung	32
Hydrakampf.....	34
Kentaur, Sphinx und Flügelfrau	34
Löwenbändiger.....	38
Jagd vom Wagen.....	39
Zusammenfassung	41
II. Tänzer	44
Chiotische Tänzer	44
Die Bilder.....	44
Deutung einzelner Bildelemente	48
Bildträger und Fundkontexte.....	57
Vergleich mit anderen Landschaften – korinthische Dickbauchtänzer	58
Deutung.....	61
Südionische Tänzer	66
Die Bilder.....	67
Bildträger und Fundkontexte.....	76
Einordnung und Deutung.....	76
Nordionische Tänzer	79
Die Bilder und ihre Deutung	79
Bildträger, Fundkontexte und Einordnung	89
Zusammenfassung zu den Tänzern	91

III. Gelage.....	95
Die Bilder	95
Nordionien und Chios	95
Südionien (Fikellura)	97
Einordnung und Deutung.....	103
Klinengelage und Symposion	103
Klinenlose Gelage.....	105
IV. Reigen.....	115
Abgrenzung des Reigens von der Prozession	115
Die Bilder	117
Frühe Männerreigen.....	117
Reigen des 7. und frühen 6. Jhs.....	118
Nordionische Reigen des zweiten Viertels des 6. Jhs.	120
Nordionische Reigen der zweiten Hälfte des 6. Jhs.....	123
Reigendarstellungen in der chiotischen Vasenmalerei?	127
Südionische Reigendarstellungen im Relief.....	129
Reigenrelief aus Kyzikos.....	131
Bildträger und Fundkontexte	132
Chronologie und Einordnung	134
Deutung einzelner Bildelemente.....	135
Die Tänzerinnen und ihre Ausstattung.....	135
Instrumentalisten	138
Tanz und Bewegung.....	140
Tanz im Raum.....	142
Kontext und Anlass der Tänze und ihrer Darstellung	144
V. Prozession und Opfer.....	147
Die Bilder – Prozession	147
Südionische Darstellungen des 7. Jhs.....	147
Nordionische und chiotische Keramik der ersten Hälfte des 6. Jhs.	148
Nordionische Keramik der zweiten Hälfte des 6. Jhs.....	150
Südionische Keramik des 6. Jhs.	152
Säulenreliefs von Didyma.....	153
Charakterisierung der Menschen in der Prozession.....	154
Die Bilder – Opferzug und Tieropfer.....	154
Chiotische Keramik.....	155
Nordionische Keramik der ersten Hälfte des 6. Jhs.	156
Ricci-Hydria.....	157
Säulenreliefs von Ephesos.....	159
Chronologie und Vergleich mit anderen Landschaften	159
Prozession.....	159
Opferzug und Opfer	163
Bildträger und Fundkontexte	164
Deutung.....	166
Einzelszene und Festzusammenhang.....	166
Charakteristika der beiden zentralen Gefäßgruppen	166
Vergleich mit den Reigenbildern	168
Schlussfolgerungen.....	168
VI. Adoranten und Gabenbringer.....	171
Die Bilder	171
Chiotische Vasenmalerei	171
Darstellungen außerhalb der chiotischen Vasenmalerei.....	174
Bildträger und Fundkontexte	174
Einzelne Bildelemente	175
Chronologie und Einordnung	176
Deutung.....	179

VII. Kleidung	183
Chiton und Peplos – Abgrenzung und schriftliche Überlieferung	183
Frauenkleidung	185
Frühe Gewanddarstellungen	185
Peplos	186
Chiton	187
Übergewänder	190
Kopfputz	200
Frauenkleidung im Darstellungskontext	203
Männerkleidung	208
Chiton und Mantel	208
Schurz	212
Fremdartige Kleidung	215
Haar- und Barttracht	216
Frauen	216
Männer	218
Schuhwerk	224
Schnürstiefel	224
Geschlossene Schuhe	227
Sandalen	228
Schmuck	230
Halsschmuck	230
Armschmuck	232
Ohrschmuck	233
Kleidung als Luxus – Zur Deutung der Kleidung im Kontext der Schriftquellen	239
Stoffe – Materialien und Muster	239
Stofffülle und Kleiderluxus	240
Verweichlichung oder Überlegenheit – Kleidung als Element der Selbstdarstellung	242
VIII. Kentauren	244
Die Bilder und ihre Deutung	244
Frühe Darstellungen	245
Einzelstücke der ersten Hälfte des 6. Jhs.	247
Nordionien	249
Südionien	251
Andere Gattungen	253
Darstellungskontexte und Bildträger	258
Einordnung und Zusammenfassung	259
IX. Satyrn und Mänaden	262
Begriff des Satyrn	262
Die Bilder	263
Vorläufer	263
Chios	265
Südionien	266
Nordionien	272
Nord- und südionische Satyrn und Mänaden im Vergleich	284
Satyrn in anderen Gattungen	287
Bildträger und Fundkontexte	289
Einordnung und Zusammenfassung	294
X. Natur und Kultur	297
Dionysische Bilder	297
Zwei korinthisierende Fragmente	297
Dionysische Schiffsprozession	298
Phallosverehrung und Weinproduktion	300
Menschen im Weinberg	302
Ricci-Hydria	304
Kleinmeisterschale Paris	305

Vergleich mit anderen Landschaften.....	307
Pflanze und Landschaft.....	309
Forschungsgeschichte.....	309
Natur und Landschaft – Begriff.....	312
Tierfries und Landschaft, Pflanze und Ornament	313
Rolle der Natur in den Bildern von Menschen und Mischwesen.....	315
Frühe Naturdarstellungen	316
Menschen und Kentauren im Tierfries	317
Landschaftselemente.....	319
Vergleich mit Darstellungen in anderen Landschaften	321
Zusammenfassung und Schlussfolgerungen	325
XI. Flügel und Flügelwesen	328
Frühe Flügelfiguren	328
Potnia theron und Potnia Gorgo	331
Potnia Gorgo.....	331
Potnia theron ohne Gorgonenkopf.....	334
Deutung.....	338
Flügelfrau und Flügelmann	341
Die Bilder.....	342
Einordnung und Deutung.....	343
Schwebende Flügeljünglinge	348
Die Bilder.....	349
Deutung.....	356
Phallische Flügelwesen	364
Die Darstellung auf der Fikelluraschale A559	364
Vergleich mit anderen Landschaften.....	365
Deutung.....	369
Ein geflügelter Wolfsdämon.....	372
Die Darstellung auf der Fikelluraamphora A560	372
Einordnung und Deutung.....	373
Geflügelte Tiere.....	375
Flügelfiguren auf Klazomenischen Sarkophagen	375
Flügelformen und Formen der Ausstattung mit Flügeln.....	377
Darstellungsformen von Flügeln.....	377
Mehrfachflügel	378
Hackenflügel.....	379
Zusammenfassende Deutung der Flügel.....	380
XII. Die Bildthemen in den einzelnen ostionischen Regionen	383
Chios.....	383
Südionien.....	390
Nordionien	395
Zusammenfassung	399
Exkurs Fikellura: Produktionszentrum Milet	411
Exkurs Northampton- und Campana-Gruppe.....	415
Katalog.....	419
Teil A.	419
Teil B.	492
Teil C.	527
Abkürzungs- und Literaturverzeichnis	536

Einleitung

Darstellungen von Menschen zeugen vom Menschenbild der Gesellschaft, in der sie entstanden sind, und damit auch ihrem Weltbild. Über beides verspricht deshalb die Untersuchung der Bilder Erkenntnisse.

Die Bilder von Menschen in der ostgriechischen Vasenmalerei wurden bislang nicht umfassend untersucht. Der schlechte Erhaltungszustand vieler Stücke und verstreut publiziertes Material erschweren den Überblick und haben dazu geführt, dass vor allem besser erhaltene Stücke immer wieder Beachtung fanden, während ein Großteil des Materials nicht berücksichtigt wurde. Die vorliegende Arbeit möchte dazu beitragen, diese Lücke zu schließen. Eine neue Zusammenstellung des bislang publizierten Materials bietet die Grundlage, die zentralen Bildthemen zu ermitteln: solche, die häufig dargestellt werden und solche, die sich aufgrund ihrer Darstellungsweise, Zeitstellung und der Bildträger, auf denen sie angebracht sind, zu Gruppen zusammenschließen lassen. Die Bildthemen werden jeweils vorgestellt und im Vergleich mit den Darstellungen anderer Landschaften ikonographisch untersucht, um schließlich nach der Deutung der Bilder in ihrem ursprünglichen Rezeptionskontext zu fragen.

Gerade der Vergleich mit den Bildern anderer Landschaften kann dazu beitragen, Charakteristika der ostgriechischen Ikonographie zu erkennen. Unterschiede und Gemeinsamkeiten können dabei auch auf etwaige Besonderheiten der ostgriechischen Gesellschaft mit ihren Werten und Rollenbildern hinweisen, in der die untersuchten Bilder entstanden sind.

Gegenstand und Methode

Zentraler Gegenstand dieser Untersuchung sind also Menschendarstellungen. Daneben werden Bilder von Mischwesen berücksichtigt, die einen Menschenkörper haben, vor allem Satyrn und Kentauren, aber auch Flügelfiguren sowie vereinzelte Mischwesen mit Menschenkörper und Tierkopf, die auch menschliches Verhalten verkörpern können. Denn für die Charakterisierung der Figuren im Bild ist der Körper entscheidend: Mischwesen mit Tierkörper und Menschenkopf, wie z. B. Sirene oder Sphinx, erscheinen im Bild meist in Rollen und Positionen, in denen auch Tiere gezeigt werden, also als eine Variante des Tieres. Die Mischwesen mit Menschenkörper macht hingegen ihr Körper in menschlicher Weise handlungsfähig, dementsprechend treten sie auch im Bild in menschlichen Rollen auf, etwa bei Tanz und Kampf.

Die untersuchten Vasenbilder bieten als zweidimensionale Werke vielfältigere Möglichkeiten bei der Darstellung von Handlung und Umgebung der Figuren als die Rundplastik, weshalb sich in jenen ein größeres Spektrum von Themen und Figuren findet. Im Vergleich mit den Flächendarstellungen in anderen ostgriechischen Gattungen sind in der Vasenmalerei die meisten Bilder von Menschen und Mischwesen mit Menschenkörper überliefert, so dass sie eine relativ breite Materialbasis bieten. Ausgewählte Darstellungen der untersuchten Bildthemen in anderen Materialgattungen – u. a. Klazomenische Sarkophage, Bronzebleche, Terrakotten und großformatige Rundplastik – werden erst in einem zweiten Schritt hinzugezogen,

um das bei den Vasenbildern gewonnene Bild zu ergänzen und um jeweils zu überprüfen, inwieweit es sich um ein gattungsspezifisches Thema handelt.

Anliegen der Untersuchung ist zunächst die Deutung der Bilder selbst. Dazu sollen auch die Gefäßformen und – soweit bekannt – die Fundkontexte berücksichtigt werden, um Anhaltspunkte für die mögliche Bedeutung und Funktion der Bilder im antiken Rezeptionskontext zu gewinnen. Dabei muss wohl kaum mehr erwähnt werden, dass bei der ikonographischen Untersuchung ein Verständnis der Bilder zugrunde gelegt wird, das diese nicht als Abbild einer realen Umgebung versteht, sondern als Konstrukt aus Bildelementen, die polyvalent sein können und charakterisierende Funktion haben¹.

Besonderes Augenmerk gilt im Rahmen der ikonographischen Untersuchung stets dem Vergleich der ostgriechischen Darstellungen mit denen anderer Landschaften, ihrem chronologischen Verhältnis, der Art der Darstellung und möglichen Abhängigkeiten. Hier werden vor allem die Vasenbilder des Mutterlands herangezogen, die korinthischen, die lakonischen sowie vor allem die attischen Bilder, die aufgrund ihres Bilderreichtums traditionell im Fokus des Interesses ikonographischer Forschung standen. Dahinter steht die Frage, ob es überhaupt eine spezifisch ostgriechische Ikonographie in archaischer Zeit gibt, oder ob diese weitgehend derjenigen der anderen Landschaften entspricht.

Forschungsgeschichte und -stand

Die Bilderwelt der Ostägäis wurde bislang nicht umfassend untersucht. Die Forschung zur ostgriechischen Keramik widmete sich vor allem ihrer stilistischen Entwicklung, Maler- und Werkstattzuweisungen sowie der Lokalisierung und Datierung²; ikonographische Fragen wurden meist nur am Rande behandelt. Untersuchungen zu einzelnen Keramikgruppen gaben einen Überblick über die dort dargestellten Themen, so etwa Cook in seinen Arbeiten zur Fikellurakeramik und zur nordionisch schwarzfigurigen Keramik³, Walter-Karydi im Rahmen ihrer Untersuchung der »Landschaftsstile ostgriechischer Gefäße«⁴ und Lemos in ihrer Publikation zur chiotischen Keramik⁵. Schaus widmete sich in seiner Untersuchung der beiden

¹ Grundlegend bleibt Himmelmann 1967. Eine Reihe neuerer Publikationen setzt sich mit Geschichte und Methode der ikonographischen Forschung auseinander: Heinrich 2006, 73–78 gibt einen Überblick über die Geschichte und methodische Ansätze der ikonographischen Forschung zu (attischen) Vasenbildern, die sie als »Konstruktionen einer imaginären Welt« versteht, ein Begriff, den sie in Anlehnung an den des »imaginaire« der strukturalistischen französischen Forschung verwendet. Ein Kolloquium des CVA widmete sich 2008 der »Hermeneutik der Bilder«, s. in der Publikation (Schmidt – Oakley 2009) bes. die Einleitung von Schmidt 2009, der in Anlehnung an Goodman den Begriff der »bildlichen Fiktion« verwendet. Vgl. auch die theoretischen Prämissen von Thomsen 2011, 25 f.

² Grundlegend zur bemalten, ostgriechischen Keramik: Cook – Dupont 1998. s. zur neueren Forschung bes. den Kolloquiumsband Villing – Schlotzhauer 2006. Zur Forschungsgeschichte der ostgriechischen Keramik bis in frühen 1930er Jahre s. Cook 1997, 295–300, zur Forschungsgeschichte vor allem des 20. Jh. s. Kerschner 2001; Kerschner, in: Töpferzentren 2002, 28–36; zusammenfassend: Boardman 2006.

³ Cook 1933/1934, 66–68; Cook 1952, 142. s. auch Özer 2004, 210.

⁴ Walter-Karydi 1973, 33–37. 54. 63 f. 69 f. 81–84. 93.

⁵ Lemos 1991, 95–108. 155. 157 f. 163 f. 169 f.

wichtigsten Fikelluramalern – des Altenburg-Malers und des Running-Satyrs-Malers – auch Fragen der Ikonographie⁶.

Die Publikation von Fundgruppen oder einzelnen Stücken wurde bisweilen zum Anlass genommen, ikonographische Fragen zu diskutieren. So beschäftigte sich etwa Williams ausgehend von der chiotischen Keramik aus Ägina mit den chiotischen Tänzerdarstellungen⁷ oder Cevizoğlu ausgehend von der klazomenischen Reliefkeramik mit Reigendarstellungen⁸.

Während sich die Forschung zur ostgriechischen Keramik wenig mit ikonographischen Fragen beschäftigte, lag der Fokus der ikonographischen Forschung traditionell auf der attischen Keramik, die in ungleich größerer Menge hergestellt wurde und deren reiche Bilderwelt unter anderem durch den umfangreichen Export der Gefäße nach Etrurien und ihre gute Erhaltung in den Gräbern besonders gut überliefert ist. Auch Bilder der korinthischen und lakonischen Vasenmalerei wurden, wenn auch in geringerem Umfang, von der ikonographischen Forschung berücksichtigt, während die ostgriechischen Darstellungen abgesehen von einer Reihe bekannter Glanzstücke meist wenig Beachtung fanden. Einzelne Untersuchungen bezogen aber die ostgriechischen Vasenbilder in größerem Umfang mit ein. Hier ist besonders auf Schifflers Arbeit zur »Typologie des Kentauren« hinzuweisen⁹ sowie auf Smiths Auseinandersetzung mit den archaischen Tänzerdarstellungen¹⁰.

Nur wenige widmeten sich dezidiert der Ikonographie ostgriechischer Keramik. Dabei wurde traditionell den mythologischen Darstellungen besondere Aufmerksamkeit geschenkt, so von Tempesta 1998, aber auch von Lemos 1999 in einem Aufsatz zu Bildern des trojanischen Sagenkreises oder von Villing 1998 im Rahmen einer Untersuchung ostgriechischer Athenadarstellungen¹¹.

Für die vorliegende Arbeit ist besonders die umfangreiche Untersuchung von Tempesta von Interesse. Sie ist aber sowohl in ihrer Materialauswahl als auch in ihrer Vorgehensweise durchaus problematisch: Die Auswahl des Materials folgt keinen klar definierten Kriterien. Einbezogen wird offensichtlich all das, was bereits vorher als mythologisch gedeutet wurde. Auch Tempestras Ergebnis, dass die ostgriechischen Darstellungen des Mythos der literarischen Tradition näher stünden als diejenigen anderer Regionen, ist m. E. nicht zu belegen. Ihre These stützt sich letztendlich auf einige wenige Stücke¹², von denen bei den einen die Deutung im Einzelnen ebenso fraglich scheint¹³ wie bei den anderen die angeblichen Übereinstimmungen

⁶ Schaus 1986, 259–261. 273–277.

⁷ Williams 1983a, 161–163.

⁸ Cevizoğlu 2010, 24–27; s. auch Furtwängler 1980, 188–197.

⁹ Schiffler 1976.

¹⁰ Smith 2010. s. auch Pellegrinis Beschäftigung mit Eros (Pellegrini 2009).

¹¹ Villing 1998, 159–161.

¹² Tempesta 1998, 159 f.

¹³ s. etwa zu Tempesta 1998, Nr. 6 (hier **B266**) anders Hemelrijk 2007, 384; zu Tempesta 1998, Nr. 20 (hier **B181**) anders Zahn 1898, 40; Cook 1952, 139 F19; Lemos 2000a, 383. s. dazu ebenfalls kritisch die Rezensionen von Halm-Tisserant 2001; Carpenter 2002.

mit der Schilderung in der antiken Literatur¹⁴. Die Arbeit bietet dennoch zusammen mit der von Lemos 1999 einen guten Überblick über die erzählenden mythologischen Darstellungen, deren Deutung weniger fraglich ist, weshalb sie hier nur am Rande berücksichtigt werden. Weniger hilfreich ist die Untersuchung Tempesta für die Beschäftigung mit den einzelnen mythischen Mischwesen, und zwar besonders die hier interessierenden Flügelfiguren, bei denen ihre Materialauswahl arbiträr erscheint¹⁵. Bei den Satyrn und Kentauren, über deren Identifizierung aufgrund ihrer äußeren Erscheinung in der Forschung meist Einigkeit herrscht, sind seit der Publikation von Tempesta zahlreiche neue Stücke hinzugekommen.

Allgemeine Aussagen zur Ikonographie ostgriechischer Keramik trifft vor allem Lemos, die in ihrem Aufsatz zu »Aspects of East Greek Pottery and Vase Painting«¹⁶ aufmerksam machen möchte auf »iconographical oddities«¹⁷, darunter die angeblich besondere Nähe zu »Anatolischem«¹⁸ und eine angebliche Obsession für Flügelfiguren¹⁹. Diese Annahmen, die auf ältere Forschungsansätze zurückgehen, stützen sich letztendlich gleichfalls auf einzelne Bilder und sind daher auf einer breiteren Materialbasis zu überprüfen. Das gleiche gilt für ein weiteres angebliches Charakteristikum ostgriechischer Bilder, das immer wieder postuliert wurde: ihre angebliche Naturnähe.

Insgesamt zeigt der Blick in die Forschungsliteratur, dass einerseits die vorrangige Beschäftigung mit den attischen Bildern dazu verleitet, von diesen unreflektiert auf griechische überhaupt zu verallgemeinern. Andererseits werden dann für die ostgriechischen Bilder auf meist dünner Materialbasis regionale Besonderheiten postuliert.

Diese Arbeit soll die Untersuchung der Ikonographie ostgriechischer Vasenbilder auf eine breitere Basis stellen. Absolute Vollständigkeit ist dabei nicht möglich. Es liegt in der Natur der Sache, dass sich das Material ständig vermehrt. Ausgrabungen an der kleinasiatischen Westküste und im Schwarzmeergebiet haben besonders in den beiden letzten Jahrzehnten neues Material ans Licht gebracht, das bisher nur zu Teilen publiziert ist. Und neue Funde werden das Bild auch in Zukunft erweitern.

Topographische und zeitliche Eingrenzung

Als »ostgriechisch« wird hier die vorrangig griechisch geprägte Kultur der Ostägäis verstanden²⁰, die topographisch nicht nur durch die großen griechischen Städte und Heiligtümer defi-

¹⁴ Vgl. dazu Carpenter 2002. s. dazu auch Anm. 1689. 2769.

¹⁵ So berücksichtigt Tempesta 1998 in ihrem Katalog etwa das Fragment **A547** mit einer Figur im langen Gewand mit geflügeltem Fuß als angebliche Gorgo, die Perseus verfolgt, ebenso bezieht sie die Flügelfiguren auf **A548** als Boreaden und Harpyien ein. Andere Flügelfiguren bleiben aber beiseite. Auch von den als Einzelfiguren dargestellten Flügelpferden nimmt Tempesta nur **A569** als Pegasos in ihren Katalog auf, zahlreiche andere jedoch nicht (Literaturangaben s. Katalog).

¹⁶ Lemos 1999; Lemos 2000a.

¹⁷ Lemos 2000a, 377.

¹⁸ Lemos 2000a, 389.

¹⁹ Lemos 2000a, 382.

²⁰ Vgl. Cook 1946, 67; Cook – Dupont 1998, 1–3. Der Begriff »Ostgriechenland« soll hier allerdings vermieden werden, da in der Antike nicht von nationalstaatlichen Gebilden die Rede sein kann.

niert wird, sondern die sich auch anhand der Verbreitung griechischer Inschriften, griechischer Keramik und Plastik an der kleinasiatischen Westküste und auf den vorgelagerten Inseln verfolgen lässt²¹. Der Bereich umfasst drei große Regionen – die Äolis, (Ost-)Ionien, und die (Ost-)Doris –, die als Siedlungsgebiet unterschiedlicher Stämme mit unterschiedlichen Dialekten gelten können²². Im Bereich der materiellen Kultur lassen sich diese Regionen aber nicht immer eindeutig voneinander scheiden²³.

Im ostgriechischen Bereich wurde offensichtlich an zahlreichen Orten Keramik hergestellt und in unterschiedlichen Techniken und Stilen bemalt. Die Zuweisung der verschiedenen Gruppen an bestimmte Produktionsorte ist seit Beginn der Beschäftigung mit der ostgriechischen Keramik Streitpunkt der Forschung²⁴. Bei einigen Keramikgruppen ist das Problem schon seit geraumer Zeit gelöst, wie etwa bei der chiotischen Keramik, die nach umfangreichen Funden bei den Ausgrabungen in Naukratis zunächst als lokal galt, deren Herstellung aber inzwischen größtenteils in Chios verortet wird²⁵. Bei anderen Gruppen konnte die Frage erst in den letzten Jahrzehnten und Jahren geklärt werden, unter anderem mithilfe chemischer Analysen und neuer Funde, so besonders für die Fikellurakeramik, die inzwischen in Südionien, im Wesentlichen wohl Milet, lokalisiert werden kann. Der Forschungsstand hierzu ist nicht Gegenstand dieser Arbeit, wird aber in einem angehängten Exkurs im Überblick vorgestellt. Aber auch bei verschiedenen Gruppen nordionischer, äolischer und dorischer Keramik wird nach und nach die Herkunft näher bestimmt²⁶.

Trotz aller Fortschritte bei der Lokalisierung der Werkstätten in den letzten Jahrzehnten, ist die genaue Einordnung einiger Gruppen nach wie vor unklar. Dies gilt auch für Teile der schwarzfigurigen Keramik, die (abgesehen von den Kleinmeisterschalen) wohl zu großen Teilen nordionischer Produktion zugerechnet werden kann. Einzelne Gruppen wurden wahrscheinlich in Klazomenai hergestellt²⁷. Da dies aber noch nicht endgültig geklärt ist, wird hier von der häufig üblichen Bezeichnung »Klazomenisch« größtenteils abgesehen.

Neben bislang nur grob eingeordneten Gruppen gibt es andere, bei denen die Zuweisung an den ostgriechischen Bereich überhaupt umstritten ist, darunter vor allem die Northampton- und die Campana-Gruppe. Hier werden die Gefäße dieser Gruppen einbezogen, da ihre Be-

²¹ Wittke u. a. 2012, 36 f. 38 f. 68 f.; Prayon – Wittke 1994, 63 Karte 11 (Inschriften); 47 Karte 10 (Keramik). Zur Definition von »griechisch« in den Kontaktzonen s. Prayon – Wittke 1994, 33. Zu Charakteristika und Verbreitung der ostgriechischen Plastik s. Kyrieleis 2000, 267.

²² Zur Unterteilung der Landschaften nach Dialekten und ihrer Problematik s. Ragone 1996, 908.

²³ So schon Richter 1949, 38: »though some of these cities are Ionian by origin, and others are Dorian or Aeolian, the artistic products found in all of them are East Greek in style«. Ebenso Cook 1982, 209; Boardman 1999, 32.

²⁴ s. in neuerer Zeit u. a. den Sammelband Töpferzentren 2002 und zahlreiche Beiträge in dem Kolloquiumsband Villing – Schlotzhauer 2006.

²⁵ Zur Forschungsgeschichte der chiotischen Keramik s. Kerschner 2001, 84 f.; Williams 2006, 127.

²⁶ s. zusammenfassend zu den Ergebnissen der Analyse der ostgriechischen Keramik aus Naukratis: Schlotzhauer – Villing 2006; zur äolischen Keramik s. Kerschner 2006a mit älterer Lit.; zu den dorischen Tellern: Attula 2006b. Zu weiteren Analysen s. u. a. Kerschner 2006b; Posamentir – Solovyov 2006; Posamentir – Solovyov 2007; Posamentir u. a. 2009.

²⁷ s. Kerschner 2001, 85 f.; Özer 2004; Schlotzhauer – Villing 2006, 57 f. mit älterer Lit.

malung deutlich in der Tradition ostgriechischer Vasenmalerei steht, auch wenn ihre Herstellung in der Ostägäis nicht als gesichert gelten kann. Die spezielle Problematik dieser Gruppen wird in dieser Arbeit nicht weiter untersucht; der aktuelle Forschungsstand wird aber gleichfalls in einem angehängten Exkurs erläutert. Daneben gibt es zahlreiche Einzelstücke, die innerhalb des Ostgriechischen bislang nicht näher einzuordnen sind.

Die Einordnung der Stücke im Katalog fußt jeweils auf dem Stand der publizierten Forschung sowie auf eigenen Vergleichen innerhalb des untersuchten Materials. Da die Forschung hier sehr im Fluss ist, mögen neue Erkenntnisse bald eine genauere oder abweichende Zuordnung einiger Stücke erfordern.

Der Großteil der hier untersuchten Keramik stammt aus Ostionien. Hier werden die Gruppen verortet, in denen sich die meisten Bilder von Menschen und Mischwesen mit Menschenkörper finden: die chiotische Keramik, die südionische Fikellurakeramik und große Teile der nordionisch schwarzfigurigen Keramik. Im Verhältnis zu der großen Anzahl der Bilder auf Gefäßen aus ionischen Werkstätten lassen sich nur relativ wenige Darstellungen in der äolischen und dorischen Vasenmalerei fassen. (Die Untersuchung der Stücke in den einzelnen thematischen Kapiteln orientiert sich jeweils an den drei wesentlichen Herkunftsregionen.)

Zeitlich widmet sich die Untersuchung den Bildern vom Beginn der Darstellungen von Menschen und Mischwesen mit Menschenkörper im späten 8. Jh. bis zum Auslaufen der Produktion der wichtigen Keramikgattungen mit figürlicher Bemalung am Ende des 6./Anfang des 5. Jhs. wohl nach der Zerstörung der Städte infolge des ionischen Aufstands²⁸, ein Ereignis, das das Ende der archaischen Epoche in der Ostägäis markiert. Der Schwerpunkt liegt dabei im 6. Jh., wo sich die meisten Bilder finden, besonders der Zeit ab etwa 560. Dabei ist entsprechend der Hauptproduktionsphasen der Keramikgruppen in der ersten Hälfte des 6. Jhs. die chiotische Keramik, in der zweiten Hälfte die südionische und nordionische Keramik von besonderem Interesse.

Materialgrundlage

Grundlage der Untersuchung bildet eine Materialsammlung von 928 Gefäßen und Gefäßfragmenten, die zunächst in eine Datenbank aufgenommen und zahlenmäßig erfasst wurden.

Dabei wurden Stücke berücksichtigt, die ostgriechischen Werkstätten zugeschrieben werden können oder zumindest solchen, die in der direkten Tradition ostgriechischer Werkstätten arbeiteten. Es werden also auch Campana-Dinoi, die Amphoren der Northampton-Gruppe und verwandte Gefäße einbezogen. Ebenso wird eine kleine Gruppe von Gefäßen berücksichtigt, die wahrscheinlich im benachbarten Karien hergestellt wurde, sich aber in Stil und Thema an Fikelluragefäße anlehnt.

Aufgenommen wurden zunächst alle Darstellungen von Menschen und Mischwesen mit Menschenkörper in der Vasenmalerei, bei den Mischwesen also neben Satyrn und Kentauren, Tri-

²⁸ Cook – Dupont 1998, 9. s. dazu in Bezug auf die nordionische Keramik Özer 2004, 211; in Bezug auf die Fikellurakeramik Schaus 1986, 288; Kerschner – Schlotzhauer 2007, 300; Wascheck 2008, 58.

ton und ›Typhon‹ auch Flügelfiguren mit menschlichem Körper und Mischwesen mit Menschenkörper und Tierkopf.

Von den aufgenommenen Stücken sind viele nur in Fragmenten erhalten. Oft sind diese so klein, dass eine isolierte Betrachtung der einzelnen Darstellung es nicht erlaubt, weitergehende Aussagen zu treffen. Im Kontext der anderen Bilder lassen sie sich aber teilweise deuten oder zumindest einem Themenkreis zuordnen und somit für eine statistische Gesamtauswertung fruchtbar machen.

Vorgehensweise und thematische Schwerpunkte

Ziel der Untersuchung ist weniger die Würdigung der Einzelstücke als ein Überblick über die wichtigsten Themen, ihre Darstellungsweise und mögliche ikonographische Charakteristika der ostgriechischen Vasenmalerei.

Zu Beginn wird die Frage nach dem Anfang der Menschen- und Sagedarstellungen im ostgriechischen Bereich gestellt.

Die folgenden Kapitel widmen sich Themen und Figuren, die entweder häufig dargestellt werden, oder deren Bilder sich aus ikonographischen Gründen und teils auch aufgrund der Gefäße, auf denen sie angebracht sind, zu charakteristischen Gruppen zusammenschließen lassen. Bei den zuerst behandelten Bildern von Menschen sind das die Tänzer, Gelage, Reigen, Prozession und Gabenbringer; bei den Mischwesen lassen sich neben den besonders häufig dargestellten Satyrn die Kentauren als relativ geschlossene Gruppe ausmachen.

Dazwischen werden drei übergreifende Themen in eigenen Kapiteln behandelt: zum einen die Kleidung, die für Untersuchung der Ikonographie aller Bilder von Menschen von übergreifender Bedeutung ist; zum anderen Flügelfiguren und Naturdarstellungen, Themen, die in der archäologischen Forschung traditionell als ›typisch ionisch‹ gelten, und die es als Topoi zu vermeintlichen oder tatsächlichen Eigenheiten der ostgriechischen Ikonographie zu überprüfen gilt.

Einzelne Stücke und Themen, die selten dargestellt werden, werden nicht gesondert untersucht, z. B. Triton unter den Mischwesen. Auch die Bilder von Kriegern und Reitern werden nicht eigens behandelt, da sie regional und chronologisch weiter verstreut sind und damit eine nur wenig homogene Gruppe bilden. Mythologische bzw. erzählende Darstellungen werden nur berücksichtigt, wenn und soweit sie Figuren einer der behandelten Gruppen zeigen. Götterdarstellungen werden ebenfalls nicht eigens behandelt. Beide wurden als solche bereits von Tempesta 1998 umfassend besprochen.

Auch die in den einzelnen Kapiteln nicht selbst besprochenen Stücke werden aber in die abschließende Auswertung einbezogen. Diese versucht, einen Überblick über die Zahlenverhältnisse der wichtigsten Bildthemen, ihre Verteilung und Laufzeiten in den zentralen Keramikgattungen zu geben.

Bemerkung zur Statistik

Bei der zahlenmäßigen Auswertung nach Themen, Gefäßgruppen und Zeit am Ende der Arbeit handelt es sich nicht um eine konsistente, repräsentative Statistik. Sie soll lediglich einen allgemeinen Eindruck von den Mengenverhältnissen geben. Grundlage bilden 884, auch im Katalog aufgeführte Stücke in der Datenbank. Dabei handelt es sich bei einem Eintrag nicht um ein Bild, sondern um ein Stück, auf dem mehrere Figuren dargestellt sein können. Ein Stück kann also bei mehreren Themen erscheinen.

In die statistische Auswertung werden die oben genannten Bilder von Menschen und Mischwesen mit Menschenkörper mit einbezogen, ebenso Darstellungen von Schiffen, da sie auf einen menschlichen Kontext hinweisen, auch wenn nicht immer Menschen in den Schiffen erhalten oder dargestellt sind. Pferde werden einbezogen, wenn ein Zusammenhang mit menschlichen Figuren als Reit- oder Wagenpferde anzunehmen ist. Da dies bei den einzelnen Flügelpferden ohne Menschen nicht der Fall ist, werden sie in der Statistik (anders als im Katalog) nicht berücksichtigt. Das betrifft vor allem die Protomen aufsteigender, geflügelter Pferde auf den nordionischen Amphoren der Knipovitch-Klasse.

Zur Verwendung des Katalogs

Im Katalog sind Stücke, nicht Bilder aufgeführt. Ein Gefäß mit mehreren Bildfeldern oder Friesen findet sich daher nur mit einem Eintrag im Katalog.

Der Katalogteil gliedert sich in drei Teile:

Teil A enthält die Stücke, die in den Kapiteln thematisch besprochen werden. Dieser Katalogteil soll das in den jeweiligen Kapiteln besprochene Material zugänglich machen und folgt daher der Ordnung der Kapitel. Es werden die jeweils besprochenen Stücke aufgeführt, und zwar gegebenenfalls auch dann, wenn sie von der Verfasserin im Ergebnis nicht sicher als Darstellung des jeweiligen Themas gedeutet werden.

Teil B enthält die restliche ostgriechische Keramik mit Darstellungen von Menschen und Mischwesen. Die Stücke werden zu großen Teilen in den übergreifenden Kapiteln erwähnt oder als Vergleiche und Kontext in den thematischen Kapiteln herangezogen. Daneben bilden sie die Grundlage der statistischen Auswertung. Dieser Teil ist grob chronologisch sowie nach Herstellungsort bzw. Keramikgruppe sortiert, innerhalb größerer Gruppen auch thematisch.

Darüber hinaus werden in Teil C Stücke aus anderen Gattungen aufgeführt, die häufiger erwähnt werden. Dies soll die Fußnoten entlasten und das Vergleichsmaterial besser zugänglich machen.

Aus Gründen des Urheberrechts wird kein ausgedruckter Abbildungsteil eingereicht. Alle Stücke werden aber im Katalog beschrieben. Bis auf wenige Ausnahmen handelt es sich um publizierte Stücke, deren Abbildungen in der wissenschaftlichen Literatur allgemein zugänglich sind.

Abkürzungen

Neben den in den Richtlinien für Publikationen des DAI angegebenen Abkürzungen
<<http://www.dainst.org/de/content/Abkuerzungsliste?ft=all>>
<<http://www.dainst.org/de/content/sonstige-Abkuerzungen?ft=all>>
werden folgende Abkürzungen verwendet:

att.	attisch
Beazley-Archiv	University of Oxford, Beazley Archive, Pottery database < http://www.beazley.ox.ac.uk/pottery/default.htm >
DB BM	British Museum, collection database < http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database.aspx >
M.	Maler
NM	Nationalmuseum
rf.	rotfigurig
sf.	schwarzfigurig

Museen

Berlin, ANT	Berlin, Antikensammlung
Bonn, AKM	Bonn, Akademisches Kunstmuseum
Boston, MFA	Boston, Museum of Fine Arts
Kopenhagen, NCG	Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek
London, BM	London, British Museum
München, AS	München, Antikensammlungen
New York, MMA	New York, The Metropolitan Museum of Art
Oxford, AM	Ashmolean Museum
Paris, Cab. Med.	Paris, Cabinet des Médailles
Wien, KHM	Wien, Kunsthistorisches Museum

Abkürzungen der griechischen Autoren nach: DNP III (1997) S. XXXVI–XLIV.

Wenn nicht anders angegeben, werden die Fragmentnummern der frühgriechischen Lyriker zitiert nach: Franyó – Snell 1976; Franyó u. a. 1981a–c.

Alle dreistelligen Jahreszahlen und einstelligen Jahrhundertangaben beziehen sich, wenn nicht ausdrücklich anders vermerkt, auf die Zeit vor Christi Geburt, alle vierstelligen Jahreszahlen und zweistelligen Jahrhundertangaben auf die nach Christi Geburt.

I. Frühe Darstellungen

Die ersten Darstellungen des Menschen erscheinen in der spätgeometrischen ostgriechischen Vasenmalerei der zweiten Hälfte des 8. Jhs.²⁹

Es handelt sich um einzelne Stücke, so dass sich noch keine übergreifenden thematischen Komplexe bilden lassen. Es werden daher geordnet nach Herkunftsregionen – Samos, Chios, Milet und Rhodos – die hervorstechenden Bildthemen in das jeweilige Umfeld der figürlichen Darstellungen der lokalen Vasenmalerei eingeordnet und mit entsprechenden Darstellungen in der geometrischen Vasenmalerei anderer Landschaften verglichen.

Um das Darstellungsspektrum früher, ostgriechischer Bilder zu erfassen, werden sodann ostgriechische Darstellungen aus anderen Gattungen hinzugezogen. Dabei werden besonders solche Figuren und Themen berücksichtigt, die sich in der geometrischen Vasenmalerei nicht finden. Auf dieser Grundlage kann die Frage nach dem Beginn der Darstellung der Mischwesen mit Menschenkörper und der mythologischen Darstellungen im ostgriechischen Raum beantwortet werden.

Samos

Die Bilder

Die bislang früheste Menschendarstellung der ostgriechischen geometrischen Vasenmalerei können wir wohl in einem Kriegerfries auf einem Kantharosfragment aus Samos (**A1**) fassen. Sie gehört zu einer kleinen Gruppe von Menschendarstellungen auf Kantharoi und geschlossenen Gefäßen, die alle aus dem Heraion von Samos stammen (**A1–A5**). Die meisten Stücke sind nur sehr fragmentarisch überliefert, weshalb sich nur begrenzt etwas über die Darstellungen darauf aussagen lässt.

Menschendarstellungen

Die einzige fast vollständig erhaltene Darstellung findet sich auf Fragmenten eines spätgeometrischen Kantharos des letzten Drittels des 8. Jhs. (**A2**). In einem langrechteckigen Bildfeld zwischen zwei Vierblattmetopen ist eine Prothesis dargestellt: in der Mitte der aufgebahrte Tote nach rechts, über ihm das gepunktete Bahrtuch in die Fläche gebreitet, unter der Kline zwei Klagende mit gebeugten Knien, beide Arme über den Kopf erhoben. Zu beiden Seiten des Aufgebahrten steht jeweils ein Krieger mit Dipylonschild, Helm und zwei Lanzen, der linke hat eine Hand vor den Kopf erhoben, beim rechten ist diese Partie leider nicht erhalten.

Fragmente von zwei weiteren spätgeometrischen Kantharoi aus dem Heraion von Samos wurden als Teile möglicher weiterer Prothesisdarstellungen gedeutet³⁰ (**A1**, **A3**). Auf **A3** aus dem letzten Viertel des 8. Jhs.³¹ haben sich auf einem Fragment der Unterkörper eines Krie-

²⁹ Einen Überblick über einige frühe Darstellungen gibt Hürmüzli 2008.

³⁰ Technau 1929, 16; Eilmann 1933, 93; Kopcke 1968, 254.

³¹ Vgl. Athen NM 894: CVA Athen, NM (5) Taf. 54, 1–2 – Oxford, AM 1916.55: CVA Oxford (4) Taf. 7, 1–4; 8, 1. 2; 8, 1. 2; Coldstream 1968/2008, 292.

gers mit Schild erhalten, auf einem zugehörigen Fragment Beine von drei menschlichen Figuren nach links, vor ihnen an der Fragmentkante zwei gebogene Linien mit Querstrichen, wahrscheinlich die Reste einer Schiffsdarstellung³². Nach Technau haben die drei die Arme erhoben³³, was auf der Zeichnung³⁴ aber nicht zu erkennen ist. Möglicherweise trugen auch sie Schilde. Dann wären die Krieger vor einem Schiff eher Teil einer Darstellung von Kampf oder Aufbruch. Auch in dem Fall, dass die drei Vorderen die Arme im Trauergestus erhoben hatten, ist die Figurenzusammenstellung nicht notwendigerweise als Prothesis zu deuten³⁵. Die leicht gebeugten Beine der Krieger finden sich in attischen Darstellungen sowohl bei Kriegerern im Kontext der Ekphora als auch bei hintereinander marschierenden Kriegerern³⁶.

Die Bemalung des Kantharos **A1**, möglicherweise bereits aus dem 3. Viertel des 8. Jhs.³⁷ und damit etwas früher als der Prothesis-Kantharos, ist anhand des Kriegers mit Rundschild, Helm und zwei Lanzen nach links und der Enden von Lanzenpaaren und Helmen vor, hinter und über ihm höchstwahrscheinlich zu zwei gegenläufigen Kriegerfriesen übereinander zu ergänzen.

In beiden Fällen (**A1**, **A3**) sind also Krieger dargestellt, es gibt aber keine sicheren Hinweise auf die Prothesis.

In den Bereich des Kriegeraufzugs oder des Kampfes fällt auch die Darstellung auf dem Fragment eines geschlossenen Gefäßes aus dem Heraion von Samos aus dem letzten Viertel des 8. Jhs.³⁸ mit Teilen eines Wagenfrieses (**A4**). Zwei wohl zu einem Gefäß gehörige Fragmente (**A5**), von denen das eine neben einem anthropomorphisierten Mäanderbaum Arm und Schulter einer menschlichen Figur mit ausgespartem Oberkörper, das andere Kopf und Hals einer weiteren Figur in Umrisszeichnung zeigt³⁹, sind wohl bereits subgeometrisch⁴⁰.

³² Technau 1929, 17; vgl. Kirk 1949, 114 Abb. 4 Taf. 38; 39, 3.

³³ Technau 1929, 16.

³⁴ Technau 1929, 16 Abb. 7.

³⁵ Wie u. a. die Darstellung auf der bereits genannten Oinochoe Hobart Inv. 31 zeigt: Hood 1967, 82–87 Taf. 31; 32, 2–3). Vgl. Anm. 74.

³⁶ Athen NM 894: CVA Athen, NM (5) Taf. 54, 1–2 – Oxford, AM 1916.55: CVA Oxford (4) Taf. 7, 1–4; 8, 1. 2; 8, 1. 2.

³⁷ Kopcke 1968, 234. Der Fundkontext wird u.a. nach diesem Frgt. datiert, s. Kopcke 1968, Taf. 92, 6. Zum Figurenstil vgl. die Köpfe Kerameikos 268: Kübler 1954, Taf. 87, 3366; Athen NM 18062: CVA Athen, NM (5) Taf. 30–32. Sternenreihe zwischen Kriegerern vgl. CVA Oxford (4) Taf. 50, 3 mit weiteren Vergleichen. Die gegitterten Schilde finden sich besonders in der euböisch geometrischen Keramik, s. Coldstream 1971b, 6 f. Abb. 2 Taf. 2 b.

³⁸ Vgl. Amphora Athen, NM 184: Coldstream 1968/2008, Taf. 11 a; CVA Athen, NM (5) Taf. 36. 37; zum Fundkontext s. Eilmann 1933, 142; Walter 1968, 87 Fundgruppe 20.

³⁹ Nach Eilmann 1933, 93, der die beiden Frgt. einem Gefäß zurechnet, zeigt ein drittes nicht publiziertes Frgt. (Inv. 1054) ein drittes »Männchen«.

⁴⁰ Dafür spricht m. E. die teilweise angewandte Umriss-technik. Die Stücke sind nach Technau 1929, 12 in ihrer Darstellungsweise singular. Zum Mäanderbaum, der im ostgriechischen Raum besonders im Spät- und Subgeometrischen beliebt ist, s. Coldstream 1968/2008, 292 Anm. 5; 284; Friis Johansen 1957, 118; Technau 1929, 18 Abb. 10.

Andere figurliche Darstellungen

Die insgesamt überschaubare Anzahl von Menschendarstellungen in der samisch geometrischen Vasenmalerei ist Teil einer vielfältigen lokalen Keramikproduktion⁴¹, in deren Repertoire häufiger als Menschen auch Tiere auftauchen. Neben den allseits beliebten Vögeln⁴² werden seit dem Spätgeometrischen auch vereinzelt Fische⁴³, ein Ziegenbock⁴⁴ sowie Raubtiere – hintereinander im Fries oder mit aufgerissenem Maul einander zugewandt – gezeigt⁴⁵. Von besonderem Interesse sind die Bilder von Pferden⁴⁶, die auch als Teil der menschlichen Welt erscheinen können. Sie werden ebenfalls seit spätgeometrischer Zeit, und wohl nicht, wie von Walter angenommen, bereits in der frühgeometrischen Keramik dargestellt⁴⁷. Dabei erscheinen die Pferde sowohl einzeln im Bildfeld als auch hintereinander im Fries grasend.

Beide Varianten finden sich auf einem Kantharos vom Ende des samisch Geometrischen⁴⁸ aus dem ersten Viertel des 7. Jhs.⁴⁹ vereint. Unter einem Fries mit grasenden Pferden steht in den Metopenfeldern flankierend zu Seiten eines geometrischen Mittelmotivs jeweils ein aufrechtes Pferd. Die von der Schnauze hängende Rautenkette meint wahrscheinlich ein Seil oder eine Leine, wie auch in anderen Regionen üblich⁵⁰. Es werden also domestizierte Tiere gezeigt. Über dem Rücken des linken Pferdes ist ein Raubtier dargestellt, das sich in dessen Rücken zu

⁴¹ Zur geometrischen Keramik von Samos s. Technau 1929, 9–18; Eilmann 1933, 47–145; Walter 1968 (Rezension Coldstream 1971a, 202–204); Coldstream 1968/2008, 288–293. 478; Cook – Dupont 1998, 21 f.

⁴² u. a. auf den samischen Varianten der Vogelkotylen u. Vogelkannen. Zu Vogelkotylen allg. s. Boardman 1967a, 132–134 Taf. 42; Coldstream 1968/2008, 277–279. 478 f. Taf. 61 c. d; Boardman 1998, 51; Kerschner, in: Töpferzentren 2002, 63–69; Kerschner 2003, 53; Kerschner, in: Kerschner u. a. 2008, 26–28. – Zu samischen Vogelkotylen: Walter 1968, 40. 58 (mit erhaltener Vogeldarstellung Taf. 44, 265; 84, 467. 468. 471. 473–475); Coldstream 1971a, 204; Kerschner, in: Töpferzentren 2002, 63. 68 mit Anm. 417. – Zu geometrischen Vogelkannen allg. s. Boardman 1967a, 141–144 Taf. 48–50; Coldstream 1968/2008, 278 f. Taf. 61 a; CVA München (6) 17 f. Taf. 272; CVA London (11) 57 Taf. 81, 189; Cook – Dupont 1998, 18 f. Abb. 5, 4; Kerschner, in: Töpferzentren 2002, 69; Kerschner 2003, 56 f.; Kerschner, in: Kerschner u. a. 2008, 48 f. – Zu samischen Vogelkannen: Walter 1968, 47–49 (mit erhaltener Vogeldarstellung: Taf. 52, 301. 303; 55, 321. 326; 56, 328); Kerschner, in: Töpferzentren 2002, 69; Kerschner 2003, 56; Kerschner, in: Kerschner u. a. 2008, 49.

⁴³ Eilmann 1933, 98 f. Abb. 40. 41 Beil. 28, 5–8; 29, 1.

⁴⁴ Eilmann 1933, Beil. 28, 4; vgl. den Bock auf einer attisch spätgeometrischen Fußschale: CVA Würzburg (1) Taf. 15, 4, sowie auf einem kykladisch spätgeometrischem Ständer: CVA Paris (18) Taf. 43, 3. Walter 1968, 93 Nr. 41 Taf. 8 sieht in den Bemalungsresten auf den Fragmenten des Kantharos Nr. 41 einen Hirsch, der anhand der Abbildung aber nicht zu erkennen ist.

⁴⁵ Walter 1968, 101 Nr. 170 Taf. 32; 112 Nr. 363 Taf. 62. (bei Cook – Dupont 1998, 29 bereits als orientalisierend). Zu Raubtieren bzw. Löwendarstellungen s. u. Abschnitt Chios, Die Bilder, Löwenkampf.

⁴⁶ Zu samischen Pferdedarstellungen mit einer Liste von Stücken s. Coldstream 1968/2008, 292, die in diesem Zusammenhang erwähnten Amphoriskosfrgt. Eilmann 1933, 128 Beil. 39, 1; Walter-Karydi 1972, 408 Abb. 34 wurden, u. a. von Coldstream 1971b, 5 Taf. 3 d, euböischer Produktion zugewiesen.

⁴⁷ Walter 1968, 89 Fundgruppe 32; 92 Nr. 25 Taf. 6 setzt das Frgt. eines Kraters mit Kopf und Hals eines Pferdes ohne Begründung in seine früh- und strenggeometrische Gruppe, was nach der Fundgruppe 32 (vor 570) nicht zwingend ist. Kritik an dieser Zuordnung: Coldstream 1971a, 203. Kopf- und Halsform des samischen Pferdes vgl. attische, euböische und kykladische spätgeometrische Pferdedarstellungen: Coldstream 1968/2008 Taf. 8 d; Walter-Karydi 1972, 407 Abb. 31; s. dazu Coldstream 1971b, 1–11. Schraffierter Hals bzw. Mähne vgl.: Dugas – Rhomaios 1934, Taf. 53, B 9.

⁴⁸ Eilmann 1933, 98 f. Abb. 40. 41 Beil. 28, 5–8; 29, 1; Walter 1968, 37 f.; Coldstream 1968/2008, 292 f. Taf. 64 k.

⁴⁹ Anders als etwa bei der attischen Keramik ist in der ostgriechischen Keramik wohl bis etwa 680 auch noch der geometrische Stil in Gebrauch, s. dazu Coldstream 1968/2008, 293. 330; Cook – Dupont 1998, 15.

⁵⁰ s. dazu Boardman 1983, 16 f.; Rombos 1988, 67. Zu gegenständlichen Bedeutungsmöglichkeiten des frühgriechischen Ornaments s. Himmelmann 1968.

krallen scheint. Versteht man die Darstellung szenisch⁵¹, ist darin eine originelle Fassung des Tierkampfes zu sehen, der in der spätgeometrischen Keramik Attikas und Böotiens sowie im Frühprotoattischen eher selten dargestellt wird und dann meist im Fries in Form eines gleichgroßen oder größeren Raubtieres, das einen Bock oder ein Hirsch von hinten anfällt⁵².

Unter dem Bauch des linken Pferdes steht ein Kantharos, ein Bild des Gefäßes auf dem Gefäß selbst. Möglicherweise hatte die Gefäßform, die im Heraion vielfach gefunden wurde, eine besondere Bedeutung im Herakult, wie bereits Eilmann annahm⁵³. Dafür könnte sprechen, dass die eigenwillige Kombination von Pferd und Kantharos in anderen Regionen keinen Vergleich findet⁵⁴.

Die im Fries grasenden Pferde im obersten Register hingegen zeigt bereits ähnlich ein samischer Kantharos der zweiten Hälfte des 8. Jhs.⁵⁵. Sie wurden offensichtlich von euböischen Vorbildern übernommen. Die Haltung des Pferde und die Gestaltung ihrer Beine erinnern an die grasenden Pferde auf Gefäßen der euböischen Cesnola-Werkstatt des 3. Viertels des 8. Jhs.⁵⁶, von der ausgehend das Thema der grasenden Pferde auch Eingang in das Bildrepertoire der geometrischen Vasenmalerei anderer Regionen wie Attika und Naxos fand⁵⁷. In die samischen Bilder kann das Thema direkt von euböischen Vorbildern übernommen worden sein oder auch über die Vermittlung attischer oder kykladischer Darstellungen, da sich im Heraion von Samos sowohl importierte attische als auch kykladische und euböische Keramik gefunden hat⁵⁸.

Vergleich mit attischen Darstellungen – Prothesis

Im Folgenden interessiert uns in erster Linie die Darstellung der Prothesis, während das Thema der Kriegerdarstellungen unten umfassender im Zusammenhang mit den zahlreicheren chiotischen Darstellungen untersucht werden soll⁵⁹.

⁵¹ Der inhaltliche Zusammenhang liegt bei der Kombination und der Haltung des Löwen nahe. Die räumliche Nähe muss aber in der geometrischen Ikonographie nicht zwingend als Zusammenstellung zu einer Handlung verstanden werden, wie der Vergleich mit anderen Bildern, in denen Tiere im Bildfeld übereinander, ein kleineres Tier über einem größeren, dargestellt sind – s. Kahane 1973, Taf. 26, 1; 28, 1.

⁵² Rombos 1988, 305–315 mit Liste der Darstellungen in der geometrischen u. frühprotoattischen Keramik sowie auf Goldbändern.

⁵³ Eilmann 1933, 100; Coldstream 1968/2008, 292.

⁵⁴ Walter 1968, 37 sieht hier »die alte Verbindung von Pferd und Kessel«. Damit bezieht er sich wohl auf die Darstellungen an Kessel oder Tröge angebundener Pferde, ein beliebtes Thema u. a. der attischen, euböischen und kykladischen spätgeometrischen Vasenmalerei (s. dazu Rombos 1988, 261–271 mit Listen der Darstellungen). Auf argivischen Gefäßen finden sich Bilder von Pferden, unter denen wohl Tröge und Joche dargestellt werden (s. Boardman 1983, 17–19; Rombos 1988, 269 f.). Beides hat jedoch m. E. keinen direkten Bezug zu der Darstellung des samischen Kantharos.

⁵⁵ Eilmann 1933, 96 f. Taf. 1, 1.

⁵⁶ Coldstream 1968/2008, 292; zur Cesnola-Werkstatt s. Coldstream 1968/2008, 172–174. 463 f. 468 Taf. 35; Coldstream 1971b; Walter-Karydi 1972, 406–409 Abb. 30 f.; Kahane 1973, bes. 115–118 Taf. 25; 26, 1. Ein Gefäß der Werkstatt mit Pferdedarstellung fand sich auch im Heraion von Samos vgl. oben Anm. 46.

⁵⁷ Coldstream 1971b, 10; Rombos 1988, 214–221.

⁵⁸ s. Coldstream 1971a, 203.

⁵⁹ s. u. Abschnitt Chios, Die Bilder, Kampfdarstellungen. Einzelne Vergleiche zu den Darstellungen der samischen Stücke sind bereits in den Anmerkungen zur Datierung des jeweiligen Stücks angeführt.

Das Bild auf dem Kantharos **A2** ist eine der wenigen Darstellungen der Prothesis außerhalb Attikas, wo das Bildthema erstmals belegt ist und am häufigsten dargestellt wird⁶⁰. Die Komposition gleicht im Aufbau Prothesisdarstellungen auf dem Hals attisch spätgeometrischer Amphoren, bei denen das durch die Henkel begrenzte Bildfeld eine ähnliche Anzahl von Figuren zulässt. Hier stehen zu Seite der Bahre allerdings meist klagende Frauen⁶¹, nur gelegentlich kommen auch Männer hinzu⁶². Auch Details wie das gepunktete Bahrtuch, die vertikalen Punktreihen zwischen den Trauernden oder der in Umrissszeichnung angegebene, gemusterte Dipylonschild finden Vergleiche in der attisch spätgeometrischen Vasenmalerei⁶³. Das gleiche gilt für die Organisation der Gefäßdekoration in Friesen, unterbrochen durch annähernd quadratische Ornamentfelder sowie für die Ornamente wie z.B. die schraffierten Vierblattrosen mit Dreiecken in den Blattwickeln⁶⁴.

Die attischen Gefäße, die hier offensichtlich direkt oder indirekt⁶⁵ als Vorbild dienten, sind spätestens der Phase Spätgeometrisch II a⁶⁶ zuzuordnen. Gemessen daran kann der samische Kantharos frühestens in diese Zeit datiert werden. Da lokale Vergleiche fehlen und auch der Fundkontext des 6. Jhs., in dem das Gefäß gefunden wurde⁶⁷, hier nicht weiterhilft, ist eine genauere Datierung problematisch⁶⁸.

Obwohl das Bildthema der Prothesis aus Attika übernommen wurde, sind die Figuren im Bild eigenständig kombiniert und gestaltet. In der attisch geometrischen Vasenmalerei treten Krieger mit Dipylonschild häufig in Gruppen hintereinander oder zwischen Pferdegespannen in Friesen auf, die auch über, unter oder neben einer Prothesisszene auf dem Gefäß angebracht sein können. In der Prothesisszene direkt zu Seiten der Bahre kommen voll gerüstete Krieger

⁶⁰ Zschietzschmann 1928, 31 f.; Coldstream 1968/2008, 291; Ahlberg 1971a, 214–219.

⁶¹ So z.B. Berlin 1963.13: CVA Berlin (10) Taf. 18, 1; 19, 1 (att. SG II a).

⁶² Frgt. Athen, Slg. Vlastos: Ahlberg 1971a, Abb. 43 e. Auf einer Amphora in Athener Privatbesitz, Ahlberg 1971a, Abb. 38 steht ein Mann mit zwei Speeren an einer Seite der Bahre, den Ahlberg 1971a, 184 als Tänzer deutet.

⁶³ Bahrtuch: Kopenhagen, NCG 2680: Christiansen 1992, 32 f.; Ahlberg 1971a, 215 Abb. 29 sieht in dieser Prothesisdarstellung die nächste ikonographische Parallele zur samischen, was allerdings höchstens auf Bahre und Tuch bezogen werden kann. – Punktreihen: Athen, Kerameikos: Ahlberg 1971a, Abb. 26; Tölle 1963, 659 f. Nr. 19 Abb. 16 mit weitere Beispielen. – Dipylonschild: New York, MMA 14.130.14: CVA New York (5) Taf. 8–13; Ahlberg 1971a, Abb. 25 a; Athen, NM 249bis: Graef – Langlotz 1925, 25 Nr. 257 Taf. 9; Ahlberg 1971b, 60 f. Abb. 52; Athen, NM 806: Kübler 1954, Taf. 117, 4381; Ahlberg 1971b, 61 Abb. 53; s. dazu auch Ahlberg 1971a, 214 f.

⁶⁴ Vgl. Kanne Berlin, ANT 31044: CVA Berlin (10) Taf. 30; Amphora Athen, NM 15944: CVA Athen, NM (5) Taf. 24. Zum Ornament s. auch Kunisch 1998, 36–38 Abb. 16 bes. a. f. Zum attischen Einfluss auf Dekorationssystem und Ornamentik der samisch geometrische Vasenmalerei allgemein s. Coldstream 1968/2008, 291.

⁶⁵ Während bei der Prothesis als attischem Bildthema eine direkte Anregung durch attische Vorbilder anzunehmen ist, kann die Vierblattmetope auch über kykladische oder euböische Stücke ins samische Repertoire gelangt sein; wie ein nach Coldstream 2008, 478 Anm. 8 euböisches Frgt. aus dem Heraion von Samos zeigt: Walter 1968, Taf. 30 Nr. 155. Zu Elementen der attischen, kykladischen und euböischen Keramik im samisch Spätgeometrischen s. u. a. Eilmann 1933, 128 f.; Coldstream 1968/2008, 291 f. 478.

⁶⁶ Nach Coldstream 1968/2008, 330: 735–720 v. Chr.

⁶⁷ Walter 1968, 38. 89 Fundgruppe 32.

⁶⁸ Coldstream 1968/2008, 291 f., der auf die Schwierigkeit der Datierung nach attischen Maßstäben hinweist, sieht den nächsten Vergleich in der Kanne Athen 18474 der Stufe Spätgeometrisch II a.

aber nicht vor⁶⁹. Auch im Detail unterscheiden sich die samischen Krieger von den üblichen attischen Kriegerern mit Dipylonschild und Lanzen⁷⁰. Während bei den attischen Kriegerern der freie Arm hinter der seitlichen Ausbuchtung des Schildes hervorkommt, wobei die Hand vorgestreckt oder auf Schulterhöhe erhoben wird, hat der linke samische Krieger seine Hand über den Schild auf Kopfhöhe erhoben.

Wahrscheinlich ist damit ein Trauer- oder Abschiedsgestus gemeint⁷¹. Da die Prothesisszene in der geometrischen ostgriechischen Bilderwelt einzigartig ist und bei den anderen Kriegerbildern die Arme hinter dem Schild verschwinden⁷², bleiben zum Vergleich nur die attisch geometrischen Darstellungen. Hier kommt der Gestus vereinzelt auch bei der Prothesis vor, etwa auf einem Krater in Athen⁷³ und einer Oinochoe in Paris⁷⁴, wo jeweils ein Mann in einer Reihe Trauernder eine Hand gesenkt, die andere vor den Kopf gehoben hat.

Da Krieger mit Schild an der Bahre in der attischen Prothesis nicht üblich sind, vermutet Ahlberg in der Kombination die bewusste Zusammenstellung einer Prothesis mit einer verkürzten Kriegerprozession, in der Absicht auf kleinem Raum beide Themen unterzubringen⁷⁵. Das ist m. E. eher unwahrscheinlich. Weder haben Bilder der Prothesis in der südionischen Ikonographie eine Tradition, noch sind solche in Kombination mit Kriegerzug bekannt, die sich zur Verkürzung angeboten hätten. Die Krieger auf dem samischen Kantharos stehen getrennt auf zwei Seiten der Bahre. Ihre vor den Kopf erhobene Hand unterscheidet sie von Kriegerern in der Prozession und zeigt ihre Anteilnahme an der Prothesis. Die Waffen kennzeichnen die Männer als kampffähige Männer, anders als in der attisch geometrischen Vasenmalerei, wo hierfür in Prothesisszenen die Ausrüstung mit einem Schwert reicht⁷⁶.

Das zeigt den eigenständigen Umgang des südionischen Vasenmalers mit der Vorlage, die gemäß eigenen Vorstellungen abgewandelt wurde. Es wird nicht etwa eine komplette Darstellung kopiert, sondern man bedient sich aus einem bekannten Bildrepertoire. Daraus werden einzelne Versatzstücke und Figurentypen übernommen, wie die Kline mit Aufgebahrtem, die Trauernden darunter und der Krieger, und zu einem neuen Bild zusammengestellt, das den eigenen Vorstellungen entspricht.

⁶⁹ Ahlberg 1971a, 214.

⁷⁰ s. Ahlberg 1971a, 214 f. 160–166 bes. 165 f. 202–205 Abb. 5 a–c; 6 a. b; 7 c; 13 a. b.

⁷¹ Letzteres nehmen Eilmann 1933, 96 und Ahlberg 1971a, 215. 265 an.

⁷² s. u. **A1. A3**.

⁷³ Athen, NM 806: Ahlberg 1971a, 265 Abb. 20.

⁷⁴ Paris, Louvre CA3238: Ahlberg 1971a, Abb. 47 b. Auf der Oinochoe Hobart Inv. 31 (Hood 1967, 82–87 Taf. 31; 32, 2–3) ist eine Reihe von Männern hintereinander in dieser Haltung zwischen zwei klagenden Frauen und einem Schiff dargestellt. Die von Eilmann 1933, 96; Ahlberg 1971a, 265 und Hood 1967, 85 u. a. als Beispiele für den Gestus genannte Amphoren Oxford, AM 1916.55 und Hamburg 1966.89 sind m. E. als Vergleich nicht geeignet, da die Männer hier die eine Hand nicht gesenkt halten, sondern sie wie im üblichen Trauergestus an den Kopf gelegt haben.

⁷⁵ Ahlberg 1971a, 215.

⁷⁶ Ahlberg 1971a, 96.

Zusammenfassung

Zusammengenommen finden sich wenige figürliche Darstellungen in der samisch geometrischen Vasenmalerei, nur auf 5 Gefäßen werden Menschen gezeigt. Dabei entwickelt sich kein einheitlicher, eigener Figurenstil⁷⁷. Auch die Ikonographie steht unter dem Eindruck der geometrischen Keramik der großen Zentren, v. a. Attikas, aber auch Euböas. Es werden sowohl einzelne Figurentypen übernommen als auch mehrteilige Versatzstücke. Im Falle einfacherer Kompositionen wie des Kriegerfrieses kann man möglicherweise von einer Übernahme von Figurentypen und Komposition sprechen. Sonst werden die Bildideen bzw. Figurentypen aber frei verwendet und kombiniert.

Betrachtet man die Themen, handelt es sich bei der Prothesis um ein Einzelstück. In diesem Fall wurden nicht nur die Figurentypen, sondern auch das Thema aus der attischen Vasenmalerei übernommen. Anders als dort üblich, findet es sich jedoch auf Samos nicht im sepulkralen Kontext sondern auf einem Kantharos, der im Heiligtumskontext als Trinkgefäß oder Weihgeschenk verwendet wurde. Ein Bezug der Darstellung zur Verwendung ist nicht wahrscheinlich. Es ist aber anzunehmen, dass das Bild an sich das Gefäß aufwertete. Da die meisten anderen geometrischen ostgriechischen Gefäße mit figürlichen Bildern ebenfalls aus Heiligtumskontexten stammen, verwundert es nicht, dass die Darstellung unter den bekannten Stücken keine Nachfolge findet.

Neben der Prothesis gruppieren sich die anderen dargestellten Themen im Bereich Krieger und Kampf bzw. Kampfbereitschaft. Sie präsentieren den Krieger als bevorzugtes männliches Rollenbild der Zeit. Die Bilder zeigen angesichts der geringen Stückzahl eine erstaunliche Vielfalt mit einer Wagen- und möglicherweise einer Schiffsdarstellung. Dabei sind bereits die frühesten Bilder mehrfigurig und schildern einen Vorgang, der aber nicht einmalig sein muss.

Chios

Neben Samos hat im ostgriechischen Raum nur die Insel Chios eine nennenswerte Produktion figürlich bemalter Keramik im geometrischen Stil vorzuweisen⁷⁸, der sich v. a. Coldstream 1986 gewidmet hat. Wie die samischen Keramikfunde stammt auch die figürlich bemalte Keramik von Chios bisher ausschließlich aus den Heiligtümern der Insel – dem Apollonheiligtum von Kato Phana⁷⁹ sowie dem Hafenheiligtum und dem Athenaheiligtum von Emporio⁸⁰. In der chiotischen Keramik finden sich innerhalb der ostgriechischen geometrischen Vasenmalerei die meisten Menschendarstellungen (**A6–A18**)⁸¹.

⁷⁷ Coldstream 1968/2008, 291 bezeichnet das samisch Spätgeometrische als »eclectic style«.

⁷⁸ Zur chiotisch geometrischen Keramik allgemein s. Lamb 1934/1935; Boardman 1967a, 102–147; Cook – Dupont 1998, 22; Coldstream 2003, 257 f.; Coldstream 1968/2008, 294 f. 479.

⁷⁹ Kourouniōtēs 1915; Lamb 1934/1935.

⁸⁰ Boardman 1967a.

⁸¹ Einbezogen sind hier auch Fragmente, auf denen nur noch Teile von Schiffen erhalten sind, deren Darstellung zusammen mit Menschen aber anzunehmen ist.

Das Übergewicht wird noch deutlicher, wenn man die im Vergleich zu Samos geringere absolute Anzahl an Funden berücksichtigt⁸². Möglicherweise zeichnet sich hier bereits die spätere Vorliebe der chiotischen Vasenmaler für die Darstellung des Menschen ab. Mit einer späteren Datierung der chiotischen Stücke und einem längeren Weiterleben des geometrischen Stils allein ist sie auf jeden Fall nicht zu erklären. Denn auch im 7. Jh. sind Menschendarstellungen in der ostgriechischen Vasenmalerei rar. Eine durchgehende Entwicklung zu den späteren Darstellungen in der chiotischen Vasenmalerei lässt sich nicht aufzeigen, da gerade hier erst an der Wende zum 6. Jh. wieder Menschendarstellungen nachweisbar sind.

Die absolute Datierung der im geometrischen Stil bemalten chiotischen Keramik ist nicht unproblematisch. Zwar stammt sie teilweise aus geschlossenen, offensichtlich geometrischen Fundkontexten, die relativ-chronologisch früh einzuordnen sind. Sie werden aber wiederum vor allem durch eben diese Keramik datiert⁸³. Die Datierung der einzelnen Stücke durch Vergleiche mit Darstellungen anderer Regionen erweist sich ebenfalls als schwierig, da die chiotischen Stücke teilweise sehr flüchtig ausgeführt sind. Zwei Fragmente (**A6. A7**) weisen ikonographische sowie stilistische Gemeinsamkeiten mit attisch spätgeometrischer Keramik der Phase SG II auf⁸⁴. Dass sich in der chiotisch geometrischen Keramik noch keine orientalisierenden Elemente finden, spricht nach Coldstream⁸⁵ für eine spätgeometrische Einordnung der Stücke.

Die Bilder

Die Menschendarstellungen in der chiotischen Vasenmalerei geometrischen Stils sind alle auf Krateren angebracht⁸⁶. Die Stücke sind, wie Funde aus Heiligtümern häufig, nur sehr fragmentiert überliefert.

Löwenkampf

Am besten erhalten hat sich darunter noch die Darstellung auf einem Kraterfragment aus Kato Phana (**A6**), wo der Figurenfries in der ganzen Höhe vorhanden und noch eine vollständige Figur zu erkennen ist. Am rechten Rand des Bildfeldes steht ein Mann, der mit einem Löwen⁸⁷ mit aufgerissenem Maul konfrontiert ist. Der Mann hat eine lange Lanze in seiner Rechten über seinen Kopf erhoben und streckt mit seiner Linken dem Löwen einen kleinen Schild entgegen⁸⁸. Der Ausgang dieses Kampfes scheint noch ungewiss⁸⁹, da weder der Kämpfer noch der Löwe eine Schwäche zeigen. Ob die Kampfgruppe Teil einer umfangreicheren Darstellung war und etwa ein zweiter Mann den Löwen von hinten angriff, lässt sich leider nicht mehr

⁸² Coldstream 1986, 181 mit Anm. 5.

⁸³ Lamb 1934/1935, 139. 157; Boardman 1967a, 52–56. 61 f. 101; Coldstream 1968/2008, 294.

⁸⁴ Coldstream 1968/2008, 295 mit Anm. 6.

⁸⁵ Coldstream 1968/2008, 295.

⁸⁶ Coldstream 1986, 182. Zu den chiotisch geometrischen Krateren s. Boardman 1967a, 105–109.

⁸⁷ Für die Bezeichnung des Raubtieres als Löwe spricht die im Folgenden angeführte Herleitung des Bildes.

⁸⁸ Zu Haltung u. Waffen s. Coldstream 1986, 183 f.

⁸⁹ Anders Coldstream 1986, 185, der den Krieger wegen seines übergroßen Speers als überlegen ansieht, wenn nicht der Moment vor dem eigentlichen Kampf dargestellt sei.

sagen, wäre aber angesichts des üblichen langrechteckigen Formats der Bildfelder chiotischer Kratere durchaus vorstellbar⁹⁰.

Stilistische Gemeinsamkeiten in der Darstellung des Kämpfers mit attisch spätgeometrischen Darstellungen – man vergleiche etwa den dreieckigen Oberkörper, die nach außen gebogenen Oberschenkel und den kleinen gewölbten Schild mit denen eines Kriegers auf einer Kanne in Kopenhagen⁹¹ – sprechen für eine Datierung ins letzte Viertel des 8. Jhs.

Aus dem Rahmen der attischen Darstellungen fällt jedoch die Ausgestaltung des Löwen. Während das aufgerissene Maul mit gezackten Zähnen und sichtbarer Zunge, die oben auf dem Kopf angebrachten Ohren und die an den Enden zu Tatzen umgebogenen Beine bei geometrischen Löwendarstellungen im Mutterland üblich sind, unterscheidet er sich in seiner Haltung von diesen, die meist entweder schreitend oder stehend, mit erhobener Tatze oder aufgebäumt gezeigt werden⁹². Die beiden Vorderbeine des chiotischen Löwen wie wohl auch die Hinterbeine, von denen nur noch eine Tatze erhalten ist, sind parallel zur Bodenlinie gemalt. D. h. der Löwe ist in einer kauernenden Haltung bzw. sprungbereiter Angriffsstellung dargestellt. Dass auch die Löwen auf dem samischen Kantharos⁹³ und einer samisch spätgeometrischen Pyxis eine ähnliche Haltung, wenn auch mit etwas weniger stark geknickten Beinen zeigen⁹⁴, spricht dafür, dass wir es hier möglicherweise mit einer ostgriechischen Vorliebe zu tun haben. Teile dreier späthethitischer Elfenbeinlöwen⁹⁵ vom Ende des 8./Anfang des 7. Jhs., die im Heraion von Samos gefunden wurden und ihre nächsten Vergleiche in Elfenbeinen aus Zincirli finden⁹⁶, zeigen eben diese sprungbereite Haltung sowie ähnliche kubische Köpfe mit kurzer, stumpfer Schnauze⁹⁷. Die samischen Fundstücke geben eine Vorstellung davon, auf welchen Anregungen die Haltung des chiotischen Löwen beruhen könnte. Sie sprechen dafür, dass die

⁹⁰ Coldstream 1986, 182 f. Eine Rekonstruktionszeichnung eines chiotischen Kraters mit den üblichen Bildfeldern im Schulterbereich s. Boardman 1967a, 106 Abb. 62.

⁹¹ Coldstream 1968/2008, 295 Anm. 6; Kopenhagen, NM 1628: Ahlberg 1971b, 30 Abb. 32. 33.

⁹² Nach Herrmann 1966, 134 ist die einzige Ausnahme der Bronzelöwe auf einem Dreifußhenkel aus Olympia, s. Herrmann 1966, 135 Abb. 47. Ich danke N. Franken für den Hinweis auf einen geometrischen Bronzelöwen in kauernender Haltung, wohl aus der heutigen Türkei, in Berlin, ANT Misc. 7899 (<<http://www.smb.museum/antikebronzenberlin/>> [14.4.2013]). Attische Darstellungen zeigen die Löwen nur vereinzelt mit etwas stärker geknickten Beinen, s. z. B. London, BM 1913.11-13.1: CVA London BM (11) Taf. 24, 39; Rombos 1988, 484 Kat. 263 Taf. 36 b – Athen, EPK 643: Rombos 1988, 498 Kat. 303; 187 Taf. 38 a. Zu griechischen geometrischen Löwendarstellungen und ihren östlichen (nordsyrisch – späthethitischen) Vorbildern allg. s. u. a. Kunze 1931, 206 f.; Gabelmann 1965, 9–11; Herrmann 1966, 131–141; Kübler 1970, 69–88; Rombos 1988, 185–195.

⁹³ Eilmann 1933, 98 f. Abb. 40. 41 Beil. 28,5–8; 29, 1.

⁹⁴ Walter 1968, 101 Nr. 170 Taf. 32. Anders der kleine samische Krater Walter 1968, 112 Nr. 363 Taf. 62, der zwei antithetische Löwen in der im Mutterland üblichen Art umsetzt, vgl. Athen, EPK 645: Rombos 1988, Kat. 302 Taf. 35 b.

⁹⁵ Freyer-Schauenburg 1966, 85–91 Nr. 19–21 Taf. 22–24.

⁹⁶ von Luschan – Andrae 1943, Taf. 64. 65; dazu Freyer-Schauenburg 1966, 86 – 91 sowie Herrmann 1966, 134 Anm. 182 mit weiteren Vergleichen.

⁹⁷ Die Kopfform gilt als typisch für späthethitische Löwendarstellungen, s. Herrmann 1966, 134 Anm. 183; Freyer-Schauenburg 1966, 87. Zu späthethitischen Löwendarstellungen s. Akurgal 1949, 39–79. Auf die Gemeinsamkeiten des chiotischen Löwen mit späthethitischen in der Kopfform wies bereits Coldstream 1986, 183 hin, wie ebenfalls bei einem Löwen auf dem kretischen Deckel Brock 1957, 125 Nr. 1435 Taf. 108. 162; Coldstream 1968/2008, 253. 383.

Haltung mit dem Bild des Löwen als dessen bekannte Erscheinungsform übernommen wurde. Und sie weisen nicht zuletzt darauf hin, dass wir die Untiere in den genannten ostgriechischen Bildern überhaupt als Löwen bezeichnen können.

Darstellungen der Konfrontation eines Menschen mit einem Löwen finden sich im kretisch Protogeometrischen bereits am Anfang des 9. Jhs., in Attika seit Mitte des 8. Jhs. Hierbei handelt es sich allerdings zunächst um Darstellungen eines Mannes, der von zwei Löwen gefressen wird⁹⁸. Der Kampf gegen ein Untier mit offenem Ausgang wird in anderen Landschaften, darunter Attika, seit dem 3. Viertel des 8. Jhs. dargestellt, dabei kämpfen die Männer mit Schwert und Lanze gegen das Tier⁹⁹. Unüblich ist im Vergleich mit den anderen Löwenkampfdarstellungen der Schild, den der Mann auf dem chiotischen Krater hält. Ihn tragen sonst nur die Krieger in einer Löwenjagd auf einem Bronzeschild aus der Idäischen Grotte auf Kreta¹⁰⁰. Die chiotische Darstellung scheint die Zusammenstellung der Figur eines angriffslustigen Löwen mit einem wehrhaften Krieger zum Thema Löwenkampf oder Löwenjagd zu sein. Es gibt keinen Hinweis darauf, dass das Bild eine bestimmte mythische Tat meint¹⁰¹. Dennoch ist die von Fittschen verfochtene These, die geometrischen Löwenkampfdarstellungen, darunter auch unsere, seien als »Schilderungen realer Löwenjagden« zu verstehen¹⁰², abzulehnen. Zwar ist anzunehmen, dass Löwen als real existierende Tiere bekannt waren: So begegnet z. B. der in die Herde einfallende Löwe häufig in den homerischen Gleichnissen¹⁰³. Die Begegnung mit oder Jagd auf einen Löwen wird aber kaum zu den üblichen Erfahrungen zeitgenössischer Betrachter gehört haben, da eine Population der in Rudeln lebenden Tiere für besiedelte Gebiete auszuschließen ist¹⁰⁴. Giuliani hat dargelegt, dass die exklusive Gegenüberstellung von »Mythos versus Alltag« einer Deutung des Bildes des Löwenkampfes nicht gerecht wird¹⁰⁵. Der Kampf gegen das stärkste aller Tiere ist ein außerordentlicher, der nur mit

⁹⁸ Coldstream 1986, 184 f.; Rombos 1988, 197; zu Löwenkampfdarstellungen in der geometrischen Keramik allgemein s. Rombos 1988, 195–208.

⁹⁹ Attischer Untersatz Kerameikos 407, 3. Viertel 8. Jh.: Kübler 1954, 177 Taf. 69, 4923, der vermutet, dass es sich hier um einen Eber und nicht um einen Löwen handeln könnte, anders: Fittschen 1969, 81 L28 Anm. 420; s. auch Rombos 1988, 198 f. – kykladischer Reliefpithos, letztes Viertel 8. Jh.: CVA Karlsruhe (2) Taf. 48, 11; Rombos 1988, 200; – »böotische« Bogenfibel London, BM 3204, Ende 8. Jh.: Hampe 1936, 11. 40 Nr. 100 Taf. 1; Fittschen 1969, 83 L40; zu Darstellungen in der böotischen Keramik s. Rombos 1988, 200 f.

¹⁰⁰ Kunze 1931, 8–12 Nr. 6 Taf. 10–20 Beil. 1; 205: Jagd/Kampf; Fittschen 1969, 79 L 17; Blome 1982, 19–22 Abb. 7 Taf. 6; Rombos 1988, 202; Coldstream 2003, 286–288 Abb. 93 b. Vgl. auch eine »phönikische« Schale aus Kreta: Markoe 1985, 169. 241 Cr13.

¹⁰¹ Fittschen 1969, 88. Nach Zurückhaltung in der Deutung bei der Erstpublikation Lamb 1934/1935, 158 wurde **A6** nur von Webster 1955, 40 als Herakles im Kampf gegen den Nemeischen Löwen gedeutet. Boardman 1967a, 109 überlegt allgemeiner: »Only the Phanai lion-fighter might have some mythological identity«.

Zur Deutung allg. s. Coldstream 1986, 185 f.

¹⁰² Fittschen 1969, 84–88 bes. 87.

¹⁰³ Zu Löwengleichnissen bei Homer: Severyns 1946, 542–547; Ohly 1953b, 76; Himmelmann 1980, 42 f.; Lonsdale 1990, 39–70. 103–107; Clarke 1995, 137–159.

¹⁰⁴ Mahler 1998, 19; Giuliani 2003, 50. Die Diskussion wird meist in Hinblick auf Attika geführt. Das gleiche gilt jedoch wohl auch für Chios, Samos, Rhodos und die Städte und ihre direkte Umgebung an der kleinasiatischen Küste. Anders mag es im kleinasiatischen Hinterland ausgesehen haben. Zur Diskussion über die Existenz von Löwen in Griechenland im 1. Jtsd. v. Chr.: Fittschen 1969, 85; Rakatsanis 1980, 367–370; Lonsdale 1990, 103–105; Usener 1994, 5–33; Mahler 1998, 17–20; Bumke 2004, 27 Anm. 128 mit älterer Lit.

¹⁰⁵ Giuliani 2003, 50–53.

entsprechendem Mut und Kraft geführt werden kann und mit der entsprechenden Bewaffnung, durch die sich der chiotische Krieger als Teil einer besitzenden Aristokratie zu erkennen gibt¹⁰⁶. Bei der Schilderung des außerordentlichen Kampfes und der außerordentlichen Mut und Kraft des Kämpfers betont das chiotische Bild durch die volle Bewaffnung des Mannes seine Rolle als Krieger.

Thematisch ist die Darstellung in der ostgriechisch geometrischen Vasenmalerei einzigartig. Eine Bronze-Gruppe aus Samos¹⁰⁷, die einen vor einem Löwen stehenden Mann mit Helm zeigt, der mit seiner Rechten ein Schwert in die linke Flanke des wilden Tieres bohrt, während sich ein Hund in das linke Vorderbein des Löwen verbissen hat, stammt wahrscheinlich nicht aus ostionischer Produktion¹⁰⁸, belegt aber, dass das Thema im ostgriechischen Raum auch anderweitig bekannt war. Die sonst unübliche Darstellung des Löwenkampfes mit einem Krieger mit Schild und Speer zeigt ähnlich wie bei den samisch geometrischen Darstellungen, den eigenständigen Umgang der chiotischen Vasenmaler mit den bekannten Bildtypen.

Krieger und Reiter

Auf weiteren Fragmenten der chiotischen Keramik im geometrischen Stil haben sich nur kleine Ausschnitte wahrscheinlich umfangreicherer Darstellungen erhalten. Sechs Fragmente zeigen Teile von Kriegern (**A7–A9**, **A11–A13**). In einem Fall ist nur der behelmte Kopf erhalten (**A8**), einmal kommt der Rand eines Schildes hinzu (**A9**). Auf **A7** sind noch die Beine von zwei Männern mit Rundschilden hintereinander zu erkennen, deren leicht gebeugte Knie und weiß gepunktete Schilde an attisch spätgeometrische Darstellungen erinnern¹⁰⁹.

Drei Fragmente zeigen berittene Pferde (**A10–A12**). Bei der Gruppe handelt es sich um die frühesten sicheren Reiterdarstellungen in der ostgriechischen Vasenmalerei. Zwei der Fragmente (**A11**, **A12**) zeigen Krieger in Aktion zusammen mit den Pferden:

Am Rand von **A12** sehen wir, wenn die publizierte Umzeichnung die Bemalung korrekt wiedergibt, den Oberkörper eines Kriegers mit Helm und Dipylonschild, über seinem Kopf die Spitze einer Lanze. Das Objekt unter bzw. vor ihm mit leicht s-förmig geschwungener Oberseite und Zacken auf dem nach oben gewölbten Teil ist wahrscheinlich der Hals eines Pferdes, das er reitet¹¹⁰. Gegen die ebenfalls vorgeschlagene Deutung als Teil eines Schiffes¹¹¹ – es könnte sich wohl höchstens um die Bug- oder Heckzier handeln, wenn der Krieger auf dem Kampfdeck oder am Rammsporn stünde – spricht die Richtung der Wölbung sowie das ab-

¹⁰⁶ Vgl. Giuliani 2003, 53 zu den attischen Darstellungen.

¹⁰⁷ Gehrig 1964, 3 Kat. 3; 25–35; Himmelmann 1964, 8. 12 mit Anm. 19 Abb. 44; Schweitzer 1969, Taf. 186. 187; Fittschen 1969, 83 L36 mit Anm. 426; Bumke 2004, 25–29 mit weiterer Lit. Anm. 119 Taf. 5.

¹⁰⁸ Coldstream 2003, 256 f. sieht die Nähe zu peloponnesischen Werken. Eine Entstehung auf dem griechischen Festland vermutet auch Kübler 1970, 71 f. Anm. 223.

¹⁰⁹ Vgl. z.B. Frgt. Kerameikos 217 u. Louvre: Rombos 1988, 549 Nr. 468 Taf. 30 b; s. auch Coldstream 1968/2008; 295 Anm. 6.

¹¹⁰ Boardman 1967a, 108.

¹¹¹ Coldstream 1986, 181 Anm. 7.

knickende Ende, das vielmehr den Kopf des Pferdes bildet¹¹². Die in der Zeichnung angegebenen parallelen Striche zwischen dem Krieger und dem Pferdehals stellen dann die Zügel dar.

In den Bemalungsresten auf **A11** sind ebenfalls Kopf und Hals eines Pferdes mit leicht geöffnetem Maul nach rechts zu erkennen¹¹³. Linien hinter dem Pferdehals stammen entweder von Zügeln oder von einer Lanze, auf dem Pferd ist also ein möglicherweise bewaffneter Reiter anzunehmen. Vor dem Kopf des Tieres haben sich noch der behelmte Kopf sowie der mit Waffe erhobene Arm eines Kriegers erhalten. Wahrscheinlich kämpft er nicht gegen den Reiter, sondern wendet sich nach rechts gegen nicht mehr erhaltene Gegner¹¹⁴.

Ein Pferd mit Reiter war auch auf **A10** dargestellt. Beine und Rumpf des Pferdes mit den herabhängenden Beinen des Reiters sind noch zu erkennen. Ein Strich am unteren Rand der Bruchstelle hinter dem Pferd könnte von den Beinen eines folgenden Pferdes stammen, dann wäre hier eine Reihe von Reitern dargestellt.

Einen Krieger sehen wir schließlich auch auf **A13**, von der eckig gezeichneten Figur haben sich nur noch Hals mit Helmbusch und der Oberkörper erhalten sowie vor ihm die Kante eines abgerundeten Objekts, vielleicht das Heck eines Schiffes¹¹⁵. Dass Schiffsdarstellungen in der chiotischen Vasenmalerei geometrischen Stils bekannt waren, zeigt das Kraterfragment **A14** mit dem Ende eines Schiffes¹¹⁶, auch auf **A15** war wahrscheinlich ein Schiff dargestellt¹¹⁷. Fraglich bleiben die als Schiff gedeuteten¹¹⁸ Bemalungsreste auf **A16**.

Auf zwei weiteren Fragmenten chiotisch geometrischer Keramik sind Menschen dargestellt. **A17** zeigt die scheinbar senkrecht in der Luft schwebenden Beine einer menschlichen Figur nach rechts, dahinter den Fuß einer weiteren. Ähnlich über der Bodenlinie »schwebende« Figuren finden sich auch in einer argivischen und einigen attischen spätgeometrischen Kampfdarstellungen¹¹⁹. Ob die Figuren auf dem chiotischen Fragment ebenfalls in einem Kampfkontext standen, ist leider nicht mehr zu sagen, aber angesichts des Darstellungsspektrums der anderen Bilder gut vorstellbar. **A18** zeigte vielleicht die erste und einzige Darstellung einer Frau in der

¹¹² Vgl. u. a. die Schiffs- und Pferdedarstellungen auf dem Krater Louvre A 517, Morrison – Williams 1968, 22 f. Taf. 3 a. b; weitere Schiffsdarstellungen mit Kriegern im Kampf s. ebenda bes. Taf. 1 e; 2 a. d; 4 c; 6 a. b; Ahlberg 1971b, bes. 28 Abb. 29. 30; 31 Abb. 34. 35; 32 Abb. 36. 37.

¹¹³ Vgl. attisch spätgeometrische Kanne Bochum S1066, CVA Bochum (1) Taf. 8, 2; Rombos 1988, 419 Nr. 56 Taf. 8 b.

¹¹⁴ Boardman 1967a, 114 Nr. 119.

¹¹⁵ Boardman 1967a, 114 Nr. 120; vgl. z.B. die Schiffe in attisch spätgeometrischen Darstellungen: Ahlberg 1971b, 28 Abb. 29. 30; 35 Abb. 42.

¹¹⁶ Bug und Heck möglich, vgl. z.B. Morrison – Williams 1968, 25 Geom. 17 Taf. 4 d; 34 Geom 32 Taf. 6 a. b; 35 Geom 38 Taf. 7 a.

¹¹⁷ Boardman 1967a, 109; Coldstream 1986, 181 mit Anm. 7; Kirk 1949, 116 Anm. 29 scheint die Deutung des chiotischen Frgts. zweifelhaft. Vgl. aber das Schiff auf einer attisch geometrischen Schale: Kirk 1949, 96 Abb. 1; Morrison – Williams 1968, 32 Taf. 6 c.

¹¹⁸ Coldstream 1986, 181 Anm. 7.

¹¹⁹ Ahlberg 1971b, 14 Abb. 4; 35 Abb. 43.

chiotischen Keramik geometrischen Stils, wenn die Bemalungsreste tatsächlich das untere Ende eines langen Gewandes mit Füßen darstellen¹²⁰.

Neben den Menschendarstellungen finden sich in der chiotischen Keramik vergleichsweise wenige Darstellungen von Tieren, so neben Vögeln¹²¹ und Ziegenböcken¹²² zwei Pferdedarstellungen¹²³. Ob die Pferde Reiter trugen, ist aufgrund des Erhaltungszustands nicht mehr zu sagen. In einem Fall¹²⁴ scheint von der Schnauze des Pferdes noch eine Leine abzugehen, so dass es wahrscheinlich angebunden zu denken ist.

Vergleich mit anderen Landschaften – Kampfdarstellungen

Betrachtet man die figürlichen Darstellungen der chiotisch geometrischen Keramik in ihrer Gesamtheit, fällt auf, dass die meisten den männlichen, kampfbereiten Krieger zum Thema haben.

Sowohl die Wahl des Themas als auch die des Bildträgers ist zunächst im Vergleich mit anderen Landschaften nicht außergewöhnlich. Unter anderem aus der attischen Vasenmalerei kennen wir zahlreiche Kampfdarstellungen, auch wie die chiotischen auf Krateren. Auf den zweiten Blick wird aber deutlich, wie exzeptionell einige der chiotischen Bilder sind. Dabei ist allerdings zu berücksichtigen, dass sie möglicherweise erst ins 1. Viertel des 7. Jhs. datieren.

In der attisch geometrischen Vasenmalerei treten in einem Großteil der figürlichen Darstellungen Krieger auf, sowohl in den besonders im zweiten Viertel des 8. Jhs. auf Grabkrateren verbreiteten Kampfszenen¹²⁵, als auch in Aufzügen im Wagen stehend, auf- oder absteigend, hinter oder vor dem Wagen laufend oder im einfachen Kriegerfries. So findet die Reihe der Krieger mit weiß gepunkteten Schilden auf **A7**, wie wir gesehen haben, gute Vergleiche im attisch Spätgeometrischen, ebenso die Kampfdarstellungen mit Schiffen.

Anders ist es mit den Reiterdarstellungen, die in der geometrischen Vasenmalerei anderer Landschaften nur selten vorkommen¹²⁶.

Die chiotischen Reiterdarstellungen sind vor dem Hintergrund der Kampftechnik geometrischer Zeit von Interesse. So spielen die wenigen bzw. die fehlenden Darstellungen reitender Krieger, vor allem in der attisch geometrischen Vasenmalerei, auch eine bedeutende Rolle in der wissenschaftlichen Diskussion um die Rekonstruktion des Kampfgeschehens geometri-

¹²⁰ Lamb 1934/1935, 158; Coldstream 1986, 181.

¹²¹ Lamb 1934/1935, 157 f. Nr. 25. 36 Taf. 35; Boardman 1967a, 109. 113 f. Nr. 112. 114 Taf. 27; sowie auf wohl chiotischen Vogelkannen, s. Boardman 1967a, 142 Taf. 48–50; Coldstream 1968/2008, 294; Kerschner 2003, 56; Kerschner, in: Kerschner u. a. 2008, 49.

¹²² Lamb 1934/1935, 158 Nr. 31 Taf. 35; Boardman 1967a, 108 f. Abb. 64; 114 Nr. 124.

¹²³ Lamb 1934/1935, 158 Nr. 34 Taf. 35; Boardman 1967a, 114 Nr. 123 Taf. 28.

¹²⁴ Lamb 1935/1935, 158 Nr. 34 Taf. 35.

¹²⁵ Ahlberg 1971b, 12–38. 66 f.

¹²⁶ Zu frühen Reiterdarstellungen s. Greenhalgh 1973, 46–51; Rombos 1988, 161–184; Vogt 1991, 37–107. Zu Bronze- und Terrakottastatuetten von Reitern s. Rombos 1988, 177 f. Ostgriechische Reiterterrakotten sind u. a. bekannt aus Samos: Jarosch 1994, 64. 129–131 Kat. 469–484 – Milet: Hommel 1959/1960, 40. 58 f. Taf. 61 – Ephesos: U. Muss, in: Forstenpointner u. a. 2008, 39. 46 Abb. 24.

scher Zeit¹²⁷. In den homerischen Epen¹²⁸ ist das Reiten bekannt und wird kunstfertig geübt¹²⁹, aber in die Schlacht fährt der homerische Held bekanntlich mit dem Streitwagen, von dem er zum Kämpfen absteigt¹³⁰. Nun ist umstritten, inwieweit das Reiten zugunsten des Fahrens in den homerischen Schilderungen absichtsvoll in den Hintergrund gerückt wird im Interesse einer überzeugenden, möglicherweise heroisierten Schilderung der alten Zeit, und inwieweit die Beschreibung die Verhältnisse des 8. Jhs. spiegelt¹³¹. Greenhalgh geht so weit anzunehmen, dass hinter allen homerischen Kampfbeschreibungen mit Wagen die Vorstellung vom reitenden Krieger steht, der in geometrischer Zeit die Regel gewesen sei¹³². Dann wäre aber allen geometrischen Darstellungen, die Krieger in Wagen zeigen, jeder Bezug zur Realität abzusprechen. Sie wären entweder als Bilder mythischer Helden oder als heroisierte Bilder der Lebenswelt zu deuten, oder aber die Krieger würden in der Prozession in Wagen stehen, für die es in der Realität abgesehen von ihrer Funktion als Statussymbol keine Verwendung gab¹³³. Wahrscheinlicher scheint es, dass Wagen bis ins späte 8. Jh. tatsächlich teilweise zum Transport auf das und von dem Schlachtfeld verwendet wurden¹³⁴, obwohl nur wenige geometrische Darstellungen den Wagen im Kampfkontext zeigen, wie die attisch spätgeometrische Kanne mit den sog. Aktorione-Molione in Athen¹³⁵.

Es wird angenommen, dass man seit dem späten 8. Jh. auch in die Schlacht ritt, wobei man zum Kämpfen abstieg¹³⁶. Dafür sprechen vor allem die ikonographischen Quellen. Bei den Darstellungen bewaffneter Reiter scheint die euböisch spätgeometrische Vasenmalerei eine Vorreiterrolle eingenommen zu haben¹³⁷. Auf Fragmenten zweier Kratere aus dem Umkreis

¹²⁷ Zusammenfassung der Diskussion: Brouwers 2007, bes. 305–309.

¹²⁸ Zur Datierung Homers und der Homerischen Epen ins späte 8., spätestens frühe 7. Jh. s. Raaflaub 1991, 205 mit Anm. 1; Raaflaub 2005, 232; Latacz 2007, 681 f. 693 mit Anm. 32. 33; Raaflaub, in: Helden 2008, 324 f.; Burkert, in: Helden 2008, 330 f.; Latacz, in: Latacz u. a. 2008, 43 f. 68 f.; jeweils mit Literatur zur Diskussion in den angegebenen Anmerkungen.

¹²⁹ Wiesner 1968, 110–114.

¹³⁰ Wiesner 1968, 95 f.; van Wees 2004, 58. 158 f.

¹³¹ Zu Realitätsbezug der homerischen Schilderungen und Streitwageneinsatz s. Wiesner 1968, 93. 132 f.; Latacz 1977, 220–223 [Streitwageneinsatz]. 224–241 [Realitätsbezug]; van Wees 2004, 158–160 [Streitwageneinsatz]. 249–252 [Realitätsbezug]; Raaflaub 2005, 230–233; Buchholz 2010, 32–34.

¹³² Greenhalgh 1973, bes. 42 f.; positive Rezension: Snodgrass 1974, 225 f.; dagegen: Anderson 1975; Latacz 1977, 221 Anm. 129.

¹³³ Zur Frage nach dem Realitätsgehalt der geometrischen (Kampf)darstellungen s. Fittschen 1969, 34 f.; Ahlberg 1971b, 66–70; Latacz 1977, 238–241; Boardman 1983, 15. 25.

¹³⁴ Wiesner 1968, 110. 136; Latacz 1977, 213–223; van Wees 2004, 158–160; Brouwers 2007, 306; anders: Snodgrass 1964, 160–163.

¹³⁵ Athen, Agora Mus. P4885, Ahlberg 1971b, 12 f. Abb. 2 – gegen die Deutung als Aktorione–Molione s. Boardman 1983, 25 f.; s. dazu auch kritisch Giuliani 2003, 56–58 – zu Darstellungen von Wagen im Kampfkontext s. Ahlberg 1971b 55 f.

¹³⁶ Helbig 1904, 165–169; Wiesner 1968, 136; Anderson 1975, 185; Greenhalgh 1973, 63; van Wees 2004, 58; Brouwers 2007, 314. Helbig 1904 prägte dafür bereits den Begriff des »berittenen Hoplitens«. Dagegen: Alföldi 1967, 13–31, der von der Existenz einer echten Kavallerie ausgeht; Snodgrass 1982, 85, der im späten 8. Jh. reitende Hoplitens für Athen, aber eine echte Kavallerie für Thessalien annimmt; Worley 1994, 23 f. nimmt ebenfalls eine echte Kavallerie für einzelne Landschaften (Messenien u. Sparta) an.

¹³⁷ Rombos 1988, 175, die die euböischen Darstellungen bisher als einzige in diesem Zusammenhang berücksichtigt.

der Cesnola-Werkstatt¹³⁸ sind Reiter mit Schild dargestellt, wahrscheinlich im Fries mehrere Reiter hintereinander. In der attisch geometrischen Keramik treten jedoch bewaffnete Reiter nur in wenigen Bildern auf Gefäßen der Phase SG II auf¹³⁹. Die Darstellungen zeigen einzelne Reiter im Bildfeld mit Helm und teils auch mit Speeren aber stets ohne Schild¹⁴⁰. Auf einer Amphora in Buffalo¹⁴¹ ist zwischen zwei Wagen ein Reiter mit ledigem Beipferd dargestellt, in seiner erhobenen Rechten scheint er einen Speer zu halten, wenn es sich nicht um die missverständliche Version eines Kentron handelt. Da er im Zug ohne Gegner gezeigt wird, kann die Haltung nicht als konkrete Kampfhandlung verstanden werden und daher nicht als Beleg für den Kampf vom Pferderücken gelten¹⁴². Sie könnte eher allgemein die Bereitschaft und Befähigung zum Kampf illustrieren.

Die Bilder geometrischer Vasen zeigen reitende Krieger also nie in einer direkten Kampfsituation¹⁴³. Ein bewaffneter Reiter im Kampf ist nur auf einem attischen Goldblech¹⁴⁴, wohl aus dem letzten Viertel des 8. Jhs.¹⁴⁵, dargestellt. Mit erhobener Lanze auf dem Pferderücken wendet er sich nach hinten um, von wo ihm ein Krieger ebenfalls mit erhobenem Speer folgt. Auf einer böotischen Bogenfibel aus dem späten 8./frühen 7. Jh.¹⁴⁶ sehen wir einen voll gerüsteten Krieger, ebenfalls auf einem laufenden Pferd. Ihm folgt ein Bogenschütze mit erhobener Waffe. Zu Füßen des Pferdes liegt ein Gefallener mit Lanze. Der dem Reiter jeweils mit erhobener Waffe folgende Krieger legt nahe, dass es sich um Verfolgungsszenen handelt, in denen der Krieger zu Pferde dem Kampf entflieht¹⁴⁷.

Im frühen 7. Jh. erscheinen Darstellungen unbewaffneter Reiter im Fries sowie die Darstellung eines einzelnen, voll bewaffneten Reiters dann auch in der frühprotoattischen Vasenmalerei¹⁴⁸, in den Bildern wird aber weiterhin nicht vom Pferderücken gekämpft¹⁴⁹. Unter den korinthischen Darstellungen des späten 8. und frühen 7. Jhs. finden sich keine bewaffneten

¹³⁸ Zagora, Andros Inv. 416: Coldstream 1971b, 6–8 Abb. 2; Walter-Karydi 1972, 394 Abb. 14; Rombos 1988, 174 f. Taf. 34 a.

¹³⁹ Zu attisch geometrischen Reiterdarstellungen s. Rombos 1988, 161–184.

¹⁴⁰ Mit zwei Speeren: Skyphos Athen NM 15995: Greenhalgh 1973, 49 f. Abb. 34 – unklar, ob mit Speer oder Kentron: Athen NM 810: Wiesner 1968, 119. 115 Abb. 20 c; Greenhalgh 1973, 48 Abb. 32; 188 Nr. 41; Rombos 1988, 168. 170. 464 f. Nr. 215; Amphora Athen Kerameikos 850: Kübler 1954, 264 Taf. 37. 141; Wiesner 1968, 115 Abb. 20 d; Rombos 1988, 168. 170. 529 Nr. 381.

¹⁴¹ Buffalo, Museum of Science C12847: Alföldi 1967, 20. 24 Taf. 7, 1; Wiesner 1968, 119. 121 Taf. F IV a; Snodgrass 1971, 45 f. Taf. 5; Rombos 1988, 171. 439 Nr. 154; Greenhalgh 1973, 47. 88. 188 Nr. 38.

¹⁴² Rombos 1988, 171 f.; Snodgrass 1971, 46 sieht den Krieger als »ready to fight from horseback«.

¹⁴³ Das gilt auch für die dreidimensionalen Darstellungen reitender Krieger, v. a. Terrakotta- und Bronzestatuetten, s. dazu Rombos 1988, 177 f.; Greenhalgh 1973, 51.

¹⁴⁴ Ohly 1953b, 40 f. 114 A 20 a Beil. S. 40; Rombos 1988, 179; Coldstream 2003, 123–125 Abb. 38 d.

¹⁴⁵ Zur Datierung der Gruppe IV bei Ohly 1953b s. Fittschen 1969, 222 f.; Coldstream 2003, 124 f.

¹⁴⁶ Berlin 8396: Hampe 1936, 11 f. Nr. 60 Abb. 1; 52; Schweitzer 1969, 227 Abb. 124 [meint der Krieger stünde auf dem Pferd; zu auf Pferden Stehenden s. Rombos 1988, 169 f.]; Wiesner 1968, 121 f. Abb. 23 b. Zur Datierung der Fibeln s. Fittschen 1969, 213–221; DeVries 1979, 67–69; Coldstream 2003, 202–206.

¹⁴⁷ Anders Wiesner 1968, 121, der hier den überwundenen Gegner unter den Hufen des Pferdes sieht.

¹⁴⁸ Reiterfries: Rombos 1988, 182 Nr. 1–3. – Voll bewaffneter Reiter: Berlin 31006, CVA Berlin, Antiquarium (1) Taf. 42, 4; Greenhalgh 1973, 50 Abb. 35; Rombos 1988, 182 Nr. 7. – Zu Reiterdarstellungen in der früh protoattischen Keramik allgemein s. Rombos 1988, 181–184.

¹⁴⁹ Rombos 1988, 181 f.

Reiter. Ein frühprotokorinthischer Aryballos¹⁵⁰ (nicht später als 700) zeigt einen unbewaffneten Reiter hinter dem ein voll gerüsteter Krieger läuft. Es wird angenommen, dass dies ein Vorläufer der ab dem letzten Viertel des 7. Jhs. zunächst in der korinthischen Vasenmalerei auftauchenden Darstellungen von ›Ritter und Knappe‹ ist, die sich durch die Kombination eines gerüsteten Kriegers mit einem leichtbewaffneten Reiter mit Beipferd auszeichnen. Darstellungen, in denen die Reiter auf beiden Seiten den Zweikampf zweier voll gerüsteter Krieger flankieren, lassen vermuten, dass der jugendliche Reiter (Knappe) das Pferd für den zu Fuß kämpfenden Krieger (Ritter) bereithält¹⁵¹. Es scheint jedoch sehr fraglich, ob diese Deutung über den Zeitraum von mehr als einem halben Jahrhundert zurückprojiziert werden kann¹⁵².

Zur Deutung der chiotischen Reiterdarstellungen

Betrachten wir vor diesem Hintergrund die chiotischen Reiterdarstellungen. Die drei recht flüchtig gemalten Stücke (**A10–A12**) finden (anders als **A6. A7**) keinen stilistischen Vergleich in der besser datierten Keramik anderer Regionen im 8. Jh. und können daher durchaus erst im frühen 7. Jh. entstanden sein. Der Reiterfries, der mit **A10** in der chiotischen und damit auch in der ostgriechischen Keramik erstmals erscheint, ist bereits im euböisch Spätgeometrischen des 3. Viertels des 8. Jhs. bekannt, wird aber erst im frühen 7. Jh. in Attika (und in anderen Regionen) dargestellt. Die chiotischen Bilder fügen sich in dieses Bild, sind dabei aber verhältnismäßig früh. Die Darstellung des voll bewaffneten Reiters **A12** gehört zu den seltenen frühen Bildern dieses Themas. Anders als das vereinzelte attische Beispiel aus dem frühen 7. Jh. ist er wahrscheinlich in einem Handlungs-, möglicherweise sogar Kampfkontext dargestellt. Aufgrund des fragmentarischen Erhaltungszustandes lässt sich leider nicht mehr sagen, ob der Reiter seine Lanze gegen einen direkten Feind erhebt, auf der Flucht ist oder ob die Lanze situationsunabhängig nur allgemein charakterisierend zu verstehen ist. Wäre ersteres der Fall, würde die Darstellung den in anderen Regionen in dieser Zeit außergewöhnlichen Kampf vom Pferd schildern. Ähnliches gilt für **A11**. Die Figurenkonstellation könnte einen kämpfenden Reiter zeigen, aber ebenso einer ›Ritter und Knappe‹-Darstellung entnommen sein. Beides wäre für das erste Viertel des 7. Jhs. außergewöhnlich.

Die Darstellungen bleiben jedoch Einzelstücke. Für die Annahme, dass eine Kavallerie in den griechischen Städten Kleinasien aufgrund von Kontakt zu reitenden Völkern im anatolischen Raum verbreiteter gewesen sei¹⁵³, gibt es weder archäologische Hinweise noch Belege bei den frühgriechischen Dichtern der ersten Hälfte des 7. Jhs., die keine Pferde im Kampf erwähnen¹⁵⁴ und erst in der zweiten Jahrhunderthälfte solche beim Gegner¹⁵⁵. Gerade die geographi-

¹⁵⁰ Greenhalgh 1973, 58–60 Abb. 37; 84; Neeft 1987, 66 f. Nr. C-3 Abb. 15 a; 17; Amyx 1988, Taf. 1, 6 a–b; Benson 1989, 26 Taf. 7, 4 a–c; Brouwers 2007, 309. 308 Abb. 3.

¹⁵¹ Greenhalgh 1973, 59 f. 84–88; Brouwers 2007, 313 f. mit einer Liste der korinthischen Darstellungen.

¹⁵² Vgl. ähnlich zur Amphora in Buffalo Rombos 1988, 171, s. o Anm. 141.

¹⁵³ Snodgrass 1982, 45.

¹⁵⁴ Bes. bei Kallinos von Ephesos wäre dies möglich, s. dazu Latacz 1977, 229–232. 237 f.; Latacz 2007, 694; Greenhalgh 1973, 93; Brouwers 2007, 315.

¹⁵⁵ Brouwers 2007, 315.

sche Situation der Inseln und speziell des bergigen Chios selbst bietet sich weniger für eine Reiterei an, als etwa die Ebenen des kleinasiatischen Festlands. Kontakte zu reitenden Völkern Zentral- und Ostanatoliens¹⁵⁶ dürften sich aber auch hier erst im Laufe des 7. Jhs. ausgewirkt haben.

Milet

Aus Milet ist bisher kaum figürlich¹⁵⁷, noch weniger mit menschlichen Figuren bemalte Keramik geometrischen Stils bekannt¹⁵⁸. Bislang zeigen zwei Fragmente Menschendarstellungen (**A19**, **A20**).

Die Bilder

Auf dem Fragment (**A19**) sind nur noch Teile von Kopf, Rumpf und Arm einer relativ flüchtig gemalten menschlichen Figur nach links zu sehen, Datierung¹⁵⁹ und Darstellungskontext sind nicht mehr genau zu bestimmen.

Einzigartig ist die Darstellung auf **A20**. Über die Bodenlinie des Frieses zieht ein ungewöhnlicher Reigen, der an beiden Enden von den gebrochenen Seiten des Fragments unterbrochen wird. Erhalten haben sich Teile von fünf Figuren hintereinander im Profil nach rechts¹⁶⁰, die einander an den Händen bzw. Handgelenken fassen. Sie sind mit fast rechtwinklig gebeugten Knien dargestellt und haben alle einen sackförmigen Bauch an den sonst nur in Strichen angegebenen Körper gemalt.

Es ist m. E. davon auszugehen, dass die Darstellung einer Reihe sich einander an den Händen oder Armen fassender Figuren hintereinander oder im Kreis durchaus als Tanz zu verstehen ist, auch wenn wir aus geometrischer Zeit sonst kaum Reigendarstellungen aus dem ostgriechischen Raum kennen¹⁶¹. Die einzige weitere bislang bekannte Darstellung findet sich auf einem

¹⁵⁶ Zu Reiterkriegeren im assyrischen und syro-hethitischen Bereich s. Wiesner 1968, 126–129; Rombos 1988, 166 f. Zu späthethitischen Importen, bes. in Form von Pferdegeschirrtteilen, die wohl für Gespannpferde bestimmt waren s. Herrmann 1966, 136–140; Jantzen 1972, 58–62. 64 f.; Helck 1995, 154–156.

Die Darstellung eines vollbewaffneten Reiters auf einer phrygischen Elfenbeinplakette (Young 1960, 240 Taf. 60 Abb. 25 c; Kohler 1964, 61 Taf. 20 Abb. 2; Sheftel 1974, 91 f. Taf. 9 b) ist ein Einzelfall, und der zeitliche Abstand zu den chiotischen Darstellungen beträchtlich, da sie wohl bereits aus dem späten 9. Jh. stammt, s. Rombos 1988, 183 Anm. 28. Zur neuen Datierung der Zerstörungsschicht, in der auch die Plakette gefunden wurde, ins ausgehende 9. Jh. s. DeVries u. a. 2003; Sams 2005, 18; Voigt 2005, 31. Die Kontakte zu den Phrygern waren im späten 8. / frühen 7. Jh. noch spärlich: Kerschner 2005, 120–124.

¹⁵⁷ Zu einer originellen Darstellung hintereinander schwimmender Vögel mit Blick unter die eingezeichnete Wasserlinie (Hommel 1959/1960, 58 Taf. 60) s. u. Kapitel X., Frühe Naturdarstellungen.

¹⁵⁸ Zur geometrischen Keramik von Milet s. Coldstream 1968/2008, 296 f. 478; v. Graeve 1973/1974, 84–87; v. Graeve 1975, 41–58; v. Graeve 1978, 34–39; Cook – Dupont 1998, 22 f. Eine von v. Graeve 1973/1974, 86 angenommene lokale Herstellung von Vogelschalen hat sich bisher nach Kerschner, in: Töpferzentren 2002, 64 f. nicht bestätigt.

¹⁵⁹ v. Graeve 1975, 47 sieht das Fragment, das ein Streufund ist, auf der Stilstufe der milesischen »Dickbauchtänzer« (hier **A20**). Der Vergleich mit Samos K 3661 (hier **A1**) könnte auf eine Datierung in die zweite Hälfte des 8. Jhs. weisen.

¹⁶⁰ Dass hier auch nach links Tanzende mit hervorgehobenem Gesäß gemeint sein könnten, was Smith 2010, 15 für möglich hält, ist m. E. aufgrund der stark gebeugten Knie auszuschließen.

¹⁶¹ Ein tönerner Spinnwirtel aus dem Heraion von Samos, der nach Angabe von Homann-Wedeking 1969, 553 Abb. 2. 3 in einer frühbronzezeitlichen Schicht gefunden wurde, zeigt umlaufend Strichmännchen mit erhobenen

hölzernen Zierbrett wohl des 8. Jhs. aus dem Heraion von Samos (C1). Es zeigt eine Reihe von zwölf gegürteten und daher wohl männlichen¹⁶² Figuren, deren Hände zum Reigen verbunden sind. Anders als bei den Reigendarstellungen in der geometrischen Flächenkunst sonst üblich, sind die Beine der Figuren geschlossen und frontal dargestellt, die Füße nach auswärts gerichtet.

Vergleich mit anderen Landschaften – Reigen

Der Reigen¹⁶³, dargestellt durch eine Reihe bzw. einen Kreis menschlicher Figuren in relativ gleichmäßigem Abstand voneinander, verbunden durch ihre Hände oder Arme, gehört neben den Trauernden zu den frühesten Themen der Darstellung menschlicher Figuren in der griechischen Bildwelt¹⁶⁴, dessen Tradition sich über plastische Umsetzungen des 10.–9. Jhs. von der Insel Zypern bis in mykenische und spätminoische Zeit verfolgen lässt¹⁶⁵. Er wurde in zahlreichen griechischen Landschaften sowohl in der geometrischen Vasenmalerei als auch in der Kleinkunst und Skulptur umgesetzt¹⁶⁶.

So zeigt eine bereits gegen die Mitte des 8. Jhs. entstandene attische Kanne in Tübingen¹⁶⁷ im umlaufenden Fries sechzehn Frauen und neun Männer in Gruppen hintereinander im Reigen nach rechts hinter bzw. um einen Phorminxspieler. In der Folge finden sich Reigendarstellungen auch in der Argolis, Lakonien, Böotien und auf den Kykladen¹⁶⁸. Die Darstellungen fügen sich in ein Bild mit den homerischen Beschreibungen des Reigens, bei dem sich die Tanzenden an den Handgelenken fassen und im Kreis oder in Reihen gegeneinander bewegen¹⁶⁹. Die Bilder der geometrischen Flächenkunst zeigen entsprechend geometrischer Darstellungskonvention üblicherweise die Beine der Tanzenden in Schrittstellung im Profil, den Oberkörper in Frontalansicht und den Kopf wieder im Profil. Hiervon weicht das samische Zierbrett ab, auf

Armen in Bewegung nach rechts, teils getrennt durch ein geritztes Ornament, möglicherweise stilisierte Zweige. Die Deutung der Darstellung als Reigen oder zumindest als Tanz scheint plausibel, die Datierung fraglich.

¹⁶² Nach Angabe der Fundpublikation: Kopcke 1967, 40.

¹⁶³ s. dazu ausführlich unten Kapitel IV. Reigen.

¹⁶⁴ Kleine 2005, 11.

¹⁶⁵ Bumke 2004, 31; Kleine 2005, 1 mit Anm. 3; 36 erwähnt als früheste bekannte Darstellung einen jungneolithischen Becher aus dem Nordirak.

¹⁶⁶ Zu griechisch geometrischen Reigendarstellungen allg. s. Kleine 2005, 11–39 mit älterer Literatur. Vorrangig zu Darstellungen in der Vasenmalerei: Tölle 1964; Wickert-Micknat 1982, R 22–30; Rombos 1988, 345–350. Zu plastischen Reigengruppen zuletzt: Bumke 2004, 30–40 Taf. 7; Kleine 2005, 35–38. Auf kretischen Bronzereliefs: Levi 1927–1929, 377 Abb. 490 b–c; Kunze 1931, 31 Nr. 70 b. 71 a; 212–215 Taf. 48; Matthäus 2000, 535 f., der darin anders als Kunze die Vorbilder attisch spätgeometrischer Reigendarstellungen sieht; Kleine 2005, 11 mit Anm. 62 mit weiteren Beispielen. Vgl. zum samischen Brett auch die Darstellung von Männern in einer Reihe im Reigen auf einem wohl argivischen Löwensiegel in Berlin: Boardman 1963, 122 D5; Zwierlein-Diehl 2007, 344 Taf. 17 Abb. 47 b.

¹⁶⁷ Tübingen, Univ. 2657: CVA Tübingen (2) Taf. 14 f.; Tölle 1964, 11 f. Kat. 1 Taf. 1, 2; Wegner 1968, 61 f. Taf. 1 b; Rombos 1988, 497 Nr. 298 Taf. 71 a; Kleine 2005, 21–24 Taf. 2.

¹⁶⁸ Tölle 1964, 41–53 mit Listen der Darstellungen; s. zusammenfassend: Kleine 2005, 11–39. Zu den lakonisch geometrischen Reigendarstellungen s. auch Förtsch 2001, 89 f.

¹⁶⁹ s. bes. in der Schildbeschreibung II. 18, 590–566; zum Reigen der Schildbeschreibung s. Fittschen 1973, 15–17; zu weiteren Schilderungen des Reigens und anderer Tänze s. Wegner 1968, 40–44; Wickert-Micknat 1982, 22–24.

dem die Beine der Figuren geschlossen und frontal dargestellt sind, die Füße nach auswärts gerichtet. Diese Darstellungsweise mag auch durch die Schnitztechnik bedingt sein.

Deutung – Vorläufer der Dickbauchtänzer?

Anders als die genannten Beispiele geometrischer Reigendarstellungen zeigt das hier betrachtete milesische Fragment **A20** die Bäuche der Tanzenden im Profil. Dies kann zwar zur Angabe herausstehender Extremitäten auch sonst geschehen, so werden zum Beispiel bei den tanzenden Frauen der Tübinger Kanne¹⁷⁰ die Brüste seitlich an das Dreieck ihres Oberkörpers »angehängt«. Doch während der jeweils rechte Arm der milesischen Figuren auf Schulterhöhe ansetzt, scheint der jeweils linke, vom Betrachter aus gesehen »hintere« Arm, soweit erkennbar etwas weiter unten hinter dem Oberkörper hervorzukommen, so dass hier tatsächlich eine Profilsicht des Oberkörpers versucht zu sein scheint¹⁷¹. Die Ansicht ist offensichtlich gewählt, um den Bauch der Tanzenden sichtbar zu machen. Dies weicht von der üblichen geometrischen Darstellungsweise sowohl weiblicher als auch männlicher Körper ab. Die Tanzenden sind also entweder durch eine physische Besonderheit charakterisiert oder verkleidet. Ungewöhnlich sind auch die rechtwinklig dargestellten Beine in Kombination mit dem Reigenschema.

Das Fehlen anderer Reigen- oder Tänzerdarstellungen aus der ostgriechisch geometrischen Kunst erschwert die Beurteilung der Bedeutung der Details. So kann das Verbinden der Arme tatsächlich einen Reigentanz meinen, es könnte aber auch nur allgemeiner als Chiffre für »Tanz« stehen. Die gewinkelten Beine meinen offensichtlich Bewegung, sie sind aber in Reigendarstellungen anderer Landschaften unüblich. Nimmt man sie nicht nur als lokale Darstellungskonvention, sondern als tatsächliche Darstellung stark gebeugter Beine, findet man Vergleiche nur bei tanzenden Männern, so auf einem attischen spätgeometrischen Kantharos in Athen¹⁷², auf dem in einer Reihe von vier Tänzern hinter einem Musiker zwei im Sprung dargestellt sind, sowie bei den gebeugten Beinen späterer Dickbauchtänzer¹⁷³ und Komasten¹⁷⁴. Frauen werden hingegen üblicherweise nicht so stark bewegt gezeigt.

Man wollte in den Tanzenden auf **A20** die buschorschen Satyrn oder Dickbauchtänzer erkennen¹⁷⁵. Bei Bäuchen und starker Bewegung scheint es sich anzubieten, an die sog. Dickbauchtänzer zu denken, die im letzten Drittel des 7. Jhs. in der korinthischen Keramik auftauchen. Sie zeichnen sich durch spezielle Kostüme mit ausgestopften Hintern und Bäuchen aus und führen einen Tanz auf, bei dem sie sich oft auf den herausgestreckten Hintern schlagen. Doch

¹⁷⁰ s. o. Anm. 167.

¹⁷¹ Tölle 1964, 53 sieht darin den ältesten noch rein geometrischen Beleg für die Wiedergabe des menschlichen Körpers in reiner Seitenansicht.

¹⁷² Tölle 1964, 12 Nr. 4 Taf. 3; Coldstream 1968/2008, 205 Anm. 1 (SG II).

¹⁷³ s. z. B. frühkorinthischer Aryballos Syrakus 11825: Smith 2010, 296 Abb. 1 c. Zu den Dickbauchtänzern s. u. Kapitel II., Chiotische Tänzer.

¹⁷⁴ s. u. Kapitel II., Südionische Tänzer u. Nordionische Tänzer.

¹⁷⁵ Buschor 1943, bes. 3. 15 f. sah in den Dickbäuchen u. Dickbauchtänzern dämonische Wesen, die er als »Satyroik« bezeichnet. Demzufolge als Satyroi oder Satyrtanz bei: Hommel 1959/1960, 58; Tölle 1964, 53, als Dickbauchtänzer: Seeburg 1971, 3; Steinhart 1992, 508; Coldstream 2003, 261.

der zeitliche Abstand des milesischen Stücks zu den korinthischen Darstellungen von mindestens drei Generationen ist beträchtlich. Auch die charakteristische Haltung mit herausgestreckten Hintern und zum Schlag ausholenden Armen findet sich hier noch nicht. Und gerade die etwas später als die korinthischen Darstellungen einsetzenden Bilder chiotischer Tänzer¹⁷⁶, die sich als nächster Vergleich im ostgriechischen Raum anbieten würden, haben nur einen gepolsterten Hintern aber keinen ausgestopften Bauch, wie auch die schurztragenden Männer im Reigen auf einem nordionischen Teller aus der Mitte des 6. Jhs. (A229)¹⁷⁷, die tatsächlich unserer Tänzergruppe noch am nächsten kommen.

Auch wenn in den milesischen Tänzern ikonographisch keine direkten Vorläufer der späteren Dickbauchtänzer festzumachen sind, da sie sich in Kleidung und Tanzbewegung unterscheiden, möchte man den Tanz besonders gekennzeichneter Tänzer in der Gruppe gerne im kultischen Bereich verorten.

Rhodos

In der Vasenmalerei der Insel Rhodos¹⁷⁸ ist nur eine einzige Darstellung eines Menschen im geometrischen Stil bekannt¹⁷⁹. Sie befindet sich auf dem Fragment einer Pyxis aus dem Heiligtum auf der Akropolis von Lindos (A21).

Das weitgehende Fehlen von Menschendarstellungen könnte zum einen mit der Herkunft der Keramik zusammenhängen: Anders als die bislang bekannte geometrische Keramik aus Samos und Chios stammen die meisten Funde geometrischer Keramik auf Rhodos aus den Nekropolen der Insel, ein geringerer Teil aus Siedlungs- und Heiligtumskontexten¹⁸⁰. Daraus allgemein auf ein geringeres Interesse an figürlich bemalter Keramik im sepulkralen Bereich als etwa in Attika zu schließen, ist aber insofern problematisch als dass bisher zu wenig ostgriechische Nekropolen geometrischer Zeit bekannt sind.

Ein weiterer Grund für die wenigen Menschendarstellungen im geometrischen Stil ist möglicherweise darin zu finden, dass in der rhodischen Vasenmalerei der orientalisierende Stil früher Einzug hält. Im ersten Viertel des 7. Jhs., einer Zeit, in der die chiotische Keramik möglicherweise noch mit Menschenfiguren im geometrischen Stil bemalt wurde, zeigen die (subgeometrischen) Menschendarstellungen auf der Keramik aus Rhodos bereits orientalisierende Züge. So die Darstellung eines stehenden nackten Mannes im Halsfeld einer Amphora,

¹⁷⁶ s. u. Kapitel II., Chiotische Tänzer.

¹⁷⁷ s. u. Kapitel II., Nordionische Tänzer.

¹⁷⁸ Friis Johansen 1957, 84–148; Cook – Dupont 1998, 17–21; Coldstream 1968/2008, 274–287. 577 f.; Boardman 1998, 51. Die ehemals für Rhodos in Anspruch genommenen Vogelkotylen wurden größtenteils in einer Werkstatt auf dem nordionischen Festland hergestellt, s. dazu u. a. Kerschner, in: Töpferzentren 2002, 63–69; Kerschner 2003, 53; Kerschner, in: Kerschner u. a. 2008, 27. Vgl. o. Anm.42.

¹⁷⁹ Bei einem weiteren geometrischen Frgt. aus Lindos mit der Darstellung des Oberkörpers eines Mannes handelt es sich wohl um einen Import: Blinkenberg 1931, 254 Nr. 905 Taf. 39; Coldstream 1968/2008, 285; v. Graeve 1971, 114 Anm. 27.

¹⁸⁰ Nekropolen von Exochi (Friis Johansen 1957), Ialysos (Maiuri 1923/1924; Jacopi 1929; Laurenzi 1936) und Kamiros (Jacopi 1931; Jacopi 1932/1933, 7–219). Funde geometrischer Keramik auch aus Siedlung und Heiligtum von Kamiros (Jacopi 1932/1933, 223–365) und Lindos (Blinkenberg 1931).

der beide Hände über den Kopf im sog. Epiphaniegestus¹⁸¹ erhoben hat (A22). Seine im Profil nach rechts dargestellten Beine zeigen Volumina, in den im Umriss gemalten Kopf ist über die spitze Nase ein Auge mit Pupille gesetzt, und das in Wellenlinien auf den Rücken fallende lange Haar ist deutlich vom kurzen Stirnhaar unterschieden¹⁸². Auch Kentaurendarstellungen (A422. A423) aus der ersten Hälfte des 7. Jhs. zeigen in der Umsetzung von Körpervolumina und Binnengestaltung der Oberfläche bereits orientalisierende Züge¹⁸³.

Die Bilder

Die einzige rein geometrische Menschendarstellung findet sich auf einem Pyxisfragment aus Lindos (A21). Unter dem Henkel des Gefäßes sind noch Kopf, Schulter und Arm eines Mannes mit Helm und erhobener Hand zu erkennen.

Auch andere figürliche Darstellungen sind rar. Das Fragment eines geschlossenen Gefäßes¹⁸⁴ aus der Nekropole von Exochi zeigt ein Pferd mit Leine, also ein domestiziertes Tier. Auf einem Skyphos¹⁸⁵, dessen Hauptseiten Mäander- und Vogelfriese schmücken, sind unter dem Henkelansatz zwei Tiere gemalt, ein Vogel und darüber ein kleineres vierfüßiges Tier mit herabhängendem langen Schwanz und kleinen hochstehenden Ohren, das wegen seines aufgerissenen Maules vielleicht einen Löwen darstellen soll¹⁸⁶. Den Raum unter dem Henkel füllt ein Instrument mit zwei von einem Klangkörper abgehenden symmetrisch geschwungenen Armen. Zwischen dem Klangkörper und einem über den Armen querliegenden Holz, das in unserem Fall nicht mehr zu erkennen ist, sind die Saiten gespannt.

Ostgriechische Darstellungen der Leier – Einordnung und Deutung

Da aus der Darstellung des Instruments auf dem Skyphos aus der Nekropole von Exochi weitgehende Schlüsse kulturhistorische Schlüsse gezogen wurden und von daher ein Bezug zu den Menschendarstellungen besteht, soll sie hier näher besprochen werden.

Ein Instrument entsprechenden Aufbaus wie auf dem Skyphos, das hier mit dem Oberbegriff »Leier« bezeichnet werden soll, hält bereits der Musiker einer Bronzeskulptur des 2. Viertels des 8. Jhs. in Heraklion¹⁸⁷. Seit der Mitte des 8. Jhs. finden sich Darstellungen des Instruments, das mit der homerischen »Phorminx« verbunden wird, u. a. in der attisch, lakonisch und argivisch geometrischen Vasenmalerei¹⁸⁸. Während die Leier dort meist in der Hand von Musikern

¹⁸¹ Friis Johansen 1957, 99 f. Zum Epiphaniegestus, der ebenso Erscheinung schildern kann wie Gebet und Beschwörung, s. Brandt 1965, bes. 60–71; anders Neumann 1965, 91 f. Am Ende des 7./ Anfang des 6. Jhs. erscheint Bildfeld auf der Schulter zweier äolischer Amphoren der Oberkörper eines Mannes im Epiphaniegestus (A385. A386).

¹⁸² Vgl. auch den stehenden Mann auf dem Deckel eines Kastens aus einem Grab in Ialysos (Rhodos, Mus. 10700: Jacopi 1929, 50–52 Abb. 40 43; Schiering 1957, 103).

¹⁸³ s. zu den Stücken u. bei Anm. 1635.

¹⁸⁴ Friis Johansen 1957, 70 Z8; 72 Abb. 147.

¹⁸⁵ Friis Johansen 1957, 26 f. C2; 32 f. Abb. 49. 47; Walter 1968, 119 Nr. 484 Taf. 85.

¹⁸⁶ Friis Johansen 1957, 26 f. 122.

¹⁸⁷ Wegner 1968, 3–6 Taf. 1 a; Maas – McIntosh Snyder 1989, 9. 20 Abb. 6.

¹⁸⁸ Zur Phorminx bei Homer und zu den geometrischen Darstellungen s. ausführlich Wegner 1968, 2–16; Maas – McIntosh Snyder 1989, 4–6. 9–14. 20–23. 26 f. Die Leier findet sich bereits in minoischen und mykenischen

im Kontext von Tanz gezeigt wird, ist sie auf dem rhodischen Skyphos als Solitär unter dem Henkel platziert. Ähnlich nimmt auf dem Fragment eines subgeometrischen Dinos aus Smyrna¹⁸⁹ aus dem zweiten Viertel des 7. Jhs. eine Leier die ganze Höhe eines Bildfeldes ein, wieder in Gesellschaft eines Vogels. Diesmal hängt vom Rahmen noch eine Schnur mit dem Plektron zum Spielen des Instruments. Während die Leier auf dem Skyphos aus Exochi fünf Saiten hat, sind über das Instrument auf dem Fragment aus Smyrna sieben Saiten gespannt, auch wenn die Befestigung am oberen Querholz nur mit fünf kleinen Kreisen angegeben ist. Damit gehört das Instrument zu den frühesten Darstellungen der Leier mit den später kanonischen sieben Saiten¹⁹⁰. Eine solche erscheint vor der Mitte des 7. Jhs. noch auf dem Halsfragment einer kykladischen Amphora¹⁹¹; im 3. Viertel des 7. Jhs. hält Apollon auf einer kykladischen Amphora¹⁹² ein solches Instrument, wie auch der Leierspieler auf einem Bronzepanzer in Olympia¹⁹³. Seit dem letzten Jahrhundertviertel wird die siebensaitige Leier auch in der attischen und korinthischen Keramik dargestellt¹⁹⁴.

E. Akurgal bringt die Darstellung aus Smyrna, zusammen mit einer Leierdarstellung auf einem subgeometrischen Krater aus Pitane¹⁹⁵, in Zusammenhang mit der angeblichen Erfindung der siebensaitigen Leier durch Terpander von Antissa, den er unter lydischem Einfluss sieht¹⁹⁶. Beide Annahmen entbehren einer soliden Grundlage.

Die Zuschreibung der »Erfindung« an den Dichter von der Insel Lesbos, dessen Schaffenszeit ins zweite Viertel des 7. Jhs. fällt¹⁹⁷, beruht hauptsächlich auf einem Hexameter, den erst Strabon¹⁹⁸ als angeblich von Terpander überliefert: Letzterer fordert darin dazu auf, ein neues Lied

Darstellungen (Maas – McIntosh Snyder 1989, 2 f. 7 f. 16 – 18 Abb. 2 a–3 d) sowie in geometrischen Vasenbildern des 10. und 9. Jhs. (Maas – McIntosh Snyder 1989, 8 f. 19 Abb. 4–5 b).

¹⁸⁹ Cook 1951, 248 f. Abb. 8; Walter 1968, 62. 119 Nr. 484 Taf. 84; Wegner 1968, 11 f. 15 Abb. 3 j; 82 Nr. 138; Akurgal 1983, 105 f. Taf. 108 a; Maas – McIntosh Snyder 1989, 27 f. 32. 42 Abb. 1; Cook – Dupont 1998, 23; Coldstream 1968/2008, 297; Coldstream 2003, 261. Dass, wie Akurgal 2007, 640 postuliert, alle Darstellungen der Leier im ostgriechischen Raum siebensaitig seien, widerlegt der Fund eines Rhytons mit Darstellung einer sechssaitigen Leier aus einem Grab der Mitte des 7. Jhs. in Klazomenai: s. Özbilen 2004, bes. 190 Abb. 1. 2; 195.

¹⁹⁰ Hanfmann 1953, 16 sieht darin die früheste Darstellung der siebensaitigen Leier. Neutraler als frühe Darstellung der siebensaitigen Leier u. a. bei: Cook 1951, 249; Coldstream 2003, 261.

¹⁹¹ Delos B4260: Kunze 1932a, 133 Taf. 5, 5; Wegner 1968, 10. 15 Abb. 3 h; 74 Nr. 50; Maas – McIntosh Snyder 1989, 32. 45 Abb. 7.

¹⁹² Athen, NM 911: Wegner 1968, 10. 15 Abb. 3 e; 72 Nr. 32; Papastamos 1970, 12–35 Taf. 2; Maas – McIntosh Snyder 1989, 42 Abb. 2.

¹⁹³ Es ist umstritten, ob er aus einer peloponnesischen, inselionischen oder ostgriechischen Werkstatt stammt. Wegner 1968, 10 f.; Mallwitz 1980, 97 f. Taf. 59; Maas – McIntosh Snyder 1989, 32. 45 Abb. 8; Hatzi 2008, 145–147.

¹⁹⁴ Pinaxfragment Athen, Akropolis Mus. AP 1085: Wegner 1968, 15 Abb. 3 f.; 70 Nr. 11; Maas – McIntosh Snyder 1989, 28 f. 43 Abb. 3 a. – Syrakus 12577: Maas – McIntosh 1989, 29. 43 Abb. 3b.

¹⁹⁵ Wohl unpubliziert bis auf eine Umzeichnung der Leier bei Akurgal 1966, 202. 211 Abb. 155, an der Maas – McIntosh Snyder 1989, 43 zu Recht Zweifel anmelden, u. a. da die Leier des Dinos aus Smyrna Akurgal 1966, 211 Abb. 154 (zweite von oben) fehlerhaft umgezeichnet ist. Man beachte das Plektron, das in der Umzeichnung gespiegelt zum »Füßchen« geworden ist.

¹⁹⁶ Akurgal 1961a, 13–15 Abb. 3; Akurgal 1966, 202–204; Akurgal 1983, 105 f.; Akurgal 2007, 640. Er nimmt dabei die Überlegungen von Hanfmann 1953, 16 wieder auf.

¹⁹⁷ DNP XII 1 (2002) 161 s. v. Terpanndros (E. Robbins).

¹⁹⁸ Strab. 13, 618.

auf der siebensaitigen Phorminx anzustimmen. Es ist jedoch wahrscheinlicher, dass die kanonische siebensaitige Leier das Ergebnis einer längeren Entwicklung darstellt, die später als Erfindung dem berühmten Dichter zugeschrieben wurde¹⁹⁹.

Die Überlegungen der Musikhistoriker zur möglichen Übernahme mehrsaitiger Instrumente aus dem Lydischen, auf die sich Akurgal beruft²⁰⁰, beziehen sich auf die ›Pektis‹, ein harfenartiges Instrument mit dementsprechend wesentlich mehr Saiten, das aber erst bei den Lyrikern am Ende des 7. Jhs. auftaucht²⁰¹. Nach Pindar hat Terpander die Pektis bei den Lydern kennengelernt und anschließend das Barbiton erfunden²⁰². Der Erfindungsreichtum des Terpander wurde offensichtlich später auf die Phorminx bzw. Leier übertragen. Es ist also weder das Wirken des Terpanders auf die siebensaitige Leier, noch die Übernahme der sieben Saiten aus dem Lydischen nachzuweisen. Die siebensaitige Leier scheint sich aber vom inselionischen und ostionischen Bereich ausgehend durchgesetzt zu haben²⁰³.

Andere Gattungen – Siegel und ihre Abdrücke, Goldbleche

Auf Bildträgern anderer Gattungen werden weitere Themen dargestellt, die sich in der ostgriechischen Vasenmalerei nicht finden. Hier sind vor allem Siegel und deren Abdrücke in Ton und Metall zu nennen.

Gefallenenbergung

Auf einem wohl ostionischen²⁰⁴ Tonpinax des späten 8. Jhs.²⁰⁵ aus dem Heraion von Samos (C2) haben sich Reste von acht Abdrücken desselben Stempels erhalten. Dieser zeigt einen Krieger in Schrittstellung nach rechts, der über seinen Schultern einen Gefallenen trägt, dessen Arme und Beine zu beiden Seiten fast bis auf den Boden hängen. Gleichzeitig hält er in jeder Hand ein Schwert, das er auf Kopfhöhe erhoben hat.

Die Darstellung galt vielen als eine der ersten Darstellungen der Bergung der Leiche des Achill durch Aias und damit als eine der frühesten Sagendarstellungen der griechischen Kunst²⁰⁶. Die-

¹⁹⁹ Maas – McIntosh Snyder 1989, 26, die m. E. zu Recht die seit Deubner 1929, 194–200 (ihm folgte u. a. Lesky 1971, 156 f.) vorherrschende Annahme der Historizität dieser Erfindung in Frage stellen und die dahingehende Deutung der hauptsächlich herangezogenen Schriftquelle.

²⁰⁰ Akurgal 1983, 105 Anm. 374; Wegner 1949, 48.

²⁰¹ Wegner 1949, 47 f.; Maas – McIntosh Snyder 1989, 40. 147 f.

²⁰² Überliefert bei Athen. 14, 635, 37 d–e.

²⁰³ Die Darstellung einer siebensaitigen Leier mit einem Vogel daneben, findet sich auch auf einem Dinos des letzten Viertels des 7. Jhs. aus Tumulus J in Gordion: Kohler 1995, 68 f. TumJ 36 Taf. 39 b, Frontispiz (Farbabb.).

²⁰⁴ So Ohly 1941, 8; Fittschen 1969, 179; Ahlberg-Cornell 1992, 35. Ein Abdruck des gleichen Stempels (Ischia, Mus. Archeologico di Pitheculusae 170133) fand sich in Pithekoussai: Buchner 1966, 11 f.; Ahlberg-Cornell 1992, 35 Nr. 11; 287 Abb. 45; Buchner – Gialanella 1994, 55 Abb. 22. Kunze 1950, 153, der das Bild als Sagendarstellung deutet, hält die Vermutung, »daß der Stempel irgendwie auf eine mutterländische Erfindung zurückgeht«, wegen der Seltenheit früher ionischer Sagenbilder für wahrscheinlich.

²⁰⁵ Ohly 1941, 8; Fittschen 1969, 179 f. mit Anm. 856. Boardman 2001, 112: um 700. Bielefeld 1969, 66 datiert die Darstellung erst in die Mitte des 7. Jhs. Zur Fundgruppe G / Füllung Altar V, aus der eines der Fragmente stammt, s. Ohly 1940, 84; Walter 1968, 88.

²⁰⁶ Hampe 1936, 72 f.; Kunze 1950, 152 f.; Fittschen 1969, 179; Friis Johansen 1967, 30; LIMC I (1981) 187 Nr. 865 s. v. Achilleus (A. Kossatz-Deissmann); Ahlberg-Cornell 1992, 38; Lemos 1999, 37 f. 49; Snodgrass 1998, 15

se Deutung beruht vor allem auf der späteren Darstellung einer entsprechenden Figurengruppe auf dem Klitias-Krater²⁰⁷, in der den beiden Krieger die Namen der homerischen Helden beigeschrieben sind, und der keineswegs zwingenden Schlussfolgerung, dass das Bildschema daher von Anfang an die beiden gemeint hätte²⁰⁸. Als weiteres Argument wurde der im Verhältnis zum stehenden Krieger übergroße Tote angeführt²⁰⁹, dessen Format aber in der geometrischen Ikonographie weder als realistisch noch als Bedeutungsgröße verstanden werden muss²¹⁰. So werden liegende Tote, deren Größe nicht von der Höhe des Frieses begrenzt wird, häufig übergroß dargestellt²¹¹, während etwa auf Wagen oder Schiffen stehende Krieger im Verhältnis zu daneben stehenden entsprechend verkleinert werden²¹². Das gilt nicht nur für die attischen Darstellungen der Flächenkunst, sondern ebenso für die ostgriechischen, wie etwa die verkleinerten Trauernden unter der Bahre auf dem samischen Kantharos **A2**. Das Format des getragenen Toten ist also dem Darstellungsschema geschuldet, da sich der auf beiden Seiten herabhängende Körper so wesentlich klarer und die getragene Last eindrucksvoller visualisieren lässt. Es handelt sich demnach nicht notwendigerweise um die Darstellung mythischer Helden.

Bei dem Gefallenentransport handelt es sich, wie bei dem Löwenkampf²¹³, um ein außergewöhnliches Ereignis. Das Bild zeigt eine Grenzsituation der Lebenswelt, in der ein (heldenhafte) Krieger die Leiche seines Kameraden birgt. Dies ist eine allgemeine menschliche Erfahrung, auf deren allgemeingültige Darstellung in einem zweiten Schritt ein bestimmtes Ereignis, etwa die Bergung von Achill durch Aias, projiziert werden kann. In diesem Sinne wird erst im 6. Jh. die Figurengruppe des Gefallenentransports auf dem Klitias-Krater durch Namensbeischriften individualisiert²¹⁴. Ihre häufige Darstellung²¹⁵ zeigt, wie gelungen die Bilderfindung für ein allgemeingültiges Thema ist. Eine mythologische Deutung der Figurengruppe ist aber für die frühen Darstellungen nicht nachzuweisen.

(hält es zumindest für wahrscheinlich). Ohly 1941, 8 äußert sich nicht zur Deutung und bezeichnet die Figuren neutral als »Krieger«. Gegen eine Benennung, Deutung als »Standardsituation«: Woodford 1980, 26; Giuliani 2003, 141 f. Nach Junker 2005, 149 muss die Benennung offen bleiben.

²⁰⁷ Florenz, *Mus. Arch.* 4209: LIMC I (1981) 188 Nr. 873 mit Abb. s. v. Achilleus (A. Kossatz-Deissmann).

²⁰⁸ Hampe 1936, 73; Friis Johansen 1967, 30; Fittschen 1969, 180 f.; LIMC I (1981) 192 s. v. Achilleus (A. Kossatz-Deissmann).

²⁰⁹ Snodgrass 1998, 37.

²¹⁰ Ahlberg 1971b, 16; Giuliani 2003, 142.

²¹¹ z. B. Kraterfrgt Brüssel A1376: *Coldstream* 1968/2008, 31 Nr. 15; Ahlberg 1971b, 89 Abb. 89.

²¹² Auf Wagen: Oinochoe, Athen Agora Mus. P4885. – Auf Schiff: Skyphos Eleusis 741: Ahlberg 1971b, 35 Abb. 42.

²¹³ s. dazu oben bei Anm. 106.

²¹⁴ Giuliani 2003, 142.

²¹⁵ Zusammenstellung der archaischen Darstellungen des Gefallenentransports, gedeutet als Achill und Aias bei Woodford – Loudon 1980, 25–40 bes. 36 f.; LIMC I (1981) 186–191 s. v. Achilleus (A. Kossatz-Deissmann), darunter nach dem Klitias-Krater mit Namensbeischrift ebenda 190 Nr. 882 sowie evtl. 189 f. Nr. 881. 884.

Hydrakampf

Ebenfalls in das letzte Viertel des 8. Jhs. wird ein Bronzesiegel aus Chios²¹⁶ datiert (**C3**). Der leicht korrodierte Stempel zeigt zwei Männer zu beiden Seiten einer gewundenen Schlange, die sie mit beiden Händen zu packen scheinen²¹⁷. Unter der Schlange zwischen den Füßen der Kämpfenden ist ein rundes, vielfüßiges Ding dargestellt, in dem man mit etwas gutem Willen einen Krebs erkennen kann.

Diese Vermutung führte zusammen mit der Figurenkombination bereits die Ausgräber dazu, eine Deutung der Darstellung als Herakles und Iolaos im Kampf mit der Hydra vorzuschlagen²¹⁸, zu dem Hera, um Herakles zu behindern, einen Krebs schickt²¹⁹. Eine böotische Plattenfibel in Philadelphia aus dem ersten Viertel des 7. Jhs.²²⁰ zeigt einfacher erkennbar das gleiche Figurenschema, nur dass diesmal die Schlange vielköpfig ist und der Krebs zwischen den Beinen des einen Kriegers krabbelt. Die chiotische Darstellung ist zwar weniger gut erhalten, die Deutung erscheint aber überzeugend.

Anders als der Gefallenentransport, der im Bereich menschlicher Erfahrungen zu verorten ist, stellt der Kampf zweier Männer gegen eine Riesenschlange ein außerordentliches Ereignis dar, das einer Erklärung bedarf. Daher liegt es nahe, dass ihr eine Geschichte zugrunde liegt, die in der Sagenwelt anzusiedeln ist²²¹. Mit dem Krebs ist der Gruppe noch ein zusätzlicher Hinweis beigefügt, der deutlich machen soll, um welchen Kampf es sich handelt, wobei dieser natürlich nur dann als Hydrakampf des Herakles verstanden werden konnte, wenn dem Betrachter die Geschichte bekannt war. Das Bronzesiegel gehört zu den frühesten Darstellungen des Themas, das etwa gleichzeitig oder wenig später eine um 700 datierte böotische Bogenfibel in London zeigt²²², und damit auch zu den frühen griechischen Sagen Darstellungen.

Kentaur, Sphinx und Flügelfrau

An das Ende des 8. oder den Anfang des 7. Jhs. gehört auch eine Gruppe ostgriechischer Elfenbeinsiegel²²³, die u. a. auf Chios, Samos, Rhodos und in Ephesos gefunden wurden und die

²¹⁶ Eine ostgriechische Produktion (u. a. Fittschen 1969, 147; Coldstream 2003, 354) de Siegels wird v. a. aufgrund des Fundorts und mangels vergleichbarer Stücke, die eine andere Herkunft nahe legen könnten, angenommen.

²¹⁷ Fittschen 1969, 147.

²¹⁸ Lamb 1934/1935, 151 Nr. 39. Es folgten: Fittschen 1969, 149; Ahlberg-Cornell 1992 38; Coldstream 2003, 354.

²¹⁹ u. a. bei Panyassis: Davies 1988, 116 Fragment Panyassis F 3. Zur literarischen Überlieferung des Hydrakampfes s. LIMC V (1990) 34 s. v. Herakles (G. Kokkorou-Alewrás).

²²⁰ Philadelphia, Univ. 75-35-1: Hampe 1936, 41 Nr. 135 Taf. 8; Fittschen 1969, 148 SB29 mit älterer Lit.; LIMC V (1990) 37 Nr. 2020 s. v. Herakles (G. Kokkorou-Alewrás). Zu (böotischen) Plattenfibeln allg. s. Donder 1994, 16–31. Zur Datierung s. o. Anm. 146.

²²¹ s. Definition des narrativen Bildes (des Mythenbildes/Sagenbildes) als eines, das »einer Geschichte bedürftig« ist: Giuliani 2003, bes. 79 f.; s. dazu auch Fittschen 1969, 9–14.

²²² London, BM 3205: Hampe 1936, 41 f. Taf. 2; Fittschen 1969, 147 f. SB28; LIMC V (1990) 37 Nr. 2019 s. v. Herakles (G. Kokkorou-Alewrás). Weitere Darstellung im ersten Viertel des 7. Jhs. neben der Fibel in Philadelphia möglicherweise auf einer schlechter erhaltenen Fibel in Heidelberg: Schweitzer 1982, 163 f. Abb. 34; Hampe 1936, 41 Nr. 72; Fittschen 1969, 148 SB30.

²²³ Boardman 1963, 154 f.; Carter 1985, 66–71 Abb. 13–15; Boardman 2001, 118 f. Abb. 173.

teils in Form kauender Löwen, in Form eines Pantherkopfes oder als Skaraboid gestaltet sind. Auf der Unterseite ist meist eine einzelne Figur oder eine einfache Zusammenstellung zweier Figuren in schlichter Ausführung eingritz bzw. eingegraben. Auf den Siegeln begegnen nicht nur Bilder von Kriegern²²⁴, einem Mann vor einem Pferd²²⁵, einem Reiter²²⁶, Themen die wir auch aus der geometrischen ostgriechischen Vasenmalerei kennen, sondern sie zeigen auch nicht menschliche Figuren und Mischwesen: einen Mann und ein geflügeltes Mischwesen, wahrscheinlich eine Sphinx, einander gegenüber stehend (**C4**)²²⁷, eine stehende geflügelte Göttin (**C6**) sowie einen Kentaur, der Zweige schwingt (**C5**)²²⁸.

Kentaurendarstellungen tauchen mit der bekannten Terrakottafigur aus Lefkandi auf Euböa bereits am Ende des 10. Jhs. auf²²⁹. In der attischen Ikonographie ist der Kentaur spätestens seit dem letzten Viertel des 8. Jhs. zuhause²³⁰, in anderen Regionen am Anfang des 7. Jhs.²³¹ Dabei ist umstritten²³², ob die Figur des Rossmenschen ihren Ursprung noch in mykenischer Zeit hat²³³, ob sie aus dem Osten übernommen wurde²³⁴ – wobei in beiden Fällen Zypern als Vermittler angenommen wird²³⁵ –, oder ob sie als griechische »Erfindung« zu gelten hat, der die Idee des aus tierischen und menschlichen Teilen gemischten Wesens als Anregung diente²³⁶. Dass die frühen griechischen Kentauren im Gegensatz zu den vorgeschlagenen mesopotami-

²²⁴ Erlenmeyer – Zai-Boerlin 1961, Taf. 2, 22; Boardman 1963, 155 Nr. 17.

²²⁵ Hogarth 1908, Taf. 31, 8; Boardman 1963, 154 Nr. 9.

²²⁶ So Hogarth 1908, 168 Taf. 27, 4 (ohne Abb. der Stempelseite); Boardman 1963, 155 Nr. 12. Möglicherweise ist auch auf Hogarth 1908, 180 Taf. 31, 13 ein Reiter dargestellt. Ein von Carter 1985, 67 Nr. 7 der Gruppe zugeordnetes Löwensiegel aus Andros (Cambitoglou 1972, Taf. 239 b) zeigt drei nicht näher bestimmbar menschliche Figuren mit erhobenen Armen nebeneinander.

²²⁷ Lamb 1934/1935, 153 Taf. 33, 1–4; Coldstream 2003, 258. Nach der Umzeichnung bei Boardman 2001, 119 Nr. 173 könnte man in dem Kopf mit aufgerissenem Maul auch den eines Greifen erkennen.

²²⁸ Freyer-Schauenburg 1966, 47 f. vermutet die Entstehung auf dem Festland; ebenso Fittschen 1969, 99 R38. Für das dort als Vergleich angeführte Siegel Paris, BN M5837 wird von Boardman 2001, 111 f. 134 zu Abb. 208 eine argivische Herkunft angenommen, vgl. auch den Kentaur auf einem (peloponnesischen?) Siegel: Centaur's Smile 2003, 138 Nr. 15 – Ein Siegel aus Kamiros zeigt entweder einen Kentaur oder, wie Hogarth 1908, 180 Taf. 31, 13; Boardman 1963, 154 Nr. 1 annehmen, einen Reiter vor einem Baum.

²²⁹ Eretria Mus. 8620: Desborough u. a. 1970, 21–30 Taf. 7–10; Arnold 1972, 91–93 Abb. 41–43; Schiffler 1976, 77–80. 270 Kat. EU-S1; Padgett, in: Centaur's Smile 2003, 7–9 mit weiterer Lit. 37 f. Anm. 25.

²³⁰ Fittschen 1969, 88 f.; Schiffler 1976, 15; Rombos 1988, 232. 242; Padgett, in: Centaur's Smile 2003, 9. Voran geht die Kentaurenkampfgruppe in New York, die meist ins letzte Drittel des 8. Jhs. datiert wird: Centaur's Smile 2003, 9. 133–136 Kat. 13 sowie Bumke 2004, 10 – 20 Taf. 1, beide mit älterer Lit.

²³¹ Schiffler 1976, 59 (Korinth); 65 (Argolis); 67 (Lakonien); 81 (Kykladen).

²³² Zur Forschungsdiskussion s. Padgett, in: Centaur's Smile 2003, 5–10.

²³³ Kourou 1991, 110–114; Shear 2002, 149. Dagegen: Arnold 1972, 125. Skeptisch: Fittschen 1969, 92 f.; Padgett, in: Centaur's Smile 2003, 7.

²³⁴ Demargne 1929, 123–125; Buschor 1934, 129; Ohly 1953b, 80 f.; Karageorghis 1966, 166 f. 169; Arnold 1972, 140 f. 205 f.; Demetriou 1989, 52; Padgett, in: Centaur's Smile 2003, 5–10.

²³⁵ Wahrscheinlich zeigt der zypro-geometrische Teller, Paris Louvre AM 961 einen Kentauren: CVA Paris, Louvre (4) II Cb Taf. 7, 14; Karageorghis – des Gagniers 1974, illustration, 141. Schiffler 1976, 284 Z1; Padgett, in: Centaur's Smile 2003, 7. Die ebenfalls von Zypern bekannten Terrakottastatuetten (Karageorghis 1966, Taf. 21; Webb, in: Helden 2008, 306) in Form eines Vierfüßlers mit zwei menschlichen Köpfen sind jedoch kaum als Kentauren anzusprechen: Fittschen 1969, 91 Anm. 467; Rombos 1988, 239; Padgett, in: Centaur's Smile 2003, 7. Neben Zypern wurde auch Rhodos u. a. von Demargne 1929, 126 als Vermittler angenommen. Die ebenda angeführten Reliefpithoi mit Kentaurendarstellungen werden aber inzwischen frühestens an das Ende des 7. Jhs. datiert, vgl. Fittschen 1969, 123 Anm. 608 mit Lit. s. dazu auch u. mit Anm. 1718.

²³⁶ Fittschen 1969, 93; Schiffler 1976, 162; Rombos 1988, 238 f. 242.

schen Vorbildern²³⁷ üblicherweise menschliche Vorderbeine haben²³⁸ und dass die Darstellungen sie von Anfang an mit ausgebildeter Charakteristik als wilde Wesen der Natur mit Zweigen ausgerüstet und mit Menschen in Interaktion zeigen, spricht dafür, dass ihr Bild griechisch geprägt ist.

Anders als beim Kentauren ist die Übernahme der Sphinx aus dem vorderasiatischen Raum unbestritten²³⁹. Seit dem späten 8. Jh. erscheint sie zunächst meist in Einzeldarstellungen²⁴⁰ in der griechischen Vasenmalerei²⁴¹ und auf Goldbändern²⁴². Während sie auf Kreta mit einem spätprotogeometrischen Krater aus Knossos²⁴³ aus der Mitte des 9. Jhs. und Metallarbeiten²⁴⁴, wohl vom Ende des Jhs., bereits in proto- bzw. frühgeometrischer Zeit dargestellt wird, gehört sie anderweitig zu den Motiven, die im gesamten griechischen Bereich den Übergang zur orientalisierenden Phase kennzeichnen.

Im ostgriechischen Bereich finden wir die Sphinx neben dem Siegel auf Chios auch in Form und Stil vergleichbar auf einem weiteren ostgriechischen Elfenbeinsiegel²⁴⁵, sowie wohl ebenfalls bereits am Ende des 8. Jhs. gestempelt auf einen tönernen Gefäßuntersatz aus Milet²⁴⁶. Die Darstellung auf dem Elfenbeinsiegel aus Chios ist zwar recht grob geschnitzt, aber die

²³⁷ s. dazu Fittschen 1969, 89 f. mit Anm. 458; Arnold 1972, 221–224.

²³⁸ Rombos 1988, 236; Fittschen 1969, 90; Schiffler 1976, 163. Ausnahme ist das attische Goldblech Berlin GI 310, das möglicherweise (am Original aufgrund des schlechten Erhaltungszustands nur schwer zu erkennen) einen pferdefüßigen Kentauren zwischen solchen mit Menschenbeinen zeigt: Ohly 1953b, 43 f. A 21; 36 Abb. 20 (Umzeichnung) Taf. 10, 2; Arnold 1972, 125; Padgett, in: *Centaur's Smile* 2003, 10 Anm. 41. Die Vorderbeine des Kentauren von Lefkandi sind nicht eindeutig als Tier- oder Menschenbeine gekennzeichnet: Sie enden zwar nicht in Füßen, haben aber eher menschliche Knie, s. dazu: Desborough u. a. 1970, 25; Rombos 1988, 238; Padgett, in: *Centaur's Smile* 2003, 7. Auch bei den Beinen des Kentauren auf dem Siegel Paris, Cab. Med. M5837: *Centaur's Smile* 2003, 136 f. Nr. 14 handelt es sich m. E. nicht eindeutig um Pferdebeine. Anders: Padgett 2003, 10.

²³⁹ Winkler-Horaček 2003, 226; Höckmann – Winkler-Horaček 2005, 91. Zu den phönizischen, nordsyrischen und assyrischen Vorbildern s. Winkler-Horaček 2003.

Auch wenn die Sphinx bereits im Minoischen und Mykenischen auftaucht – s. Demisch 1977, 65–69, wird meist angenommen, dass es »keine unmittelbare Verbindungen zwischen den Mischwesen in minoisch-mykenischer Zeit und denen der geometrischen Epoche gibt«: Winkler-Horaček 2003, 226; s. auch Vollkommer 1991, 47; LIMC VIII (1997) 1163 s. v. Sphinx (N. Kourou). Mögliche Verbindungen sieht Kourou 1991, 113–123 über Zypern.

²⁴⁰ Höckmann – Winkler-Horaček 2005, 92; LIMC VIII (1997) 1152–1155 s. v. Sphinx (N. Kourou). Zu frühen Sphinxdarstellungen s. auch Müller 1978, 56 mit älterer Lit. 297 Anm. 244.

²⁴¹ Müller 1978, 56 mit Anm. 244; Rombos 1988, 244–254.

²⁴² z. B. Ohly 1953b, 34–37 A17 Abb. 18 Taf. 9, 4; 11, 1.

²⁴³ Sackett 1976, 118–129 Taf. 15. 16; Coldstream 2001, 47 Taf. 23 c.

²⁴⁴ Köcher aus Fortetsa: Brock 1957, 134 f. Nr. 1568 Taf. 116. 169 und Bronzeblech aus Kavusi: Kunze 1931, 218 Abb. 31 Taf. 56 e. Zu beiden Stücken u. zu ihrer Datierung s. auch: Blome 1982, 10–12 Abb. 3 Taf. 2, 2; Rombos 1988, 247 f. Spätestens im 8. Jh. erscheint die Sphinx auch auf Bronzeschilden aus Kreta, s. Kunze 1931, 6 Nr. 1 Taf. 1; 6 Nr. 2 Taf. 3. 5; 7 f. Nr. 5 Taf. 7–9; 22 f. Nr. 40; 169 Taf. 38; Kourou 1991, 116 mit späteren Funden in Anm. 49; LIMC VIII (1997) 1157 Nr. 107; 1158 Nr. 125. 126. 129 s. v. Sphinx (N. Kourou); Matthäus 2000, 535 f. [Zur umstrittenen Datierung d. Schilde s. Blome 1982]

²⁴⁵ Ithaka: Benton 1953, 346 C.57 Taf. 68; Boardman 1963, 154 Nr. 2; LIMC VIII (1997) 1152 Nr. 2 s. v. Sphinx (N. Kourou). Auf einem weiteren Elfenbeinsiegel in Form eines Löwen aus Chios (Boardman 1963, Taf. 20, 3; Boardman 1967a, 237 Nr. 534 Abb. 160 Taf. 95) ist etwas gröber ein geflügeltes Mischwesen vor einer Pflanze eingeritzt. In der Darstellung auf einem weiteren Siegel Hogarth 1908, Taf. 31, 9, die Boardman 1963, 154 Nr. 1 als »sphinx«? benennt, ist m. E. keine Sphinx zu erkennen.

²⁴⁶ Hommel 1959/1960, 56 f. Taf. 56 nimmt eine lokale Herstellung noch im 8. Jh. an; Boardman 1967b, 60. s. auch den Neufund eines Goldbleches des 7. Jhs. mit Sphinx aus Milet: Jahresbericht AA 2011, 176 Abb. 11.

zwei deutlich eingegrabenen Beine und der Kopf lassen eine menschliche, wahrscheinlich männliche Figur erkennen²⁴⁷. Die Gegenüberstellung eines Mannes und einer Sphinx findet in den anderen genannten griechischen Darstellungen der Zeit keinen Vergleich.

Für die von N. Kourou vermutete Benennung des Mannes als Ödipus und damit die Deutung als mythologische Darstellung von Ödipus und der thebanischen Sphinx gibt es keine sicheren Hinweise. Ohne eine weitere Charakterisierung der Figuren oder ihrer Umgebung im Bild selbst ist die Konstellation »Mensch vor Ungeheuer« zu elementar, um auf eine bestimmte Geschichte bezogen zu werden. Das gilt umso mehr, weil auch außerhalb der Bilder in dieser Zeit noch keine eindeutige Verbindung hergestellt wird. Der früheste literarische Hinweis auf die Sage von Ödipus und der thebanischen Sphinx, die auch Thema zweier weitgehend verlorener Epen vom Ende des 7. Jhs. war²⁴⁸, findet sich bei Hesiod, der ein Untier erwähnt, das den Kadmeiern Verderben bringt²⁴⁹. Dabei wird angenommen, dass das dort Φῖξ [Φῖκ'] genannte Ungeheuer erst später mit dem Bild der Löwenfrau verbunden wurde²⁵⁰. Die erste gesicherte Verbindung mit dem Namen findet sich in der zweiten Hälfte des 6. Jhs. auf einer attisch schwarzfiguren Schale, auf der das Mischwesen als ΣΦΙΧΣ benannt ist²⁵¹. Die Begegnung von Ödipus und der Sphinx wird eindeutig erst am Ende des 6. Jhs. in der attischen Vasenmalerei dargestellt²⁵² und damit deutlich später, als die hier betrachteten Stücke. Möglicherweise geht die Kombination von Mann und Sphinx auf dem Elfenbeinsiegel wie das Mischwesen selbst auf östliche Vorbilder zurück, wo, wie beispielsweise auf einer zyprophönikischen Metallschale, Menschen, Genien oder Götter im Kampf mit geflügelten Mischwesen gezeigt werden²⁵³.

Auch die Beflügelung der weiblichen Figur auf dem Elfenbeinsiegel aus Ephesos (C6) ist von östlichen Vorbildern übernommen²⁵⁴. Ausgehend von den Schultern der Figur sind zu Seiten ihres Kopfes zwei Sichelflügel aufgespannt. Kopf und Füße scheinen im Profil dargestellt²⁵⁵. Bei den spiralförmig eingegrabenen Formen darunter scheint es sich um die Arme der Figur

²⁴⁷ So auch Lamb 1934/1935, 153; Boardman 1963, 154 Nr. 4; LIMC VIII (1997) 1160 Nr. 182 s. v. Sphinx (N. Kourou).

²⁴⁸ s. RE III A 2 (1929) 1703 f. 1708–1716 s. v. Sphinx (A. Lesky); LIMC VII (1994) 1 f. s. v. Oidipous (I. Krauskopf); Höckmann – Winkler-Horaček 2005, 90.

²⁴⁹ Hes. theog. 326.

²⁵⁰ Fittschen 1969, 199 Anm. 942; Vollkommer 1991, 47–64; Winkler-Horaček 2000, 218 f.; Höckmann – Winkler-Horaček 2005, 90.

²⁵¹ München 2243: CVA München (11) Taf. 3–5; LIMC VIII (1997) 1155 Nr. 82 mit Abb. s. v. Sphinx (N. Kourou); Höckmann – Winkler-Horaček 2005, 90 mit Anm. 7.

²⁵² Höckmann – Winkler-Horaček 2005, 90. 94 mit Anm. 47; Vollkommer 1991, 60–62; möglicherweise bereits um 530 auf einer pseudo-chalkidischen Amphora: LIMC VII (1994) 6 Nr. 46 s. v. Oidipous (I. Krauskopf); Höckmann – Winkler-Horaček 2005, 94.

²⁵³ New York, MMA 74.51.4554: Markoe 1985, 177–179. 256 Kat. Cy8; Matthäus 1985, 164 f. Nr. 429 Taf. 37; Karageorghis 2000, 182 f. Nr. 299 (mit älterer Lit.); Paris, Louvre AO 20134: Markoe 1985, 170 f. 244 f. Kat. Cy2; Matthäus 1985, 165 f. Nr. 431 Taf. 39.

²⁵⁴ s. dazu Spartz 1962, bes. 96 f., der den minoischen und östlichen (bes. syrisch-phönikisch und nord-syrisch-hethitischen) Elementen in den Darstellungen der Potnia theron nachgeht. Die ungewöhnliche Beflügelung der Herrin der Tiere auf einer protogeometrischen Pithosurne (s. u. Anm. 2326) findet zunächst keine Nachfolge.

²⁵⁵ Vgl. die Haltung einer weiblichen Flügelfigur auf der zyprophönikischen Silberschale New York, MMA 75.41.4552: Matthäus 1985, 167 Nr. 437 Taf. 41; Markoe 1985, 179 f. 262 Kat. Cy11; Karageorghis 2000, 185 Nr. 302.

zu handeln. Smith sieht in den Händen der Figur eine Schlange und einen Vogel, weshalb er die Beflügelte als *Potnia theron* deutet²⁵⁶. Anhand der Abbildung sind mögliche Tiere aber nicht klar zu erkennen.

Mit den beiden Elfenbeinsiegeln zeigt sich, dass die geflügelten Wesen (Sphinx und Flügelfrau bzw. *Potnia*) im ostgriechischen Raum ähnlich wie auf den Inseln und dem Festland zunächst vor allem in Gattungen übernommen werden, deren Herstellungstechnik im Osten bereits eine lange Tradition hat und teils von dort übernommen wurde²⁵⁷. Es ist gut vorstellbar, dass hier mit der Technik auch neue Bilder Eingang in das Darstellungsrepertoire fanden.

Löwenbändiger

Nach den Siegeln sind hier auch Goldbänder zu nennen, die letztendlich Abdrücke geschnittener Siegel und Model²⁵⁸ sind.

Ein rhodisches Goldblech (**C7**) zeigt mit dem Löwenbändiger ein weiteres Motiv, das zu den aus dem Osten übernommenen Bildern gehört.

Im mittleren Bildfeld des Blechs steht ein Mann im kurzärmeligen Gewand mit zu seinen beiden Seiten antithetisch auf die Hinterbeine aufgerichteten Löwen. Aufgrund des Erhaltungszustands des Bleches ist nur noch zu erahnen, dass er mit jeder Hand einen Löwen am Vorderbein fasst.

Eine Gruppe im gleichen Kompositionsschema findet sich etwas später auch auf Goldplättchen aus dem ephesischen Artemision (**C8**)²⁵⁹, wobei hier das Geschlecht der kleineren, menschlichen Figur zwischen zwei deutlich größeren Löwen umstritten ist. Sie wurde sowohl als Opfer der beiden Löwen²⁶⁰ wie auch als deren Bändiger oder als *Potnia theron*²⁶¹ gedeutet. Auch hier ist die genaue Haltung der Arme und Beine nur noch schlecht zu erkennen. Hogarth beschreibt die Tatzen als auf den Schultern der Figur liegend, während diese die Tatzen oder den Hals der Löwen ergreift²⁶². Nach Jacobsthal berührt sie mit dem Arm die erhobene Tatze des Löwen²⁶³. Die Beschreibungen sprechen, wie auch die Komposition mit den antithe-

²⁵⁶ Smith, in: Hogarth 1908, 168 Nr. 41. Als *Potnia theron* auch bei Boardman 1963, 154 Nr. 11. Auch die Zickzacklinien zu Seiten der Frau könnten Tiere andeuten, vgl. einen *Potnios Theron* mit als Zickzacklinien dargestellten Schlangen auf einer Gemme aus Kreta: Brandt 1968, 42 Nr. 163 Taf. 19. Zur *Potnia theron* s. Kapitel XI, *Potnia theron* mit Lit. bes. in Anm. 2286.

²⁵⁷ Elfenbeinschnitzerei: Carter 1985, 21–23 (Elfenbeinimport). 62–71 (Siegel in Tierform, nordsyrische Vorbilder der Löwensiegel). Beim Steinschnitt/Siegel: Zwierlein-Diehl 2007, 27; Boardman 2001, 107–107. Metallarbeiten: Boardman 1961, 134–139; Boardman 1967b, bes. 63 f.; Blome 1982, 10–12. 15 f.; Matthäus 2000, 543; Coldstream 2003, 281 – 288. Allgemein: Kunze 1931, 247–264; Burkert 1984, bes. 25 f.

²⁵⁸ Boardman 1961, 113.

²⁵⁹ Jacobsthal 1951, 87 datiert die Plättchen ins 2. Viertel des 7. Jhs.

²⁶⁰ Jacobsthal 1951, 87.

²⁶¹ Hogarth 1908, 110; Kunze 1931, 202; Muss 2008, 11 Abb. 3.

²⁶² Hogarth 1908, 110.

²⁶³ Jacobsthal 1951, 87.

tisch aufgerichteten Löwen, eher für eine Deutung als Bändiger oder Potnia bzw. Despotes theron, denn als Opfer der Löwen²⁶⁴.

Der Löwenbändiger zwischen zwei aufrechten Löwen²⁶⁵, ebenfalls ein seit langem im vorderasiatischen Raum geläufiges Motiv²⁶⁶, wurde bereits auf Bronzereliefs der ersten Hälfte des 8. Jhs. auf Kreta übernommen. So begegnet ein Löwen bändigender Mann mit Helm auf dem Bronzeblech aus Kavusi²⁶⁷. Auf den attischen Goldblechen wird er nicht dargestellt. Nur auf einem Goldband aus dem mittleren 7. Jh. aus Korinth²⁶⁸ steht ein Mann ebenso zwischen zwei heraldisch aufgerichteten Löwen. Für den Löwenbändiger auf dem rhodischen Goldblech konnte Friis Johansen syro-phönizische Vorbilder wahrscheinlich machen²⁶⁹.

Damit ist jedoch die Bedeutung des Bändigers im griechischen Kontext nicht geklärt. Das souveräne Beherrschen zweier Löwen ist einem normalen Menschen nicht möglich und auch von keinem griechischen Helden als Charakteristikum bekannt. Somit kann in dem Löwenbändiger nur eine Gottheit bzw. ein göttliches Wesen erkannt werden²⁷⁰, das für uns aber nicht weiter benennbar ist. Auf dem Goldblech (C7), das wahrscheinlich als Mundblech eines Toten diente²⁷¹, könnte der Löwenbändiger als Beherrscher todbringender Tiere eine quasi magische Funktion gehabt haben.

Jagd vom Wagen

Drei Goldbleche des frühen 7. Jhs. aus Gräbern der Nekropole von Exochi zieren Wagendarstellungen (C9–C11).

Während das Blech C9 zu beiden Seiten eines Mittelornaments einen Wagen zeigt, in dem jeweils vorgebeugt ein Lenker steht, in der einen Hand die Zügel, die andere über den Kopf erhoben, sind die Wagendarstellungen auf C10 und C11 in einen neuen Kontext gestellt. Auf den beiden über denselben Modeln getriebenen Blechen nimmt der Wagen mit Wagenlenker,

²⁶⁴ Die geometrischen/frühorientalisierenden Darstellungen eines Menschen als Opfer zweier Löwen zeigen diesen meist horizontal zwischen zwei angreifenden Löwen, oft mit dem Kopf im Rachen des einen Tieres, s. Kunze 1931, 205 f.; Scheibler 1960, 18 f.; Fittschen 1969, 76 f. 85; Rombos 1988, 195–198 Taf. 37 c. 38 a. Ausnahme ist die Darstellung von Rumpf und Kopf eines Mannes zwischen zwei aufgerichteten Löwen auf der bronzenen Plattenfibel Berlin, Misc. 8460, Hampe 1936, 16 Nr. 58 Taf. 11; Jacobsthal 1951, 87 Taf. 31 d; Fittschen 1969, 77 L5.

²⁶⁵ Zu den griechischen, v. a. kretischen Darstellungen s. Fittschen 1969, 80. 87; Müller 1978, 52. 54 f.; Blome 1982, 76 f.

²⁶⁶ Friis Johansen 1957, 178; Rombos 1988, 205 f. Das Motiv taucht bereits in minoischen und mykenischen Bildern in der Ostägäis auf, die ebenfalls in östlicher Tradition stehen. s. dazu Blome 1982, 67; Karantzali 1998, bes. 91 f. mit weiterer Lit.

²⁶⁷ Boardman 1961, 134 f. Abb. 50 a; Blome 1982, 10 f. Abb. 3. Auf dem Bronzeköcher aus Fortetsa (Brock 1957, 135 f. Nr. 1569 Taf. 116. 169; Boardman 1967b, 59; Blome 1982, 10 Taf. 2, 2) greift der Helmträger einen Löwen mit seiner Linken am Bein, während er mit der Rechten ein Schwert zückt.

²⁶⁸ Berlin GI 344. 343. 342; Friis Johansen 1957, 180; Greifenhagen 1970, 23 Taf. 5 hält das Blech für entweder peloponnesisch oder kretisch.

²⁶⁹ Friis Johansen 1957, 180 mit Hinweis auf die ägyptisierende Haartracht, vgl. Silberschale New York, MMA 74.51.4554; Markoe 1985, 177–179. 256 Kat. Cy8; Matthäus 1985, 164 f. Nr. 429 Taf. 37; Karageorghis 2000, 182 f. Nr. 299.

²⁷⁰ Fittschen 1969, 87.

²⁷¹ Friis Johansen 1957, 178.

der die freie Hand wohl mit einer Waffe²⁷² über den Kopf erhoben hat, die ganze Höhe des Blechs ein. Vor und hinter dem Wagen sind in zwei Registern übereinander weidende und schreitende Hirsche und Böcke, dazwischen ein Vogel und drei Raubtiere dargestellt. Die Tiere werden recht detailreich geschildert, bei der Darstellung ihrer Körper wird in den sich überschneidenden Beinen im Relief zwischen einem Vorne und Hinten unterschieden, einzelne Hirsche haben den Kopf umgewandt²⁷³.

Die Figuren sind additiv hintereinander gesetzt und reagieren weder aufeinander noch auf den Wagen. Doch schon die Zusammenstellung lässt an das Thema Jagd denken. Während die Darstellung eines einzelnen Wagens wie auf **C9** sich ähnlich auch auf einem eretrischen Goldband²⁷⁴ findet, wird die Jagd vom Wagen wie auf **C10** und **C11** in anderen griechischen Regionen nicht dargestellt²⁷⁵.

Bereits Friis Johansen²⁷⁶ wies bei der Erstpublikation der Bleche darauf hin, dass die Wahl des Themas auf Anregungen aus dem Osten zurückgeht, wo die Jagd vom Wagen und deren Darstellung²⁷⁷ eine lange Tradition hat. Üblicherweise wird vom Wagen mit dem Bogen gejagt, wie etwa auf einer zyprophönikischen Schale²⁷⁸ gezeigt. Auf dem Fragment eines kretischen Bronzereliefs²⁷⁹ ist ebenfalls ein Wagen zu sehen, auf dem ein Bogenschütze steht, möglicherweise der Rest einer Jagddarstellung.

Die rhodischen Bleche **C10** und **C11** übernehmen das östliche Thema der Jagd vom Wagen. Die Darstellung wird umgesetzt, in dem einzeln oder aus anderen Zusammenhängen bereits bekannte Figurentypen zu einer neuen Komposition neuen Inhalts zusammengestellt werden, ohne die bekannten Figurentypen umzuarbeiten oder dem neuen Thema anzupassen. Dies liegt bei der Gattung nahe. Da die Bleche über Modeln oder durch Abdrücke geformt werden, war es hier tatsächlich möglich, in der Vorlage einzelne Figuren auf dem Blech zu einem neuen Bild zusammenzustellen.

²⁷² Zumindest nach Umzeichnung und Text Friis Johansen 1957, 85 Abb. 191; 175.

²⁷³ Markoe 1996, 53 führt auch die Darstellung von Hirschen oder Rehen mit zurückgedrehtem Kopf auf östliche Vorbilder (phönizische Silberschalen) zurück.

²⁷⁴ Ohly 1953b, 46–48 E1; 39 Abb. 24 Taf. 13, 1.

²⁷⁵ Zu protogeometrischen und geometrischen Darstellungen der Hirsch- und Löwenjagd u. möglichen minoisch-mykenischen und östlichen Vorbildern s. Blome 1982, 91–97.

²⁷⁶ Friis Johansen 1957, 175 f.

²⁷⁷ Anderson 1985, 9 f.; Fornasier 2001, 199 f. mit weiterer Lit. in Anm. 753; 201–205 (zu assyrischen Jagddarstellungen); Guggisberg 2008, 330.

²⁷⁸ Oxford, AM G401, Löwenjagd vom Wagen (ebenfalls mit sechsspeichigem Rad): Markoe 1985, 207. 326 f. Kat. G7. Markoe 1985, 49–51 sieht die Wagen- u. Jagddarstellungen auf den Schalen unter neu-assyrischem und nordsyrischem Einfluss. Zu phönizischen Importen bes. seit dem späten 8. Jh. und der Präsenz phönizischer Händler und Handwerker auf Rhodos s. Markoe 1985, 127. Zu östlichen Importen im griechischen Bereich allgemein u. zu wandernden Handwerkern s. Burkert 1984, 15–29.

²⁷⁹ Kunze 1931, 33 Nr. 75; 210 f. Taf. 37. Auf dem Bronzegürtel aus Fortetsa werden bereits um 900 Wagen dargestellt, auf denen Bogenschützen stehen, aber wohl im Kampfkontext: Brock 1957, 134 f. Nr. 1568 Taf. 115. 168; Blome 1982, 10 Taf. 2, 2; 3, 1. 2.

Zusammenfassung

Der Mensch wird in der ostgriechischen Vasenmalerei erst in spätgeometrischer Zeit dargestellt. Die bislang früheste Darstellung können wir wahrscheinlich in dem Kriegerfries auf einem Kantharosfragment aus Samos (**A1**) im dritten Viertel des 8. Jhs. fassen.

Die Bilder setzen in der zweiten Hälfte des 8. Jhs. direkt mit mehrfigurigen Darstellungen ein. Darin unterscheiden sich die ostgriechischen Vasenbilder von denen anderer griechischer Regionen. Dort sind vereinzelte figürliche Darstellungen bereits in der protogeometrischen Vasenmalerei zu belegen²⁸⁰. In der ersten Hälfte des 8. Jhs. nehmen besonders in Attika Menschendarstellungen zu, im zweiten Viertel des 8. Jhs. erscheinen dann mit den Gefäßen der Dipylon-Werkstatt auf einmal in großem Umfang auch mehrfigurige Darstellungen²⁸¹.

Demgegenüber ist in der ostgriechischen Keramik keine ›Testphase‹ festzustellen. Vielmehr scheinen die frühen ostgriechischen Darstellungen unter dem Eindruck attischer und eventuell auch euböischer Vorbilder zu stehen. Es werden jedoch nicht komplette Bilder als solche kopiert. Vielmehr werden einzelne Bestandteile übernommen. Bekannte Figurengruppen und Figurentypen werden in eigenständigen Kompositionen verarbeitet.

Ein Großteil der mit Menschenfiguren bemalten Gefäße stammt aus den Heiligtümern von Samos und Chios. Bei den Stücken aus Samos handelt es sich um Kantharoi und geschlossene Gefäße, bei denen aus Chios durchweg um Kratere. Die spezifische Verteilung und die Gefäßformen legen bereits nahe, dass es sich nicht um Gefäße für den alltäglichen Gebrauch handelt, sondern um solche, die entweder für die Weihung im Heiligtum oder zur repräsentativen Verwendung einer aristokratischen Oberschicht hergestellt wurden.

Die Themen, die in diesem Kontext dargestellt werden, stammen größtenteils aus der männlichen Welt des Kriegers. So die Darstellungen von Kampf, Reitern und Wagen und die ultimative Bewährungsprobe des Löwenkampfes. Die meisten Figuren sind mindestens mit einem Helm bewaffnet, meist auch mit einem Schild. Auch in der Prothesis erscheinen die Männer als vollbewaffnete Krieger und demonstrieren damit ihre Wehrhaftigkeit und ihren Status.

Die Darstellung domestizierter Pferde kann ebenfalls diesem Spektrum zugerechnet werden. Denn mehr noch als Waffen, die sich nur eine Oberschicht leisten konnte, können Pferde als Statussymbol einer Kriegerklasse verstanden werden²⁸². Sie waren nicht nur selbst sehr wertvoll, sondern auch ihre Haltung erforderte beträchtliche Mittel²⁸³.

²⁸⁰ Submykenische/protogeometrische Hydria des frühen 10. Jhs. aus Lefkandi: Hurwit 1985, 55 Abb. 23. Zwei Kratere aus Knossos zeigen um 900 u. um 850 mehrfigurige Darstellungen: s. Coldstream 1991, 43 f. vgl. oben Anm. 98. 254. Als früheste attische Darstellung gilt Kerameikos 1254: Kübler 1954, 238 Grab. 43; Coldstream 1968/2008, 20 f. Zu den frühesten Menschendarstellungen s. Coldstream 1991, 42; Benson 1970, 79; Carter 1972, 35.

²⁸¹ Carter 1972, 37 f.; Rombos 1988, 22; Coldstream 1991, 46 f.; Coldstream 2003, 110; Giuliani 2003, 47. Zur Dipylon-Werkstatt s. Coldstream 1968/2008, 29–41;

²⁸² Boardman 1983, 25; Jarosch 1994, 95; Giuliani 2003, 77 f.

²⁸³ Zum Wert eines Pferdes in der Hierarchie von Preisen bei Wagenrennen in der Ilias (Il. 23,263–270. 702 f.) s. Giuliani 2003, 77 f. Zur »gesellschaftlichen Funktion des Besitzes als einer Angelegenheit politischen Prestiges« in der homerischen Gesellschaft s. Himmelmann 1969, 29–35. Zu Wert und Bedeutung des Besitzes von Waffen

Der Themenschwerpunkt der Bilder findet in den Darstellungen anderer Regionen, etwa der Argolis²⁸⁴ und Attikas, durchaus Entsprechungen. Andere dort verbreitete Themen sind im Ostgriechischen selten, etwa der Reigentanz. Der Frauenreigen, der in den Bildern anderer Landschaften neben Prothesis und Ekphora eine der wichtigsten Gelegenheiten ist, bei denen Frauen gezeigt werden²⁸⁵, fehlt. So erscheinen die ersten Frauen in der ostgriechischen Vasenmalerei in der Prothesis.

Auch die Prothesis, ein wichtiger Themenbereich attischer Darstellungen²⁸⁶, wird im Ostgriechischen nur einmal dargestellt. Geometrische Darstellungen der Ekphora sind in der ostgriechischen Vasenmalerei bislang nicht sicher belegt²⁸⁷. Dies muss insofern nicht verwundern, als dass Prothesis und Ekphora außerhalb Attikas auch in der Vasenmalerei anderer Landschaften kaum gezeigt werden. Es könnte aber auch daran liegen, dass ein Großteil der bekannten geometrischen Keramik aus Heiligtümern stammt. Bilder der Totenklage wären eher in den Nekropolen zu erwarten. Hier können bislang nur die Funde aus den rhodischen Nekropolen befragt werden, unter denen sich bislang aber keine Darstellungen der Themen finden.

Die in der ostgriechischen geometrischen Keramik dargestellten Themen sind also größtenteils nicht innovativ. Nur wenige, wie etwa der Reiterfries und der bewaffnete, eventuell kämpfende Reiter treten in der ostgriechischen Vasenmalerei verhältnismäßig früh auf, wobei letztere auch hier keine Vorreiterrolle einnimmt²⁸⁸. Einzelne Bilder bleiben Unikate, wie das der milesischen Dickbauchtänzer. In der Darstellung der siebensaitigen Leier können wir zusammen mit kykladischen Darstellungen lokale (nicht attische) Kulturströmungen oder -leistungen fassen. Nur außerhalb der Keramik wird mit der Jagd vom Wagen ein östliches Thema dargestellt, das in der Ikonographie anderer Regionen in dieser Zeit fehlt.

Mischwesen wie Kentaur und Sphinx erscheinen im ostgriechischen Raum zunächst nicht auf der Keramik sondern gegen Ende des 8./Anfang des 7. Jhs. auf Elfenbeinsiegeln und damit geringfügig später als in der Bildwelt anderer griechischer Regionen, abgesehen von Kreta. Erst mit Beginn des orientalisierenden Stils in der ersten Hälfte des 7. Jhs. werden sie auch auf ostgriechischen Gefäßen dargestellt.

Obwohl sich in der ostgriechischen Bildwelt geometrischer Zeit vergleichsweise wenige figürliche Darstellungen finden, ermöglichen diese einen Einblick in eine Bildwelt, deren Themen-

und Pferden in klassischer Zeit: Ath. Pol. 1289b, 32–39. Nach van Wees 2004, 58 kostete in klassischer Zeit ein Pferd das Vier- bis Fünffache einer Hoplitenbewaffnung und fast das Doppelte des Jahreseinkommens eines Handwerkers. Die Ernährung des Pferdes kostete etwa sechsmal so viel wie die eines erwachsenen Mannes.

²⁸⁴ Zum Darstellungsspektrum argivisch geometrischer Keramik, wo das Pferd eine besonders große Rolle spielt: Courbin 1966, bes. 445–447; Boardman 1983; Coldstream 1991, 42.

²⁸⁵ Kleine 2005, 38.

²⁸⁶ Rombos 1988, 35–37: Liste der in der attisch SG I und SG II dargestellten Themen, von denen die Darstellungen von Prothesis, Ekphora und Klagender etwa ein Drittel ausmachen.

²⁸⁷ Eine einzigartige Darstellung der Ekphora findet sich später auf einem Tonsarkophag des frühen 6. Jhs. aus Klazomenai (C51), s. dazu ausführlich Hürmüzli 2010, 122–146. Bei der Publikation des Stückes erwähnt Hürmüzli 2010, 144 daneben bislang unpublizierte, spätgeometrische Gefäße aus Klazomenai, die möglicherweise Ekphoradarstellungen zeigen.

²⁸⁸ Diese kommt wohl Euböa zu s. Coldstream 1991, 43.

spektrum und Bildsprache sich nicht wesentlich von denen anderer Regionen unterscheiden. Sie zeigen grundlegende Figurentypen und damit Rollenbilder der Lebenswelt – den Krieger, den Tänzer, die Klagende. Die mehrfigurigen Bilder stellen teilweise Handlungen dar, die Teil wiederkehrender Ereignisse sind, wie etwa Prothesis, Tanz, Kampf, und, wenn man das Tonrelief auf Samos hinzunimmt, Gefallenentransport.

Erst mit der Darstellung des Kampfes gegen die Hydra auf dem Bronzesiegel aus Chios lässt sich außerhalb der Vasenmalerei im ostgriechischen Raum eine frühe mythologische Darstellung im Sinne einer einmaligen Handlung mit benennbaren Personen festmachen. Diese bleibt zwar ein Einzelfall, gehört aber der gleichen Phase an wie die frühen Sagenbilder in anderen griechischen Regionen²⁸⁹.

²⁸⁹ Fittschen 1969, bes. 200 sieht den Beginn der Sagendarstellungen um 725 und zählt ebenda das Siegel aus Chios zu den frühen Sagendarstellungen. Anders Ahlberg-Cornell 1992, 181, die einen Beginn der Sagendarstellungen bereits um 760–750 mit den Aktorione-Molione-Darstellungen annimmt. Zur Deutung der sog. Aktorione-Molione-Darstellungen s. kritisch oben Anm. 135. Lemos 1999, 37 f. 44. 46 nennt als vereinzelte frühe Mythendarstellung im Ostgriechischen nur den hier nicht als mythologische Darstellung anerkannten Totentransport auf **C2**.

II. Tänzer

›Tänzer‹ zeigen 255 von 884 der hier untersuchten mit Menschen und Mischwesen bemalten ostgriechischen Gefäße. Die meisten Bilder stammen aus dem 6. Jh., hier finden sich auf 253 von 828 untersuchten Stücken männliche Tänzer²⁹⁰. Damit bildet der Tänzer das bevorzugte Thema der Menschendarstellungen in der archaischen ostgriechischen Vasenmalerei.

Die Tänzerdarstellungen erscheinen vor allem auf der chiotischen Keramik von etwa 590/80 bis 540 sowie in der nordionisch schwarzfigurigen Keramik und der südionischen Fikellurakeramik der zweiten Hälfte des 6. Jhs. Die Bilder der Tänzer werden hier zunächst getrennt innerhalb dieser drei großen Gruppen untersucht.

Chiotische Tänzer

Tänzer sind ein bevorzugtes Thema der chiotischen Keramik. Etwa 44 % (143 von 321) der chiotischen Gefäße mit Darstellungen von Menschen und Mischwesen mit Menschenkörper zeigen Tänzer, betrachtet man nur die Keramik des 6. Jhs. sind es sogar 46 %. Dabei wurden mit Abstand die meisten Tänzerbilder auf Kelche gemalt (138). Nur einmal erscheint ein Tänzer auf einem Krater (**A23**), zwei Mal auf Phialen (**A24. A25**)²⁹¹, sowie auf wahrscheinlich geschlossenen Gefäßen unklarer Form (**A164. A165**)²⁹². Die Tänzerdarstellungen bilden eine einheitliche Gruppe, nicht nur hinsichtlich der Gefäßform, auf der sie angebracht sind, sondern auch in der Schilderung der Tänzer, die stets in der gleichen Kleidung und in einem beschränkten Spektrum von Tanzhaltungen und -formationen erscheinen.

Die Bilder

Die Tanzhaltung der chiotischen Tänzer folgt meist dem gleichen Schema²⁹³: Ihre gebeugten Knie zeigen sie in Bewegung, in über drei Vierteln der Fälle nach rechts, häufig mit zurückgewandtem Kopf. Dabei können sie auf einem Bein stehen, während sie das andere anziehen (**A29. A39**), eine Bewegung, die an Stampfen denken lässt. Oder das Gewicht ruht auf dem hinteren Bein, während das andere leicht angewinkelt vorgestreckt wird (**A24. A98. A133. A163**). In seltenen Fällen berühren beide Füße dicht nebeneinander den Boden, wobei ein Bein etwas stärker angezogen werden kann (**A33. A41. A108. A145**). Häufiger zeigen die Darstellungen jedoch die Beine der Tänzer mehr oder weniger weit auseinander in sprunghafter Bewegung (z. B. **A70. A113. A114. A132**). Ihre Arme strecken sie üblicherweise in entgegen

²⁹⁰ Der Frauenreigen ist hier nicht berücksichtigt. Zum hier in die Statistik einbezogenen Material s. o. Einleitung, Bemerkungen zur Statistik.

²⁹¹ Lemos 1991, 297 Nr. 987 vermutet, dass die Hand mit Kranz auf **A25** zu einem Tänzer gehört. Dies ist m. E. wahrscheinlich. Es ist jedoch auch nicht ganz auszuschließen, dass sie von einem Gabenbringer stammt. Zu den Gabenbringern s. u. Kapitel VI.

²⁹² Bei Lemos 1991, 326 Nr. 1495; 328 Nr. 1524 als Kelche. s. anders Williams 2006, 130 sowie Angaben zu den Stücken in der DB BM, die als Gefäßform Oinochoe oder Dinos angibt. Auf der Innenseiten der Gefäße hat sich zumindest keine Farbe erhalten.

²⁹³ Zu den Tanzhaltungen der chiotischen Tänzer und den Abweichungen vom Schema ausführlich Smith 2010, 188 f.

gesetzte Richtungen, meist einen mit der Handfläche in Kopfhöhe nach vorne, den anderen nach hinten, oft über den Hintern, als wollten sie darauf schlagen.

Die Tänzer sind mit einer charakteristischen Ausrüstung ausgestattet²⁹⁴: Fast alle tragen eine spezielle Kopfbedeckung (soweit noch erkennbar verzichten nur drei Tänzer auf sie: **A23**. **A40**. **A151**. möglicherweise **A35**). Hinzu kommen Kränze oder Bänder über der Brust und ein durch Ritzlinien über dem Hintern angegebenes Kleidungsstück. Diese spezielle Ausstattung führt neben der schematischen Darstellung ihrer Tanzbewegungen dazu, dass auch kleine Bildausschnitte auf der oft stark zerscherbten, dünnwandigen chiotischen Keramik mit relativ hoher Sicherheit als Tänzer identifiziert werden können²⁹⁵ (z. B. **A50**. **A80**. **A73**. **A75**. **A92**. **A94**. **A115**. **A127**. **A139**).

Eines der frühesten Beispiele eines Tänzers in der chiotischen Vasenmalerei findet sich auf dem Fragment eines Kraters, der im so genannten **Sphinx-and-Lion Style** bemalt ist (**A23**). Lemos²⁹⁶, deren Zuordnung der Stücke hier größtenteils gefolgt werden soll, ordnet es einer Gruppe zu, die sie um 590/80–560 datiert²⁹⁷. Aufgrund der geringen Größe des erhaltenen Fragments ist der Darstellungskontext nicht mehr zu erkennen. Da der Sphinx-and-Lion Style üblicherweise von Löwen und Sphingen dominierte Tierfriese zeigt²⁹⁸, innerhalb derer soweit feststellbar auch die wenigen aus diesem Stil bekannten Menschendarstellungen auftauchen²⁹⁹, liegt es nahe, dass der Tänzer ebenso in einen Tierfries eingebettet war. Auch ein Zug von Reitern, davon einer mit einer Kopfbedeckung, wie sie sonst die Tänzer tragen, ist auf einem chiotischen Deckel (**B159**) des Sphinx-and-Lion Style in einem Tierfries dargestellt.

²⁹⁴ Smith 2010, 183.

²⁹⁵ Nicht berücksichtigt werden folgende Stücke, die anderweitig als Tänzer gedeutet wurden: **B84**: Der Bemalungsrest vor der Frau, in dem Boardman 1967a, 157 mit Anm. 1; Lemos 1991, 126 einen Komasten sehen, kann kein Tänzer sein, da der erhobene männliche Arm (wenn es sich um einen solchen handelt) in einem Ärmel steckt. Die Figur war also offensichtlich bekleidet. – **B154**: Williams 1983a, 162 Anm. 17; Lemos 1991, 327 Nr. 1510 vermuteten eine Tänzerin bzw. einen Tänzer. Die Figur trägt keinen der für die Tänzer typischen Ausrüstungsgegenstände. Die auf der Brust eingeritzte Swastika wäre bei Tänzer einzigartig, spricht zusammen mit Ritzung am Arm eher für Gewand. – **B153**: bei Lemos 1991, 327 Nr. 1516 Taf. 197 als Tänzer, Abb. auf dem Kopf. Es handelt sich m. E. eher um den Arm eines Kriegers. – **B155**: Tänzer vermutet von Price, in: CVA Oxford (2) II D 83. Dagegen sprechen das Fehlen der charakteristischen Ausrüstung, Körperhaltung und Bart. Die Innenbemalung folgender Stücke wurde als Tänzer gedeutet, m. E. handelt es sich aber um Reste floraler Bemalung: **A398**: bei Lemos 1991, 291 als Tänzer, Abb. s. DB BM unter Inv.-Nr. 1886,0401.1286. – **A350**: nach Williams 1983a, 161 f. Anm. 16; Lemos 1991, 273 Nr. 715 Tänzer. – **A347**: hier kann es sich nicht, wie Lemos 1991, 227 Nr. 754 Taf. 98 Farbt. 3 (beide Abbildungen stehen auf dem Kopf) annimmt, um das Bein eines Tänzers handeln. Abgesehen von der für ein Bein ungewöhnlichen Form stünde die Darstellung des Tänzers auf dem Kopf, was bei keinem anderen Innenfries chiotischer Kelche der Fall ist.

Das von Sidorova, in: CVA Moskau (8) 25 Taf. 5, 5 als Komastengelch klassifizierte Fragment Moskau, Pusckin Mus. M-70 NE 97/679, auf dem ein unbekleideter Mann einem laufenden bzw. tanzenden Mann im Mantel mit Trinkhorn folgt, findet in der chiotischen Keramik keinen Vergleich, wie bereits Sidorova ebenda S. 26 bemerkt. Die nächsten Vergleiche bilden vielmehr attische Augenschalen, die außen in weißgrundiger Technik bemalt sind, vgl. etwa New York, MMA 12.234.4: CVA New York, MMA (2) Taf. 32, 49 a–b; 42, 49; Laon o. Inv.: CVA Laon (1) Taf. 22, 2. 7.

²⁹⁶ Lemos 1991.

²⁹⁷ Lemos 1991, 148. 309 Nr. 1278; 178 (Datierung Gruppe D).

²⁹⁸ Boardman 1967a, 166; Lemos 1991, 140. 133–154 (zum Sphinx-and-Lion Style allgemein); Cook – Dupont 1998, 74 f.; Lemos 2000b, 226–230.

²⁹⁹ Vgl. **B159**. **B158** sowie die Kentauren auf **A424**

Mit Abstand die meisten Tänzerdarstellungen (138 von 143) sind auf Kelchen angebracht. Dabei wurden unterschiedliche Bemalungsstile und –techniken verwendet.

Im so genannten **Chalice Style**³⁰⁰, der die Figuren teils in Umrisszeichnung zeigt, erscheinen drei Tänzer (**A27**, **A28**, wahrscheinlich **A26**) auf Kelchen aus dem zweiten Viertel des 6. Jhs.

Auf fünf Kelchen des **Grand Style**³⁰¹, des zweiten Viertels des 6. Jhs.³⁰², sind die Tänzer in polychromer Technik auf den weißen Überzug der Außenseite gemalt. Die Stücke sind leider sehr fragmentiert, was besonders bedauerlich ist, da von den meist qualitätvollen Darstellungen des Grand Style am ehesten Auskunft über die Details der Ausstattung der Tänzer zu erhoffen wäre. Es ist aber kein vollständiger Tänzer überliefert. Auf dem Fragment (**A29**)³⁰³ sind nur die tanzenden Beine zweier Männer erhalten, zu deren Füßen chiotische Kantharoi stehen. Das Fragment **A30**³⁰⁴ zeigt Oberkörper und Arme eines tanzenden Mannes mit spitzer Kopfbedeckung und weiß-roter Girlande über der nackten Brust. Möglicherweise haben sich in den Bemalungsspuren am unteren Fragmentrand – eine dunkelbraune Begrenzungslinie, darunter Spuren von Deckweiß – auch Teile einer Bekleidung über dem Gesäß erhalten. Ein entsprechender Kopf findet sich auf dem vielleicht zugehörigen³⁰⁵ Fragment **A31**. Auch der Kopf auf **A32** könnte aufgrund der Kopfbedeckung zu einem Tänzer gehört haben³⁰⁶. Ob die Bemalungsreste an seinen Schultern zu einem Schmuck oder einer Bekleidung gehören, ist aber nicht mehr zu entziffern. Schließlich zeigt das Fragment **A33** die Beine eines Tänzers mit Bekleidung über Oberschenkeln und Gesäß, wobei ein ausgesparter Bereich die Teile optisch voneinander trennt und die Bekleidung über dem Gesäß als die für die Tänzer typische kennzeichnet³⁰⁷.

Fünf Mal erscheinen die Tänzer nicht auf der Außen-, sondern auf der Innenseite von Kelchen des Chalice (**A38**)³⁰⁸ und des Grand Style (**A34–A37**), die sonst üblicherweise florale Bemalung trägt. Die Körper der Figuren sind auf dem dunklen Überzug der Innenseite in weißer Farbe dargestellt. Daraus ist jedoch nicht zu schließen, dass es sich um Frauen handelt³⁰⁹. In der ostgriechischen Vasenmalerei ist weißes Inkarnat kein eindeutiger Hinweis auf das Ge-

³⁰⁰ Zum Chalice Style s. u. Anm. 2704, 2705.

³⁰¹ Zum Grand Style s. u. Anm. 2699. Zu den Tänzerdarstellungen im Grand Style: Smith 2010, 181. Die Darstellungen im Grand Style, aus dem zweiten Viertel des 6. Jhs. sind nicht die frühesten im Chiotischen, wie Smith 2010, 181 annimmt.

³⁰² Zur Datierung des Grand Style s. u. mit Anm. 2700.

³⁰³ Als Tänzer u. a. auch Lemos 1991, 742; Smith 2010, 187.

³⁰⁴ Als Tänzer u. a. bei Williams 1983a, 162; Lemos 1991, 102 Nr. 728; Smith 2010, 187.

³⁰⁵ Williams 1983a, 162 mit Anm. 18, der vermutet, dass **A29** möglicherweise ebenfalls zum gleichen Gefäß gehört.

³⁰⁶ Als Tänzer bei Williams 1983a, 162, der die Kopfbedeckung auf **A32** allerdings für einen Sakkos hält; Lemos 1991, 102 Nr. 726.

³⁰⁷ Bei Lemos 1991, 278 Nr. 754 als »Legs of a ?man«.

³⁰⁸ Lemos 1991, 292. 128. 131

³⁰⁹ So noch Thiersch, in: Furtwängler 1906, 455 f.

schlecht³¹⁰, wie bereits die Darstellungen jugendlicher Reiter auf chiotischen Kelchen zeigen, deren Haut in Deckweiß angegeben ist³¹¹. Die weißen Tänzer unterscheiden sich ansonsten nicht von ihren schwarzen Kollegen.

Mit Abstand die meisten Darstellungen finden sich aber auf den in schwarzfiguriger Technik³¹² bemalten Kelchen. Sie bilden die nach den Tänzern so benannte Gruppe der **Komastenkilche (A39–A163)**, die nach Boardman und Lemos von etwa 580–540 hergestellt wurden³¹³. Zu den frühen Komastenkilchen gehört **A39**. Der Kelch zeigt zwei Tänzer hintereinander, in ihrem Rücken zwei Frauen³¹⁴. Zwischen den Figuren schmücken Rosetten den Bildgrund.

In der Folgezeit werden Tänzer weiterhin auf einem mit Füllornamenten besetzten Grund gezeigt. Dabei kann es sich um Rosetten handeln. Komastenkilche mit solchen stellte Lemos zu ihrer Gruppe B³¹⁵ zusammen, die sie von 575–555 datiert. Die Füllornamente können zu runden Klecksen mit eingeritzten konzentrischen Kreisen, seltener auch Spiralen werden. Diese Komastenkilche gruppierte Lemos in ihrer Gruppe D, die sie von 565/60–540 datiert, und der Gruppe F, die sie von 560–540 ansetzt. Die beiden Gruppen unterscheiden sich nur darin, dass Kelche der Gruppe D anders als die der Gruppe F meist ein Randornament aufweisen. Zudem werden flüchtiger gemalte Stücke mit weniger sorgfältig geritzten Füllornamenten der späteren Gruppe F zugeordnet.

Gleichzeitig mit den Darstellungen von Tänzern mit Füllornamenten werden die Tänzer ebenso ohne Füllornamente auf den hellen Untergrund gemalt. Lemos teilte auch die Tänzerbilder ohne Füllornamente in ähnliche Gruppen – A, C und E. Die Stücke in Gruppe A mischen die schwarzfigurige Technik mit der Umrissstechnik des Chalice Style³¹⁶. Kelche mit rein schwarzfiguriger Bemalung ordnete sie den Gruppen C und E zu, von denen sie die eine von 580–560 ansetzt, die andere von 560/50–540. Die in C zusammengestellten Stücke, nur wenige ordentlich ausgeführte Kelche, bilden keine konsistente Gruppe. In E werden die weniger sorgfältig bemalten Komastenkilche ohne Füllornamente eingeordnet.

Die Datierung beruht neben der Gruppierung nach stilistischen und typologischen Kriterien also vor allem auf einem Entwicklungsmodell, das von einer »Degeneration« des Bemalungs-

³¹⁰ s. dazu bereits Zahn 1898, 49 f. 59; Brommer 1939, 288–292; Cook 1954, in: CVA London (8) 17; Cook – Dupont 1998, 98. 203 Anm. 3.

³¹¹ **B146. B156**. Vgl. später in der nordionisch schwarzfigurigen Keramik des dritten Viertels des 6. Jhs. Darstellungen von Männern mit weißem Inkarnat, u. a. die Reiter **B224. B219. B221. B220. B218**, ein Thronender auf **B181**, oder Triton auf **A521**.

³¹² Aus dem Rahmen fällt hier **A69**, wo die Binnenzeichnung in weißer Deckfarbe angegeben ist, ein Umstand, der Lemos 1991, 172 offensichtlich nicht bewusst war, sondern erst in später publizierten Abbildungen zu erkennen ist (Solov'ev 2005, 65 Nr. 95).

³¹³ Boardman 1967a, 158; Lemos 1991, 169–175 (Komastenkilche). 189 (Datierung); Boardman 1998, 146; Cook – Dupont 1998, 75; Lemos 2000b, 230–232; Smith 2010, 183 f.

³¹⁴ Nach Lemos 1991, 189 ist **A39** früh innerhalb ihrer Gruppe C zu datieren, die Lemos ebenda von 580–560 ansetzt.

³¹⁵ Ihre Gruppen beschreibt Lemos 1991, 170–170. Zur Datierung s. Lemos 1991, 189.

³¹⁶ Lemos 1991, 170. Die Gruppe besteht nur aus zwei Stücken, von denen hier nur **A40** als Tänzerdarstellung anerkannt wird, s. o.

stils ausgeht. Dabei hält sich Lemos bei ihrer Zuordnung bisweilen nicht an die von ihr aufgestellten Zuordnungskriterien³¹⁷. Inwieweit die Datierung im Einzelfall stimmt, scheint daher fraglich. Da es bislang keine anderen Vorschläge gibt, die das ganze Material einbeziehen, bildet dennoch auch in dieser Untersuchung das von Lemos vorgeschlagene Modell die Grundlage zur Einordnung der Stücke.

Insgesamt fällt bei der Bemalung der Kelche auf, dass neben einigen sorgfältig gemalten Tänzerdarstellungen die Masse eher flüchtig ausgeführt ist. Einige sind sogar so gemalt, dass ohne Kenntnis der qualitativ volleren Darstellungen die Tänzer und ihre Ausrüstung kaum erkennbar wären (z. B. **A155. A162. A163**). Dies weist zusammen mit der großen Anzahl der Darstellungen auf eine ›Massenproduktion‹ der Komastengelche, bei denen es bei den flüchtiger bemalten Stücken wohl weniger um die Bemalung im Detail als um das Objekt und das Thema – Kelch mit Tänzer – an sich ging.

Deutung einzelner Bildelemente

Girlande

Schon die frühen Darstellungen auf den Kelchen, wie etwa **A39**, zeigen die Tänzer in kompletter Ausrüstung. Sie tragen einen Kranz oder ein Band³¹⁸, meist schräg über der Brust, selten auch um den Hals (**A57. A114. A130.** wahrscheinlich auch **A93**). Der Schmuck, der im Folgenden als Girlande bezeichnet werden soll, wird in der schlichtesten Variante durch zwei parallele Ritzlinien angegeben. Teils wird der Bereich zwischen den Linien rot bemalt (**A45. A46. A49**). Häufig werden an dieses Band unten (**A35. A44. A45. A46. A57. A65. A71. A76. A79. A85. A113. A132**), selten auch auf beiden Seiten (**A58**) kleine Striche wie Fransen angehängt. Statt der Striche können auch schlaufenförmige Ritzungen das Band nach unten hin abschließen (**A42. A72. A114**). Gelegentlich wird die Girlande durch eine einfache Linie mit fischgrätenförmigen Strichen auf beiden Seiten dargestellt (**A26. A40. A104**), besonders gut zu erkennen bei einem Mann auf **A26**, der eine doppelte Girlande umgehängt zu haben scheint. Bei einem Tänzer gibt eine Kette kleiner geritzter Kreise die Girlande an (**A93**). Über dem Oberkörper eines Tänzers im Grand Style auf **A30** ist sie mit abwechselnd roten und weißen Punkten gemalt. Nur bei wenigen Tänzern fehlt die Girlande (erkennbar bei **A66. A131. A137. A151**)³¹⁹.

Die Annahme von Lemos, dass die schlaufenförmigen Ritzungen einiger Bänder den Rand eines Chitons oder Tuchs mit Fransen meinen könnten³²⁰, ist m. E. auszuschließen. Der Rand eines Mantels wird in der chiotischen Vasenmalerei meist durch zwei parallele Linien mit

³¹⁷ Lemos 1991, 170. 324 Nr. 1468 ordnet etwa **A39** ihrer Gruppe C zu, obwohl die Stücke der Gruppe ihrer Angabe nach sonst keine Füllornamente aufweisen. Vgl. auch ihre Zuordnung von **A71** Lemos 1991, 170. 330 Nr. 1574.

³¹⁸ Smith 2010, 183.

³¹⁹ Unklar ist der Brustschmuck der Tänzer auf **A103. A69**.

³²⁰ Lemos 1991, 164 gegen die frühere Annahme von Price, es könne sich um Amulette handeln. Sie bezieht s. dabei missverständlich/missverstehend auf Buschor 1943, 62 (›sie tragen [...] umgelegte Binden, die oft wie Fransensäume eines einseitigen Chitons aussehen‹).

Punkten dazwischen dargestellt (vgl. **A381. A401. A409**). Die Tänzer werden stets in der gleichen Kleidung gezeigt. Dabei wird der Oberkörper der Tänzer in einigen Fällen durch einen geritzten Bauchnabel (**A99. A103. A104. A125. A132. A136**), bei den weißfigurigen Tänzern des Kelchs des Aphaia-Malers (**A35**) durch einen in schwarz aufgemalten Bauchnabel dezidiert als nackt gekennzeichnet, wie es auch bei dem Mann in der polychromen Darstellung auf **A30** anhand des braunen Inkarnats und der in Umrisszeichnung auf **A26** gut zu erkennen ist.

Die Tänzer tragen vielmehr einen Schmuck über der Brust, bei dem es sich um eine wahrscheinlich vor allem aus vegetabilem Material gewundene Girlande handelt. Das zeigt der Vergleich mit Kränzen, die andere Figuren in der chiotischen Vasenmalerei in den Händen halten. Die gepunktete Girlande des Tänzers auf **A30** scheint von ähnlicher Machart wie die Kränze, die die Mädchen auf **A335** halten. Ebenso finden die verschiedenen Girlanden mit »Fransen« Parallelen in den Kränzen, die Tänzer und vor allem Gabenbringer³²¹ auf den chiotischen Kelchen in den Händen haben (**A25. A40. A66. A397. A398. A400**).

Diese wiederum finden auch Vergleiche in anderen Gattungen. Unter den Bleifiguren und -objekten etwa, die zu Zehntausenden im Heiligtum der Artemis Orthia in Sparta geweiht wurden, sind zahlreiche Kränze³²², die ebenso unterschiedlich charakterisiert werden wie die der chiotischen Gabenbringer – mit kleinen Kugeln (Knospen, Blüten) oder mit abstehenden »Stacheln«, die wahrscheinlich Zweigenden, Blätter oder kleine Blüten darstellen sollen.

Kränze bzw. Girlanden, die um den Hals bzw. über die Brust gelegt werden, die »Hypothymides«³²³ begegnen auch bei den frühgriechischen Lyrikern, so bei Sappho³²⁴ in Form einer Blumenkette, bei Alkaios³²⁵ ein Kranz aus Dill und bei Anakreon³²⁶ ein Kranz mit Lotos. Später tragen sie auch die Tänzer in Fikelluradarstellungen überkreuz über der Brust. In attischen Darstellungen tauchen sie etwa seit der Mitte des 6. Jhs. vereinzelt auf³²⁷.

Die chiotischen Tänzer tragen also Hypothymides, aus Pflanzen gebundene Girlanden, wobei dafür durchaus verschiedene Pflanzen verwendet worden sein können. Weder die anderen figürlichen Darstellungen der Kelche noch die Pflanzen, die in der Ornamentik der chiotischen Kelche und Phialen auftauchen – v. a. Lotos-Palmetten-Friese, vereinzelt auch Granat-

³²¹ s. dazu u. Kapitel VI. Adoranten und Gabenbringer.

³²² Dawkins 1929, Taf. 186, 29–31 (Lead II). Taf. 194, 50. 51 (Lead III–IV); Boss 2000, 112–114. 214–216. Zu den Bleifiguren allg. s. A. J. B. Wace, in: Dawkins 1929, 249–284; Boss 2000. Nach der überarbeiteten Chronologie sind die Gruppen Lead II 620–580, Lead III–IV 580–500 zu datieren, s. Hodkinson 1998, 59 Taf. 5, 2. s. auch Boss 2000, 153–162.

³²³ s. dazu Blech 1982, 71 f.

³²⁴ Sappho fr. 96, 15–17 (ὑπαθύμιδας).

³²⁵ Alk. fr. 92.

³²⁶ Überliefert bei Athen. 15, 678 d, der sich Athen. 15, 678 c–e mit den »Hypothymides« beschäftigt und darauf hinweist, dass sie bei den Aiolern und Ioniern gebräuchlich seien.

³²⁷ s. u. bei Anm. 465.

apfelketten und Efeubänder³²⁸ – geben einen Hinweis darauf, dass eine bestimmte Pflanze bevorzugt worden wäre.

Steißkappe

Über dem Hintern tragen die Tänzer ein merkwürdiges Kleidungsstück, das meist durch zwei parallele bogenförmige Ritzungen über dem Gesäß angegeben ist. Rote Farbe kann das Kleidungsstück zusätzlich hervorheben (**A45. A46. A49**). Bei den in Weiß gemalten Tänzern auf der Innenseite von **A35** ist das Kleidungsstück in schwarzer Farbe aufgemalt und daher besonders deutlich als solches zu erkennen. Meist gehen davon zwei Linien (z.B. **A40. A42. A45. A46. A70. A71. A99. A114. A126. A130. A131. A132. A133. A137. A162**) aus, bei denen es sich sowohl um eine optische Trennung der Beine handeln könnte als auch um die Darstellung einer Befestigung des Kleidungsstücks³²⁹. Für die erste Deutung der Ritzlinien könnte sprechen, dass bei den Tänzern auf **A145**, deren vordere Beine in Silhouette, die hinteren in Umrisszeichnung dargestellt sind, diese Ritzlinien fehlen³³⁰. Bei den detaillierter geschilderten Tänzern auf **A39**, bei denen anders als sonst üblich Ritzlinien die Silhouette der Beine begleiten, gehen jedoch zwei parallele horizontale Linien vorne um den Leib des Tänzers, mit denen eine Befestigung des Kleidungsstücks angegeben zu sein scheint. Ebenso könnte es sich bei den schwarzen Strichen auf dem Leib der weißfigurigen Tänzer auf **A35** um Bänder handeln, mit denen das Kleidungsstück um Hüfte und Oberschenkel befestigt wurde.

Ein Fragment eines chiotischen Kelchs (**A33**) im Grand Style zeigt die gebeugten Beine und den leicht vorgebeugten Oberkörper eines Mannes, an dessen Oberschenkeln in dunkler Farbe kurze Hosen angegeben sind. An der Bruchkante des Fragments sind noch zwei parallele gebogene Linien mit einer Aussparung dazwischen zu erkennen, die das Gesäß von den Beinen trennen. Er trug also ebenfalls das Kleidungsstück der Tänzer über dem Hintern, das hier zusammen mit kurzen Hosen dargestellt ist. Auch die Tanzbewegung lässt darauf schließen, dass es sich um einen unserer Tänzer handelt. Die Darstellung der Bekleidung an den Oberschenkeln ist aber eine Ausnahme.

Der Vergleich mit Darstellungen anderer Figuren in der chiotischen Keramik zeigt, dass nur die Tänzer dieses Kleidungsstück tragen. So werden die Männer sonst meist in langem Chiton und Mantel gezeigt (z. B. Gabenbringer **A401**; s. auch **A35. A381**). Krieger (**B124. B125**) und Reiter (**B91. B146**) werden meist im kurzen Chiton dargestellt, einzelne Bilder zeigen sie auch in einer Art Schurz (**B88**)³³¹. Dieser wird aber nie wie bei den Tänzern durch eine Ritzung über dem Gesäß hervorgehoben.

³²⁸ Granatapfelketten: z. B. Lemos 1991, Taf. 151 Nr. 1081; Efeu: Lemos 1991, Taf. 218, Nr. 1648; Taf. 219 Nr. 1649. Zu der üblichen Innendekoration der Kelche mit Lotos: Lemos 1991, 121–124 Abb. 65. 66; 168.

³²⁹ Smith 2010, 181. 184 meint (bes. in Bezug auf **A132** und **A71**), die Linien stellten eine Befestigung an den Oberschenkeln dar.

³³⁰ Bei den rein schwarzfigurigen Tänzern ist das nur einmal bei **A151** der Fall. Bei **A58** trennt nur eine untere Linie die Beine voneinander.

³³¹ s. dazu u. Kapitel VII., Schurz.

Das außergewöhnliche Kleidungsstück der chiotischen Tänzer wird in der wissenschaftlichen Literatur als »Schurz hose«³³², »Lendenschurz«³³³ oder »buttock-pad«³³⁴ bezeichnet. Die Angabe einer Hose in der polychromen Darstellung auf **A33** könnte darauf hindeuten, dass es sich, wie Buschor mit seiner Bezeichnung annimmt, tatsächlich um eine Art Hose handelt. Bei den anderen Stücken ist dies aber nicht eindeutig zu erkennen. Die stets angegebenen parallelen Ritzen über dem herausgestreckten Hintern lassen darauf schließen, dass das (Ver-)Kleidungsstück der Betonung des Gesäßes dient, auf dem es sitzt, weshalb es hier im Folgenden als »Steißkappe« bezeichnet werden soll, in Anlehnung an den Begriff »buttock-cap«, den Seeberg für eine kappenartige Darstellung des Kostüms der korinthischen Dickbauchtänzer über dem Gesäß geprägt hat³³⁵.

Turban

Nicht nur die Steißkappe taucht nur bei den chiotischen Tänzern regelmäßig auf, sie unterscheiden sich in einem weiteren Punkt von ihren Kollegen in anderen Regionen. Während die korinthischen Tänzer ihr Haar meist nur mit einer Binde schmücken³³⁶, tragen die chiotischen fast immer eine spezielle Kopfbedeckung. Auf den Komastengelchen ist diese in der schlichtesten Ausführung nur durch zwei bandartig um den Kopf laufende Linien angegeben (**A69. A144. A152. A162**). Daneben deutet die verlängerte Form des Kopfes auf eine Kopfbedeckung hin. Bei sorgfältigerer Umsetzung werden die zwei Linien durch senkrecht dazu verlaufende am Oberkopf ergänzt (**A72. A90. A132**), häufig auch durch weitere am Hinterkopf, die sich senkrecht oder im spitzen Winkel mit denen am Oberkopf treffen (**A44. A46. A48. A57. A71**). Die Kopfbedeckung steht dabei in einigen Fällen spitz vom Kopf ab (**A44**), in anderen ist sie leicht nach oben gebogen (**A57**).

Ausgerechnet die erhaltenen Köpfe im Grand Style, von denen einer sicher (**A30**), die anderen möglicherweise zu Tänzern gehörten (**A31. A32**), zeigen recht unterschiedliche Kopfbedeckungen. Auf dem Kopf des Tänzers auf **A30** sitzt eine spitze rotbraune Mütze, die nicht durch weitere Binnenzeichnung charakterisiert ist. Der Mann auf **A32** trägt eine Kopfbedeckung, deren Struktur mit gegen- bzw. ineinander laufender Bahnen durchaus das gleiche meinen könnte wie die der Kopfbedeckung der schwarzfigurigen Tänzer.

Es ist davon auszugehen, dass es sich trotz der unterschiedlichen Darstellungsweise um Varianten ein und derselben Kopfbedeckung handelt. Die Struktur ihrer Oberfläche ist durch gegen- bzw. ineinander laufende Bahnen charakterisiert, sie scheint also aus Streifen zu bestehen. Das leicht gebogene Ende in einigen Darstellungen scheint auf ein eher weiches Material hinzudeuten. Demzufolge wurde die Kopfbedeckung als gewickelt verstanden und als Turban

³³² Buschor 1943, 62.

³³³ Lemos 1991, 164 (»loincloth«); dagegen Smith 2010, 183.

³³⁴ Williams 1983a, 162; Smith 2010, 183 spricht allgemein von »padding«.

³³⁵ s. u. Anm. 395.

³³⁶ s. zu den korinthischen Tänzern u. mit Anm. 380.

oder Mitra benannt³³⁷. Versuche, die Kopfbedeckung als Sakkos zu deuten³³⁸, eine Haube, die typischerweise von Frauen getragen wird³³⁹, konnten sich nicht durchsetzen.

Lemos erklärte 1991 zu der Kopfbedeckung: »it's now clear that the one worn by Chian komasts is the mitra, the Lydian turban«³⁴⁰. Ihre Vorgänger, auf die sie sich beruft, scheinen sich aber gar nicht so sicher gewesen sein. Zudem fragt sich, ob mit Benennung auch Funktion und Konnotation des Kopfputzes als geklärt gelten dürfen. Brandenburg, der sich ausführlich mit der Mitra in der antiken griechischen Literatur und auch in den Bildern beschäftigte, charakterisierte sie als Haube oder Turban, der in einem in mehreren Windungen um den Kopf gelegten Tuch besteht³⁴¹, eine östliche Kopfbedeckung, die im Nahen Osten, in Lydien und Phrygien üblich gewesen sei. Sache und Name seien von den Griechen aus Lydien übernommen worden³⁴².

Eine lydische Mitra wird bei Sappho³⁴³ als luxuriöser Kopfputz junger Frauen erwähnt. Alkman³⁴⁴ nennt die Mitra als Kopfputz für Mädchen, die an Festtagen den Chorreigen aufführen³⁴⁵. Später kommt die Mitra als Kleidung vornehmer Frauen vor³⁴⁶, als Weihung für Göttinnen und als Kopfputz für Priester (Herakles, Kybele)³⁴⁷. Herodot nennt ganze Völker als Mitrenträger (Lyder, Phryger, Inder)³⁴⁸.

Bei ihrer Identifizierung der Kopfbedeckung der chiotischen Tänzer beruft sich Lemos vor allem auf Kurtz und Boardman, die sich anlässlich der Publikation eines attisch schwarzfigurigen Kyathos in Malibu mit den gewickelten Kopfbedeckungen einer Reihe von Männern in der attisch rotfigurigen Vasenmalerei ab etwa 520 beschäftigen, die sie als Mitren bzw. Turbane identifizieren³⁴⁹. Turbanartige Kopfbedeckungen seien für Männer von Indien bis Lydien belegt, als Vergleich werden neuassyrische und achämenidische Darstellungen Fremder ange-

³³⁷ Lemos 1991, 165; Smith 2010, 182. 183.

³³⁸ Williams 1983a, 162, s. dazu unten ausführlicher.

³³⁹ Zum Sakkos s. u. Anm. 1352. In der chiotischen Vasenmalerei ist der Kopf einer Frau mit Sakkos wahrscheinlich auf dem Frgt. **B72** zu sehen.

³⁴⁰ Lemos 1991, 165.

³⁴¹ Brandenburg 1966, 63–65 mit Hinweisen zur Bedeutung des Begriffs, der offensichtlich je nach Kontext auch unterschiedliche Kopfbedeckungen bezeichnen konnte.

³⁴² Brandenburg 1966, 9 f.

³⁴³ Sappho fr. 98 A.B, 10–16.

³⁴⁴ Alkm. fr. 1 (Page 1975, 4 Alcman 1, 64–68). Übersetzung s. Ebener 1976, 88.

³⁴⁵ Auch Anakr. fr. 54 (= Page 1975, S. 388) wurde auf die Mitra bezogen. Anakreon beschreibt in dem Vers die frühere Kleidung des Emporkömmlings Artemon, der ein ärmliches Gewand (βεβέριον) getragen habe, einen Überwurf oder ein Tuch (κάλυμμα), das als ἐσθηκωμένα (nach Art einer Wespe) beschrieben wird. Von Boardman 1976, 284; Kurtz – Boardman 1986, 69 wurde dies als Turban gedeutet. Eine Kopfbedeckung zieht auch Tsomis 2001, 219 Anm. 246 in Betracht. Es meint aber wohl eher ein geschnürtes (σθηκώω – zusammenschnüren, nach W. Gemoll, Griechisch-deutsches Schul- und Handwörterbuch ⁹[Wien 1991] 723) oder eng umgebundenes Gewand: So übersetzt Friedrich Athen. 12, 533, der die Anakreonverse zitiert, auch: »ein schäbiges Gewand und Überwürfe, eng nach Wespenart« (Friedrich – Nothers 2000). Vgl. auch Franyó u. a. 1981c, 115.

³⁴⁶ Brandenburg 1966, 54.

³⁴⁷ Brandenburg 1966, 56.

³⁴⁸ Brandenburg 1966, 57.

³⁴⁹ Kurtz – Boardman 1986. s. bereits Boardman 1976, 284.

führt, u. a. Lyder und Phöniker³⁵⁰. Bei der Zuordnung des chiotischen Kopfschmucks sind sich die Autoren allerdings nicht sicher³⁵¹.

Brandenburg identifiziert auch den Kopfputz der chiotischen Tänzer als Mitra und sieht darin eine im Osten übliche Kopfbedeckung. Er geht von den späteren Darstellungen in der attisch rotfigurigen Vasenmalerei aus, wo ein gewickelter Kopfputz von Symposiasten getragen wird. Wie der Kopfputz weicht auch deren Kleidung von der ihrer gleichzeitigen attischen Zechgenossen ab. Mit Blick auf die chiotischen Tänzer nimmt er an, man habe es hier mit einem Symposionsbrauch zu tun, der im Osten beliebt war, und gemeinsam mit ostgriechischen Gelagesitten Eingang ins Mutterland und seinen Niederschlag in der attischen Vasenmalerei gefunden habe³⁵².

Die Beschäftigung mit der Kopfbedeckung ging also bisher vor allem von den turbanartigen Kopfbedeckungen der Symposiasten in der attischen Vasenmalerei aus. Dabei dienten die deutlich früheren chiotischen Tänzerdarstellungen als Beleg dafür, dass sie im Osten bei Männern üblich gewesen sei³⁵³. Betrachtet man aber die Darstellungen von Männern in der chiotischen Vasenmalerei in ihrer Gesamtheit, wird deutlich, dass nur die Tänzer diese Kopfbedeckung tragen. Bisweilen haben die Frauen in nordionischen Vasenbildern des zweiten und dritten Viertels des 6. Jhs. Hauben auf (**A297. A300. A331**). Diese werden jedoch anders charakterisiert als die gewickelten Kopfbedeckungen der Tänzer³⁵⁴. Auch mit dem Helm, den einige ostgriechische Terrakottastatuetten so genannter Dickbauchdämonen tragen, haben sie wenig gemein³⁵⁵. Die Kopfbedeckung ist also im Ostgriechischen eine Spezialität der chiotischen Tänzer und kein allgemein übliches Kleidungsstück.

³⁵⁰ Kurtz – Boardman 1986, 51 mit Anm. 86; 66 Abb. 30. s. u. a. die Lyder (?) auf den Apadana-Reliefs von Persepolis: Walser 1966, 63 Abb. 6, 8; 64 f. 86 – 88 Taf. 13. 45; 102 (Übersicht über unterschiedliche Identifikationen der Delegationen); DeVries 1973, 34 f. Abb. 3. 4; Wäfler 1975, 138 Anm. 713. Phöniker: Wäfler 1975, 112. 117 Abb. 51. Zu den turbanartigen Kopfbedeckungen bei östlichen Völkern s. auch Brandenburg 1966, 111–114.

³⁵¹ In der zeichnerischen Zusammenstellung gewickelter Kopfbedeckungen erscheint er nicht unter Mithrai sondern unter »other Greek headdresses«: Gut gezeichnete Darstellungen auf chiotischen Kelchen zeigten »that these caps were or on occasion could be, turbans«, so Kurtz – Boardman 1986, 51. 66 Abb. 29.

³⁵² Brandenburg 1966, 82 f.

³⁵³ Kurtz – Boardman 1986, 55 (in Bezug auf Komasten und Symposiasten). Dies war v. a. vor dem Hintergrund von Interesse, dass attische Symposiasten und Komasten mit gewickelten Kopfbedeckungen spätestens seit den Caskey – Beazley 1954, 56–61 als verkleidet und effeminiert galten. Dem wurde von Boardman 1976, 284; Shapiro 1981, 138–140 mit Verweis auf östliche Sitten widersprochen.

³⁵⁴ s. u. Kapitel VII., Kopfputz.

³⁵⁵ s. etwa die Kopfbedeckung der Terrakottastatue Frankfurts, Univ. Inv. 59: Mandel 2004, 59. 52 Abb. 17; Mandel, in: Ägypten Griechenland Rom 2005, 524 f. Nr. 83, die wahrscheinlich einen Helm meint, wie ihn in ganz ähnlicher Form ein Dickbauchdämon trägt, der in seiner Rechten auch einen kleinen Rundschild hält: Terrakottastatue München, AS 7563, s. Mandel, in: Ägypten Griechenland Rom 2005, 525 Kat. Nr. 84. Anders Mandel 2004, 59. 525 die sich an anatolisches Formengut erinnert sieht. Von den Mandel 2004, 68 Anm. 116 angeführten Vergleichen sind die hethitischen Göttermützen m. E. anderer Form sowie zeitlich weit entfernt. Zur dort angeführten Tonstatuette, nach Akurgal 1987, Taf. 14 a–b eines »lydischen Priesters«, vgl. Blinkenberg 1931, 575 Nr. 2374 Taf. 111, der einen entsprechenden Kopf unter den Kinderterrakotten des späten 6.–5. Jhs. einordnet. Den einzigen Vergleich für den Turban der Tänzer könnte die Kopfbedeckung eines Gelagerten (Terrakottastatue London, BM Reg. 1856.12-8.6; Higgins 1954, 154 Nr. 566 Taf. 74; Langlotz 1975, 101 Taf. 28, 3–5. 7) des frühen 5. Jhs. aus der Troas bieten, die wegen ihres gebogenen Endes ebenfalls aus eher weichem Material zu bestehen scheint.

Einzelne Tänzer und Tänzergruppen

Im Folgenden soll ein Überblick über die Kontexte gegeben werden, in denen die Tänzer gezeigt werden.

Der fragmentarische Erhaltungszustand eines Großteils der Stücke lässt leicht den Eindruck entstehen, die chiotischen Tänzer seien oft alleine dargestellt³⁵⁶. Tatsächlich lässt sich bei gut zwei Dritteln der Stücke, auf denen etwa nur noch ein Fuß, ein Kopf oder ein Arm eines Tänzers erhalten ist, keine Aussage darüber treffen, ob der Tänzer alleine oder zusammen mit anderen dargestellt war.

Um eine Vorstellung davon zu bekommen, wie die Tänzer auf den Gefäßen wahrgenommen werden konnten, betrachten wir zunächst ihre Anbringung auf den verschiedenen Gefäßformen.

Bei den wenigen Darstellungen, die nicht auf Kelche gemalt sind, lässt sich aufgrund der fragmentarischen Erhaltung darüber nur wenig aussagen. Der Tänzer auf dem Kraterfragment **A23** erscheint wahrscheinlich im Tierfries, möglicherweise allein, möglicherweise aber auch zusammen mit weiteren Kollegen. Auf den beiden Phialen (**A24**, **A25**) ist ebenfalls wenig erhalten. Daher ist zwar aufgrund der freien Fläche vor den Tänzern ihre Darstellung als Einzelfigur vorstellbar, aber nicht zwingend.

Die Bilder auf den Kelchen folgen unterschiedlichen Kompositionsprinzipien, die mit dem jeweiligen Bemalungsstil zusammenhängen. Prinzipiell haben die Kelche einen umlaufenden Bildfries. Ihre Bemalung wird aber gerne so organisiert, dass die Hauptmotive mittig zwischen den Henkeln erscheinen. Das gilt vor allem für die Bemalungsstile ohne Füllmotive, außerhalb der Komastengelche besonders für den Chalice Style, wo oft eine einzelne Figur oder Figurengruppe zwischen den Henkeln erscheint³⁵⁷. Ebenso sind auch die Tänzer auf den Komastengelchen ohne Füllornamente zwischen den Henkeln platziert. Von den wenigen besser erhaltenen Gefäßen zeigen die Kelche **A131–A133** jeweils zwei Tänzer zwischen den Henkeln. Auf eine ähnliche Anordnung lassen die Fragmente von **A147** und **A42** schließen. **A145** zeigt eine Gruppe von drei Tänzern hintereinander mittig auf einer Seite des Gefäßes. Eine ähnliche Gruppe wäre auch auf **A41** vorstellbar. Die Tänzer auf einer Gefäßseite sind bei der Betrachtung des Gefäßes also jeweils als komplette Gruppe zu erfassen.

Anders werden die Tänzer auf den Komastengelchen mit Füllornamenten gruppiert. Durch die Füllornamente ist der Fries als durchgehendes Bildfeld wahrzunehmen. Zwei besser erhaltene Kelche der Gruppe F von Lemos³⁵⁸ (**A152**, **A155**) ziehen die Figuren auseinander und zeigen offenbar jeweils einen Tänzer über den Henkeln, jeweils einen etwa mittig dazwischen. Auf anderen Komastengelchen mit Füllornamenten sind die Tänzer offensichtlich anders im

³⁵⁶ Zur Gruppierung der Tänzer s. Lemos 1991, 169; Smith 2010, 184 die von Einzeltänzern und Tänzergruppen sprechen.

³⁵⁷ Vgl. etwa die Gabenbringer auf den chiotischen Kelchen, hier z. B. **A399**. s auch Lemos 1991, Taf. 116–136. Zum Chalice Style s. u. Anm. 2704.

³⁵⁸ s. zu den Gruppen nach Lemos o. Anm. 315.

Fries verteilt (**A71. A74. A76. A157**). Die Gefäße sind allerdings zu fragmentarisch erhalten, um die Verteilung der Tänzer im gesamten Fries zu rekonstruieren.

Die Tänzer sind m. E. in den Darstellungen mit Füllornamenten als Gruppe zu verstehen, die das Gefäß umzieht. Auch wenn auf **A152** jeweils ein Tänzer zwischen und über den Henkeln platziert ist, wird er nicht isoliert gezeigt, wie Lemos annimmt³⁵⁹. Der Tänzer steht zwar im Zentrum jeder Ansichtsseite, es sind jedoch jeweils Teile des Voraus- und des Hinterhertanzenden zu sehen. Die Füllornamente schaffen einen gemeinsamen Raum und verbinden die Tänzer optisch zur Gruppe.

Nur auf einem Kelch erscheint ein Tänzer eindeutig als Einzelmotiv. Der chiotische Kelch **A70** aus Milet zeigt eine für Komastengelche einzigartige Unterteilung der Gefäßoberfläche: Über den Henkeln ist jeweils ein großes Mäanderquadrat angebracht, so dass zwischen den Henkeln ein Bildfeld entsteht, in dem emblemartig jeweils ein einzelner Tänzer erscheint.

Insgesamt zeigt also nur ein Gefäß sicher sowie möglicherweise wenige weitere den Tänzer als Einzelfigur. Bei gut zwei Dritteln der Stücke ist nicht mehr festzustellen, ob der Tänzer alleine oder in Gruppe erscheint. Bei 43 Stücken ist aber noch deutlich zu erkennen, dass mehrere Tänzer dargestellt waren. Neben den betrachteten, gut erhaltenen Kelchen lassen auch nur fragmentarisch erhaltene Stücke oft noch auf die Darstellung mehrerer Tänzer schließen (z. B. **A35. A65. A74. A88. A127. A142**).

Die Tanzformationen, in denen die Tänzer gezeigt werden, sind dabei wenig variationsreich. Nur wenige Tänzer tanzen einander zugewandt, so die beiden auf **A133**, ebenso wahrscheinlich zwei Tänzer auf **A117**, von denen sich nur die Beine erhalten haben. Meistens tanzen sie hintereinander her, auf den Komastengelchen mit Füllornamenten oft in mehr oder weniger lockerer Folge um das Gefäß verteilt (**A74. A76. A152. A155**), auf den Kelchen ohne Füllornamente in Zweier- oder Dreiergruppen dichter hintereinander. Wir haben gesehen, dass die Tänzer in unterschiedlichen Tanzhaltungen gezeigt werden. Es fällt aber auf, dass die zusammen dargestellten Tänzer oft in identischen oder zumindest sehr ähnlichen Haltungen hintereinander geschildert werden (z. B. **A29. A39. A42. A131. A132. A145**).

Die systematische Durchsicht des Materials zeigt also, dass die Tänzer meist zu mehreren auftreten. Ihre genaue Anzahl scheint dabei keine entscheidende Rolle zu spielen. Es geht darum, den Tanz in der Gruppe zu schildern, die auch zwei, drei oder vier Tänzer veranschaulichen können. Dabei wird der Tanz durch gleiche Haltungen der Tänzer als ein gemeinsamer charakterisiert. Die als Einzelfiguren dargestellten Tänzer können als Abkürzung des Themas verstanden werden.

Interaktion und Attribute

In den Bildern besteht die Hauptbeschäftigung der Tänzer im Tanzen, wobei sie meist unter sich bleiben. Nur selten erscheinen sie zusammen mit anderen Figuren und noch seltener in Interaktion mit diesen. Gelegentlich tauchen Attribute auf, meist Kränze oder Früchte.

³⁵⁹ Lemos 1991, 169.

Drei Kelche zeigen die Tänzer in Interaktion mit Frauen (**A40. A27.** wahrscheinlich **A28**). Auf **A40** steht dem Tänzer eine Frau im Chiton gegenüber, die in ihrer vorgestreckten linken Hand einen Kranz hält, an den der Tänzer mit seiner Rechten fasst. In ihrer erhobenen Rechten hielt sie offenbar ein nicht mehr zu erkennendes Objekt³⁶⁰, das der Tänzer mit seiner Linken zu greifen scheint. Eine ähnliche Figurengruppe³⁶¹ zeigten wahrscheinlich die Fragmente **A27** und **A28**³⁶². Auf **A28** sind nur noch die Beine einer stehenden, nackten, männlichen Figur vor einer Frau mit Kranz erhalten. Auf **A27** ist noch der Rumpf einer Frau zu erkennen ist, die in einer erhobenen Hand ein an der Seite abgerundetes etwa faustgroßes Objekt hält, von dem sich an der Bruchkante des Fragments nur die untere Hälfte erhalten hat. Vor dem Objekt ist noch eine Hand zu sehen, die zu einer vor der Frau stehenden männlichen Figur gehört haben muss. Bei dem Objekt handelt es sich wahrscheinlich um einen Granatapfel³⁶³, wie der Vergleich mit der Frucht nahe legt, die die Tänzer gelegentlich halten (**A49. A93**), und die auf anderen Kelchen in den Händen von Gabenbringern gezeigt wird³⁶⁴. Auch eine Figur auf **A68**, die einen Granatapfel hinter dem Körper hält, könnte in einen Kontext mit Tänzern gehören³⁶⁵. Aufgrund des fragmentarischen Erhaltungszustands ist aber nicht mehr zu sagen, ob es sich bei den Bemalungsresten auf der Brust um ein Gewand oder einen Schmuck, mithin um eine Frau oder einen Mann handelt.

Auf zwei weiteren Kelchen erscheinen Frauen in der Umgebung der Tänzer. Auf **A134** sind nur noch die Füße einer langgewandeten Figur hinter dem Fuß eines Tänzers zu erkennen. **A39** zeigt zwei Tänzer hintereinander nach links, mit dem Rücken zu ihnen eine Auletin, der eine Frau mit einem Kranz in jeder Hand gegenüber steht. Da die Figuren mit den Rücken zueinander stehen und keinen Bezug aufeinander nehmen, ist jedoch nicht sicher zu sagen, ob die Tänzer und die Frauen in einem zeitlichen und räumlichen Zusammenhang gemeint sind, oder eher unter thematischen Gesichtspunkten auf dem Gefäß zusammengestellt wurden.

Wie die Frauen in ihrer Gesellschaft halten die Tänzer gelegentlich Kränze³⁶⁶ (**A35. A66. A69**) oder Früchte (**A24. A49. A93. A133**). So zeigt **A35** die Tänzer hintereinander jeweils mit Kranz. Auch die Tänzer auf **A69** und **A66** halten einen Kranz in der vorgestreckten Hand. Einige Tänzer halten runde Gegenstände (**A24. A49. A93. A133**), entweder in der nach oben gekehrten Handfläche wie auf **A24** und **A133**, wo ein Tänzer seinem tanzenden Gegenüber die Hand damit entgegenstreckt, oder er ruht auf der Faust wie bei der Figur auf **A93**. Einmal hält

³⁶⁰ Lemos 1991, 325 Nr. 1487.

³⁶¹ Vielleicht ist auf **A398** eine entsprechende Gruppe zu ergänzen: Hier steht eine Frau mit Kranz, an den möglicherweise rechts oben eine zweite Hand greift, die allerdings nicht mehr mit Sicherheit zu erkennen ist. Vgl. auch die Frau mit Kranz und erhobener Hand auf **A389**, in gleicher Haltung am Fragmentrand von **A390**.

³⁶² Auch Williams 1983a, 162 mit Anm. 23 und Lemos 1991, 291 Nr. 894. 896 vermuten in den Figuren Tänzer vor Frauen.

³⁶³ Lemos 1991, 126. 291.

³⁶⁴ z. B. **A388**; s. dazu Kapitel VI. Adoranten und Gabenbringer.

³⁶⁵ Nach Lemos 1991, 328 Nr. 1523 handelt es sich um einen Komasten mit Ball. Gegen die Deutung als Gabenbringer spricht, dass der Granatapfel nicht wie bei diesen üblich, vor dem Körper gehalten wird.

³⁶⁶ Smith 2010, 185 f. Möglicherweise gehört auch die Hand mit Kranz auf **A25** zu einem Tänzer, wie Lemos 1991, 297 Nr. 987 annimmt.

ein Tänzer ihn in der gesenkten Hand hinter dem Körper (**A49**). In drei Fällen (**A49**, **A93**, **A133**) ist das runde Objekt anhand der dargestellten Reste der Kelchblätter als Frucht, höchstwahrscheinlich als Granatapfel, zu erkennen³⁶⁷. Wenn er über der geschlossenen Hand dargestellt ist, wird er am Stil gehalten wie aus anderen Kontexten bekannt, etwa bei einer Frau auf **A340**³⁶⁸. Lemos bezeichnet das runde Objekt in einigen Darstellungen als Ball³⁶⁹. Es wird jedoch von den Tänzern nie wurfbereit gehalten. Es liegt m. E. nahe, dass es auch in den anderen Darstellungen einen Granatapfel³⁷⁰ oder zumindest eine Frucht meint. Eine Frucht halten gelegentlich auch die korinthischen und lakonischen Dickbauchtänzer³⁷¹.

Neben Kranz und Granatapfel taucht in einer chiotischen Tänzerdarstellung auch der Doppelaulos auf. Der in Weiß auf die Innenseite von **A36** gemalte Tänzer hält die beiden Rohre in seinen Händen. Auch der Kopf einer langhaarigen Figur mit Doppelaulos gehört wahrscheinlich zu einem Tänzer, da er offensichtlich einen Turban trägt (**A52**)³⁷². In den korinthischen und lakonischen Darstellungen begleiten Dickbauchtänzer den Tanz ebenfalls bisweilen mit Aulosspiel oder auch mit der Leier³⁷³.

Bildträger und Fundkontexte

Bei den Kelchen, auf denen fast alle chiotischen Tänzerdarstellungen angebracht sind, handelt es sich der Form nach um Trinkgefäße. Schlichtere Versionen der Kelche ohne Dekoration weisen darauf hin, dass Gefäße der Form auch tatsächlich als Trinkgefäße verwendet wurden³⁷⁴. In Bildern der chiotischen Vasenmalerei selbst werden aber keine Kelche dargestellt. Bei den Trinkgefäßen, die zwischen den Füßen der Tänzer auf **A29** stehen, handelt es sich um chiotische Kantharoi³⁷⁵. In anderen chiotischen Darstellungen werden Schalen gehalten (Gelaengerter auf **A278**, Frau auf **B84**).

Die Kelche waren schon wegen ihrer ausladenden Form, der oft empfindlich dünnen Wandung und der Bemalung auf dem leuchtend weißen Überzug wohl weniger für den Alltagsge-

³⁶⁷ Anders Smith 2010, 186: »Better-preserved representations of figures holding pomegranates exist on Chian vases, but none includes male dancers«. An anderer Stelle spricht Smith 2010, 193 von der Vorliebe der Tänzer für Granatäpfel ohne Verweis auf bestimmte Stücke.

³⁶⁸ s. u. Anm. 992.

³⁶⁹ Lemos 1991, 164. 297 Nr. 986 (hier **A24**). 326 Nr. 1496 (hier **A49**): Ebenso Smith 2010, 186 f. mit Anm. 66.

³⁷⁰ Williams 1983a, 162 Anm. 20 zählt die Darstellungen unter Tänzern mit Granatäpfeln auf.

³⁷¹ Dafür spricht die Kennzeichnung des runden Objekts mit einem Kreuz auf dem korinthischen Amphoriskos Athen 664: Seeberg 1971, 45 Nr. 227 a Anm. 3; 76; Seeberg 1965, 103 Nr. 3 Taf. 24; Seeberg 1966, 73 Anm. 2. Lakonisch: Hydria Rhodos 15373: Stübbe 1972, 131. 281 Nr. 219 Taf. 76. 77; Smith 1998, 76 f. Nach Smith 2010, 127 f. könnte es sich in den lakonischen Darstellungen auch um Mohn handeln. Zur Diskussion, ob runde Objekte in anderen Darstellungen (Liste bei Seeberg 1971, 104 unter dem Stichwort »stone«) Steine meinen u. zu Darstellungen der sog. »Steinwerfer v. a. in der korinthischen Vasenmalerei s. Walsh 2009, 39–45 mit älterer Lit.

³⁷² Dafür spricht das mit roter Deckfarbe bemalte »Band in der Stirn und die Ritzung, die den Kopf oben begrenzt, die nicht zu einem Haarband gehören, das üblicherweise nicht in der Stirn sitzt, sondern eher zu einem Turban (vgl. **A44**, **A57**) oder zu Haar und Turban (**A46**).

³⁷³ Zu den korinthischen Darstellung s. Seeberg 1971, 102 mit Aufzählung unter dem Stichwort »flutes« und »lyres«. Lakonische Tänzer mit Doppelaulos: Stübbe 1972, Taf. 85, 4 Nr. 244; Taf. 112, 1 Nr. 314. Mit Leier: Stübbe 2004, 86, 1 Nr. 337.

³⁷⁴ s. u. bei Anm. 2714.

³⁷⁵ Boardman 1956, 57 Anm. 4; Lemos 1999, 277.

brauch bestimmt. Die Fundkontexte der chiotischen Kelche allgemein sprechen dafür, dass zumindest die figürlich bemalten Exemplare vorrangig Verwendung im Heiligtum fanden³⁷⁶. Ob die bemalten Kelche dort auch benutzt oder »nur« geweiht wurden, ist kaum mehr mit Sicherheit festzustellen

Von den 138 Kelchen mit Tänzerdarstellungen ist leider nur noch bei 65 ein Fundkontext bekannt. Von diesen wurden allerdings 57 (etwa 88 %) in Heiligtümern gefunden, 4 in Gräbern (**A40. A42. A145. A152**) und 4 in einem Siedlungskontext (**A131. A137. A146. A150**) Von den 73 Kelchen ohne Fundkontext stammen 62 aus Naukratis, weshalb auch hier als Fundkontext ein Heiligtum, vor allem das der Aphrodite, nahe liegt³⁷⁷. Von den Funden aus Heiligtümern ist nur noch ein Teil (19) sicher mit bestimmten Gottheiten zu verbinden: Davon stammt über die Hälfte (14 Kelche) aus Heiligtümern weiblicher Gottheiten (Aphaia, Athena, Hera, Demeter, Aphrodite), 3 möglicherweise aus dem Apollonheiligtum von Naukratis³⁷⁸, 2 aus dem Dioskurenheiligtum³⁷⁹. Hier wird die Anzahl der sicher zuweisbaren Stücke allerdings so gering, dass auf dieser Grundlage kaum mehr sichere Schlüsse gezogen werden können. Zudem ist einschränkend darauf hinzuweisen, dass die Datenlage von der Lage der Ausgrabungen abhängt, die vermehrt in Heiligtümern, besonders in solchen weiblicher Gottheiten, stattfanden. Es ist also bisher kaum mit Sicherheit ein Bezug der Kelche mit Tänzerdarstellung zu einer bestimmten Gottheit herzustellen. Die Überzahl der Funde aus Heiligtümern insgesamt ist aber so deutlich, dass sie kaum nur auf die Ausgrabungs- und Publikationslage zurückzuführen ist.

Es ist anzunehmen, dass die chiotischen Kelche nicht nur vorrangig im Heiligtum verwendet, sondern auch gezielt dafür hergestellt wurden. Der Schwerpunkt der Tänzerdarstellungen auf den Kelchen spricht für einen besonderen Bezug des Themas zur Gefäßform und könnte darauf hinweisen, dass Kelche vorrangig von jungen Männern verwendet bzw. geweiht wurden.

Vergleich mit anderen Landschaften – korinthische Dickbauchtänzer

Bilder von in spezieller Kleidung tanzenden Figuren sind ein in der griechischen Keramik weithin verbreitetes Phänomen. Sie tauchen erstmals massenhaft in der korinthischen Vasenmalerei auf³⁸⁰. Die Darstellungen der so genannten Dickbauchtänzer³⁸¹ finden sich dort seit

³⁷⁶ s. Kapitel XII., Chios.

³⁷⁷ Lemos 1991, 194; Höckmann 2001b, S. VII. IX f.; Sørensen 2001, 158. Die meisten Funde von Feinkeramik stammen aus den verschiedenen Temenoi, denen sich ein Großteil der Grabungen widmete, vor allem aus dem der Aphrodite. s. zusammenfassend zur Grabungsgeschichte und Topographie von Naukratis: Möller 2000, 92–119; zum Temenos der Aphrodite, der besonders reich an Keramikfunden war, s. Gardner 1888, bes. 14 f.; Möller 2000, 102–104.

³⁷⁸ Nach Petrie 1886, 18: **A79. A153. A163**. s. dazu zusammenfassend Möller 2000, 94–99.

³⁷⁹ Robert 1952, 37. **A142. A143**. s. zum Dioskurenheiligtum zusammenfassend Möller 2000, 99 f.

³⁸⁰ Zu den korinthischen Dickbauchtänzern: Payne 1931, 118–124; Seeberg 1964, 29–50; Seeberg 1971; Amyx 1988, 651–657; Pemberton 2000, 85–106; Meyer 2002/2003, 138–163; Steinhart 2007, 196–220; Isler-Kerényi 2007, 84–86; Smith 2007, 49–54; Smith 2010, 17–32.

³⁸¹ Zu Dickbauchtänzern und ihrer Deutung allg.: Greifenhagen 1929; Buschor 1943, 15–66; Isler-Kerényi 1988, 269–277; Kaeser, in: Kunst der Schale 1990, 283–292; Steinhart 1992, 508–512; Schäfer 1997, 30–34; Smith 2000; Meyer 2002/2003; Smith 2004, 11–20; Steinhart 2004, 32–36; Csapo – Miller 2007, 12–21; Isler-Kerényi 2007, 81–92; Smith 2007; Smith 2010.

dem letzten Viertel des 7. Jhs. bis etwa in die Mitte des 6. Jhs.³⁸². Die meisten stammen aus dem ersten Drittel des 6. Jhs.³⁸³.

Neben der Tanzbewegung, in der die Figuren gezeigt werden, zeichnen sie sich, wie ihr Name bereits besagt, durch einen dicken Bauch sowie durch ein prononciertes Gesäß aus. Die Körperteile werden durch ein kurzes Kostüm³⁸⁴ betont, bei dem die häufig über die Gürtung hängenden Bäuche zu der Annahme führten, dass die entsprechenden Bereiche künstlich ausgestopft sind, was den Figuren in der englischsprachigen Forschung den Namen »padded dancer«³⁸⁵ eintrug.

Die chiotischen Tänzer wurden von einigen als Übernahme aus der korinthischen Vasenmalerei angesehen, wie auch die schwarzfigurige Maltechnik, die bereits an der Wende vom 7. zum 6. Jh. v. Chr. in der chiotischen Vasenmalerei aufgenommen wurde³⁸⁶. Die chiotischen Tänzer stehen in dieser Zeit nicht alleine. Ab dem zweiten Jahrzehnt des 6. Jahrhunderts tauchen Darstellungen kostümierter Tänzer auch in der attischen Vasenmalerei auf³⁸⁷, wenig später (um 580) in der böotischen³⁸⁸ und um 570 in der lakonischen³⁸⁹.

Tatsächlich haben die chiotischen Tänzer mit den korinthischen einige Gemeinsamkeiten. Zunächst natürlich die Tanzbewegung mit herausgestrecktem Hintern. Zwar variieren die Bewegungen der korinthischen Dickbauchtänzer mehr als die der chiotischen, aber auch hier ist die typische, im Profil dargestellte Tanzbewegung sehr beliebt: Die Figuren werden ebenso mit gebeugten Knien gezeigt, eine Hand vorgestreckt und eine nach hinten, oft auf den Hintern schlagend³⁹⁰. Auch die wesentlichen, oben beschriebenen Beinhaltenungen der chiotischen Tänzer finden ihre Entsprechungen³⁹¹ bei den korinthischen³⁹².

³⁸² Meyer 2002/2003, 135. 138; Smith 2007, 49; Smith 2010, 17;

³⁸³ Seeberg 1971, 69 f. (Tabelle zur Verteilung der Darstellungen nach Chronologie und Werkstätten).

³⁸⁴ Zur Kleidung, als enger, kurzer Chiton bezeichnet bei: Greifenhagen 1929, 39; Payne 1931, 118; Seeberg 1971, 1. 72 f.; Smith 2010, 19–21. Als »Trikot«: Meyer 2002/2003, 135; Förtsch 2001, 146; Steinhart 2004, 32.

³⁸⁵ Payne 1931, 118; Smith 2007, 51.

³⁸⁶ Lemos 1991, 169; Boardman 1998, 145; Lemos 2000b, 226. 230.

³⁸⁷ Zu attischen Dickbauchtänzern s.: Payne 1931, 118–124; Brijder 1983, 310 s. v. »dancers«; 312 s. v. »komast« (Aufzählung Stücke im Index); Meyer 2002/2003, 164–174; Smith 2007, 54–56; Smith 2010, 33–73.

³⁸⁸ Zu böotischen Dickbauchtänzern: Greifenhagen 1929, 54; Kilinski 1978, 173–191; Kilinski 1990, 14–19. 44 f. 64 f.; Kilinski – Maffre 1999, 7–40; Smith 2000, 314 f.; Smith 2004, 15–18; Smith 2007, 56; Smith 2010, 150–175.

³⁸⁹ Greifenhagen 1929, 54–56; Seeberg 1966, 65–74; Förtsch 2001, 146–154; Pipili 1987, 74 f.; Smith 1998, 75–81; Smith 2000, 315–317; Smith 2007, 56 f.; Smith 2010, 119–149.

Unter den Bleifigurinen, die in lakonischen Heiligtümern geweiht wurden, finden sich ebenfalls zahlreiche Tänzer, worauf bereits Buschor 1943, 16 hinwies. Kleidung ist bei der schlichten Machart der Bleivotive bei den Tänzern kaum mehr zu erkennen. Sie scheinen kein Dickbauchtänzerkostüm zu tragen. Im Heiligtum der Artemis Orthia tauchen sie bereits in Gruppe Lead I auf (s. Dawkins 1929, Taf. 183 Nr. 22. 24. 25. Zu den Bleifigurinen allg. s. A. J. B. Wace, in: Dawkins 1929, 249–284. Zur Datierung s. 250 f.). Nach der überarbeiteten Chronologie beginnt die Gruppe Lead I in der zweiten Hälfte des 7. Jhs. Hodkinson 1998, 59 Taf. 5, 2; Boss 2000, 153–162. Zu den Tänzerfigurinen s. Smith 1998, 79; Boss 2000, 73 f. 77 f.; Smith 2010, 143–145.

³⁹⁰ s. die bei Seeberg 1971, 105 unter »arms spread. flapping« aufgezählten Stücke, bes. der »flap group 1« und »flap group 2«, s. dazu Seeberg 1971, 32 f. 34 f. 60 f. 71 f. Taf. 1 a. 9. 10.

³⁹¹ Vgl. etwa ein Bein seitlich hochziehende Tänzer auf **A39** mit denen auf korinthischem Alabastron Bonn, AKM 799; Seeberg 1971, 18 Nr. 32 Taf. 5 – Tänzer mit vorne angehobenen Bein auf **A133** mit denen auf korinthischen Alabastron Bryn Mawr P-46; Seeberg 1971, 28 Nr. 121 Taf. 7 d – Tänzer mit geschlossenen Beinen auf

Dazu kommt die spezielle, den Körper verformende Kleidung. Das Phänomen findet sich sowohl bei den chiotischen wie bei den korinthischen Tänzern. Die Kleidung unterscheidet sich grundsätzlich voneinander. Die chiotischen Tänzer be- oder verkleiden nur den Unterkörper, dies aber immer. Die Bekleidung der korinthischen Tänzer bedeckt in der Regel ihren Oberkörper sowie das Gesäß, gelegentlich wird der Unterkörper durch unzureichende Bekleidung bloßgelegt³⁹³.

Gemeinsamkeiten finden sich in der zeichnerischen Umsetzung der Betonung des Gesäßes. Am nächsten kommt den chiotischen Tänzern wohl eine Gruppe korinthischer Darstellungen, die überwiegend aus der Werkstatt des Wellcome-Malers und seines Umkreises stammen³⁹⁴. Die Gestaltung ihrer Kostüme bezeichnete Seeberg, der den korinthischen Dickbauchtänzern 1971 eine ausführliche Studie widmete, mit dem Begriff »buttock-cap«³⁹⁵, Steißkappe, und deutete sie als Abkürzung für unzureichende Bekleidung. Die Angabe der Kappe mit zwei gebogenen Linien über dem Gesäß ist der in den chiotischen Darstellungen sehr ähnlich³⁹⁶. In beiden Fällen betonen die Linien optisch das Gesäß. In den korinthischen geht sie aber mit bekleidetem Oberkörper einher³⁹⁷, so dass sie wie eine hochgerutschte oder verkürzte Version des üblichen Kostüms wirkt. Dies ist bei den chiotischen Tänzern, die nur den Unterkörper bekleiden, nicht der Fall. Während es sich bei der Kappe der korinthischen Tänzer nur um eine Darstellungsvariante des üblichen Kostüms zu handeln scheint, tragen die chiotischen Tänzer ein eigenes Kleidungsstück.

Dabei mag es sich um eine Abwandlung des Schurzes handeln, der auch später bei den Tänzern in der ostgriechischen Vasenmalerei der zweiten Hälfte des 6. Jhs. häufiger dargestellt ist³⁹⁸. Bereits ab dem zweiten Viertel des 6. Jhs. tragen einige Tänzer auf nordionischen Tellern und Krateren einen, meist roten, Schurz (A229. A230), in Einzelfällen ist auch eine bogenförmige Ritzung über dem Gesäß angegeben (A244. A297), die entweder eine Steißkappe meint oder nur den Steiß betont.

A145 vgl. korinthischer Aryballos Erlangen I 279: Seeberg 1971, 17 Nr. 23 Taf. 3 a. – Sprunghafte Tänzer wie auf **A70** vgl. Aryballos Melbourne, Slg. A. D. Trendall: Seeberg 1971, 32 Nr. 165 Taf. 9.

³⁹² Seeberg 1971, 2 teilt die Haltungen der korinthischen Tänzer in drei Positionen (A, B, C) ein. Buschor 1943, 27 versucht die verschiedenen Beinbewegungen zu benennen, teils mit griechischer Bezeichnung. Ausführlich mit den Haltungen bzw. Bewegungen von Beinen, Armen u. Körper beim Tanz beschäftigt sich Franzius 1973, 9–18 Abb. 1–5, und versucht diese (Franzius 1973, 19–24) mit antiken Bezeichnungen und Tänzen zu verbinden. s. auch die Auflistung bei Webster 1970, 3 f.

³⁹³ Seeberg 1971, 72 f. 103 (Auflistung der Stücke unter »chiton too short«, »chiton incomplete or absent«). Eine Ausnahme ist die Darstellung auf dem Alabastron Erlangen I 819: Seeberg 1971, 16 Nr. 14 Taf. 3 b.

³⁹⁴ s. dazu Seeberg 1964, 29–50; Seeberg 1971, 69; Amyx 1988, 101–106.

³⁹⁵ Seeberg 1971, 73. 103 (Auflistung der Tänzer mit »buttock cap«).

³⁹⁶ Vgl. z. B. Aryballos Bryn Mawr P-46: Seeberg 1971, 28 Nr. 121 Taf. 7 c–d; Aryballos Melbourne, Seeberg 1971, 32 Nr. 165 Taf. 9.

³⁹⁷ Vgl. auch zwei Tänzer auf einem böotischen Kantharos aus der Zeit um 580/570 in Theben, Mus. 6809: Kilinski – Maffre 1999, 20. 22 Abb. 21. 22; CVA Theben (I) Taf. 2; Smith 2010, 181 (mit der alten Inv.-Nr. 86.274). Unklar ist die Kleidung der Tänzer auf einem attischen Kolonnenkrater in Paris, Louvre CA3351: CVA Paris, Louvre (12) III H e Taf. 158, 1–2; Smith 2010, 181 Taf. 11 a, auf dem die Tänzer die halbrunde Ritzung auf dem roten Gesäß haben, sowie teilweise Ritzungen von Gewandrändern an Armen und Hals aber ohne weitere Angabe von Kleidung.

³⁹⁸ Zum Schurz s. u. Kapitel VII., Schurz.

Außerhalb der chiotischen bzw. nordionischen Vasenmalerei findet sich die Angabe einer Steißkappe ohne weitere Kleidung nur noch bei Tänzern auf einer lakonischen Schale des Naukratis-Malers³⁹⁹ ebenfalls aus der Zeit um 580/570. Ein Tänzer auf einem thasischen Teller⁴⁰⁰, der eine Steißkappe und eine Girlande über der Brust trägt, steht offensichtlich unter dem Eindruck der chiotischen Darstellungen.

Deutung

Bisherige Deutungsansätze

Da die archäologische Forschung sich intensiv mit den Darstellungen der korinthischen Dickbauchtänzer beschäftigt hat, gingen die Deutungsversuche der chiotischen Tänzer oft von deren Interpretation aus.

Die Fragen nach dem Wesen der korinthischen Tänzer – Menschen oder Dämonen, wie Satyrn bzw. Silene – stellte bereits Dümmler 1885⁴⁰¹. In der Folge sprachen sich u. a. Körte 1893⁴⁰² für ihr dämonisches Wesen aus, wie auch Buschor 1943 in seinen »Satyrtänzen« sie als »satyro« bezeichnet, womit er dämonische Wesen meint, die er von den halbtierischen Silenen unterscheidet⁴⁰³. Andere sahen in den Tänzern Menschen, so bereits Schnabel 1910⁴⁰⁴, eine Deutung, die sich in der zweiten Hälfte des 20. Jhs. durchgesetzt hat⁴⁰⁵ und für die spricht, dass die Dickbauchtänzer keinerlei übernatürlichen Besonderheiten aufweisen, während ihre von der Norm abweichende Erscheinung durch Verkleidung künstlich hervorgerufen wird⁴⁰⁶. Dabei stellte man die Tänzer entweder in einen »weltlichen« Rahmen, wie Greifenhagen 1929, der sie als »Komoï menschlicher Zecher« deutete⁴⁰⁷, oder sah sie im kultischen Kontext. Man dachte an Tänze bei Festen⁴⁰⁸, etwa einen Fruchtbarkeitsritus, der mit Artemis⁴⁰⁹ aber gerne auch mit Dionysos⁴¹⁰ verbunden wurde. Dann konnten die Tänzer das nichtsnutzige Verhalten

³⁹⁹ Pipili 1987, 65 f. Abb. 95; 117 Nr. 179; Stibbe 1972, 221 f. Nr. 64 Taf. 26; Smith 2010, 120 Abb. 1.

⁴⁰⁰ Thasos, Museum 80.575.23 u. 579.15; Jacquemin 1981, 942. 944 Abb. 27; Lemos 1991, 220 Taf. 237; Smith 2010, 189 f. Taf. 34 d.

⁴⁰¹ Dümmler 1885, 128 f. Eine Zusammenfassung der älteren Forschung zur Deutung der Tänzer bei Payne 1931, 118–124. Zur Forschungsgeschichte v. a. in Bezug auf den sog. Dümmler-Krater s. Hampe 1975, 85–99. s. auch Meyer 2002/2003, 136 Anm. 7; Carpenter 2007; Isler-Kerényi 2007, 81–84.

⁴⁰² Körte 1893, 90 f.

⁴⁰³ Buschor 1943, 3, darunter zählt Buschor 1943, 3 Abb. 21. 22; 62 auch die chiotischen Darstellungen.

⁴⁰⁴ Schnabel 1910, 33–39. 50. Dabei ist aber Schnabels Versuch, den dargestellten Tanz mit dem (als Tanzweise der Komödie bei Athenaios 14, 630 e überlieferten) »Kordax« zu verbinden, abgelehnt worden, s. Brommer 1989, 486; Greifenhagen 1929, 63 f.

⁴⁰⁵ Meyer 2002/2003, 136 f.; Smith 2010, bes. 27 diskutiert andere Deutungen kaum mehr.

⁴⁰⁶ So bereits Payne 1931, 120; Kunze 1932b, 122 f. Zur Verkehrung der Norm bei der Darstellung der Dickbauchtänzer s. Käser, in: *Kunst der Schale* 1990, 286.

⁴⁰⁷ Greifenhagen 1929, 57–62. 64.

⁴⁰⁸ Allgemein, nicht mit einem bestimmten Fest zu verbinden: Smith 2004, 18–23; Smith 2007, 63 f. Bei religiösen Festen, aber gelegentlich auch beim Symposion: Smith 2010, 31.

⁴⁰⁹ Artemis: Schnabel 1910, 40–51. 63; Jucker 1963, 58–60; Amyx 1988, 652–657. Bezug der korinthischen Tänzer zu Hera: Pemberton 2000, bes. 90. 99–106. Zusammenfassend zur Frage nach den Festen und jeweiligen Göttern, denen sie gegolten haben könnten s. Steinhart 2004, 50–52; Smith 2010, 27.

⁴¹⁰ Payne 1931, 121. Käser, in: *Kunst der Schale* 1990, 283–292 bes. 287; Meyer 2002/2003, 163.

der Satyrn nachahmen⁴¹¹ und das Kostüm der Tänzer der rituellen Verwandlung in einen Satyr dienen⁴¹². Andere sahen im Tanz der Dickbäuche mimetische Tänze als Vorform des Theaters⁴¹³, die entweder mit dem Symposion verbunden wurden oder mit verschiedenen religiösen Festen⁴¹⁴. Unter anderem wegen ihrer Gemeinsamkeiten mit Satyrn und aufgrund des Trinkgeschirrs, das in den korinthischen Darstellungen eine große Rolle spielt⁴¹⁵, wurde vor allem der Zusammenhang mit Dionysos betont⁴¹⁶.

Diese Deutung wirkte sich auch auf die Interpretation der chiotischen Darstellungen aus, die oft in einem Zug mit den korinthischen genannt werden, als deren Nachklang oder um sie davon abzusetzen⁴¹⁷. Dass die Idee, Tänzer in der chiotischen Keramik darzustellen, auch von korinthischen Importen⁴¹⁸ angeregt wurde und mit der Übernahme der schwarzfigurigen Technik zusammenhängt⁴¹⁹, liegt nahe. Doch das muss nicht heißen, dass mit der Bildidee auch zwingend deren Bedeutung übernommen wurde. Wir haben gesehen, dass sich die chiotischen Tänzer von den korinthischen in ihrer Kleidung, ihrem Auftreten und ihrem Darstellungskontext von Anfang an systematisch unterscheiden, was dafür spricht dass den Charakteristika auch lokale Traditionen in tatsächlicher Kleidung und Tanz zugrunde liegen. So wurde auch in neueren Untersuchungen wieder darauf hingewiesen, dass die weite Verbreitung der Tänzerdarstellungen in der griechischen Bildwelt auf der Verbreitung und Bedeutung des Dar-

⁴¹¹ Kaeser, in: *Kunst der Schale 1990*, 287. Mandel 2004, 58: Männerbündischer Ritus, der bis hin zur Identifikation auf eine Dämonengruppe (Kureten?) bezogen ist.

⁴¹² Isler-Kerényi 2004, 29 f.; Isler-Kerényi 1988, 274 f.; 2007, 84 sieht die Tänzer als Teil einer imaginären dionysischen Gegenwelt. Dabei lehnt Isler-Kerényi 2007, 86 die Verbindung der Darstellungen mit bestimmten Festen ab.

⁴¹³ Dem Themenkomplex um Tänzerdarstellung und Entstehung des Theaters widmen sich zahlreiche Beiträge in dem Kolloquiumsband »The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama« (Csapo – Miller 2007). Dort zum Bezug der Dickbauchtänzer zum Theater zusammenfassend bes. Carpenter 2007; zur Forschungsgeschichte Csapo – Miller 2007, 22–32; s. auch Steinhart 2004, 56–64; Smith 2010, 27–31.

⁴¹⁴ Steinhart 1992, 508–512 bes. 510: beim Symposion. Nach Steinhart 2004, 50–52 konnten die Dickbauchtänzer sowohl beim Symposion als auch bei verschiedenen religiösen Festen auftreten. Dabei sieht Steinhart 2004, 56 in den Tänzern Schausteller. Steinhart 2007, bes. 217: kultische Tänze als Vorform des Dramas.

⁴¹⁵ Seeberg 1971, 73. 103 (Aufzählung von Darstellungen korinthischer Tänzer mit diversem Trinkgeschirr oder Weinschlauch); Smith 2010, 23.

⁴¹⁶ s. kritisch zusammenfassend dazu Csapo – Miller 2007, 16–21; Carpenter 2007, 43 f.; Smith 2007, 66–69; Smith 2010, 2 f. 28–31.

⁴¹⁷ Bezeichnend der Titel bei Smith 2000, 317, wo die chiotischen Tänzer noch unter der Überschrift »East, West and the Rest« laufen. Steinhart 2004, 34 unterscheidet sie von den korinthischen, fasst sie aber in einer ionischen Gruppe zusammen, was ein missverständliches Bild ergibt: »Die weiteren Darstellungen von stereotypen Tänzern gehören jedoch in das mittlere 6. Jh. v. Chr., wobei sich die häufigsten Wiedergaben auf den meist nachlässig bemalten Komastenbechern von Chios finden. Auf all diesen Bildern werden Tänzer gezeigt, die um große Weinmischgefäße tanzen und Weingefäße mit sich führen, meist tragen sie eine Mitra« – sowohl die Angabe der Datierung als auch des Kontextes lässt sich höchstens damit erklären, dass sich der Autor auch auf die Bilder im nordionisch Schwarzfigurigen und in der südionischen Fikellurakeramik bezieht. Mandel 2004, 60 f. schreibt den chiotischen Tänzerdarstellungen die Rolle des Vermittlers zwischen Lydischem/Phrygischem und den korinthischen Dickbauchtänzerdarstellungen zu, was schon deshalb nicht funktionieren kann, weil die korinthischen mehr als eine Generation vor den chiotischen auftauchen.

⁴¹⁸ Funde korinthischer Keramik auf Chios: Boardman 1967a, 153 f. Nr. 653–686 Taf. 56. 57. Funde korinthischer Keramik mit Dickbautänzern in der Region s. etwa Frgt. aus Alt-Smyrna in Izmir: Boardman 1958/1959, 146 Nr. 93 Taf. 25; Seeberg 1971, 35 Nr. 185bis.

⁴¹⁹ Lemos 1991, 169; dagegen: Smith 2010, 183; Smith 2010, 12 zieht aber die Möglichkeit einer allgemeinen Verbreitung der Figur des Tänzers mit der schwarzfigurigen Technik in Betracht.

gestellten – des Tanzes selbst – basiert, der in den unterschiedlichen Regionen auch in der Praxis verschiedene Ausprägungen erfährt, die sich in den Bildern spiegeln⁴²⁰.

Nur wenige haben sich mit den Darstellungen der chiotischen Tänzer intensiver auseinandergesetzt⁴²¹. Williams, der sich anlässlich der chiotischen Keramik aus dem Aphaiaheiligtum in Ägina mit den Tänzerdarstellungen beschäftigte, sieht die Tänzer im Kontext von Wein, Musik und Tanz und daher beim Komos. Die Komasten seien mit dem Sakkos als weiblicher Kopfbedeckung und Ohrringen effeminiert verkleidete Männer, deren einheitliche Ausstattung und Darstellungskontexte darauf hinwies, dass »they were drilled dancers, a chorus, who often performed with a chorus of women«⁴²². Die Tanzaufführungen möchte er bei religiösen Festen verorten, möglicherweise zu Ehren der Artemis⁴²³. Lemos lehnte diese Deutung zunächst mit Hinweis darauf ab, dass die Kopfbedeckung ein lydischer Turban sei und damit kein Zeichen für Travestie⁴²⁴, schlug aber keine andere Deutung für die Komasten vor. Smith, die sich umfassend mit Tänzerdarstellungen archaischer Zeit beschäftigte, wies auf die fehlende Grundlage für die Verbindung der chiotischen Tänzer mit Wein und Musik in den Darstellungen hin⁴²⁵. Sie sieht die Tänzer und die Frauen bei einem gemeinsamen Ereignis religiöser Natur. Darauf wiesen die Kränze hin, die die Tänzer halten, die fehlende Darstellung obszönen Verhaltens oder erotischer Szenen⁴²⁶ sowie die Kombination der Tänzer auf der Innenseite der Kelche mit in Prozession schreitenden Männern außen⁴²⁷.

Die Verortung der Tänzer bei Festen ist m. E. durchaus plausibel, auch wenn dafür nicht immer die richtigen Argumente angeführt wurden.

Die Tendenz, die Tänze in Verbindung mit Wein zu sehen, hängt zum einen mit den bekannten korinthischen Bildern zusammen, in denen Trinkgeschirr eine große Rolle spielt. Zum anderen führt Williams das Fragment des chiotischen Kelchs **A29** an, auf dem zwischen tanzenden Füßen chiotische Kantharoi⁴²⁸ auf dem Boden stehen. Möglicherweise gehören die Beine zu entsprechend verkleideten Tänzern. Allerdings zeigt keine weitere Darstellung einen

⁴²⁰ Boardman 1998, 148; Isler-Kerényi 1988, 271; Smith 2010, bes. 6–8. 12. 180. Die regionalen Unterschiede betonte bereits Buschor 1943, 3–74.

⁴²¹ Buschor 1943, 62; Williams 1983a, 161–163; Lemos 1991, 102. 119. 163–165. 169–173; Smith 2010, 179–194.

⁴²² Williams 1983a, 162. Williams Deutung ist vor dem Hintergrund einer Gruppe attischer Komastendarstellungen des letzten Viertels des 6. Jhs. zu sehen, die Caskey – Beazley 1954, 56–61 als verkleidete Männer beim Komos deutete. Nach den Ausführungen von Boardman 1976, 284; Shapiro 1981, 138–140; Kurtz – Boardman 1986 hat sich aber die Deutung der Kleidung als Requisiten östlicher Mode durchgesetzt. s. o. Anm. 353.

⁴²³ Williams 1983a, 163.

⁴²⁴ Lemos 1991, 165. Lemos 2000b, 232 dagegen bezeichnet die Erscheinung der Tänzer als effeminiert und hält ohne weitere Begründung einen Zusammenhang mit Festen für Artemis für möglich.

⁴²⁵ Smith 2010, 185. 190–192.

⁴²⁶ Anders als in den korinthischen Tänzerdarstellungen, s. dazu u. a. Seeberg 1971, 75 f. 105 (Liste Darstellungen »homosexual courting (?)«); Kaeser, in: Kunst der Schale 1990, 285 f.; Mandel 2004, 57.

⁴²⁷ Smith 2010, 192 f. Einen Gegensatz zwischen Wein und Musik und einem religiösen Fest sieht auch Smith 2004, 11. 19.

⁴²⁸ Lemos 1991, 175–177; Smith 2010, 191.

Tänzer mit Trinkgeschirr⁴²⁹. Lediglich der Bildträger Kelch als potentielles Trinkgefäß verbindet die Tänzer mit dem Wein. Daraus ist jedoch nicht zwingend zu schließen, dass die Tänzer beim Symposion zu verorten sind, da Wein auch anderweitig, etwa als Trankspende, eine Rolle spielt. Und auch eine Verortung beim Symposion bzw. Gelage oder Mahl würde nicht gegen einen kultischen Anlass sprechen, denn Kultmahle und der Genuss von Wein sind auch aus Heiligtümern bekannt⁴³⁰.

Umgekehrt kann das im Vergleich zu den korinthischen Darstellungen gesittete Verhalten der chiotischen Tänzer und der Ausschluss erotischer Szenen kaum für einen kultischen Kontext angeführt werden. Mir scheint es vielmehr eine moderne, westlich bzw. christlich geprägte Vorstellung zu sein, für religiöse Veranstaltungen gemessenes Verhalten zu fordern.

Als Argument für die Effeminiertheit der chiotischen Komasten werden die Kopfbedeckung, das lange Haar einiger Tänzer, das Tragen von Ohrringen und die Verdeckung des Genitals angeführt. Bei der Kopfbedeckung der Tänzer handelt es sich aber weder um einen Sakkos⁴³¹ noch um ein anderes Kleidungsstück, das üblicherweise von Frauen getragen wird. Das lange Haar der Tänzer (etwa auf **A23. A35. A40. A45. A46. A76. A151**) kann ebenfalls nicht als weibliches Charakteristikum verstanden werden, denn es ist in archaischer Zeit im ostgriechischen Bereich durchaus auch bei Männern üblich⁴³². Bei vielen Darstellungen von chiotischen Tänzern ist kaum mit Sicherheit festzustellen, ob sie einen Ohrschmuck tragen oder ob die Zeichnung des Ohres ornamental umgesetzt wurde. Bei den halbrunden Ritzungen am unteren Rand des Turbans zahlreicher Tänzer (**A57. A90. A99. A132**) könnte es sich ebenso um einen Zipfel des Tuchs handeln. Aber zumindest am Ohr eines Tänzers auf der Innenseite des Kelchs **A35** ist ein Scheibenohrring zu erkennen⁴³³. Dies braucht jedoch nicht zu verwundern. Denn anders als auf dem griechischen Festland, wo Ohrschmuck weiblich konnotiert war oder mit östlichen Völkern verbunden wurde, konnten im ostgriechischen Raum auch Männer Ohringe tragen⁴³⁴. Keines der angeführten Kleidungs- oder Schmuckstücke spricht also für eine Verkleidung der Tänzer als Frauen. Es bleibt allerdings auffällig, dass die Steißkappe nicht nur das Gesäß betont, sondern gleichzeitig auch das Geschlecht der Tänzer verdeckt.

⁴²⁹ Die von Lemos 1991, 126 Nr. 939 als Frau mit Schale vor Komast erwähnte Darstellung **B84** kann keinen Tänzer zeigen, da bei der Figur am Fragmentrand noch der Ärmel eines Gewandes zu erkennen ist. Bei dem von Smith 2010, 190 Anm. 81 angeführten Frgt. Boston, MFA 86.575 (48) handelt es sich um ein Frgt. der südionischen Fikellurakeramik (Schaus 1986, 255 Nr. 43), s. **A180**

⁴³⁰ Kron 1988, bes. 137 f. 142.

⁴³¹ Der Kopf einer Frau mit Sakkos ist wahrscheinlich auf dem Frgt. eines chiotischen Kelchs **B72** zu sehen.

⁴³² Vgl. in der chiotische Vasenmalerei: ein Reiter auf **B156**, ein stehender nackter Jüngling auf **A400**, ein bärtiger Mann auf **B97** und **A409**. Auch die korinthischen Dickbauchtänzer werden häufig mit langem Haar gezeigt (s. etwa Aryballos Bonn, AKM 799; Seeberg 1971, Taf. 5 b; Aryballos Palermo V.151: Seeberg 1971, Taf. 8 a), ebenso die attischen Dickbauchtänzer (z. B. Komastenschale Tarent 110550: Brijder 1983, 223 K2 Taf. 2 a; Komastenschale Paris, Louvre: CP10235: Brijder 1983, 224 K10 Taf. 3 c). Zur Haartracht allg. s. u. Kapitel VII., Haar- und Bartracht.

⁴³³ Ohly 1971, 523 Abb. 12 a; Williams 1983a, 159 Abb. 3.

⁴³⁴ Vgl. u. a. **A408. B97**. s. auch Kurtz – Boardman 1986, 61 f. Zu Ohrschmuck bei Männern in den ostgriechischen Bildern allg. s. u. Kapitel VII., Ohrschmuck.

Zusammenfassung und Schlussfolgerungen

Der Tanz, den die Tänzer aufführen, ist für uns heute nicht mehr fassbar, das Entziffern ihrer Bewegungen, unbewegt und in der Fläche dargestellt, problematisch⁴³⁵. Einige ihrer Bewegungen scheinen zu in der antiken Literatur beschriebenen Tanzbewegungen zu passen⁴³⁶. So möchte man das dort erwähnte wechselseitige Bewegen der Arme oder das Scheren der Beine in einigen Darstellungen wieder finden (s. z. B. **A132**). Die Tänzer könnten sich aber ebenso im Sprung befinden oder gerade ein Bein nach vorne schwingen. Am ehesten lässt sich an dem herausgestreckten Steiß mit Steißkappe noch das überlieferte Steißwedeln und -klatschen⁴³⁷ erkennen. Während sich in den früheren Bildern die Schilderung des nackten Körpers der Tänzer nicht signifikant von der in anderen Bildzusammenhängen unterscheidet (vgl. etwa **A30. A39**, mit dem Krieger auf **B86** oder dem Gabenbringer auf **A400**), wird in den biegsamen Körpern der späten Tänzer (**A99. A131. A155**) ihre Beweglichkeit deutlich und der Schwung der Tanzbewegung am Körper sichtbar.

Anders als die korinthischen Tänzer werden die chiotischen nicht zusammen mit mythologischen Figuren ins Bild gesetzt. Das Spiel mit den verschiedenen Ebenen – mythischer und lebensweltlicher – im Bild findet nicht statt. Die chiotischen Tänzer bleiben in der menschlichen Welt. Die eigene, konsequent getragene Kleidung der Tänzer spricht dafür, dass es sich nicht um Phantasielkleidung handelt, sondern dass hinter den Darstellungen lokale Traditionen und Bräuche stehen. Möglicherweise zeigt sich in der turbanartigen Kopfbedeckung die Aufnahme östlicher Anregungen in der Kleidung.

Die unüblichen, von der Bekleidung anderer Figuren abweichenden Kleidungsstücke zeigen aber auch, dass der Tanz nicht in alltäglicher Umgebung stattfindet. Musik taucht in den Darstellungen selten auf. Wenn man sich jedoch darüber einig ist, dass die verkleideten Männer in den Darstellungen tanzen, sollte dabei Musik nicht verwundern, auch wenn bereits das Schlagen der Tänzer auf die Steißkappe für eine Geräuschkulisse gesorgt haben dürfte.

Der Schmuck der Tänzer, die Girlanden, die Kränze und das Aulosspiel rücken den Tanz in den Kontext eines Festes. Dabei wird der Tanz offensichtlich in einer Gruppe männlicher Tänzer durchgeführt. Nur wenige Darstellungen zeigen eine Interaktion mit einer weiblichen Figur, die jedoch selbst an dem Tanz nicht teilnimmt. Da der Tänzer ihr Objekte reicht oder von ihr bekommt, ist sie aber als Teil des Festgeschehens zu verstehen⁴³⁸.

⁴³⁵ Zum Problem der Darstellung der Bewegung in der Fläche s. Buschor 1943, 7 f.; Brommer 1989, 483; Smith 2010, 6. 8 f. 13.

⁴³⁶ Zu Darstellung von Tanzhaltungen und -bewegungen und schriftlich überlieferten Tanzbewegungen und Tänzen s. Buschor 1943, 5–7. 26 f.; Franzius 1973, 1–18. 80. 71–79. 84 f. Abb. 1–5, die versucht, Darstellungen mit antiken Begrifflichkeiten zu verbinden. Eine Zusammenstellung antiker Tänze und möglicher Darstellungen bei: Brommer 1989. Listen griechischen Vokabulars zu Tänzen und Tanzbewegungen und dessen Fundstellen bei: Naerebout 1997, 280–289.

⁴³⁷ Buschor 1943, 6; Kaeser, in: Kunst der Schale 1990, 284. Zur literarischen Überlieferung von Tanzbewegungen, bei denen man sich vorbeugte und das Gesäß herausstreckte s. auch Schnabel 1910, 4.

⁴³⁸ Ob es sich dabei um eine Priesterin oder ein Hochzeitsritual handelt, wie Smith 2010, 192 vermutet, ist kaum mehr festzustellen.

Das Fest, in dessen Rahmen getanzt wird, lässt sich schwerlich auf eine Gottheit festlegen. Granatäpfel, die die Tänzer neben den Kränzen halten, gelten als Zeichen der Fruchtbarkeit und waren in griechischen Heiligtümern als Weihung beliebt, wie Funde sowohl von Granatapfelsamen als auch von Granatäpfeln aus Ton und Elfenbein belegen⁴³⁹. Der Schwerpunkt der Funde in Heiligtümern weiblicher Gottheiten legt, wie die Frucht selbst, auch hier einen Bezug zu weiblichen Gottheiten nahe, der aber nicht als exklusiv zu belegen ist.

Die verkleideten Tänzer erscheinen in der Ostägäis erst um 590/580 in der chiotischen Vasenmalerei und bleiben in ihren Eigenheiten auf diese beschränkt. Die Einheitlichkeit in ihrer Charakterisierung über einen Zeitraum von fast zwei Generationen bis etwa 540 spricht dafür, dass dem Dargestellten auch eine lokale Praxis zugrunde lag. Die Form und die Darstellungen der Kelche wie ihre vorrangige Verwendung im Heiligtum legen eine Verortung des Tanzes im Kontext eines Kultes nahe, möglicherweise in dem einer weiblichen Gottheit. Es ist aber ebenso vorstellbar, dass ähnliche Tänze im Kontext unterschiedlicher Kulte stattfinden konnten. Betrachtet man die regionale Fundverbreitung der Kelche mit Tänzerdarstellungen, die sich neben Naukratis und Chios in südionischen Heiligtümern (Samos, Milet, Didyma), in Heiligtümern in der Kyrenaika (Tokra, Kyrene) und auf Ägina sowie im Schwarzmeergebiet fanden, ist gerade bei den Heiligtumsfunden durchaus anzunehmen, dass diejenigen, die einen solchen Kelch weihten oder möglicherweise auch benutzten, die Praxis des darauf Dargestellten bekannt war.

Südionische Tänzer

Tänzer sind auch in der südionischen Vasenmalerei die am häufigsten dargestellten Figuren in den untersuchten Bildern von Menschen und Mischwesen mit Menschenkörper (60 von 161 Südionischen insgesamt). Dabei finden sich zwar einzelne frühe Darstellungen von Tänzern oder stark bewegten Figuren im 7. Jh. auf einem subgeometrischen (**A20**) und einem orientalisierenden Fragment (**A166**). In größerem Umfang setzen die Tänzerbilder aber erst um die Mitte des 6. Jhs. mit den Darstellungen in der Fikellurakeramik ein, also deutlich später als in der chiotischen Vasenmalerei.

Von den südionischen Tänzerdarstellungen finden sich 56 auf Fikelluragefäßen und bilden damit auch das beliebteste Thema innerhalb der hier untersuchten Bilder von Menschen und Mischwesen mit Menschenkörper in der Fikelluramalerei (insgesamt 114 Stück). Die Tänzerdarstellungen setzen in der Fikellurakeramik⁴⁴⁰ um die Mitte des 6. Jhs. ein und bleiben wohl bis zum Ende der Produktion der Fikellurakeramik im Repertoire⁴⁴¹.

⁴³⁹ Baumbach 2004, 19; 67 f. Abb. 3, 38; 117 f.; 141; 163 f. Abb. 6, 36. Bedeutung des Granatapfels in Vegetations- u. Fruchtbarkeitskulten bes. für Demeter: Burkert 2011, 247. 368. Granatapfelsamen im Heraion von Samos: Kučan 1995, 19–22. Terrakotta- und Elfenbeingranatäpfel im samischen Heraion: Eilmann 1933, 140 f. Beil. 42, 12–16; Walter – Vierneisel 1959, 14 Taf. 22; Immerwahr 1989, 407 f.; Kyrieleis 1993, 138 f. Abb. 7, 7.

⁴⁴⁰ Zu den Tänzerdarstellungen auf der Fikellurakeramik s. Cook 1933/1934, 68; Schaus 1986, 260 (Altenburg-Maler); 273 f. (Running-Satyrs-Maler); Smith 2010, 194–206.

⁴⁴¹ Zur umstrittenen Datierung s. u. Exkurs Fikellura: Produktionszentrum Milet.

Die bislang bekannten Tänzerbilder stammen offensichtlich von einigen wenigen Malern⁴⁴². Mit Abstand die meisten Darstellungen wurden dem Altenburg-Maler zugewiesen (34), nur sechs dem Running-Satyrs-Maler, eine dem Läufer-Maler (**A224**). Daneben findet sich eine Reihe von oft stark fragmentierten Bildern, die bislang größtenteils keinem speziellen Maler zugewiesen wurden⁴⁴³ und auch keine eigene Gruppe innerhalb der Tänzerdarstellungen bilden.

Der Altenburg-Maler, einer der wichtigsten Fikelluramalere, hat das Thema nicht nur in der Fikelluramalerei etabliert, sondern wahrscheinlich auch ins Bildrepertoire eingeführt⁴⁴⁴. Viele Darstellungen, die nicht dem Altenburg-Maler zugewiesen wurden, scheinen seinem Vorbild zu folgen⁴⁴⁵. Erst die Bilder des Running-Satyrs-Malers bilden eine eigene Gruppe und bringen deutliche Neuerungen. Im Folgenden werden daher zunächst die Tänzerbilder des Altenburg-Malers besprochen, wobei auch die restlichen Tänzerdarstellungen einbezogen werden. Anschließend werden im Vergleich dazu die Darstellungen des Running-Satyrs-Malers betrachtet.

Bevor wir zu den Fikellurabildern kommen, soll jedoch noch ein Blick auf die frühen Einzelstücke und Vorläufer geworfen werden.

Die Bilder

Vorläufer

Die früheste Tänzerdarstellung in der südionischen Vasenmalerei findet sich auf einem Fragment aus Milet (**A20**)⁴⁴⁶, das einen Reigen von Dickbäuchen im (sub-)geometrischen Stil zeigt. Danach taucht erst auf einem Kraterfragment (**A166**) wohl des 3. Viertels des 7. Jhs. wieder eine stark bewegte, menschliche Figur auf: Hinter dem Rest von Schenkel und Schwanz wahrscheinlich eines Raubtieres nach links sind mit dem Rücken zu diesem Teile einer ityphallischen Figur zu erkennen. Sie ist mit gebeugten Knien und vorgelehntem Oberkörper dargestellt und fasst sich mit der einen Hand an das Gesäß, mit der anderen ans Glied. Die Haltung der Figur mit weichen Knien, herausgestrecktem Gesäß und Bauch sowie in zwei Richtungen bewegten Armen erinnert an Tänzerdarstellungen, weshalb die Ausgräber die Figur als Dickbauchtänzer identifizierten⁴⁴⁷. Eine mögliche Kostümierung ist leider nicht mehr festzustellen. Die Linie, die Ober- und Unterkörper voneinander trennt, dient möglicherweise nur der Binnengliederung. Da es sich um ein Einzelstück handelt und sich als Darstellungskontext nur noch ein Tierfries wahrscheinlich machen lässt, ist der ityphallische Tänzer typologisch weder direkt mit den chiotischen noch mit den ein Jahrhundert später auftauchenden Fikelluratän-

⁴⁴² Zu den Fikelluramalern s. u. Exkurs Fikellura: Produktionszentrum Milet.

⁴⁴³ **A203** gehört bei Cook 1933/1934, 14 H6 in die Cambridge-Gruppe, **A209** ordnet Schaus 1986, 275 Anm. 81. Cooks Gruppe S zu.

⁴⁴⁴ Die frühen Stücke gehören bei Cook 1933/1934, 14–18 neben der Altenburg-Gruppe (J) v. a. der Cambridge-Gruppe (H) an, die Schaus 1986, 256 f. zu großen Teilen mit dem Altenburg-Maler verbindet; s. auch Cook – Dupont 1998, 79.

⁴⁴⁵ s. etwa Cook 1933/1934, 15 zur Cambridge-Gruppe, zu der **A203** gehört.

⁴⁴⁶ s. dazu o. bei Anm. 160.

⁴⁴⁷ Kleiner 1959/1960, 88.

zern zu verbinden. Er lässt sich nur auf breiterer Basis in die Bildwelt der (Ost-)Ägäis einordnen. So findet sich eine ähnliche Figur auf einem kykladischen Fragment aus dem Artemision von Delos⁴⁴⁸.

Danach tauchen erst im zweiten Viertel des 6. Jhs. in der südionischen Vasenmalerei wieder Tänzer auf. Im Innenbild einer möglicherweise südionischen Kleinmeisterschale (**A167**) tanzen zwei Männer einander zugewandt in einem Kostüm, wie es die korinthischen und attischen Dickbauchtänzer tragen. Das Kostüm gehört sonst nicht zur Ausstattung ostgriechischer Tänzer. Wenn die Schale tatsächlich, wie Shefton annahm⁴⁴⁹, südionisch und nicht attisch ist, übernimmt die Darstellung der Tänzer attische Vorbilder. Hier finden sich enge Vergleiche für die Tänzer im Kostüm⁴⁵⁰. Auch das Trinkhorn, das hinter den beiden Tänzern erscheint, wird von attischen Tänzern auf den Komastenschalen gerne gehalten⁴⁵¹, während es in den südionischen Bildern keine Nachfolge findet.

Ein Vorläufer zu den Tänzern in der Fikelluramalerei findet sich vielleicht auf dem Fragment eines Kraters (**A168**) des zweiten Viertels des 6. Jhs., wenn dieser tatsächlich aus einer südionischen Werkstatt stammt⁴⁵². Das Fragment zeigt zwei Tänzer mit stark gebeugten Knien und herausgestrecktem Hintern hintereinander, der vordere scheint sich mit einer Hand ans Gesäß zu greifen und hat möglicherweise eine Girlande umgelegt. Ihm folgt ein Tänzer, der in seiner Rechten eine Kanne hält, in der Linken eine Schale oder einen Kantharos. Hier können wir

⁴⁴⁸ Dugas 1935, 17 Nr. 4 Taf. 10 (mit Angabe Fundort, in der späteren Literatur fälschlicherweise teils Fundortangabe Rheneia); Seeberg 1971, 3 Nr. C; Steinhart 2004, 33 Anm. 288; Smith 2010, 16. 296 Abb. 1 d. Vgl. auch zwei Tänzer im Relief am Eingang eines Grabes wohl des 7. Jhs. auf Zypern: Seeberg 1971, 3 Nr. D; Smith 2010, 14 f.

⁴⁴⁹ Shefton 1989, 53; Smith 2010, 221.

⁴⁵⁰ Vgl. bes. Tänzer des KX- und KY-Malers etwa auf den Komastenschalen, z. B. Paris CP10236: Brijder 1983, Nr. K11 Taf. 3 d – Skyphos Athen, NM 940: Meyer 2002/2003, 164 Abb. 18 a. b.

⁴⁵¹ Brijder 1983, Nr. K11 Taf. 3d.

⁴⁵² Zu **A168**: Die drei Fragmente werden im Katalog gemeinsam angeführt. In diesem Kapitel wird aber nur das Frgt. in London berücksichtigt. Die Zugehörigkeit zu einem Gefäß vermutete Cook 1933/1934, 53; Cook 1954, in: CVA London (8) 4. Sie ist aber keineswegs sicher (eine gute Farbabbildung liegt nur von dem Frgt. in London vor. Es ist aber anzunehmen, dass Cook die Frgt. im Original gesehen hat). Die nähere regionale Einordnung der Fragmente ist umstritten:

Vorgeschlagen wurde für das Frgt. in Oxford eine Zuordnung zur Fikellurakeramik: Price 1931, in: CVA Oxford (2) II D 84 Taf. 6, 5; dagegen Cook 1933/1934, 53: »probably freak Naucratic: it is certainly not Fikellura«. Lemos 1991, 284 Nr. 805 ordnet das Frgt. in Oxford in den chiotischen Grand Style ein, das Frgt. in Brüssel hält Lemos 1991, 95 Anm. 49 ebenfalls für chiotisch, meldet aber ebenda Zweifel an der chiotischen Herkunft des Londoner Frgts. an. Für das Londoner Fragment wird in der DB BM eine Zuordnung zur Fikellurakeramik vorgeschlagen.

Bei dem Frgt. Oxford legt der Vergleich des Kopfes (Profil, Augenform, Ohr) und des Gewandes der Flötenspielerin mit Darstellungen in der chiotischen Keramik (**A417**, Frau auf **A512**) und **A332** aus Klazomenai zumindest eine Zuordnung in den nordionischen Bereich nahe.

Bei dem Frgt. London sind Füllornamente einzeln sowohl im Nord- wie im Südionischen vorstellbar, die Kombination ist aber ungewöhnlich. Für eine Zuordnung des Londoner Frgts. in den südionischen Bereich spricht die Aussparungstechnik, die teilweise angewendet wird (Linie zwischen den Beinen des Tänzers). Sie könnte darauf deuten, dass es sich um einen Vorläufer der Fikelluramalerei handelt. Der Kopf des Tieres im Fries darunter, wahrscheinlich ein Greif, könnte gleichfalls ein Nachfolger der Greifen des südionischen Tierfriesstils sein, bei denen der Kopf in Umrisszeichnung angegeben wird, vgl. etwa den Greif auf einem Dinosfrgt. aus Milet (Walter-Karydi 1973, Taf. 78 Nr. 646; Kerschner – Schlotzhauer 2007, 311 Nr. 105) oder auch das Pferd auf einer Kanne aus Milet (Heinz 1990, 59 Taf. 14 Nr. 24, Kerschner – Schlotzhauer 2007, 311 Nr. 85).

möglicherweise bereits die spätere Vorliebe der südionischen Fikelluratänzer zu Trinkgefäßen fassen.

Die Altenburg-Amphora

Die ausführlichste bekannte südionische Tänzerdarstellung befindet sich auf der vollständig erhaltenen, für den Maler namensgebenden Fikelluraamphora in Altenburg (**A169**).

Im umlaufenden Bauchfries tanzen hier zwölf Komasten, auf jeder Gefäßseite sechs, nur durch jeweils einen Dinos unter dem Henkel voneinander getrennt. Dass die Tänzer dem Wein auch zusprechen, zeigen die Kannen, die drei von ihnen schwenken, vier weitere halten Trinkschalen hoch oder führen diese zum Mund. Ein Tänzer begleitet das Geschehen auf dem Doppelaulos. Die Tänzer sind alle bartlos und haben eine Kurzhaarfrisur. Bis auf ein rotes Kleidungsstück um die Hüften, das hier als Schurz bezeichnet werden soll⁴⁵³, sind sie nackt. Ihr Tanz scheint keinem Plan und keiner Choreographie zu folgen. Ihre Körperhaltungen zeigen sie in leicht unterschiedlichen Sprung- und Tanzbewegungen, stets mit gebeugten Beinen, oft nur mit einem Fuß am Boden, während das andere Bein vorne hochgezogen wird oder nach hinten austritt. Auch die Arme sind stets stark bewegt, meist in zwei entgegengesetzte Richtungen. In den häufig herausgestreckten Hintern und den leicht gewölbten Bäuchen drückt sich die Bewegung des Tanzes aus. Die Tänzer werden aber mit normalen (idealen) Körpern gezeigt. Auch der Schurz ist offensichtlich nicht ausgestopft⁴⁵⁴.

Die Altenburg-Amphora zeigt eine besonders umfangreiche und gut erhaltene Darstellung. Hier finden sich die meisten Charakteristika und Ausstattungstücke, die auch bei den anderen Tänzerdarstellungen der Fikelluramalerei regelmäßig wiederkehren: Das Aussehen der Tänzer mit Kurzhaarfrisur und ohne Bart, die Bekleidung mit einem Schurz, die Tanzhaltungen, die Ausstattung mit Trinkgeschirr und die Begleitung durch Aulosspiel.

Tanzhaltungen und Bewegungsformen

Die leicht variierenden, lockeren Tanzhaltungen⁴⁵⁵ der Männer auf der Amphora sind allgemein typisch für die Tänzer. In späteren Darstellungen des Altenburg-Malers können sie erstarren, so dass die Tänzer aussehen, als würden sie mit einem Knie auf dem Boden knien (**A176. A177**)⁴⁵⁶. In anderen Werken des Altenburg-Malers herrscht dagegen munteres Treiben, wenn etwa ein Komast einem anderen hinterherläuft und versucht ihm auf Gesäß oder Schenkel zu schlagen (**A195. ähnlich auch A169**).

In einer nur noch in Fragmenten erhaltenen Darstellung in Cambridge (**A174**) trägt ein Komast im Schurz einen anderen auf dem Rücken Huckepack⁴⁵⁷. Die beiden scheinen in einen Fries zwischen zwei Tänzer eingefügt. Der Reitende hält in der herabhängenden Hand ein

⁴⁵³ In der Forschungsliteratur wird das Kleidungsstück mangels eines anderen Namens meist als Lendenschurz oder Schurz hose bezeichnet: Cook 1933/1934, 68; Schaus 1986, 260. Smith 2010, 196. 197; Buschor 1943, 62. Hier wird der neutralere Begriff ›Schurz‹ bevorzugt, s. dazu u. Kapitel VII., Schurz.

⁴⁵⁴ Smith 2010, 197.

⁴⁵⁵ s. dazu auch Smith 2010, 201. Zu Tanzhaltungen in ostgriechischen Darstellungen allg. Franzius 1973, 73–79.

⁴⁵⁶ Dabei werden die Figuren in symmetrischen Gruppen angeordnet, s. dazu Schaus 1986, 262.

⁴⁵⁷ Cook 1933/1934, 15; Schaus 1986, 263; Smith 2010, 202.

nicht mehr genau zu erkennendes Objekt, möglicherweise eine Schale. Huckepackdarstellungen finden sich in der zweiten Hälfte des 6. Jhs. auch auf attisch schwarzfigurigen Vasen⁴⁵⁸, jedoch in anderen Kontexten als auf dem Fikelluragefäß. In der frühesten Darstellung aus der Zeit um 540/530 trägt eine Gruppe als Pferde verkleideter Männer ihre Reiter auf den Schultern⁴⁵⁹. In den anderen Bildern von Männern, die einander Huckepack tragen, die erst am Ende des 5. Jhs. einsetzen, scheint es sich meist um ein Ballspiel zu handeln⁴⁶⁰.

In diesem Zusammenhang ist noch eine Darstellung auf einer Fikellurataste (**A223**) zu erwähnen, die offensichtlich einen Akrobaten zeigt⁴⁶¹. Er hat seine Unterarme, erstaunlicherweise mit den Handflächen nach oben, auf den Boden gelegt und seinen Körper soweit im Kreis gebogen, dass seine Füße über seinem Kopf erscheinen. Da sich nur ein Fragment des Bildes erhalten hat, ist allerdings nicht mehr festzustellen, ob der Akrobat im Kontext des Komos dargestellt war. In der attischen Keramik findet der Akrobat im 6. Jh. keinen Vergleich⁴⁶².

Aussehen und Ausstattung der Tänzer

Die Fikelluratänzer selbst werden mit kurzem Haar und bartlos gezeigt, nur ein Tänzer auf **A170** und zwei auf **A177** haben einen Kinnbart⁴⁶³. Sie tragen meist einen Schurz, der häufig mit Deckrot gemalt ist. Nur zwei Komasten des Altenburg-Malers, die beide eine Kanne halten, sind nackt dargestellt⁴⁶⁴ (**A171. A174**), ihre Beine werden dabei so gezeigt, dass die Darstellung des Geschlechts vermieden wird. Einige Tänzer haben rote Tānien um den Kopf gewunden (**A177. A191**). Häufiger schmücken sie sich mit gekreuzten Bändern über der Brust⁴⁶⁵, die in ebenfalls roter Farbe angegeben werden (**A171. A176. A177. A181. A191. A195**). Gekreuzte Bänder werden von Figuren in Fikelluradarstellungen ansonsten nur selten getragen⁴⁶⁶, so einmal von Pygmäen im Kampf gegen die Kraniche (**A201**), einmal von einer Flügelfigur (**A542**) sowie von einer Mänade auf (**A441**). Die Bänder erinnern an die Girlanden der chiotischen Tänzer, die sie jedoch nie überkreuz tragen. Eine Parallele findet sich bei einem Tänzer auf einem nordionisch schwarzfigurigen Amphorenfragment aus Olbia (**A266**), über dessen Brust in Deckweiß kreuzweise Bänder gemalt sind. Auch auf einem Campana-Dinos (**A260**) tragen einige Tänzer gekreuzte Girlanden über der Brust, die mit weißen Punktreihen angegeben sind. Wie die Girlanden bei den chiotischen Tänzern sind die Bänder der Fikelluratänzer

⁴⁵⁸ Auf einer Gruppe von Skyphoi, u. a. Skyphos Athen, Agora Mus. P1546: Moor 1986, 280 Nr. 1490 Taf. 101; s. dazu Brommer 1978/1979, 142 mit Anm. 9; sowie auf einer Lekythos in Oxford, AM 250: Boardman 1977, 164 Abb. 239, 1. 2.

⁴⁵⁹ Amphora Berlin, ANT F1697: Green 1985, 100 f. Nr. 6 Abb. 3; Rothwell 2007, 37 f. Taf. 1.

⁴⁶⁰ Zu attischen Huckepackdarstellungen s. Brommer 1978/1979, 139–146.

⁴⁶¹ Schlotzhauer 1999, 233. 235.

⁴⁶² Zu Darstellungen von Akrobatinnen in Attika ab dem 5. Jh. s. Scholz 2003.

⁴⁶³ vgl. Smith 2010, 198.

⁴⁶⁴ Schaus 1986, 260. Auf den noch von Smith 2010, 198 Anm. 121 Taf. 35 c (= hier **A170**) und Schaus 1986, 254 Nr. 20 (= hier **A179**) genannten Stücken scheint es sich um Verwechslungen zu handeln, da dort keine nackten Komasten dargestellt sind; vgl. Schaus 1986, 253 f. Nr. 11.

⁴⁶⁵ Schaus 1986, 260; Smith 2010, 197.

⁴⁶⁶ Schaus 1986, 260.

als »Hypothymides« zu verstehen, Bänder oder Girlanden, aus Pflanzen gewunden, mit denen man sich für die Feier schmückte⁴⁶⁷.

Die Hypothymis scheint nicht nur in der Literatur⁴⁶⁸ sondern auch in der Bildwelt charakteristisch für den ostgriechischen Bereich, wo sie bereits im ersten Viertel des 6. Jhs. dargestellt wird. Etwa ab der Mitte des 6. Jhs. erscheint sie in der einfachen Version vereinzelt auch in attischen Darstellungen von Komasten, so etwa als einfaches Band in weißer Deckfarbe schräg über der Brust eines Komasten auf einer tyrrhenischen Amphora⁴⁶⁹, um den Hals von Komasten auf einer attisch schwarzfigurigen Halsamphora⁴⁷⁰ aus der Zeit um 540 in Form eines roten Bandes, das von weißen Punkten begleitet wird, als weiße Punktreihe schräg über der Brust bei den Komasten auf einer Bandschale⁴⁷¹ oder als Efeugirlande bei Komasten im Innenbild einer attisch rotfigurigen Schale in Basel⁴⁷².

In den umfangreicheren Darstellungen tanzen die Fikellurakomasten oft um einen Kessel⁴⁷³ (**A169. A170. A174. A176. A181**) oder halten zumindest Kannen (**A177. A208**) und Trinkgefäße, bei denen es sich entweder um Kalottenschalen (**A169. A174. A176. A177. A180**⁴⁷⁴. **A182. A191. A193. A201**) oder seltener um Knickrandschalen (**A170. A201**) handelt. Die Gefäße können auch zwischen den Tänzern am Boden stehen wie die Schale auf der Rubensohn-Amphora (**A201**) oder ein Kantharos, über den ein Tänzer auf einer Kanne aus Didyma (**A219**) springt. In einer anderen Darstellung hält ein Komast möglicherweise einen Kantharos⁴⁷⁵ (**A175**). Häufig wird der Tanz auf dem Doppelaulos begleitet (**A169. A170. A176. A182. A201. A223a**). Die Instrumentalisten erscheinen dabei, soweit zu erkennen, in gleicher Kleidung und Tanzbewegung (**A169. A170. A176. A201**) wie die Tänzer und damit als einer von ihnen.

⁴⁶⁷ Blech 1982, 72. s. dazu o. mit Anm. 326.

⁴⁶⁸ Athen. 15, 678 d erwähnt sie besonders bei den Äolern und Ioniern mit Verweis auf Alkaios und Anakreon.

⁴⁶⁹ München, AS 1430: CVA München (7) Taf. 321, 1; 322; 2. s. auch um 530/520 auf der att. sf. Amphora München, AS 1387: Kunst der Schale 1990, 293 Abb. 48, 1.

⁴⁷⁰ New York, MMA 56.171.18: CVA New York (4) Taf. 14, 3; 15, 4. Vgl. auch die Komasten zu Seiten von Erastes und Eromenos im Tondo der Schale Berlin, ANT 1773: Smith 2010, 325 Abb. 20 b. Der Eromenos auf der nikosthenischen Amphora Oxford, AM 215 (1885.654): CVA Oxford (3) Taf. 30, 3. Weitere Beispiele von Erastai u. Eromenoi mit Girlanden s. Blech 1982, 71 Anm. 44 a; 72 Anm. 45.

⁴⁷¹ Paris, Louvre F74: CVA Paris, Louvre (9) III He Taf. 81, 1. 2.

⁴⁷² Basel, Antikenmuseum BS463: Berger – Schmidt 1973, 161 Taf. 39, 1.

⁴⁷³ In diesen Zusammenhang gehören wahrscheinlich auch die Fikellurafragmente mit Darstellungen von Krater und Kessel (**A223a. A223b. A223c**), zusammengestellt auf der Internetseite der Miletgrabung <<http://www.ruhr-uni-bochum.de/milet/in/krater.htm>> (1999, K. Ketterer).

⁴⁷⁴ Der Komast auf **A180** hält sicher keinen Ball, wie Lemos 1991, 164 annimmt. Die Bemalung ist nicht chiotisch, wie Smith 2010, 190 annimmt, sondern im Fikellurastil, vgl. Cook 1933/1934, 14 f. H3; Schaus 1986, 255 Nr. 43.

⁴⁷⁵ Cook 1933/1934, 16. Anders Smith 2010, 199 Anm. 130.

Tänzer des Running-Satyrs-Malers

Unter den Tänzern auf der Fikellurakeramik fallen die Darstellungen des Running-Satyrs-Malers auf, sowohl hinsichtlich der Wahl der Gefäßformen⁴⁷⁶, als auch was Details in den Darstellungen angeht⁴⁷⁷.

Von dem Maler sind mit insgesamt sechs Stücken (**A215. A217. A218. A220. A221. A222**)⁴⁷⁸ deutlich weniger Tänzerdarstellungen überliefert als vom Altenburg-Maler⁴⁷⁹, darunter zwei auf Vogelkannen, eine auf einer Schale.

Anders als ihre Kollegen in den Darstellungen des Altenburg-Malers sind die Tänzer auf der Schale des Running-Satyrs-Malers (**A221**) bis auf den Auleten, der möglicherweise einen Schurz trägt⁴⁸⁰, nackt. Der ebenfalls nackte Tänzer auf einem Amphorenfragment (**A215**) springt über einen am Boden stehenden Kessel⁴⁸¹, was als Hinweis auf die temperamentvollere Darstellungsweise dieses Malers angesehen wurde⁴⁸².

Die Tänzer des Malers der laufenden Satyrn wirken teils stärker bewegt als die des Altenburg-Malers⁴⁸³, ein Eindruck, der nicht unbedingt durch tatsächlich weiter ausgreifende Bewegungen entsteht, sondern eher auf der anderen Körperlichkeit der Tänzerfiguren beruht, die in runderen Formen, stärker geschwungenem Körperkontur, gerundeten Gliedmaßen und ausführlicherer Binnenzeichnung zum Ausdruck kommt⁴⁸⁴.

Frauen beim Tanz?

Auf einem Amphorenfragment des Running-Satyrs-Malers (**A222**) haben sich noch Teile des Kopfes wohl einer Frau⁴⁸⁵ erhalten und ein Objekt vor ihrem Kopf, bei dem es sich wahrscheinlich um Krotalen, Klappern, handelt⁴⁸⁶, die sie oder ein weiterer Musiker hält. Dies wäre im Kontext von Tanz gut vorstellbar⁴⁸⁷. Ob sie allerdings umgeben von Komasten tanzt und

⁴⁷⁶ s. dazu u. Abschnitt Bildträger und Fundkontexte.

⁴⁷⁷ Schaus 1986, 273; Smith 2010, 198.

⁴⁷⁸ Ob die Darstellung einer Figur (**A379**) mit Hydria auf der Schulter auf einem Fragment des Running-Satyrs-Malers aus dem Kontext einer Komastenszene stammt, wie Smith 2010, 199 wegen der Kurzhaarfrisur und dem Gefäß auf der Schulter annimmt, scheint fraglich. Bisher ist keine vergleichbare Figur aus den Fikellurabildern bekannt. s. dazu auch u. bei Anm. 1023.

⁴⁷⁹ Schaus 1986, 273. 275.

⁴⁸⁰ Schaus 1986, 271. 273. 275.

⁴⁸¹ vgl. einen attischen Komasten auf der tyrrenischen Amphora München, AS 1430, der über einen am Boden stehenden Krater steigt: CVA München (7) Taf. 321, 1; 322; 2.

⁴⁸² Schaus 1986, 273.

⁴⁸³ Smith 2010, 203. Anders Schaus 1986, 273: »conventional poses«.

⁴⁸⁴ Zum Figurenstil des Running-Satyrs-Malers s. Schaus 1986, 277 f.; Cook – Dupont 1998, 85 f. 87 f.

⁴⁸⁵ Dafür spricht die Art des Ohrschmucks, der offensichtlich nur von Frauen getragen wird – s. dazu u. Kapitel VII., Ohrschmuck.

⁴⁸⁶ Cook 1933/1934, 19 K5; Schaus 1986, 271 Nr. 58 (»canstans«). Vgl. etwa die Krotalen, die ein tanzender Jüngling mit Krobylos auf einem Klazomenischen Sarkophag hält (**C52**).

⁴⁸⁷ Vgl. die tanzenden Jünglinge mit Krotalen auf einem Klazomenischen Sarkophag **C52**. Zu Krotalen und ihrer Verwendung s. West 1992, 123. Zu Krotalen in Komosdarstellungen s. Hamdorf, in: Kunst der Schale 1990, 245. Darstellung tanzender Frauen mit Krotalen s. Smith 2010, 332 Abb. 25 b.

musiziert, ist nicht mehr festzustellen. Sonst findet sich keine sichere Darstellung einer Frau unter den Fikelluratänzern⁴⁸⁸.

Nur auf einem Amphorenfragment des Altenburg-Malers (**A192**) wurde eine Frau unter den Tänzern vermutet. Von der Darstellung ist vor einer Hand mit Schale, die zu einem typischen Tänzer gehört, noch die obere Hälfte eines Kopfes erhalten, an dessen Hinterkopf lange Haare mit einem Band in einem Krobylos hochgebunden sind. Diese Frisur wird in der Fikellurakeramik des Öfteren von Frauen getragen (Mänade auf **A441**; Frauenköpfe auf Kannenhälsen **A220**), weshalb die Figur wohl als Frau gedeutet wurde⁴⁸⁹. In nordionisch schwarzfigurigen Darstellungen tragen aber auch junge Männer das Haar am Hinterkopf zusammengebunden. Bei den Fikelluratänzern ist dies wie wir gesehen haben nicht üblich. Es ist jedoch nicht auszuschließen, dass es sich in der Darstellung auch um einen Mann mit Krobylos handeln könnte⁴⁹⁰.

Im Brustfeld einer Vogelkanne, wahrscheinlich des Running-Satyrs-Malers (**A218**), ist ein Komast einer bekleideten Figur gegenübergestellt. Der Tänzer erscheint nackt, mit der üblichen Kurzhaarfrisur, die Beine allerdings nur leicht bewegt oder in Schrittstellung, während die Arme in deutlicherer Bewegung, einer gestreckt nach hinten, einer nach vorne, die Hand vor dem Kopf, dargestellt sind. Von der bekleideten Figur gegenüber haben sich nur der Kopf mit über den Nacken fallendem langem Haar und die Schultern, die mit einem hellen Gewand bekleidet sind, erhalten, sowie vor dem Kopf eine Hand, die mit der Handfläche nach schräg oben gehalten wird. Die bekleidete Figur scheint also auf die Bewegung des Tänzers zu antworten, möglicherweise waren die beiden heraldisch in spiegelbildlicher Haltung dargestellt. Über das Geschlecht der bekleideten Figur lässt sich aber bisher keine sichere Aussage treffen, da vergleichbare Darstellungen in der Fikellurakeramik fehlen.

Donner wies darauf hin, dass eine Langhaarfrisur zwar bei Tänzern nicht üblich ist, von Symposiasten in Fikelluradarstellungen aber durchaus getragen wird, ebenso wie der Chiton, wobei sie bei tanzenden, bekleideten männlichen Figuren auf die so genannten Manteljünglinge in der ostionischen Plastik verweist⁴⁹¹. Sie erwägt, dass es sich bei den beiden Tanzenden um eine von attischen Vorbildern inspirierte Darstellung einer Werbungsszene zwischen einem jüngeren und einem älteren Mann handeln könnte. Bilder der Liebeswerbung sind aber bisher in der ostgriechischen Bildwelt abgesehen von einer daran erinnernden Darstellung auf einem Klazomenischen Sarkophag⁴⁹² fremd. Die Handhaltungen der beiden Figuren sprechen für die

⁴⁸⁸ Smith 2010, 197. 205 vermutet anders als hier angenommen auf **A554** in der geflügelten Figur einen Komasten im Mantel. s. dazu u. bei Anm. 2430. Daneben nennt Smith 2010, 198 Anm. 124 die Kanne **A220** als Darstellung eines Tänzers in Gesellschaft von Frauen. Hier hat sich allerdings nur der Kopf eines Komasten mit Schale erhalten. Die Frauenköpfe auf dem Hals des Gefäßes sind m. E. nicht als Bestandteil der Darstellung des Bildfelds auf dem Gefäßbauch zu verstehen.

⁴⁸⁹ Schaus 1986, 254 f. Nr. 25.

⁴⁹⁰ Zu Frisuren s. u. Kapitel VII., Haar- und Barttracht.

⁴⁹¹ Donner 2009, 227 f. Vgl. etwa den Jüngling vom Kap Phoneas in Samos, Vathy Mus. 68: Freyer-Schauenburg 1974, 150–153 Nr. 72 Taf. 59. 60, weitere Beispiele ebenda.

⁴⁹² Berlin, ANT 30030: Cook 1981, 20 f. E3 Taf. 20, 1; 21, 2.

Gegenüberstellung zweier unterschiedlicher Tanzender. Dabei könnte es sich bei der zweiten Figur um eine Frau handeln, eine Zusammenstellung, die wir immerhin aus den früheren chiotischen Bildern kennen. Sie könnte aber auch ein Manteljüngling sein; dann würden sich hier zwei unterschiedliche Arten von Tänzern begegnen.

Der Hasenmann

Mit den Tänzern ist wohl auch der bekannte Hasenmann auf einer Amphora des Läufer-Malers im Louvre (**A225**) zu verbinden. Dafür spricht seine sprunghafte Bewegung mit gebeugten Knien, die ihn etwa von dem rennenden Mann auf der namensgebenden Amphora des Läufer-Malers in London (**B291**) unterscheidet. Die Aussparungslinien auf dem Oberschenkel unterhalb des Gesäßes und in der Hüfte des Tanzenden sind sonst bei der Darstellung nackter Körper in der Fikelluramalerei nicht üblich⁴⁹³. Sie sollen höchstwahrscheinlich den Schurz angeben, den die Tänzer üblicherweise tragen.

Damit kommen wir der Deutung des umstrittenen Stücks etwas näher: Während in der Figur von der frühen Forschung zunächst noch Nachklänge mykenischen Erbes vermutet wurden⁴⁹⁴, sah man in dem Hasenmann später einen von Kirke verwandelten Gefährten des Odysseus⁴⁹⁵. Andere deuteten den Hasenkopf als Hinweis auf die Schnelligkeit des Laufs⁴⁹⁶. Buschor und Walter-Karydi erklärten die Figur als verummten Kulttänzer⁴⁹⁷. In den neueren Publikationen wird er jedoch in den mythischen Bereich gerückt und auf die angebliche Vorliebe des Ostgriechischen für ungewöhnliche Mischwesen verwiesen⁴⁹⁸.

Erkennt man in den Aussparungslinien allerdings den Schurz, ist der Hasenmann mit den Tänzern verwandt: Tänzer mit Tierköpfen tauchen im letzten Viertel des 6. Jhs. auch in der attischen Vasenmalerei auf, so etwa eine Reihe tanzender Männer mit Stierköpfen auf einer Hydria in London⁴⁹⁹. Die tierköpfigen Tänzer werden im Kontext literarisch überlieferter Tänze erklärt, bei denen die Tänzer Tiere nachahmten⁵⁰⁰. Sie werden meist im Kontext späterer Theaterdarstellungen gesehen. Steinhart weist aber zu Recht darauf hin, dass die möglichen

⁴⁹³ vgl. die Tänzer auf der -Amphora **A201** mit den nackten Pygmäen ebenda, oder auch den Läufer auf **B291**, den Wolfsmenschen auf **A560**, den Satyrn auf **A442**.

⁴⁹⁴ Boehlau 1898, 65.

⁴⁹⁵ Brommer 1973, 430.

⁴⁹⁶ Denoyelle 1994, 28 Nr. 9 stellt diese neben den anderen Deutungen zur Diskussion.

⁴⁹⁷ Walter-Karydi 1973, 54. Buschor 1943, 63 sieht darin die Kostümierung mythischer Tänze und rückt ihn in den Zusammenhang der Satytänze.

⁴⁹⁸ Lemos 2000a, 382; Steinhart 2004, 26.

⁴⁹⁹ u. a. London, BM B308: CVA London (6) III H e Taf. 78, 1; 81, 1; Green 1985, 101 f. Nr. 5 Abb. 8; Steinhart 2004, 23 Taf. 10, 2; Rothwell 2007, 45 f. Abb. 2, 1. Eine Auflistung der Darstellungen tierköpfiger oder als Tiere verkleideter Tänzer in der attischen Vasenmalerei des 6. u. frühen 5. Jhs. bei Green 1985, 99–103. s. dazu auch Rothwell 2007, 45–57. Ob auch die im Knielauf oder Tanz bewegte Figur mit Hahnenkopf auf einer ostgriechischen Gemme in Paris, Boardman 1968, 154 Nr. 581 Taf. 37; Boardman 2001, 183 Nr. 339 in diesem Zusammenhang zu erklären ist, bleibt fraglich, s. dazu Steinhart 2004, 22.

⁵⁰⁰ Steinhart 2004, 22–26. Tänze sind größtenteils erst spät bei Athen. 14, 629 f. genannt, ihre Deutung beruht u. a. auf der Benennung der Tänze mit Tiernamen. Eine Liste von Namen griechischer Tänze und Tanzfiguren bei Naerebout 1997, 285–289.

Darstellungen früherer Tiertänze nicht ohne weiteres auf die Tradition des Theaters bezogen werden können und nicht zwingend einen szenischen Charakter haben müssen⁵⁰¹.

Ob die Tänze eher beim Symposion⁵⁰² oder im Kult zu verorten sind, scheint nicht sicher. Der Hasenmann könnte auf eine »Verwandlung« des Tänzers beim Tanz anspielen, wobei diese sich auch auf sein Wesen beziehen kann und nicht eine tatsächliche Maske meinen muss⁵⁰³. Vielleicht ist der Hasenkopf als Scherz gemeint und teilt uns indirekt etwas über das Wesen des Tänzers mit. Hasen waren auch in der Antike für ihre Fruchtbarkeit und Geilheit bekannt und erotisch konnotiert. Ein Beinamen des Hasen war κέκην, der »Springer«⁵⁰⁴, was sich auf seine charakteristische Art der Fortbewegung bezieht. Der Tänzer könnte sich diese oder andere Charakteristika zu eigen gemacht haben.

Dekorationsschemata

Die Amphoren, auf denen die meisten Tänzerdarstellungen angebracht sind, zeigen sie entweder auf der Schulter oder im Bauchfries. Neben den ausführlichen Darstellungen des Altenburg-Malers, bei denen die Komasten das ganze Gefäß umtanzen, entweder in dichter Folge (**A169. A171**⁵⁰⁵) oder zu symmetrischen Paaren (**A176. A177**) gruppiert, werden sie etwas später auch in einem Dekorationsschema gezeigt⁵⁰⁶, das auf dem Gefäßbauch nur zwei Tänzer zwischen Voluten zeigt, in einer symmetrischen Gruppe einander zugewandt (**A191**), mit dem Rücken zueinander tanzend (**A193. A194**), oder auch hintereinander her springend (**A195**). Auch hier sind sie häufig mit Trinkschale und Kanne ausgestattet (**A191. A192. A193**). Einzelne Tänzer zwischen Voluten⁵⁰⁷ sind an der charakteristischen Bewegung und am Schurz, in dem sie über das Gefäß springen, zu erkennen (**A197. A198**). Ebenso meint die springende Figur auf einer Amphora des Läufer-Malers⁵⁰⁸ (**A224**) wohl einen Tänzer. Sie ist scheinbar schwebend, frei im Bildfeld auf dem Gefäßbauch platziert, ein Dekorationsschema, das Cook treffend als »free field« bezeichnet⁵⁰⁹.

Die Darstellungen im Brustfeld von Kannen bieten naturgemäß nur Raum für wenige Figuren. Der Running-Satyr-Maler stellt auf den beiden von ihm bemalten Kannen jeweils zwei Figuren einander gegenüber (**A218. A220**). Das Fragment einer Kanne, auf dem noch das Bein

⁵⁰¹ Steinhart 2004, 22.

⁵⁰² Dies vermutet Steinhart 2004, 22. s. auch Rothwell 2007, 150.

⁵⁰³ Dies vermutet Rothwell 2007, 210.

⁵⁰⁴ DNP 5 (1998) 174 s. v. Hase (C. Hünemörder).

⁵⁰⁵ Auf dem Gefäß tanzt kein Kentaur zwischen den Tänzern, wie noch von Walter-Karydi 1973, 34. 34 Taf. 83 Nr. 609 angenommen, woraus Walter-Karydi 1973, 63 schloss, dass der Tanz »noch in der Wildnis« stattfindet. Die Fragmente mit Kentaur (hier **A433**), die bei Dimitriu 1966, 92 Taf. 23 Nr. 388 oben mit den Frgt. mit Tänzer (**A171**) in einem Gefäß zusammengesetzt sind, gehören zu zwei unterschiedlichen Amphoren, s. Alexandrescu 1978a, 53; Schaus 1986, 270 f. Nr. 55.

⁵⁰⁶ Schaus 1986, 260; Smith 2010, 196.

⁵⁰⁷ Cook – Dupont 1998, 81.

⁵⁰⁸ Dem Läufer-Maler weist Wascheck 2008, 63 die Gefäße L1–L6 der Running-Man-Gruppe von Cook 1933/1934, 20–24 zu, darunter auch **A224** und **A225**. s. dazu Exkurs Fikellura: Produktionszentrum Milet.

⁵⁰⁹ s. dazu u. a. Cook 1933/1934, 24. 30. 47; Cook – Dupont 1998, 86.

eines auf die Bildfeldbegrenzung zuspringenden Tänzers zu erkennen ist, zeigt jedoch dass auch anderen Kompositionsschemata möglich waren.

Bildträger und Fundkontexte

Die meisten der bislang bekannten Tänzerdarstellungen in der Fikellurakeramik sind auf Amphoren angebracht (42 von 56). 5 Tänzerbilder sind auf Kannen gemalt (**A209. A214. A218. A219. A220**), eines auf eine Schale (**A221**). Die restlichen Fragmente, größtenteils von geschlossenen Gefäßen, wurden keiner spezifischen Form zugewiesen.

Bei der Wahl der Gefäßformen zeigen die Maler unterschiedliche Vorlieben. Der Altenburg-Maler hat seine Tänzerdarstellungen, soweit anhand des teils fragmentarischen Zustands der Stücke noch zu beurteilen, wohl ausschließlich auf Amphoren gemalt. Vom Running-Satyrs-Maler sind zwar nur 6 Gefäße mit Tänzerdarstellungen bekannt, darunter sind aber neben zwei Amphoren (**A215. A222**) auch ebenso viele Kannen (**A218. A220**) und eine Schale (**A221**). Auch hier zeigen sich also der eigene Charakter des Malers und die neue Orientierung in seinen Werken.

Insgesamt ist die bevorzugte Form für Tänzerdarstellungen die Amphora; dieser Schwerpunkt entspricht dem des Formspektrums der publizierten Fikellurakeramik allgemein.

Betrachtet man die Fundkontexte der Fikelluragefäße mit Tänzerdarstellungen, zeigen sich gleichfalls keine Auffälligkeiten. Von den Gefäßen mit Fundkontext (25 von 56) stammt knapp die Hälfte aus Heiligtümern (15), 7 aus Siedlungskontext und 3 aus einem Grab. Die Funde aus dem Heraion von Samos (8) und vom Kalabaktepe in Milet (5) beeinflussen die Zahlenverhältnisse der bereits geringen Mengen deutlich. Sie scheinen vor allem Grabungs- und Publikationsstand zu spiegeln. Anhand der bekannten Daten ist daher kein spezieller Nutzungskontext der Fikellurakeramik mit Tänzerdarstellungen festzumachen.

Weder die Gefäßformen noch die Fundkontexte der bisher publizierten Stücke legen also eine spezielle Funktion der Gefäße oder einen bestimmten Verwendungskontext abgesehen vom dargestellten nahe.

Einordnung und Deutung

Betrachtet man die Tänzerdarstellungen in der Fikelluramalerei in ihrer Gesamtheit, kann man sie mit größerer Berechtigung als die chiotischen Tänzer⁵¹⁰ als Komasten bezeichnen, wenn man Wein, Musik und Tanz als Kennzeichen des Komos⁵¹¹ ansieht. Denn anders als in den chiotischen Darstellungen spielt Trinkgeschirr eine große Rolle.

⁵¹⁰ Zum Verhältnis von chiotischen und südionischen Tänzern s. auch Smith 2010, die sich bei der Haltung einzelner Fikelluratänzer mit zurückgewandtem Kopf an die chiotischen Tänzer erinnert fühlte. Vgl. etwa den Tänzer auf der Rückseite von **A198** mit den chiotischen Kelchen **A71. A70**.

⁵¹¹ Zum Begriff des $\kappa\acute{\omicron}\mu\omicron\varsigma$ s. RE XI 2 (1922) 1286–1290 s. v. Komos (H. Lamer); Greifenhagen 1929, 35–37; DNP 6 (1999) 706 s. v. Komos (F. Graf); Rothwell 2007, 7 f.

Vergleicht man die Fikelluratänzer mit Tänzerdarstellungen im Mutterland, stehen ihnen die Komasten der attisch schwarzfigurigen Vasenmalerei wohl am nächsten⁵¹². Hier sind gerade bei den ausführlichen Darstellungen etwa die Tänzer auf attischen Schalen um die Mitte des 6. Jhs. zu nennen, die teils in ähnlich dargestellten Tanzbewegungen und in vergleichbarer Dichte im Fries aufgereiht sind⁵¹³. Auch hier taucht vereinzelt ein Mischgefäß auf, die attischen Komasten halten ebenfalls gelegentlich Trinkgefäße⁵¹⁴, und der Doppelaulos kann zum Tanz gespielt werden. Die Trinkgefäße tauchen jedoch in den attischen Bildern nicht in der Regelmäßigkeit auf, in der sie bei den Fikelluratänzern anzutreffen sind. Auch Auleten finden sich in den attischen Darstellungen im Verhältnis zur Anzahl der Darstellungen seltener als in den Fikellurabildern⁵¹⁵.

Dass Mischgefäß, Trinkgefäße und Aulosspiel den Tanz charakterisieren, begegnet auch häufig in den lakonischen Komastendarstellungen, in denen die Tänzer mit Schale in der Hand einen Krater umtanzen⁵¹⁶.

Lassen sich die Darstellungen der Fikelluratänzer so in das Spektrum der griechischen Komastebilder einordnen, zeigen sie sich doch als eigenständige Werke regionaler Prägung. Anders als in Attika und Lakonien werden die südionischen Tänzer nicht in Kombination mit dem Symposion gezeigt, auch wenn der Genuss von Wein offensichtlich zu ihrer Feier dazu gehört. Ihr Tanz wirkt weniger formalisiert als der der chiotischen Tänzer. Sie tanzen nie in Reihe in gleichförmigen Bewegungen sondern stets in verschiedene Richtungen und auf sich selbst bezogen. Zur Begleitung des Tanzes werden nur die Auloi verwendet, die von einem der Tänzer gespielt werden. Die Fikelluratänzer tragen mit dem Schurz ein Kleidungsstück, das aber anders als die Steißkappe bei den chiotischen Tänzern keine Verkleidung ist. Der Schurz wird auch sonst von Männern in ostgriechischen Vasenbildern getragen, besonders von potentiell bewegten Figuren. Die Kleidung der Tänzer unterscheidet sich aber deutlich von der repräsentativen Aufmachung der Männer beim Gelage oder der Manteljünglinge⁵¹⁷.

Nur wenige Fikelluragefäße kombinieren Komastendarstellungen mit anderen Themen. So stehen den Tänzern auf **A201** Pygmäen im Kampf gegen die Kraniche auf der anderen Amphorenschulter gegenüber. Auf **A170** findet sich wohl eine mythologische Darstellung im Fries über den Komasten. Auf der Schale **A221** ist der Komastenfries außen mit Flügelwesen innen kombiniert. Die Kombination mit Schurz bekleideter Komasten auf **A201** und **A170** mit Darstellungen, in denen nackte männliche Figuren auftreten, zeigt, dass die Bekleidung der Komasten nicht primär dem Verbergen des Geschlechts diene. Es scheint sich vielmehr um

⁵¹² Schaus 1986, 260 sah hier wahrscheinlichsten Einfluss auf die Fikelluratänzer. Zu att. sf. Komastendarstellungen s. zuletzt ausführlich Smith 2010, 33–118.

⁵¹³ Vgl. späte Sianaschale des C-Malers, Syrakus, Mus. Arch. Naz. 49271: Brjider 1983, 246 Nr. 117 Taf. 23 d. Bandschale um 550/540, Kopenhagen, Thorvaldsens Mus. H576: CVA Kopenhagen, Thorvaldsens Mus. (1) Taf. 63–65, 68 a–b.

⁵¹⁴ Smith 2010, 46 f. 96. 97 f.

⁵¹⁵ Smith 2010, 98.

⁵¹⁶ Smith 2010, 127. 334 Abb. 26 a; 335 Abb. 26 d; 336 Abb. 27 a. c.

⁵¹⁷ s. dazu u. Kapitel VII., Männerkleidung.

die Bekleidung zu handeln, die dem Anlass angemessen und für die Betätigung und ihre Darstellung geeignet schien. Dass die Tänzer des Malers der laufenden Satyrn den Schurz ablegen, lässt sich wohl eher mit einer Vorliebe des Malers erklären⁵¹⁸ als mit einer tatsächlichen Änderung der Bräuche, da die etwa gleichzeitigen Tänzer des Läufer-Malers⁵¹⁹ den Schurz noch tragen.

Die Tänzer haben sich mit Hypothymiden und Tänien festlich geschmückt, in einer Darstellung (A177) taucht auch ein Zweig auf, der vielleicht an einem Kessel oder einer Kanne befestigt ist. Über einen genaueren Anlass oder Kontext des Tanzes geben die Darstellungen jedoch keine Auskunft.

Es geht auf den Fikelluragefäßen offensichtlich um die Darstellung des Feierns und Tanzens an sich. Damit können wir im ostgriechischen Raum von den chiotischen Darstellungen der verkleideten Tänzer in der ersten Hälfte des 6. Jhs. zu den südionischen Komastenbildern in der zweiten Hälfte des 6. Jhs. eine ähnliche Entwicklung fassen wie auf dem griechischen Festland, wo sich in der zweiten Hälfte des 6. Jhs. die attischen Tänzerdarstellungen von ihren Vorbildern, den korinthischen Dickbauchtänzern, lösen⁵²⁰, die Tänzer ihre Verkleidung ablegen und dem Komos frönen.

In die Darstellungen der Fikelluratänzer wurden Anregungen aus den Bildern anderer Regionen, besonders Attikas, übernommen. Die Fikelluratänzer wurden aber auch ihrerseits in den Bildern anderer Regionen rezipiert. Auf Fragmenten einer Amphora aus Histria (A226), offensichtlich das Produkt einer lokalen Werkstatt⁵²¹, die den Bemalungsstil der Fikellurakeramik nachahmt⁵²², ist eine Reihe von Tänzern im Schurz dargestellt, die auf einen Auleten zu tanzt. Das Trinkhorn, das einer der Tänzer hält, die ungewöhnliche Kopfbedeckung eines weiteren, auf der ein Zweig befestigt zu sein scheint, sowie das Tanzen in der Formation, zeigen aber, dass eine spezielle Form des Tanzes⁵²³ in möglicherweise eigenem Kontext dargestellt wird.

Im benachbarten Karien werden die Tänzer aufgenommen und abgewandelt. So springt über den Bauch einer kariischen Amphora (A227) ein Tänzer wie auf den Fikelluraamphoren mit ›free field-Dekoration⁵²⁴, hinter ihm ›schwebt‹ eine Kanne. Anders als die Fikellurakomasten ist der Tänzer aber ityphallisch und greift sich mit einer Hand an den Kopf. Auf einer kariischen Kanne (A228) ist zwischen Voluten ein nackter Mann mit schwarzafrikanischen Ge-

⁵¹⁸ Vorlieben für unterschiedliche Bekleidungen zeigen sich auch bei den Malern attischer Komastenbilder, s. dazu u. a. Smith 2010, 40. 46. 63. 72. 122. Schaus 1986, 260 vermutet im Ablegen der Schurzhose in den Darstellungen attischen Einfluss.

⁵¹⁹ Datierung nach Wascheck 2008, 51–57. 63, der den Läufer-Maler bzw. -Werkstatt und die Gruppe L wie Schaus 1986, 286 ins letzte Viertel des 6. Jhs. datiert. Cook 1933/1934, 20–24 setzt Nr. 1–6. 16 seiner Gruppe L in das Jahrzehnt 550–540, den Rest ans Ende des 3. Viertels des 6. Jhs.

⁵²⁰ s. dazu u. a. Payne 1931, 200; Meyer 2002/2003, 166–169; Smith 2010, 33–118. bes. 33–35. 74. 76. 117 f.

⁵²¹ Dupont 1983, 36; Dupont 1986, 66; Posamentir u. a. 2009, 47: südionische Keramik ohne Herkunftsbeschreibung).

⁵²² Bei Schaus 1986, 293 Anm. 152 als Nachahmung von Fikellura. Bei Posamentir u. a. 2009, 47 als Nachahmung der Stufe SiA IIa.

⁵²³ Smith 2010, 200.

⁵²⁴ Vgl. z. B. hier A224. Zur Bemalung im ›free field-Dekorationsschema s. oben Anm. 509.

sichtszügen dargestellt, der in jeder Hand eine Gans am Hals hält. Seine Tanzbewegung, die roten Kreuzbänder, die Tänie und der rote Schurz verbinden ihn mit den Fikellurakomasten. Das Thema der Darstellung ist aber einzigartig⁵²⁵.

Nordionische Tänzer

In der nordionischen Vasenmalerei werden wie im Chiotischen und Südionischen häufig Tänzer dargestellt. Insgesamt finden sich 47 Tänzerdarstellungen auf nordionischen Gefäßen, nur etwas weniger als auf südionischen. Im Verhältnis zu der deutlich größeren Anzahl nordionischer Gefäße, die mit Menschen und Mischwesen mit Menschenkörper bemalt sind (306), haben die Tänzer aber einen deutlich geringeren Anteil.

Nach einigen wenigen nordionischen Gefäßen, die bereits im zweiten Viertel des 6. Jhs. Tänzer zeigen, finden sich die meisten Tänzerdarstellungen in der nordionisch schwarzfigurigen Vasenmalerei der zweiten Hälfte, besonders des dritten Viertels des 6. Jhs. Die nordionischen Tänzerdarstellungen erscheinen auf einem größeren Spektrum von Gefäßformen und -gruppen, die neben stilistischen teils auch ikonographische Gemeinsamkeiten aufweisen⁵²⁶. Die Darstellungen werden im Folgenden nach den jeweiligen Gruppen und in grober chronologischer Ordnung vorgestellt.

Die Bilder und ihre Deutung

Vorläufer

Eine Reihe von Gefäßen mit Bemalung in schwarzfiguriger Technik auf hellem Überzug, die wohl im zweiten Viertel bis Mitte des 6. Jhs. im nordionischen Bereich hergestellt wurden⁵²⁷, zeigt Tänzer.

Im Fries eines leider nur fragmentiert überlieferten nordionischen⁵²⁸ Tellers aus Naukratis (A229), scheinen zwei Gruppen von Tänzern einander gegenübergestellt. Auf der einen Seite sind hinter einem Flötenspieler fünf bärtige Männer im roten Schurz zu erkennen. Sie bewegen sich in einem Tanzschritt, denn ihre Knie sind leicht gebeugt und ihre Füße berühren teils nur mit den Spitzen den Boden. Mit einer Hand greifen sie jeweils den abgewinkelt zurück gestreckten Arm des Tänzers vor ihnen am Handgelenk wie beim Reigen⁵²⁹. Eine weitere Gruppe von Fragmenten aus dem gleichen Fries zeigt Reste von mindestens acht bärtigen

⁵²⁵ Yfantidis 1990, 183 sieht wegen der Vögel und den schwarzafrikanischen Zügen des Tänzers eine mögliche Verbindung zu Pygmäendarstellungen.

⁵²⁶ Ich folge den grundlegenden Zuweisungen und Benennungen der Gruppen von Cook 1952 sowie nachfolgend u. a. Özer 2004 (Angaben zu den jeweiligen Stücken s. Katalog). Zur problematischen Lokalisierung der Campana-Dinoi und ihrer Verbindung mit Gefäßen der Enmann-Klasse s. u. Exkurs Northampton- und Campana-Gruppe.

⁵²⁷ s. zu der Gruppe Price 1924, 204; Cook – Dupont 1998, 95; zusammenfassend mit älterer Lit. Özer 2004, 201; Posamentir – Solovyov 2007, 187 mit Anm. 41.

⁵²⁸ Nach der Beprobung eines zugehörigen Frgts. aus Nordionien (Teos?): Schlotzhauer – Villing 2006, 53 Taf. 1: NAA Gruppe B, Sample Nauk 87. Walter-Karydi 1973, 139 Nr. 732 nahm noch eine Herstellung in Chios an. Andere verwiesen auf Gemeinsamkeiten mit klazomenischer Keramik (Price 1924, 204; Schiering 1957, 106). Smith 2010, 197. 209. 213 vermutet eine Herstellung in Ägypten.

⁵²⁹ Zum Reigen s. u. Kapitel IV. Reigen.

Männern im Schurz, die mit stark gebeugten Knien tanzen. Vier von ihnen sind in Zweiergruppen einander zugewandt, zwischen ihnen steht ein Mischgefäß am Boden, darauf wohl eine Kanne⁵³⁰. Die erhaltenen Oberkörper zeigen die Tänzer mit einer Hand vor den Kopf erhoben. Ein weiterer Tänzer hält offensichtlich einen Kranz oder eine Tānie, vor ihm ist noch der Schurz eines, hinter ihm die Füße zweier weiterer in die gleiche Richtung bewegter Tänzern zu erkennen.

Dem Teller ist das Fragment eines weiteren Tellers an die Seite zu stellen (**A230**), der aus dem gleichen Ton gefertigt wurde⁵³¹. Hier tanzt hinter einem Reiter ein Mann im Schurz, ein Bein und eine Hand vorgestreckt. An seinem Kopf sind noch in Ritzungen die Bänder einer Phorbeia für den Doppelaulos zu erkennen. Vor ihm, mit den Füßen auf Höhe seiner Hand, ist eine kleinere Gestalt dargestellt, möglicherweise ein weiterer Tänzer im Sprung, wohl auch mit rotem Schurz bekleidet sowie mit einer roten, mützenartigen Kopfbedeckung⁵³².

Der Gruppe der Gefäße mit schwarzfiguriger Bemalung auf hellem Überzug ist auch ein Krater (**A297**) aus Berezan zuzuordnen⁵³³, der Tänzer im Rahmen eines umfangreichen Bildprogramms im Schulterfries zeigt. Zu einem tanzenden Flötenspieler am linken Friesrand tanzen von rechts hintereinander stark vorgebeugt vier Männer im roten Schurz, der dritte hält ein Trinkhorn, die beiden hinteren scheinen sich mit einer Hand aufs Gesäß zu schlagen. Die Darstellung des Kleidungsstücks um die Hüften mit zwei parallelen, gebogenen Linien über dem Hintern erinnert an die der Steißkappen der chiotischen Tänzer, wie auch ihr hintereinander aufgereihtes Tanzen.

Die Tänzer des Kraters aus Berezan (**A297**) und des Tellers aus Naukratis (**A229**) verbindet ihre Bekleidung mit rotem Schurz, wobei zweimal zum Flötenspiel hintereinander in einer Art Formation getanzt wird. Über die Gruppierung der Tänzer in den anderen Darstellungen lässt sich nichts mehr sagen. Gemeinsam ist den Darstellungen auf den Tellern aus Naukratis (**A229**, **A230**) und auf dem Krater aus Berezan (**A297**), dass die schurztragenden Tänzer mit anderen Figuren bzw. Themen auf einem Gefäß zusammengestellt werden. Am deutlichsten wird das noch am Krater⁵³⁴, wo im Schulterfries auf die Tänzer eine Reihe von Wagen und Reitern folgt. Im Fries darunter sind u. a. ein Frauenreigen und Musiker dargestellt.

Die Darstellungen lassen sich alle gut als Teile eines Festes verstehen, wobei nicht die tatsächliche Folge einer Prozession⁵³⁵ dargestellt sein muss. Ob dabei ein bestimmtes Fest gemeint ist

⁵³⁰ Vgl. auch die Tänzer mit Trinkhorn und Flötenspiel um einen Krater auf der Amphora **A425**, deren Bemalung in der Tradition der nordionisch-schwarzfigurigen Vasenmalerei steht. Das Gefäß ist aber möglicherweise in Ägypten entstanden, s. u. Anm. 1672.

⁵³¹ Ebenfalls NAA Gruppe B nach Schlotzhauer – Villing 2006, 53 Taf. 1 Sample Nauk 76.

⁵³² Johnston 1978, Nr. 55.

⁵³³ Özer 2004, 201; Posamentir – Solovyov 2007, 187 Anm. 41; Sidorova, in: CVA Moskau, Puschkin Mus. (8) 12. Die Einordnung als Klazomenisch (Korpusova 1987, 50; Schatzkammern Eurasiens 1993; Kryžickij – Krapivina 2001, 12) scheint zu eng gefasst. Zur Gruppe s. bereits Price 1924, 204 sowie Cook – Dupont 1998, 95. Anders Smith 2010, 212, die in dem Stück eine lokale Nachahmung aus dem Schwarzmeergebiet vermutet.

⁵³⁴ s. zu dem Stück auch u. bei Anm. 799.

⁵³⁵ Dies vermutet Smith 2010, 214.

oder mögliche Ereignisse eines oder mehrerer Feste imaginiert werden, sei dahin gestellt. Betrachtet man vor diesem Hintergrund das Tellerfragment **A230** aus Naukratis mit Tänzer und Reiter, ist durchaus vorstellbar, dass die beiden Figuren nicht Teil einer Szene sind, sondern zu einer ähnlichen Zusammenstellung mehrerer Ereignisse gehörten. Auf dem anderen Teller aus Naukratis (**A229**) waren die beiden Tänzergruppen, soweit feststellbar, nicht mit anderen Figurengruppen kombiniert. Die in Reigenform hintereinander tanzenden Männer lassen ebenfalls eher an einen organisierten Tanz im Rahmen eines Festes⁵³⁶ als an die späteren nordionischen Komasten denken.

Petrie-Maler und Urla-Gruppe

Die dichte Reihe der Tänzerdarstellungen in der nordionisch schwarzfigurigen Keramik⁵³⁷ des dritten Viertels des 6. Jhs. beginnt nach der Jahrhundertmitte mit den Tänzern des Petrie-Malers⁵³⁸ (**A231–A234**) sowie wenig später der Urla-Gruppe⁵³⁹ (**A235–A239**). In beiden Gruppen erscheinen die Tänzer vor allem auf Amphoren sowie auf jeweils einem Mischgefäß (**A234. A235**).

Die Darstellungen zeigen die Tänzer stets nackt, mit Kurzhaarfrisur und Vollbart, der häufig bis auf die Brust reicht und leicht nach vorne absteht⁵⁴⁰. Soweit der Erhaltungszustand der Gefäße noch eine Beurteilung der Komposition zulässt, tanzen die Tänzer meist paarweise einander zugewandt, das Gewicht auf dem hinteren Bein, das andere nach vorne schwingend. Die Arme bewegen sie häufig in entgegengesetzte Richtungen, wobei gerne eine Hand mit der Fläche nach unten über dem Gesäß dargestellt ist⁵⁴¹, wie noch gut auf **A231, A232** und **A235** zu erkennen ist.

Die Tänzer dieser Gruppen bleiben unter sich und haben keine weiteren Accessoires oder Attribute, die etwas über Anlass oder Umgebung des Tanzes aussagen könnten. Nur auf einer

⁵³⁶ Smith 2010, 213 sieht in dem Stück zusammen mit **A502** eine Auftragsarbeit für in Ägypten lebende Griechen. Mit **A502** verbindet die Darstellung aber nur, dass Männer im Schurz hintereinander gehen. Für **A229** wird nur noch die Bekleidung mit Schurz als ägyptischer Einfluss angeführt, die aber auch in den anderen ostgriechischen Darstellungen üblich ist.

⁵³⁷ Häufig auch als klazomenische Keramik bezeichnet, wobei die Herstellung einiger Gruppen für Klazomenai angenommen wird, aber nicht gesichert ist. s. dazu Cook 1952, 147; Cook – Dupont 1998, 107; Özer 2004, 199 f. Zur nordionisch schwarzfigurigen Keramik allgemein s. Cook 1952; Cook 1954, in: CVA London (8) II D n 14–28 Taf. 1–14; Cook 1965, 114–137 (Funde Alt-Smyrna); Kopejkina 1979 (Funde Berezan); Cook – Dupont 1998, 95–107; Özer 2004.

⁵³⁸ Die Petrie-Gruppe wurde zusammengestellt von Cook 1952, 128–130, innerhalb derer er B10 (hier **A231**), B11 (hier **A232**), B12 (hier **A233**), B16 (hier **A234**) dem Petrie-Maler zuschreibt. Zur Petrie-Gruppe s. auch Özer 2004, 203; Cook – Dupont 1998, 99 f., die die Gruppe 540–520 datieren, den Petrie-Maler kurz vor 540 bis 530 (Cook 1952, 130).

⁵³⁹ Zusammengestellt von Cook 1952, 130–134; s. auch Özer 2004, 203 f.; Cook – Dupont 1998, 100 f. Cook 1952, 134 datiert die Urla-Gruppe u. a. nach den Funden aus Tell Defenneh um 540–520; Cook – Dupont 1998, 100: 530–520; nach Özer 2004, 203 sprechen Funde aus Klazomenai dafür, dass die Gruppe bis ins letzte Jahrzehnt des 6. Jhs. weiterläuft.

⁵⁴⁰ Smith 2010, 208 sieht bei **A237** eine Annäherung der Physiognomie (Nase) an Satyrdarstellungen. Die Nase unterscheidet sich m. E. jedoch nicht deutlich von der anderer Tänzer (etwa **A238**) jedoch grundlegend von der üblichen Satyrnase in Darstellungen auf Gefäßen der gleichen Gruppe (etwa **A452**).

⁵⁴¹ Je nach Bewegungsmuster muss damit jedoch nicht, wie Smith 2010, 207. 210 annimmt, stets ein Hinternschlagen gemeint sein.

Amphora der Urla-Gruppe (**A236**) treten Frauen im Chiton, die den Doppelaulos spielen, selbst aber nicht tanzen, zu den Männern hinzu⁵⁴². Die Darstellung auf **A236** zeigt dabei einen Tänzer, von dem sich nur die Füße erhalten haben, in ungewöhnlicher Haltung auf beiden Zehenspitzen. Ein Arm des Tänzers auf der anderen Gefäßseite überschneidet den der Aulospielerin. Der Eindruck einer Handgreiflichkeit, die hier gesehen wurde⁵⁴³, entsteht aber wohl nur durch den schlechten Erhaltungszustand des Gefäßes, da sich die Hand des Mannes vor dem weißen Arm der Frau nicht erhalten hat.

Krater aus Alt-Smyrna und Verwandtes

Eine Reihe schwarzfiguriger Kolonnettenkratere aus Alt-Smyrna (**A240–A248. A253**⁵⁴⁴) aus der Zeit um 550–520, die den Gefäßen der Urla-Gruppe nahe stehen⁵⁴⁵, zeigt Tänzer im Bildfeld zwischen den Griffen.

Im Folgenden werden die Tänzerdarstellungen auf den Krateren zusammen mit einigen nur in kleineren Fragmenten überlieferten geschlossenen Gefäßen (**A249. A250. A251**) sowie wohl einer Amphora (**A252**) besprochen, die sich stilistisch wie auch in der Art der Tänzerdarstellung am ehesten hier anschließen lassen.

Die Tänzer erscheinen auf den Krateren aus Alt-Smyrna in ähnlicher Weise wie auf den Gefäßen der Urla-Gruppe: Sie sind meist kurzhaarig, vollbärtig und nur mit dem Tanzen beschäftigt. Auch in ihren Tanzhaltungen mit dem Gewicht auf einem Bein, das andere vorgestreckt, eine Hand über dem Gesäß, entsprechen sie den Tänzern der Urla-Gruppe. Anders als diese tanzen die Männer jedoch nicht nur in Zweiergruppen einander zugewandt, sondern können auch zu mehreren in gleicher Haltung hintereinander her tanzen (**A244**). Einmal tragen sie offensichtlich ihr Haar lang (**A244**).

Einige Tänzer auf den Gefäßen der betrachteten Gruppe sind eindeutig nackt (**A241**). In zwei Fällen scheint auf dem Gesäß eine bogenförmige Ritzung angegeben, die an die Steißkappe der chiotischen Tänzer erinnert⁵⁴⁶, so bei den Tänzern auf dem Krater **A244**. Dasselbe findet sich möglicherweise bei einem Tänzer⁵⁴⁷ auf einem schwarzfigurigen Fragment aus Naukratis⁵⁴⁸ (**A249**), von dem sich nur ein Teil von Rücken, Arm und Gesäß mit der Hand darüber

⁵⁴² Auf der Amphora der Urla-Gruppe **B188** mit einer stehenden Frau und Resten eines Mannes vor ihr, die Smith 2010, 209 Anm. 180 unter den Tänzerdarstellungen behandelt, ist nach den erhaltenen Füßen des Mannes, die beide flach auf dem Boden stehen, kein Tänzer dargestellt.

⁵⁴³ Smith 2010, 211.

⁵⁴⁴ Bei **A244** ergab die Tonanalyse eine Zugehörigkeit zur nordionischen Herkuftsgruppe E (Töpferzentren 2002, 112 Nr. 87). Auf **A253** hat sich nur eine zurückgestreckte Hand erhalten, die möglicherweise von einem Komasten stammt, so Cook 1965, 125 Nr. 49.

⁵⁴⁵ s. Cook 1965, 120–128, der die meisten Kratere seiner Gruppe der nordionischen Kolonnettenkratere (Cook 1965, 122–126) und der Kolonnettenkratere der »Lydian‘ class« (Cook 1965, 126–128) zuordnet. Cook – Dupont 1998, 101 mit Anm. 7 sieht eine Nähe der Kratere zur Urla-Gruppe; s. dazu auch M. Kerschner, in: Töpferzentren 2002, 77).

⁵⁴⁶ s. o. Kapite Chiotische Tänzer,

⁵⁴⁷ Smith 2010, 208.

⁵⁴⁸ Auf einem weiteren Amphorenfrgt. aus Naukratis (**A250**), sind nur noch Teile eines Tänzers mit ähnlich eckigen Bewegungen erhalten. Es fällt aus den üblichen Darstellungen stilistisch u. a. aufgrund der Angabe seiner

erhalten hat. Sein Inkarnat war offensichtlich in weißer Farbe angegeben⁵⁴⁹, was jedoch nicht als Indiz für die Darstellung einer Frau⁵⁵⁰ verstanden werden muss, da in der ostgriechischen Keramik auch Männer mit weißem Inkarnat dargestellt werden⁵⁵¹ und in der nordionischen Keramik anderweitig keine nackte oder knapp bekleidete, tanzende Frau bekannt ist⁵⁵².

Die Tänzer erscheinen auf den Krateren und verwandten Fragmenten nicht nur nackt und möglicherweise mit einer Art Steißkappe, sondern auch mit einem roten Schurz bekleidet. So auf dem Fragment **A245**, das zwei Tänzer mit ungewöhnlich kurz gestutztem Bart und roten Ketten bzw. Halsbändern mit Anhängern zeigt⁵⁵³. In einigen Fällen haben sich von den Tänzern nur die Beine und der rote, mit weißen Punktreihen gerahmte Schurz erhalten (**A246**, **A247**, **A248**). Auf **A246** sind noch die Beine zweier einander zugewandter mit spiegelbildlichen Bewegungen tanzender Männer⁵⁵⁴ erhalten und eine große Kanne, die hinter dem einen am Boden steht. Ebenso erscheint möglicherweise ein Tänzer⁵⁵⁵ im roten Schurz auf dem Fragment einer schwarzfigurigen Amphora in Dublin (**A252**)⁵⁵⁶.

Zwei der Kolonnettenkratere zeigen auf den Griffplatten Männerköpfe bzw. -protomen (**A240**, **A244**)⁵⁵⁷. In beiden Fällen handelt es sich bei dem Bild auf einer Griffplatte⁵⁵⁸ um einen vollbärtigen Mann, dessen langes Haar mit einem Kranz oder einer Tanie geschmückt ist. Die Männerköpfe auf **A244** entsprechen in ihrer Haar- und Barttracht den Tänzern auf dem Gefäßbauch. Sie zeigen Männer, die sich für einen festlichen Anlass geschmückt haben, womit Tänzer gemeint sein könnten⁵⁵⁹. Entsprechende Kränze tragen aber auch die bekleideten, in einem prozessionsartigen Aufzug hintereinander gezeigten Männer auf einer nordionischen Halsamphora (**A377**).

Enmann-Klasse und Campana-Gruppe

Auch auf einer Reihe von Gefäßen, die der so genannten Enmann-Klasse und der Campana-Gruppe zugeschrieben wurden, finden sich Tänzerdarstellungen.

Rippen heraus, steht aber innerhalb der Tänzerdarstellungen **A249** möglicherweise noch am nächsten. Vgl. auch **A251**.

⁵⁴⁹ Venit 1988, 44 Nr. 158.

⁵⁵⁰ Die Darstellung einer Frau hält Smith 2010, 208 zumindest für möglich.

⁵⁵¹ s. dazu o. Anm. 310.

⁵⁵² Zu tanzenden Mänaden im Chiton s. u. bei Anm. 1853.

⁵⁵³ Nach Cook 1965, 121 Nr. 34 u. a. Schurz, Halsband und Anhänger in aufgelegtem Purpur. Er verweist ebenda auf den relativ groben Ton des Stückes und sieht eine Nähe zur Enmann-Klasse.

⁵⁵⁴ Wieso Smith 2010, 210 hier unsicher scheint, ob Menschen oder Satyrn dargestellt sind, bleibt unklar.

⁵⁵⁵ Als Tänzer bei: Johnston 1973, 431 Nr. 952; Schaus 1986, 260 Anm. 28; Johnston – Souyoudzoglou-Haywood 2000, in: CVA Dublin/Cork (1) Taf. 11, 1 a.

⁵⁵⁶ Die Zuordnung durch Johnston 1973, 431 Nr. 952; Johnston – Souyoudzoglou-Haywood 2000, in: CVA Dublin/Cork (1) Taf. 11, 1a zur Petrie-Gruppe scheint fraglich.

⁵⁵⁷ Vgl. ebenso **B196**, sowie auf dem Frgt. **B198** aus Berezan, wo sich nur die Henkelplatte erhalten hat.

⁵⁵⁸ Auf **A244** ist der Protome des Bärtigen wohl die Protome einer bartlosen Figur mit langem Haar gegenübergestellt, die M. Akurgal als Frau deutet (Akurgal, in: Töpferzentren 2002, 112 Nr. 87, leider ohne Abb. der zweiten Henkelplatte).

⁵⁵⁹ Cook 1965, 123; Smith 2010, 213 (als Komast oder Zecher).

Die Figuren und Ornamente der Bilder beider Gruppen zeigen starke stilistische Gemeinsamkeiten⁵⁶⁰. Hemelrijk setzte einige Gefäße aus der Enmann-Klasse in die Nähe seines Ribbon-Malers⁵⁶¹, einem Maler der Campana-Dinoi, wobei sowohl der Herstellungsort der Gefäße der Enmann-Klasse als auch der der Campana-Dinoi umstritten ist⁵⁶². Da ihr Stil nordionisch geprägt ist, werden sie hier im Rahmen der nordionischen Tänzerdarstellungen besprochen.

Sechs Gefäße mit Tänzerdarstellungen wurden der Enmann-Klasse zugewiesen (**A254–A259**), auf zweien sind allerdings nur kleine einzelne abgestreckte Hände und abgewinkelte Arme zu erkennen (**A258. A259**).

Vollständig erhalten ist der bekannte Askos der Sammlung Chanenko aus Olbia (**A254**)⁵⁶³. Auf der Oberseite des Gefäßes tanzen zu beiden Seiten des Henkels in spiegelbildlichen Bewegungen zwei Männer im roten Schurz mit weißen Tänien im Haar⁵⁶⁴. Die beiden Figuren sind so in ihre jeweilige Kreishälfte eingepasst, dass sie mit einem Fuß die Bodenlinie berühren, mit dem anderen den Henkelansatz. Vor ihnen steht jeweils ein Kantharos am Boden⁵⁶⁵.

Den Tänzern auf dem Askos sind zwei Fragmente mit Teilen von ähnlichen Figuren zuzuordnen: Ein Fragment aus Hermonassa (**A255**) zeigt Reste eines Tänzers im roten Schurz mit ähnlicher Armhaltung. Nach den Ritzungen am Bauch und Oberkörper und den weißen Punktrossetten auf den Brustwarzen stammt das Fragment m. E. wahrscheinlich vom gleichen Maler wie der Askos **A254**. Auf einem Kraterfragment der Enmann-Klasse⁵⁶⁶ aus Phanagoria (**A256**) ist noch der Kopf eines bärtigen Mannes erhalten und seine erhobene Hand, die einen Kantharos hält, der in seiner Gestaltung dem auf dem Askos Chanenko (**A254**) entspricht. Über dem Kantharos ist noch eine erhobene Hand zu erkennen, die zu einer weiteren Figur vor ihm gehört. Wahrscheinlich waren auch hier Tänzer dargestellt⁵⁶⁷.

Der Gefäßständer **A257**, den Cook der Enmann-Klasse zuordnete⁵⁶⁸, zeigt eine Reihe von Männern, die den Ständer hintereinander im Fries umtanzen. Wie die anderen Tänzer sind sie kurzhaarig und vollbärtig; anders als die gerade betrachteten der Enmann-Klasse sind sie aber nackt. Smith wies auf die Nähe des Stücks zu attischen Darstellungen hin und sah einen grundlegenden Unterschied zu anderen ostgriechischen Komastendarstellungen⁵⁶⁹. Die einzel-

⁵⁶⁰ Cook 1952, 136; Cook – Hemelrijk 1963, 118; Cook – Dupont 1998, 104 f.; Hemelrijk 2007, 377.

⁵⁶¹ Darunter hier **A254** und **A257**: Hemelrijk 2007, 382 D3; 383 D6. Cook – Hemelrijk 1963, 117 sahen noch eine größere Nähe des Chanenko-Askos zur Northampton-Gruppe als zum Ribbon-Maler.

⁵⁶² Cook 1952, 136; Cook – Dupont 1998, 104. s. ausführlicher u. Exkurs Northampton- und Campana-Gruppe.

⁵⁶³ Cook 1952, 134 D2 ordnet ihn der Enmann-Klasse zu, Hemelrijk 2007, 382 D3 dem Umkreis seines Ribbon-Malers.

⁵⁶⁴ Waldhauer 1929, 237.

⁵⁶⁵ Smith 2010, 209 f. spricht das auf einer Seite dargestellte Gefäß als Schale an. Die beiden Gefäße unterscheiden sich jedoch nur darin, dass in einem Fall, soweit der Erhaltungszustand eine Beurteilung zulässt, die Henkel weniger hochgezogen scheinen.

⁵⁶⁶ Kuznecov 2005, 269 f.

⁵⁶⁷ Kuznecov 2005, 269.

⁵⁶⁸ Cook 1952, 135 Dc. Hemelrijk 2007, 383 D6 sieht eine Verbindung zu den Malern der Campana-Dinoi (Nahe Ribbon-Maler, wahrscheinlich Hoof-Maler).

⁵⁶⁹ Smith 2010, 208. 212.

nen Elemente finden sich aber ebenso in anderen nordionischen Darstellungen, so die Frisur und Barttracht auf dem Askos **A254**. Auch die Tanzhaltungen sind die üblichen. Sie weichen nur bei einer Zweiergruppe ab, die einen geduckten Tänzer mit leicht angewinkelt mit der Handfläche nach oben vorgestreckten Armen zeigt, über dessen Kopf der zweite Tänzer seine Hände ausstreckt. Eine ähnliche Tänzergruppe ist auf einem Campana-Dinos zu sehen, auf dem ein Tänzer seine Arme über einen anderen, geduckten streckt (**A263**).

Auf sechs Campana-Dinoi erscheinen Tänzer (**A260–A265**), die im Fries um das Gefäß tanzen. In allen Fällen sind sie nackt dargestellt. Auf einem Dinos in Paris (**A260**) sind sie bärtig und tragen in weißen Punkten angegebene, gekreuzte Hypothymides über der Brust⁵⁷⁰. Die anderen Dinoi (**A261–A264**) zeigen die Tänzer ebenfalls nackt, jedoch ohne Bart und mit kurzem Haar, teilweise mit ausgefallenen Tanzbewegungen. Auf zwei Dinoi spielt einer der Tänzer den Doppelaulos (**A262. A263**⁵⁷¹). Oft tanzen sie in größeren Gruppe hintereinander her, wobei meist mindestens ein Tänzer, gerne der Aulosspielende, sich der Gruppe entgegenstellt. Abgesehen von den Hypothymides und den Aulosspielern bleiben die Tänzer meist ohne weitere Angaben von Kontext und Attributen.

Aus dem Rahmen fällt die Darstellung auf einem Campana-Dinos in Boston (**A265**), der die Tänzer zusammen mit der Zubereitung eines Speise oder eines Getränkes in einem Fries zeigt: Sie tanzen von einem Dinos, dem einer der Tänzer den Rücken zuwendet, zu einem Mädchen und einem Jüngling, die von zwei Seiten mit Mörsern in einem Becken stampfen. Weitere junge Männer bringen wohl Zutaten in Kannen und einer großen Schüssel. Das Geschehen wird auf beiden Seiten von Auleten begleitet. Offensichtlich findet hier der Tanz im Rahmen eines Festes statt, bei dem nicht nur getrunken, sondern wohl auch Speisen zubereitet werden⁵⁷².

Einzelstücke aus dem letzten Viertel des 6. Jhs.

Eine Reihe schwarzfigurig bemalter Gefäße des letzten Viertels des 6. Jhs. aus dem nordionischen Kreis zeigt Darstellungen von Tänzern, die sich keiner der bekannten Gruppen zuordnen lassen und auch ikonographisch Einzelstücke oder für eine nähere (ikonographische) Einordnung zu fragmentarisch erhalten sind⁵⁷³.

Darunter zu nennen ist ein Tänzer mit weißen Kreuzbändern über der Brust auf **A266**, ein kurzhaariger bartloser Tänzer auf **A267** und ein ebensolcher im Tierfries auf dem Deckel **A268** wohl aus dem letzten Viertel des 6. Jhs⁵⁷⁴. Der nackte Jüngling auf **A268** ist zwar in einer

⁵⁷⁰ Villard 1949, 41. Schwach zu erkennen in der Abb. bei: Hemelrijk 2007, 412 Abb. 62.

⁵⁷¹ Nach Hemelrijk 2007, 369.

⁵⁷² Deutung als kultische Szene: Fairbanks 1919, 281 – 284; Villard 1949, 50. 52; Villing 2009, 326.

⁵⁷³ Möglicherweise war auf **A271** ein Tänzer dargestellt, sowie nach der Beschreibung von Ersoy 1993, 147 auf **A272**.

⁵⁷⁴ Der Deckel gehört nach Cook 1952, 128 f. Nr. 64 zur Tübingen-Gruppe, die Cook – Dupont 1998, 98 in die Zeit um 560–540 datiert. Neufunde aus Klazomenai mit entsprechenden Sphinxdarstellungen und deren Fundkontexte sprechen aber für eine Datierung des Stücks ins letzte Viertel des 6. Jhs. s. Özer 2004, 205 f. Abb. 8; 217 Anm. 56 »Sphinx and Siren Group«. Vgl. auch den Deckel **A272** aus Klazomenai, der bislang allerdings nur mit unzulänglicher Abbildung publiziert ist.

Art Laufschrift dargestellt⁵⁷⁵, doch der weiße Kranz in seinem kurzen Haar spricht für eine Deutung als Tänzer⁵⁷⁶, ebenso wie die Kreuzbänder bei der Figur auf **A266**.

Auf einer Kanne aus Olbia (**A269**) tanzen zwei für die nordionische Vasenmalerei ungewöhnliche Figuren auf den Zehenspitzen: ein nackter, ityphallischer Mann mit einer hohen phrygischen Fellmütze mit Ohrenklappen auf dem langen Haar und eine weitere Figur mit kappenartiger Langhaarfrisur und knielangem Gewand. Da die Tänzer sonst höchstens mit einem Schurz bekleidet sind, könnte das Gewand auf die Darstellung einer Frau weisen. Aber auch der unbekleidete Tänzer unterscheidet sich von den anderen in der nordionischen Vasenmalerei wie auch von den ostgriechischen allgemein: Diese werden sonst weder ityphallisch gezeigt noch tragen sie eine Mütze mit Ohrenklappen.

Versucht man die Mütze des Tänzers auf **A269** einzuordnen, findet sich in den ostgriechischen Vasenbildern nur bei einem Bogenschütze in skythischer Tracht auf der nordionischen Amphora **B208** eine phrygische Mütze, allerdings ohne Ohrenklappen⁵⁷⁷. Außerhalb des Ostgriechischen erscheint die Mütze auch in anderen Kontexten: Eine Reihe von Bildern auf attischer Keramik vom Ende des 6. und Anfang des 5. Jhs. zeigt Männer beim Symposion oder seltener beim Komos mit phrygischer Mütze⁵⁷⁸. Einige deuteten sie als Darstellungen von Skythen⁵⁷⁹. Lissarrague wies jedoch darauf hin, dass sie keine skythische Kleidung tragen, sondern nach griechischer Sitte nackt oder im Mantel gezeigt werden. Unter Hinweis auf Schriftquellen, in denen das »barbarische« Trinken von ungemischtem Wein als Trinken nach skythischer Art bezeichnet wird, deutet er die Mütze als Verwandlungsspiel im Bild und Anspielung auf barbarische Trinksitten und Verhaltensweisen⁵⁸⁰.

Die Darstellung des Tänzers mit phrygischer Mütze auf **A269** ist als Einzelstück schwer einzuordnen. Sie mag unter dem Eindruck entsprechender attischer Darstellungen entstanden sein. Das Tragen der Mütze durch den sonst nackten Tänzer lässt die Mütze eher als Verkleidung denn als Tracht erscheinen. Sieht man den Tänzer vor dem Hintergrund der übrigen nordionischen Tänzerbilder, ist sowohl die Darstellung seiner sexuellen Erregung als auch die Kombination mit einer Frau sonst nur bei tanzenden Satyrn üblich⁵⁸¹. Dies spricht dafür, dass der Tänzer in seinem Verhalten die Grenzen des guten Benehmens überschreitet und somit

⁵⁷⁵ Cook 1965, 129.

⁵⁷⁶ Vgl. auch einen Jüngling mit Kranz im Haar im weit ausholenden Tanzschritt mit einem Arm über dem Kopf auf einer att. sf. Kanne aus Rhodos, Inv. 12368: Jacopi 1931, 94 Nr. 1; 97 Abb. 82; CVA Rhodos (1) Taf. 61.

⁵⁷⁷ Auch der Campana-Dinos **B273** zeigt einen Bogenschützen in skythischer Tracht, der allerdings eher eine helmartige Mütze trägt. Eine Fellmütze trägt möglicherweise der Kamelführer auf **B197**.

⁵⁷⁸ Vos 1963, 89 f. 126 f. (Liste der Darstellungen); Fehr 1971, 101; Raeck 1981, 60–62; Lissarrague 1990a, 141–149 (erweiterte Liste der Darstellungen 141 Anm. 57, davon Komasten Nr. 3. 5). Ein att. sf. Skyphos des Hermogenes aus dem 3. Viertel des 6. Jhs. (Sutton 2000, 188–190 Abb. 7, 3. 4) zeigt nackte Männer mit wohl skythischen, einen mit thrakischer Mütze zu Seiten eines kopulierenden Paares, auf einer Seite des Gefäßes eine Frau und ein Mann, auf der anderen zwei Männer.

⁵⁷⁹ Vos 1963, 90; Fehr 1971, 101.

⁵⁸⁰ Lissarrague 1990a, 146–149. s. auch Radici Colace – Falcone 2007, 144 f. Ähnlich Sutton 2000, 190 zu der Darstellung auf dem Skyphos des Hermogenes (vgl. o. Anm. 578).

⁵⁸¹ Eine Ausnahme bilden die Flötenspielerinnen auf **A236**, die allerdings nicht tanzen, s. o. Zu Darstellungen tanzender Satyrn s. IX., Nordionien, Tanzende Satyrn und Mänaden.

auch die fremde Mütze sein barbarisches, unangemessenes Verhalten illustriert, ähnlich wie in den attischen Darstellungen.

Eine für den nordionischen Bereich einzigartige Verwandlung zeigt der Tänzer auf einem Krater aus Kyme (**A270**), der technisch und stilistisch mit den Klazomenischen Sarkophagen verwandt ist⁵⁸². Er springt von rechts zu einem am Boden stehenden Krater hin. Von links kommt ein weiterer Tänzer entgegen, von dem nur noch ein Bein und Teile der Arme mit Schale in der einen und Kanne in der anderen Hand erhalten sind. Hinter dem rechten Tänzer folgt eine tanzende Frau oder Mänade im langen Chiton mit einem Kranz in jeder Hand. An den unteren Rücken des vollständig erhaltenen Tänzers ist ein Pferdeschweif gemalt, weshalb er häufig als Satyr bzw. Silen bezeichnet wurde⁵⁸³. Abgesehen vom Schweif ist sein Körper aber rein menschlich gebildet, ohne Spitzohren oder Hufe⁵⁸⁴.

Die Haare des Tänzers sind am Hinterkopf zu einem Krobylos bzw. Pferdeschwanz hochgebunden, eine Frisur, die sich sonst bei Satyrn nicht findet⁵⁸⁵. Auch bei Tänzern ist sie selten. Nur die Krotalentänzer und Auleten auf einem Klazomenischen Sarkophag (**C52**) tragen sie. Auf eine Verbindung des Tänzers auf dem Krater aus Kyme mit Musik könnte das an einer Schnur von seinem Arm hängende Objekt deuten, bei dem es sich wahrscheinlich um ein Flötenfutteral handelt⁵⁸⁶.

Die Kombination des Tänzers mit einer tanzenden Frau ist bei den nordionischen Tänzerdarstellungen, wie wir gesehen haben, nicht üblich⁵⁸⁷, während tanzende Frauen bzw. Mänaden zusammen mit Satyrn häufig auftreten (vgl. etwa **A452–A456**). Das Tanzen um ein Mischgefäß, das in den Fikelluradarstellungen durchaus üblich ist⁵⁸⁸, findet sich in den nordionischen Darstellungen ansonsten weder bei Satyrn noch bei Tänzern⁵⁸⁹. Die Darstellung des ordentlich frisierten, menschengestaltigen Tänzers mit dem Schweif eines Satyrn lässt den Betrachter also gezielt im Unklaren über seine Zugehörigkeit zum menschlichen oder dionysischen Bereich. Darin weist sie strukturelle Gemeinsamkeiten mit Bildern anderer griechischer Landschaften auf, besonders der attischen Keramik im letzten Viertel des 6. Jhs. Diese visualisieren durch die Darstellung satyresker Züge und Verhaltensweisen bei Tänzern ihr Transzendieren in den dionysischen Bereich⁵⁹⁰. Ebenso spielt die nordionische Darstellung mit den unterschiedlichen

⁵⁸² Dümmler 1888, 162–164; Rumpf 1933, 67; Cook 1954, in: CVA London (8) 28.

⁵⁸³ Dümmler 1888, Bulle 1893, 33; Cook 1954, in: CVA London (8) 28; Smith 2010, 208.

⁵⁸⁴ Dümmler 1888, 160 Taf. 6 (Umzeichnung); Cook 1954, in: CVA London (8) 28.

⁵⁸⁵ Nur bei einem Satyrn auf einer Caeretaner Hydria in Rom, Villa Giulia: Hemelrijk 1984, 20 f. Nr. 9 Abb. 9 Taf. 48 b. s. zur Frisur Kapitel VII., Haar- und Barttracht.

⁵⁸⁶ Dümmler 1888, 160; von Bothmer 1955, 249. Cook 1954, in: CVA London (8) 28: eher Ledertasche als Alabastron.

⁵⁸⁷ Nur auf **A236** erscheint eine Frau bei den Tänzern, die Flöte spielt aber nicht tanzt.

⁵⁸⁸ s. o. bei Anm. 473.

⁵⁸⁹ Auch die grob geritzte Darstellung auf der Rückseite eines Pinax aus Alt-Smyrna (**C12**) zeigt zwei Figuren, die aus einem Dinos schöpfen und einen Flötenspieler(in), aber keinen Tänzer.

⁵⁹⁰ s. dazu Kunze-Götte 1992, bes. 152 f. 154; s. Isler-Kerényi 1988, 273 f.; Isler-Kerényi 2004, 27–33 (mit korinthischen und böotischen Beispielen). Die Darstellung auf einer lakonischen Schale spielt damit, indem das Trink-

Bereichen und zeigt ihre Vermischung unter dem Einfluss von Wein und Tanz. Dieses explizite Spiel mit den Ebenen ist unter den nordionischen Tänzerdarstellungen aber eine Ausnahme.

Ende der eigenständigen Tänzerdarstellungen

Am Ende des 6. und Anfang des 5. Jhs. erscheinen Tänzer noch auf schwarzfigurigen Gefäßen, deren Zuordnung zum nordionischen Bereich umstritten ist oder die sich so eng an attische Vorbilder anlehnen bzw. diese imitieren, dass sie von diesen kaum mehr zu unterscheiden sind⁵⁹¹, so etwa die nur sehr flüchtig gemalte Darstellung wohl eines Tänzers neben einem Hahn auf einer schwarzfigurigen Lekythos (**A273**)⁵⁹² und die Bilder bartloser, kurzhaariger nackter Tänzer mit Kränzen auf einer Reihe von Amphoren, davon möglicherweise nordionisch⁵⁹³ **A276**.

Bei anderen ist die ostgriechische Herkunft anhand der vorliegenden Abbildungen kaum festzustellen, so etwa bei zwei Amphoren (**A274**, **A275**), die dem nordionischen Bereich zugeordnet wurden⁵⁹⁴. Die Tänzer gleichen ihren Kollegen auf attischen schwarzfigurigen Gefäßen vom Ende des 6./Anfang des 5. Jhs. in Ausstattung und Bewegung⁵⁹⁵.

Bei einem schwarzfigurigen Krater aus Berezan (**A277**), der Tänzer in der charakteristischen Pose der chiotischen und zahlreicher nordionischer Tänzer mit einer Hand über dem herausgestreckten Gesäß, die andere Hand vorgestreckt, zu Seiten eines Palmettenbaumes zeigt, handelt es sich möglicherweise um eine im Schwarzmeergebiet gefertigte Nachahmung⁵⁹⁶, die Anregungen chiotischer oder nordionischer Stücke aufnimmt.

Andere Gattungen

Tänzer werden im ostgriechischen Raum, ähnlich wie in anderen griechischen Regionen, kaum auf anderen Bildträgern als Tongefäßen dargestellt.

Im nordionischen Bereich erscheinen Tänzer dreimal auf Klazomenischen Sarkophagen. Neben der Darstellung der Krotalentänzer auf dem Klazomenischen Sarkophag **C52**, die zwischen Wagen und Kriegern scheinbar als Begleitung zu (Wett-)kämpfen eingestreut sind⁵⁹⁷,

horn eines Tänzers so gemalt ist, dass es aussieht, als sei es der Schweif des benachbarten: Stübbe 1992, 139–144 Taf. 25; Stübbe 2004, 224 Nr. 182 Taf. 49

⁵⁹¹ Zu den spät sf. Darstellungen s. Kunze 1934, 119 f.; Cook – Dupont 1998, 120.

⁵⁹² Nach Cook 1965, 118 Nr. 29 ionisch attisierend. Vgl. att. sf. Skyphos, Athen Nat. Mus. 1112, CVA Athen (4) Taf. 52, 1, 2; att. sf. Lekythos Kopenhagen, NM 7604: CVA Kopenhagen, NM (3) III H Taf. 110, 3; att. sf. Skyphos Leiden K94/4,10: CVA Leiden (2) Taf. 65, 1–2.

⁵⁹³ Sidorova 1968, 116; Sidorova 2009, in: CVA Moskau (8) 61.

⁵⁹⁴ Langlotz 1932, 86 f. Nr. 454 Taf. 131; CVA Moskau (8) 15. 60 f. Taf. 28, 1–3. Anschließend ließe sich möglicherweise eine Amphora in Paris, Louvre CA2252: CVA Paris, Louvre (17) Taf. 50, 3–4; 51, 1, deren Herkunft als unbestimmt/euböisch? angegeben wird.

⁵⁹⁵ Vgl. etwa die Lekythos Kopenhagen, NM 8758: CVA Kopenhagen, NM (8) III H Taf. 328, 2 a. b; Lekythos Theben 6017: CVA Theben (1) Taf. 65, 1–3.

⁵⁹⁶ Korpusova 1987, 41 ordnet den Krater als »rhodisch-ionisch« ein u. vergleicht ihn mit Cook 1965, 121 (hier **A245**). Die Gefäßform, das Dekorationsschema mit Bildfeldern und Zungenfries auf der Schulter sowie die Tänzer erinnern auch an die nordionischen Kolonnettenkratere (s. dazu Cook 1965, 122–128; Cook – Dupont 1998, 101), vgl. hier **A244**.

⁵⁹⁷ Smith 2010, 219.

erscheinen Tänzer noch auf zwei weiteren Sarkophagen vom Anfang des 5. Jhs. Auf **C53** handelt es sich um zwei einzelne Tänzer zu Seiten eines Ornaments⁵⁹⁸, auf **C54** um vier jugendliche, nackte Tänzer mit kurzem Haar in einem Seitenfeld der Sarkophagoberseite, während der Kopfteil eine Symposionsdarstellung zeigt.

Smith sah einen Unterschied zwischen den Tänzerdarstellungen auf den nordionischen Gefäßen und den Sarkophagen⁵⁹⁹. Dies trifft aber nur auf die im nordionischen einzigartigen Krotalentänzer auf dem Sarkophag **C52** zu. Die Krotalentänzer, bei denen es sich vorrangig um Musiker handelt, finden keinen Vergleich in den nordionischen Vasenbildern. Die Tänzer auf **C53** und **C54** unterscheiden sich zwar von den bärtigen Tänzern der nordionischen Keramik des 3. Viertels des 6. Jhs., sind aber nicht grundlegend anders dargestellt als ihre kurzhaarigen und bartlosen Kollegen in den Bildern aus dem letzten Viertel des 6. Jhs.⁶⁰⁰

Bildträger, Fundkontexte und Einordnung

Insgesamt ergibt sich bei den nordionischen Tänzerdarstellungen des 6. Jhs. ein recht inhomogenes Bild, das teils auf Veränderungen in der Darstellungsweise und möglicherweise auch des dargestellten Themas, des Tanzes, innerhalb eines längeren Zeitraums zurückzuführen ist, teils aber auch auf Unterschieden von Malern, Werkstätten und Kleinregionen beruht, in denen das Material hergestellt wurde. Denn anders als bei der chiotischen und der Fikellurakeramik, die wahrscheinlich zumindest zu großen Teilen aus jeweils einem Ort bzw. dessen Umgebung stammen⁶⁰¹, wurde die betrachtete nordionische Keramik wahrscheinlich in verschiedenen Orten und Werkstätten hergestellt. Die Fundverbreitung der Keramik unterscheidet sich zwischen den Gruppen ebenfalls deutlich⁶⁰². So wurden Gefäße der Petrie-Gruppe mit Tänzerdarstellungen in Tell Defenneh und Naukratis gefunden⁶⁰³, solche der Urla-Gruppe in Tell Defenneh, Naukratis und Klazomenai⁶⁰⁴. Die nordionischen Kolonnenkratere hingegen stammen größtenteils aus Alt-Smyrna, während die meisten Campana-Dinoi in Etrurien gefunden wurden. Offensichtlich produzierten die unterschiedlichen Werkstätten also auch für unterschiedliche Abnehmer.

Auch hinsichtlich der Bildträger und Fundkontexte zeigt sich ein relativ breites Spektrum. Von den nordionischen Tänzerdarstellungen der zweiten Hälfte des 6. Jhs. sind 14 auf Amphoren angebracht, 10 auf Krateren sowie 7 auf den Campana-Dinoi. Daneben finden sich Tänzerbilder auf zwei Deckeln sowie jeweils einmal auf einer Kanne, einem Gefäßständer und

⁵⁹⁸ Smith 2010, 217–219 352 Abb. 39 b.

⁵⁹⁹ Smith 2010, 215, relativierend Smith 2010, 220.

⁶⁰⁰ vgl. etwa **A267**. **A268**.

⁶⁰¹ s. zu Milet als Produktionszentrum der Fikellurakeramik s. u. Exkurs Fikellura: Produktionszentrum Milet.

⁶⁰² s. dazu allg. Cook 1952, 147–149; Cook – Dupont 1998, 95–107; Özer 2004, 203–211.

⁶⁰³ Gefäße der Petrie-Gruppe allgemein fanden sich bisher vor allem in Tell Defenneh und Naukratis, s. Cook 1952, 148 f.; Özer 2004, 203.

⁶⁰⁴ Gefäße der Urla-Gruppe insgesamt fanden sich bisher ebenfalls vor allem in Tell Defenneh, Naukratis aber auch in Klazomenai, s. Cook 1952, 149; Özer 2004, 203 f.

einem Askos. Es kann also durchaus von einem Schwerpunkt der Tänzerdarstellungen auf Trinkgeschirr gesprochen werden, der aber nicht ausschließlich ist.

Bei den Fundkontexten zeichnen sich insgesamt keine eindeutigen Tendenzen ab, u. a. da Fundort und Fundkontext häufig nicht bekannt sind. Nur bei zwei Gefäßgruppen sind Fundkontexte dokumentiert, die gleichzeitig sehr einheitlich sind: Die nordionischen Kratere stammen größtenteils aus der Siedlung von Alt-Smyrna, die Campana-Dinoi aus Gräbern in Etrurien. Es ist also anzunehmen, dass die nordionischen Kratere mit Tänzerdarstellungen als Mischgefäße beim Symposion verwendet wurden. Dabei handelt es sich aber um weniger als ein Viertel der nordionischen Gefäße mit Tänzerbildern. Daher kann hiervon nicht sicher auf den Verwendungskontext der anderen Gefäße geschlossen werden.

Kommen wir zu den Bildern der Tänzer selbst. Während die Darstellungen des zweiten Viertels bzw. der Mitte des 6. Jhs. die Tänzer stets im Schurz und teils bei Gruppentänzen zeigen, treten die Tänzer im dritten und frühen vierten Viertel des 6. Jhs. sowohl nackt als auch im Schurz auf. Dies haben sie mit ihren Kollegen in der Fikellurakeramik gemein⁶⁰⁵. Ebenso wie diese tragen sie gelegentlich Tänien oder Kränze auf dem Kopf und gekreuzte Hypothymides, aber auch einfache, wie die chiotischen Tänzer, schräg über der Brust. Anders als die chiotischen und südionischen Tänzer werden die nordionischen im zweiten Viertel des 6. Jhs. fast durchgehend mit Bart gezeigt. Nur Tänzer auf den Campana-Dinoi und die späten in den Darstellungen aus dem letzten Viertel des 6. Jhs. sind meist bartlos. Buschor sah in den »monströsen« Bärten der Tänzer den Beweis für ihre Unbürgerlichkeit. Die langen Bärte sind jedoch gepflegt und unterscheiden sich nicht von denen dreier bekleideter Männer, die ruhig hintereinander auf einer Halsamphora der Urla-Gruppe (**A377**) dargestellt sind.

Im Unterschied zu den Fikelluratänzern werden die nordionischen der zweiten Hälfte des 6. Jhs. nur selten mit Trinkgeschirr dargestellt. Einmal steht neben Tänzern eine Amphora, gelegentlich taucht ein Kantharos auf, möglicherweise ein Hinweis auf ein dionysisches Fest. Ansonsten erscheint nur einmal auf einem Campana-Dinos im Zusammenhang eines größeren Festereignisses ein Dinos und einmal am Ende des 6. Jhs. eine vollständige Ausstattung mit Schale, Krater⁶⁰⁶ und Kanne in einer Darstellung, die dionysischen angenähert ist (**A270**). Hier finden wir auch die einzige Darstellung einer tanzenden Frau in Gesellschaft der Tänzer. In einem weiteren Fall treten aulospiegelnde Frauen zu den Tänzern hinzu (**A236**), tanzen jedoch nicht mit⁶⁰⁷. Sonst begleiten gelegentlich, wie in den Fikelluradarstellungen, einzelne Tänzer das Geschehen mit Flötenspiel.

Die Tanzbewegungen der nordionischen Tänzer unterscheiden sich nicht grundlegend von denen der südionischen⁶⁰⁸. In den besser erhaltenen, umfangreicheren Darstellungen mit meh-

⁶⁰⁵ Cook 1952, 135; Smith 2010, 208 f.

⁶⁰⁶ Vgl. auch die Darstellung auf **A425**, s. dazu o. Anm. 530.

⁶⁰⁷ Smith 2010, 209.

⁶⁰⁸ Zu Tanzhaltungen- u. Bewegungen in den nord- u. südionischen Darstellungen mit Vergleich zu den attischen s. Franzius 1973, 73–77.

renen Tänzern in Friesen zeigen sich, ebenso wie in der Fikellurakeramik, allgemeine Gemeinsamkeiten mit attischen Darstellungen⁶⁰⁹. Das gilt etwa für die Verteilung der Tänzer in regelmäßigen Abständen, für ihre Körperhaltungen und deren Darstellungsweise: Häufig werden Beine und Kopf im Profil gezeigt, der Oberkörper teils in Dreiviertelansicht und der Kopf gelegentlich zurückgewandt. Der attische Einfluss auf die nordionisch schwarzfigurige Keramik ist allgemein evident, wie schon in Technik und Farbwahl deutlich wird⁶¹⁰. Es kann jedoch nicht von einer Abhängigkeit gesprochen werden. Mit dem Tragen von Schurz und Hypothymis, der seltenen Verwendung von Trinkgeschirr, dem weitgehenden Verzicht auf Frauen und der fehlenden Darstellung sexueller Erregung in den Bildern unterscheiden sie sich deutlich von den attischen Bildern und zeigen ihre Eigenheiten.

Zusammenfassung zu den Tänzern

Einzelne frühe Darstellungen von Tänzern finden sich in der ostgriechischen Vasenmalerei bereits im 7. Jh. (**A20**, **A166**). Die Masse der Bilder setzt aber erst mit den chiotischen Tänzern ein, die ab dem letzten zweiten Jahrzehnt des 6. Jhs. bis 540 vor allem auf die chiotischen Kelche gemalt werden. Im Nord- und Südionischen Bereich werden Tänzer vereinzelt bereits im zweiten Viertel des 6. Jhs. gezeigt. Hier beginnt die dichte Reihe der Tänzerbilder dann um die Mitte des 6. Jhs und läuft mit einem deutlichen Schwerpunkt im dritten Viertel des 6. Jhs. etwa bis zu dessen Ende.

Während der Reigen dickbäuchiger Tänzer (**A20**) im frühen 7. Jh. als Unikum gelten kann, ist der ityphallische Tänzer (**A166**) kein isoliertes Phänomen. Darstellungen ähnlich bewegter Figuren finden sich im 7. Jh. vereinzelt auch in der griechischen Keramik benachbarter Regionen, u. a. der Kykladen.

Die chiotischen Tänzer tauchen später auf als die verwandten korinthischen Dickbauchtänzer, etwa gleichzeitig mit den Dickbauchtänzern in der attischen Vasenmalerei und etwas früher als die verkleideten lakonischen Tänzer. Die Darstellungen verkleideter Tänzer haben sich offensichtlich ausgehend von der korinthischen Vasenmalerei in der griechischen Bilderwelt verbreitet. Auch die chiotischen Tänzerbilder wurden als solche wahrscheinlich von den korinthischen Vasenbildern angeregt. Die meisten Tanzhaltungen der chiotischen Tänzer, also die Art, wie Tanzbewegung ins Bild gesetzt wird, finden ihre Entsprechung in den korinthischen Darstellungen. In der Ausgestaltung der Details, wie etwa der Kleidung und Ausstattung der Tänzer, sind die chiotischen Darstellungen aber von Anfang an selbständig. Hinter den Bildern stehen offensichtlich eigene Traditionen und Bräuche in der sozialen Praxis, mithin eigene Tänze.

⁶⁰⁹ Vgl. etwa Amphora New York, MMA 56.171.18: Smith 2010, 321 Abb. 17 b; Bandschale Kopenhagen, Thorvaldsens Mus. 76: Smith 2010, 323 Abb. 19 b. Dies gilt jedoch nicht nur für **A257**, das Smith 2010, 208 als quasi identisch mit attischen Darstellungen ansieht. Auf Beziehungen der Komasten der Campana-Dinoi zu attischen weist bereits Greifenhagen 1929, 56 hin.

⁶¹⁰ Cook 1952, 123; Özer 2004, 200. Zu attischen Zügen bes. im Werk des Petrie-Malers s. Cook 1952, 130; Cook – Dupont 1998, 99 f.

Im dritten Viertel des 6. Jhs. lösen Komastendarstellungen in der nordionisch schwarzfigurigen und in der südionischen Fikellurakeramik die verkleideten chiotischen Tänzer ab. Damit lässt sich im ostgriechischen Raum eine Entwicklung fassen, die sich ähnlich auch auf dem griechischen Festland, u. a. von den korinthischen und frühen attischen Dickbauchtänzern hin zu den attischen Komasten, vollzogen hat.

Die südionischen und nordionischen Tänzerdarstellungen weisen die gleichen Grundelemente auf wie die attischen Tänzerdarstellungen: Tänzer, Trinkgeschirr und Musik. Tanzbewegungen und -formationen unterscheiden sich nicht grundlegend von denen gleichzeitiger attischer Tänzer, sind aber weniger abwechslungsreich. Kompositionsformen wie die Aufreihung im Fries und die Tanzbewegungen einzelner Figuren sind möglicherweise von attischen Vorbildern übernommen. Anders als die attischen Komasten bleiben die Tänzer nord- und südionischer Bilder der zweiten Hälfte des 6. Jhs. unter sich und werden in der Regel nicht gemeinsam mit Frauen gezeigt. Sexuelle Erregung oder Interaktion wird bei ihnen ebenso wenig gezeigt wie bei den chiotischen Tänzern der ersten Jahrhunderthälfte, anders als in den korinthischen, attischen oder lakonischen Bildern. Als Ganzes sind die süd- und nordionischen Tänzerbilder selbständig. Die häufige Darstellung ihrer Bekleidung mit dem Schurz ist regionaler Prägung.

Die ostgriechischen Tänzer insgesamt teilen also eine Reihe von Charakteristika: Die Art, wie die Tanzbewegung ins Bild gesetzt wird, die häufige Bekleidung mit einem Kleidungsstück, das nur die Hüften bedeckt (Steißkappe oder Schurz) und das Tragen der Hypothymis. Es zeigt sich aber eine Reihe von Unterschieden innerhalb der Tänzerdarstellungen. Am deutlichsten sind diese zwischen den früheren chiotischen und den späteren süd- und nordionischen Bildern.

Die chiotischen Tänzer tragen eine spezielle Kombination von Kleidungs- und Ausstattungsstücken, die außerhalb der Tänzerdarstellungen nicht vorkommt: Steißkappe, Turban und Hypothymis. Sie tanzen oft in Formationen hintereinander. Gelegentlich halten sie Früchte und Kränze. All dies sind Merkmale, die sich bei den nord- und südionischen Tänzern so nicht wiederfinden. Auch die nord- und südionischen Tänzer der zweiten Hälfte des 6. Jhs. haben sich gelegentlich festlich mit Tänien und Hypothymiden geschmückt. Ihre Darstellung im Schurz oder nackt ist die zum Tanzen passende. Sie entspricht nicht der repräsentativen Aufmachung der Männer beim Gelage oder der Manteljünglinge. Es handelt sich aber auch nicht um eine spezielle Kleidung wie bei den chiotischen Tänzern.

Während in den chiotischen Bildern Trinkgeschirr keine Rolle spielt, halten besonders die Tänzer in der südionischen Fikellurakeramik häufig Trinkgeschirr und tanzen um einen Dinos. Im Nordionischen kommt dies nur gelegentlich vor.

Auch in ihrer Haar- und Barttracht unterscheiden sich die Tänzer auf den Gefäßgruppen voneinander. Die chiotischen Tänzer erscheinen fast durchgehend bartlos, die südionischen Tänzer werden nur selten mit Bart dargestellt, die nordionischen Tänzer des dritten Viertels des 6. Jhs. tragen größtenteils einen Bart, nur auf den Campana-Dinoi und in den späteren Darstel-

lungen am Ende des 6. Jhs. sind sie bartlos. Es fragt sich, ob es sich dabei um regionale Unterschiede in der tatsächlichen Tracht handelt, oder ob die Tänzer damit charakterisiert werden sollten, etwa indem die Bartlosigkeit sie als junge Männer kennzeichnen soll. Die Barttracht entspricht nur zum Teil den Tendenzen in den anderen Darstellungen der jeweiligen Gefäßgattungen. Die chiotischen Tänzer unterscheiden sich in ihrer Bartlosigkeit von den sonst in der chiotischen Vasenmalerei dargestellten Männern, die häufig Bart tragen. In den nordionischen Vasenbildern ist die Bärtigkeit nicht nur bei den Tänzern sondern bei den Männern allgemein verbreitet. Im Südionischen erscheinen etwa die Gelagerten ungefähr zu gleichen Teilen mit Bart und bartlos. Daher ist die Abweichung der chiotischen Tänzerdarstellungen deutlich. Hier könnte tatsächlich eine bestimmte Altersgruppe gemeint sein, die den Tanz auführt.

Die chiotischen Tänzerdarstellungen sind größtenteils auf Kelchen angebracht, also ursprünglich Trinkgefäßen. Sie wurden vorwiegend im Heiligtum gefunden.

Die südionischen Tänzerbilder finden sich größtenteils auf Amphoren, aber auch auf Kannen und einer Schale. Die nordionischen Tänzer wurden auf ein breiteres Spektrum von Gefäßformen gemalt, darunter vor allem Kratere, Amphoren und Dinoi. Die Darstellungen wurden also nur zum Teil auf typischem Trinkgeschirr wie den Krateren angebracht. Auffällig ist im Unterschied zum Attischen, dass bislang kaum Schalen bekannt sind, die mit Tänzerbildern bemalt sind. Dies mag damit zusammenhängen, dass in der nord- und südionischen Keramik bisher figürlich bemalte Trinkgefäße allgemein selten sind⁶¹¹.

Der Nutzungskontext der Bilder der zweiten Hälfte des 6. Jhs. lässt sich nur begrenzt bestimmen. Anders als die chiotischen Kelche fand sich die mit Komasten bemalte südionische Keramik zwar auch, aber nicht vorrangig, im Heiligtumskontext. Bei der nordionischen Keramik lassen sich abgesehen von einer Gruppe Kratere, die aus Siedlungskontext stammen, keine Schwerpunkte feststellen. Die Darstellungen wurden also zum Teil auf typischem Symposionsgeschirr angebracht, zum Teil aber auch auf Gefäßen, die in diesem Kontext benutzt worden sein können⁶¹², aber nicht müssen. Im Unterschied zur attischen Keramik fällt auf, dass sich bislang kaum Schalen mit Tänzerdarstellungen finden. Dies mag damit zusammenhängen, dass in der ostgriechischen Keramik figürliche bemalte Trinkgefäße bisher allgemein eher selten sind

Bei den Tänzen handelt es sich in allen Fällen um einen festlichen Anlass, zu dem sich die Tänzer mit Kränzen und Hypothymiden geschmückt haben. Die unterschiedliche Schilderung der Tänzer und ihrer Aufmachung, weist darauf hin, dass es sich um unterschiedliche Tänze in jeweils unterschiedlichem Kontext handelt. Bildträger und Fundkontexte können Hinweise auf deren Deutung geben.

⁶¹¹ Zu neueren Funden bemalter Schalen aus Milet s. u. XII., Südionien.

⁶¹² Zu Amphoren s. u. Kapitel IX., Bildträger und Fundkontexte.

Die chiotischen Tänzer setzen sich von den nord- und südionischen Tänzerdarstellungen wie auch innerhalb der Bilder in der chiotischen Keramik ab. Es handelt sich um eine spezifische Personengruppe, wahrscheinlich junge Männer, die in spezieller Kleidung tanzt. Die vorrangige Verwendung der Kelche im Heiligtum zwingt zwar nicht zur Verortung der Tänze ebenda, denn es können ja auch sonst Menschen in Rollen, in denen sie nicht tatsächlich im Heiligtum erscheinen, wie etwa als Krieger, auf den Kelchen präsentiert werden. Die außerordentliche Ausstattung der Tänzer und die von ihnen gehaltenen Objekte, darunter Granatäpfel, sprechen aber dafür, dass es sich um Tänze im Kult handelt.

Die südionischen und nordionischen Tänzer sind keinem spezifischen Kontext zuzuordnen. Sie sind was sie tun: Tänzer. In den Bildern gibt es keinen Hinweis auf eine Umgebung. Die häufige Darstellung von Trinkgeschirr, vor allem in den südionischen Bildern, weist auf die Verbindung des Tanzens mit dem Genuss von Wein hin. Anders als in der attischen Vasenmalerei werden die Tänzer aber nicht im Zusammenhang mit dem Symposion gezeigt. Dabei ist anzunehmen, dass das Symposion im ostgriechischen Raum keine geringere Rolle spielte als in Attika. Das Gelage wird in den ostgriechischen Vasenbildern aber insgesamt eher selten dargestellt⁶¹³. Der Tanz kann also nicht eindeutig als Komos bezeichnet werden, wenn man darunter nur den Umzug der Zechner nach dem Symposion versteht. Dieser enge Zusammenhang zu einem Symposion ist aber für den Komos nicht unbedingt anzunehmen. Wenn man Wein, Musik und Tanz als Charakteristika des Komos ansieht, können besonders die südionischen Tänzer durchaus als Komasten bezeichnet werden⁶¹⁴.

Die Tänzer erscheinen im ostgriechischen Raum also in eigenen, charakteristischen Ausprägungen, reihen sich aber in die allgemeine Entwicklung der griechischen Tänzerdarstellungen ein.

⁶¹³ s. u. Kapitel III. Gelage.

⁶¹⁴ s. o. mit Anm. 511.

III. Gelage

Im Vergleich zur Bilderwelt des Mutterlands, besonders Attikas, wird das Symposion in den ostgriechischen Vasenbildern verhältnismäßig selten dargestellt. Von den 14 Stücken schließen sich nur 8 Darstellungen in der Fikelluramalerei zu einer Gruppe zusammen: Sie zeigen das Gelage ohne Kline und bereichern die Darstellung durch Elemente der Natur und schwebende Flügelwesen. Es handelt sich zwar um eine relativ kleine Gruppe von Darstellungen. Sie ist aber angesichts der insgesamt deutlich geringeren Anzahl von Menschendarstellungen in der ostgriechischen Vasenmalerei keinesfalls zu vernachlässigen.

Die Bilder

Die meisten Gelagedarstellungen finden sich in der Fikellurakeramik (9), sie zeigen größtenteils klinenlose Gelage. Nur wenige, sehr fragmentarisch erhaltene chiotische und nordionische Gefäße zeigen Gelage, bei denen es sich wahrscheinlich um Klinengelage handelt.

Nordionien und Chios

Die ersten Gelagedarstellungen in der ostgriechischen Vasenmalerei finden sich in der chiotischen Keramik. Sie sind auf zwei Kelchen angebracht, die leider nur in kleinen Fragmenten überliefert sind (**A278. A279**).

Das Kelchfragment **A278** aus dem zweiten Viertel des 6. Jhs. zeigt m. E. einen Gelagerten mit Schale, von dem allerdings nur noch Reste zu erkennen sind. Am linken Rand des Fragments ist noch eine schräge Farbfläche erhalten, abgeschlossen von einem Strichband, daneben eine erhobene Hand, die eine Schale balanciert, rechts davor die Nase vom Gesicht der dazugehörigen, ansonsten verlorenen Person. Das schräge, mit Strichband abschließende Objekt wurde als Hals und Mähne eines Pferdes gedeutet⁶¹⁵. Es entspricht aber keiner der bekannten Pferdedarstellungen in der chiotischen Vasenmalerei, in denen die Mähne entweder in dunkler⁶¹⁶ (**A561. B86. B91. B138. B139. B159. B163**) oder seltener in roter (**B146**) oder weißer (**B156**) Farbe gemalt ist. Bisweilen geben auch lange, dichte Linien das herabfallende Haar der Pferdemahe an (**B144. B145**). Bei der Darstellung eines Reiters oder zumindest eines Mannes mit Pferd würde auch die Schale verwundern⁶¹⁷. Sie passt vielmehr in einen Symposionskontext. Bei der schrägen Farbfläche auf dem Fragment wird es sich daher eher um die hochgestellten Beine eines Gelagerten handeln und das Strichband könnte eine Borte des Mantels angeben⁶¹⁸. Direkt oberhalb der gelagerten Figur sind noch Reste zweier umlaufender Reifen zu erkennen, die das Bildfeld nach oben hin zum Gefäßrand abschließen. Dies spricht dafür, dass der Gelagerte in der oberen Hälfte des Bildfeldes dargestellt war und daher wahrscheinlich auf einer Kline lagerte.

⁶¹⁵ Lamb 1936, in: CVA Cambridge (2) S. 34; Lemos 1991, 101.

⁶¹⁶ Price 1924, 212.

⁶¹⁷ Lemos 1991, 101 vermutet daher in der Gestalt »perhaps Troilos' attendant pouring from a phiale«.

⁶¹⁸ Vgl. den Mantel des vordersten Mannes mit Stiefeln auf **A35** sowie die Mantelborten auf **B104** und **A381**.

Auf dem Kelchfragment **A279** aus der Zeit zwischen 590 und 560 haben sich noch Reste vom Bein eines Möbels erhalten⁶¹⁹. Es ist anzunehmen, dass es sich um das Bein einer Kline handelt, das dann gleichfalls wahrscheinlich von einer Gelagedarstellung stammt.

Aus der nordionischen Keramik sind bislang Fragmente von drei Gefäßen des dritten Viertels des 6. Jhs. bekannt, auf denen Gelage dargestellt waren. Zwei Fragmente von wohl nordionischen Tellern zeigen Reste von Klinen (**A280**, **A281**)⁶²⁰. Auf dem Fragment **A280** sind noch das Fußende einer Kline mit gemusterten Matratzen und zwei darüber herausragende Füße zu erkennen. Aufgrund der unterschiedlichen Haltung der Füße ist anzunehmen, dass sie von zwei Personen stammen, die gemeinsam auf der Kline liegen⁶²¹. Auch das Fragment **A281** zeigt noch das Ende einer Kline, möglicherweise ist in den Bemalungsresten am Fragmentrand eine zweite Kline zu erkennen.

Die dritte nordionische Gelagedarstellung ist auf einem schwarzfigurig bemalten, geschlossenen Gefäß des dritten Viertels des 6. Jhs. angebracht (**A282**). Hier sind nur noch die Füße einer stehenden Figur, wohl ein Diener oder Flötenspieler, vor einem kleinen Tisch zu erkennen, sowie eine Farbfläche dahinter, wahrscheinlich der Rest einer Kline. Die Figurenzusammenstellung ist wie der Schemel bzw. Tisch vor der Kline aus attischen Symposionsdarstellungen hinreichend bekannt⁶²². Später findet sie sich auch in der Gelagedarstellung auf einem Klazomenischen Sarkophag (**C54**) aus dem ersten Viertel des 5. Jhs.

Ein Gelagerter ohne Kline findet sich im Nordionischen nur im dionysischen Bereich: Ein möglicherweise nordionischer Krater (**A492**)⁶²³ des letzten Viertels des 6. Jhs. zeigt einen mit aufgestellten Beinen leicht zurückgelehnt auf dem Boden sitzenden Satyrn, der in seiner Rechten einen Kantharos erhebt⁶²⁴, neben ihm eine Weinranke. Die Darstellung erinnert an Bilder des Bodengelages in der attischen Vasenmalerei ab 530, die Dionysos und sein Gefolge, aber

⁶¹⁹ Das Stück ist bislang nur in der DB BM publiziert (Inv. 1888,0601.786). Ebenda Deutung als Bein eines Möbelstücks sowie Datierung 590–560. Eine ähnliche Bemalung zeigt auch das Frgt. des chiotischen Kelchs in London, BM 1888,0601.785, bei dem in der DB BM ebenfalls ein Möbelstück vermutet wird. Es ist aber m. E. nicht sicher als Klinenbein anzusprechen.

⁶²⁰ Einordnung von **A280** und **A281** als nordionisch in DB BM (Inv. 1886,0401.1281 und 1888,0601.781; 11.01.2012). Die ältere Forschungsliteratur nimmt für **A280** noch eine chiotische Herkunft an: Walter-Karydi 1973, 70. 140 Nr. 802; Johnston 1978, Nr. 65. Lemos 1991, 295. 84 ist sich darin nicht sicher (»could be Chian grand Style«). **A281** erinnert mit den parallel geritzten, leicht gewellten Linien stilistisch an die lakonische Vasenmalerei, vgl. Die Kline auf dem lakonischen Krater Samos, Mus. Vathy K1445: Stibbe 1971, 217 f. Nr. 37 Taf. 19, das Objekt hinter dem Gelagerter auf der lakonischen Schale Berlin, ANT 478x. 460x u. a.: Stibbe 1972, 243–245. 279 Nr. 191 Taf. 58.

⁶²¹ Johnston 1978, Nr. 65. Anders: Lemos 1991, 284. Eine erotische Szene, die Walter-Karydi 1973, 70. 108 Anm. 195 darin vermutete, ist kaum zu belegen.

⁶²² s. Fehr 1971, 54–61; Dentzer 1982, 98 Taf. 20 Abb. 110. Das Gelage auf der Kline mit Tisch und Mundschenk findet sich bereits im Korinthischen: Dentzer 1982, 83.

⁶²³ Nach Levi 1964, 14 »ionisch«. Er beschreibt die Bemalung in rotbraunem Glanzton und erwähnt keinen Überzug.

⁶²⁴ Im Rahmen der nordionisch schwarzfigurigen Darstellungen ist noch ein Fragment aus Gravisca (**B310**) zu erwähnen, das den schrägen Oberkörper einer aufgestützten Figur zeigt, bei der es sich um einen Symposiasten handeln könnte. Boitani 1971, 252; Boitani Visentini 1978, 220; Boldrini 1994, 116. 118 vermuten in der Figur einen Satyrn. Es ist aber unsicher, ob das Fragment überhaupt aus ostgriechischer Produktion stammt. Boldrini 1994, 116 erwähnt »una solo vaga affinità con il gruppo C della ceramica dello stile di Fikellura«. Die Art der Ritzungen findet aber keinen Vergleich in der im Fikellurastil bemalten Keramik.

auch menschliche Zecher beim Gelage in dionysischer Umgebung zeigen⁶²⁵. Wahrscheinlich ist sie von attischen Vorbildern angeregt.

Südionien (Fikellura)

Die meisten Darstellungen Gelagerter finden sich in der südionischen Vasenmalerei, größtenteils in der Fikellurakeramik.

Eine Ausnahme davon bildet die Darstellung eines Gelagerten im Tondo einer südionischen⁶²⁶ Kleinmeisterschale (**A283**) aus der zweiten Hälfte des 6. Jhs. Von dem Gelagerten sind nur noch der auf einem Kissen aufgestützte Arm und die auf die Schultern fallenden Haare zu erkennen. Da sich das Bild im Schalentondo befindet, kann es sich um keine ausführliche Darstellung handeln. Wahrscheinlich wurde hier ein einzelner Gelagerter gezeigt, ob mit oder ohne Kline, ist nicht mehr mit Sicherheit zu sagen.

In den Bildern der südionischen Fikellurakeramik findet sich eine Reihe von Gelagedarstellungen, von denen sich die meisten aufgrund gemeinsamer Charakteristika zu einer Gruppe zusammenschließen. Sie zeigen, soweit anhand der fragmentarischen Überlieferung der Stücke noch feststellbar, fast alle das Gelage ohne Kline. Um sicher klinienlose Gelage handelt es sich auf **A284**, **A285**, **A286** (Schulterfries), **A287**⁶²⁷ und **A288**. Eine Ausnahme bildet nur die Darstellung auf dem Henkel von **A286**. Von den anderen Bildern ist nicht genug erhalten, um Klinien sicher auszuschließen. In Analogie zu den anderen Darstellungen sind aber auch hier klinienlose Gelage anzunehmen.

In einigen der Bildern werden Tiere zwischen den Gelagerten gezeigt, in anderen schweben Flügelwesen über ihnen. Ebenso erscheinen die Gelagerten ohne weitere Angaben von Umgebung. Wir beginnen mit letzteren, dann betrachten wir die Gelage mit Tieren und schließlich die mit Flügelwesen. Zuletzt werden Fragmente betrachtet, die möglicherweise Reste von Gelagedarstellungen zeigen.

Einfache Bodengelage

Fragmente vom Schulterfries einer Amphora aus Amathous (**A284**) zeigen Teile von vier gelagerten Männern und einem Flötenspieler sowie auf einem nicht mehr genauer einzuordnen

⁶²⁵ Vgl. etwa den unter einer Weinranke gelagerten Satyrn mit Schale auf einem Kyathos in St. Petersburg, Ermitage 4474: Dietrich 2010, 78 Abb. 58. Anders Tempesta 1998, 89. 100, die für den Gelagerten auf **A285** und **A492** ein ostgriechisches Vorbild vermutet und darauf verweist, dass sich ein gelagerter Satyr mit Kantharos auch auf einer wohl ostionischen Gemme findet: Boardman 1968, 53. 57 f. Taf. 6. Zu attischen Gelageszenen dionysischen u. mythischen Charakters s. Fehr 1971, 62–106. bes. 78 f. 157 f. Nr. 237–246 (gelagerte Satyrn, mit Ausnahme von Nr. 242 ohne Kline). Zu gelagerten Satyrn: Schauenburg 1973; Heinrich 2007, 115. 119 f. Zu den attischen Darstellungen des Bodengelages allg. s. Heinrich 2007, die ebenda, bes. S. 129, für die attischen Bilder keinen Bezug zu kultischen Bodengelagen annimmt, sondern die Darstellungen menschlicher Zecher unter Weinstöcken als »imaginäres Gelage im Machtbereich des Dionysos« deutet. Topper 2009, 9–23 betont die Verbindung des Bodengelages zur heroischen Vergangenheit.

⁶²⁶ Walter-Karydi 1973, 25, die die Bemalungsreste als Symposiasten deutet.

⁶²⁷ Laubscher 1966a, 489 nahm noch eine Kline an, was er jedoch nach Fehr 1971, 45 revidierte.

Fragment den Oberkörper einer langhaarigen, bartlosen Figur⁶²⁸ mit vorgestreckten Armen. Die Männer lagern alle mit aufgestellten Beinen nach rechts auf dicken, gemusterten Matratzen und stützen sich mit einem Arm in darauf liegende Kissen. Sie tragen lange, weiße, an den Armen fein geraffte Chitone, darüber schräg drapierte, fast ebenso lange Mäntel. Sie werden mit unterschiedlichen Frisuren (mit kurzem und langem Haar, mit und ohne Bart), mit unterschiedlichem Trinkgerät (zwei mit einer flachen, fußlosen Schale, einer mit Trinkhorn) und mit lebhaften Gesten dargestellt. Während zwei ihre freie Rechte auf Kopfhöhe ausstrecken, hat der Mann vor dem Flötenspieler seine rechte Hand an den Hinterkopf gelegt. Der kleinere Flötenspieler, der zwischen den Gelagerten steht, trägt ebenfalls einen langen weißen Chiton, darüber einen knielangen Mantel. Reste einer erhobenen Hand hinter dem kurzhaarigen, bartlosen Gelagerten stammen möglicherweise von einem weiteren Flötenspieler auf der anderen Gefäßseite⁶²⁹. Ein dunkler Streifen an einem Friesende gehörte vielleicht zu einem Altar⁶³⁰. Es könnte sich aber auch um einen das Bildfeld begrenzenden Streifen zum Henkel hin handeln⁶³¹.

A285 zeigt das Gelage als Ausschnitt. Auf jeder Gefäßseite ist eine Figur ohne Kontakt zur Grundlinie im so genannten ›free field‹-Dekorationsschema dargestellt⁶³². Dabei ist einem voll gerüsteten Krieger auf der einen Gefäßseite ein Gelagerter mit langem Haar und Bart in durchscheinendem Chiton und Mantel mit Trinkhorn auf der anderen gegenübergestellt. Während manche in dem Gelagerten einen anonymen Zecher sahen⁶³³, deuteten andere ihn als Dionysos⁶³⁴. Für letztere Deutung wurde die lange Haar- und Barttracht angeführt, die für Dionysos in den attischen Darstellungen typisch ist⁶³⁵, sowie das große, als Trinkgefäß nicht alltägliche Trinkhorn, das Dionysos ebenfalls besonders in attischen Bildern häufig hält⁶³⁶. Die Kombination der beiden Figuren auf zwei Seiten des Amphoriskos wurde für beide Interpretationen angeführt. Man sah auf den beiden Gefäßseiten entweder zwei Götter – Dionysos

⁶²⁸ Schaus 1986, 263 vermutet hier eine Frau. Da die Tracht nicht mehr genauer zu bestimmen ist und langes Haar ebenso von Männern getragen wird (s. einen der Gelagerten in eben dieser Darstellung **A284** sowie u. Kapitel VII., Haar- und Barttracht), könnte es sich ebenso um einen Mann handeln.

⁶²⁹ Schaus 1986, 254 Nr. 17.

⁶³⁰ Darauf bezieht sich wohl Kron 1988, 142, wenn sie einen Altar im Bild erwähnt.

⁶³¹ Vgl. **A203. A439**.

⁶³² Cook 1933/1934, 47 Y8.

⁶³³ Walter-Karydi 1973, 54. Auch Schaus 1986, 276 und Herda 2006, 165 Anm. 1181 sprechen sich gegen die Deutung als Dionysos aus.

⁶³⁴ So bereits Jacopi 1931, 232; Cook 1933/1934, 47 f.; Boardman 1998, 147; Tempesta 1998, 89. 171 Nr. 77; Smith 2010, 200 (anders Smith 2010, 204).

⁶³⁵ Fehr 1971, 46. 62–64 f. Gerade als gelagerter Zecher trägt Dionysos aber in den attischen Darstellungen, in denen er ab etwa 530 erscheint, meist nur einen Mantel, womit er sich den gleichzeitigen attischen Symposiasten angleicht: Fehr 1971, 62. 208 Anm. 352. Vgl. u. a. LIMC III (1986) 456 Nr. 362–365; 470 Nr. 556. 558; 486 Nr. 757–761; 489 Nr. 788 s. v. Dionysos (C. Gasparri). Gelagert im langen Chiton u. wahrscheinlich mit Trinkhorn erscheint Dionysos nur auf der Kypseloslade: v. Massow 1916, 90; Fehr 1971, 35; LIMC III (1986) 439 f. Nr. 148 s. v. Dionysos (C. Gasparri). Splitter 2000, 45 deutet das Trinkgefäß als Becher. Zu Darstellungen des gelagerten Dionysos s. auch Schauenburg 1973, 2; Heinrich 2007, 107 f.

⁶³⁶ Fehr 1971, 46; Schlotzhauer 2006b, 237. 250 Anm. 95. Zum Trinkhorn als ›heroischer‹ Gegenstand: Athen. 11, 461c; Himmelmann 2005b, 153. Gelagerter Dionysos mit Trinkhorn s. u. a. LIMC III (1986) 456 Nr. 363; 470 Nr. 558; 489 Nr. 788 s. v. Dionysos (C. Gasparri).

und Ares⁶³⁷ – oder zwei Aspekte des Lebens eines »Bürgers« – Kampf und Bankett⁶³⁸ – einander gegenübergestellt. Zur Deutung der Figur als Dionysos lädt besonders ihre isolierte Darstellung ein, und es ist nicht auszuschließen, dass mancher Betrachter in dem eleganten Gelagerten den Gott als paradigmatischen Zecher sehen konnte. Er kann aber ebenso als menschlicher Zecher verstanden werden, denn weder Kleidung noch Trinkhorn sind auf Darstellungen des Gottes beschränkt. Langer Chiton und Mantel gehören ebenso wie langes Haar und Bart zur üblichen Kleidung der Männer in den ostgriechischen Darstellungen archaischer Zeit⁶³⁹, so tragen sie etwa auch die Gelagerten auf den betrachteten Amphorafragmenten aus Amathous (**A284**). Einer von ihnen hält auch ein Trinkhorn, das also wie auch in den attischen Bildern⁶⁴⁰ nicht dem Gott vorbehalten ist. Es handelt sich dabei aber um ein außerordentliches Trinkgerät, denn die Fikelluratänzer, die so häufig mit Trinkgeschirr gezeigt werden, halten es nie. Insofern verweist das Trinkhorn auf **A284** und **A285** auf den besonderen Charakter des Gelages.

Bodengelage mit Tieren

In einer Reihe von Gelagedarstellungen der Fikellurakeramik tauchen Elemente der Natur auf. Auf der Schulter des Aryballos **A286** läuft zu Füßen eines Gelagerten am einen Ende des Frieses ein Steinhuhn. Auffälliger und eindeutiger in die Darstellung mit einbezogen sind die Tiere auf dem Fragment einer Amphora in Basel (**A287**). Hier hockt zwischen zwei Gelagerten eine kleine Maus, die an etwas zu knabbern scheint. Darüber fliegt ein Insekt, wahrscheinlich eine Wespe oder Hornisse⁶⁴¹. Die ungewöhnliche Darstellung regte zu den unterschiedlichsten Deutungen an. Während die einen meinten, die Maus nasche an einem Speiserest⁶⁴², vermuteten andere, sie trinke aus einer Schale⁶⁴³. Laubscher sah in dem Insekt eine »riesige Wespe«, die »auf ihr Opfer« zusteuert⁶⁴⁴. Er verstand die Darstellung als »humorvolle Schilderung«, konnte sich aber nicht entscheiden, ob die Tiere »das Idyll bedrohen oder liebevoll untermalen«⁶⁴⁵.

⁶³⁷ Cook 1933/1934, 48 verweist auf einen Vorschlag Beazleys, die beiden Figuren könnten möglicherweise als Ares und Dionysos als Extrakt der Rückführung des Hephaistos als erfolgreicher und nicht erfolgreicher Gesandter verstanden werden.

⁶³⁸ Schaus 1986, 276.

⁶³⁹ s. u. Kapitel VII., Männerkleidung; vgl. Tuchelt 1976, 64; Herda 2006, 165 Anm. 1181.

⁶⁴⁰ Auch in attischen Gelagedarstellungen erscheint das Trinkhorn bei Gelagen, in denen sicher nicht Dionysos gemeint ist, s. Fehr 1971, 62 f. 208 Anm. 354, der darauf hinweist, dass »das Trinkhorn von Anfang an zum griechischen Gelage« gehört. Zu Darstellung des Trinkhorns bei Tanz u. Gelage s. auch Baughan 2011, 32 f.

⁶⁴¹ Das Insekt wurde meist als Wespe gedeutet, u. a. von Davies – Kathirithamby 1986, 78 f. in ihrer Untersuchung zu Insekten. s. auch Laubscher 1966a, 490; Fehr 1971, 45; Kreuzer, in: Frühe Zeichner 1992, 74 Nr. 75; Lemos 2000a, 382; Heinrich 2007, 142 R5. Will man die Größe in der Darstellung wörtlich nehmen, würde man eher an eine Hornisse denken (mündliche Auskunft von A. Herda). Die Deutung als Biene ist wegen der Betonung der »Taille« und des Hinterteils mit Stachel eher unwahrscheinlich.

⁶⁴² Laubscher 1966a, 490; Kreuzer, in: Frühe Zeichner 1992, 74 Nr. 75; Heinrich 2007, 142 R5.

⁶⁴³ Lemos 2000a, 382: »a mouse drinking presumably wine, from a cup«. Das Objekt vor der Pfote der Maus hat aber m. E. keine Ähnlichkeit mit einer Schale.

⁶⁴⁴ Laubscher 1966a, 490.

⁶⁴⁵ Laubscher 1966a, 490.

Weber-Lehmann verwies auf weitere Mäuse in späteren Gelageszenen aus Ionien⁶⁴⁶ und Etrurien⁶⁴⁷ und vermutete eine allgemeinere kultische Bedeutung, da Apoll an der kleinasiatischen Westküste auch als Apollon Smintheus verehrt worden sei⁶⁴⁸. Smith sah in den Tieren einen Hinweis auf die Verortung des Gelages im Freien⁶⁴⁹.

Obwohl es sich bei den beiden Tieren, die die Szene beleben, um Schädlinge handelt, die von den Speisen angezogen werden, spricht Laubscher, der sogar einen Angriff des Insekts auf die Maus vermutet, von einem Idyll. Dieser Eindruck scheint aber nicht unberechtigt, denn die Feiernden fühlen sich von den Tieren offensichtlich nicht gestört⁶⁵⁰, wenn sie auf diese überhaupt reagieren. Der Gestus des hinteren Symposiasten, der eine Hand mit der Handfläche nach oben erhoben hat, entspricht dem des Gelagerten auf der Amphora aus Amathous (A284) und muss nicht auf die Tiere bezogen sein.

Bodengelage mit Flügelwesen

In drei Gelagedarstellungen schweben Flügelwesen über den Gelagerten (A288–A290).

Am meisten hat sich von den Flügelwesen noch auf Fragmenten eines Kessels aus dem Aphroditeheiligtum auf dem Zeyintepe in Milet erhalten (A288). Hier schweben zwei von ihnen mit Schulterflügeln und kleinen Flügeln an den Fersen mit dem Rücken zueinander am oberen Rand des Schulterfrieses. Ob weitere Fragmente vom Schulterfries des Gefäßes mit der Darstellung eines Gelagerten zur gleichen Szene gehören, ist nicht sicher⁶⁵¹, aber anzunehmen. Dafür spricht auch, dass zwei weitere Fikellurafragmente eine entsprechende Figurenzusammenstellung zeigen⁶⁵².

Der am Boden auf einem Polster⁶⁵³ Gelagerte⁶⁵⁴ auf dem Kesselfragment (A288) hat ein Bein aufgestellt, das andere hat er wohl untergeschlagen. Der Gewandsaum endet bereits auf den Oberschenkeln, vielleicht, weil das Gewand hochgerutscht ist; möglicherweise trägt er aber

⁶⁴⁶ Auf den Terrakottafriesen aus Larisa: Kjellberg 1940, 74. 78. 66 f. Abb. 20–22 Taf. 31–33; Dentzer 1982, 230–234. Im Mutterland erscheinen keine Mäuse in diesem Darstellungskontext: Dentzer 1982, 231; Weber-Lehmann 1985, 31.

⁶⁴⁷ Tomba delle Olimpiadi: Weber-Lehmann 1985, 31 Taf. 16 e; Steingräber 1985, 336 f. Nr. 92. – Tomba del Topolino: Steingräber 1985, 357 Nr. 119 Abb. 155.

⁶⁴⁸ Weber-Lehmann 1985, 31. Zur Verbindung des Apollon mit der Maus ($\sigma\mu\iota\nu\theta\omicron\varsigma$ / $\sigma\mu\iota\nu\theta\alpha$) und Apollon als Pestgott u. Mäuseverschlinger s. DNP VII (1999) 1058 s. v. Maus (C. Hünemörder). Ebenda wird aber auch die Maus als Tier der Aphrodite erwähnt.

⁶⁴⁹ Smith 2010, 204.

⁶⁵⁰ Anders etwa als in den Darstellungen von Bienen, die im Schwarm einige Männer angreifen, s. eine att. sf. Amphora in London, BM B177: CVA London (3) III He Taf. 32, 1 a. c; att. sf. Amphora in Basel, Antikenmuseum Z364: CVA Basel (1) Taf. 30, 4.

⁶⁵¹ Ketterer 1999, 219. Thomsen 2011, 135 erwähnt die Darstellung nur am Rande, da »die Art ihrer [der Flügelwesen] Interaktion mit den Symposionsteilnehmern« unklar bleibe.

⁶⁵² s. u.

⁶⁵³ Nach Ketterer 1999, 218 hat sich der Ansatz eines Mäanderdekors erhalten, der in der Abbildung nur schwach zu erkennen ist.

⁶⁵⁴ Ketterer 1999, 217 mit Anm. 19 deutet die Haltung als Sitzen und bringt sie mit einer von Phokylides überlieferten Bemerkung, die das Trinken im Sitzen empfiehlt, in Zusammenhang. s. dagegen Herda 2006, 163 f., der auf Reste einer Matratze in der Darstellung verweist und die Haltung als Lagern im Sinne von »Liegen« interpretiert. Für uns ist in diesem Zusammenhang nur von Interesse, dass die Figur offensichtlich mehr oder weniger am Boden auf einer Matratze lagert.

auch einen kürzeren Chiton. Er wendet den Kopf nach hinten, so dass am Rand des Fragments nur noch sein kompakt über die Schultern fallendes langes Haar⁶⁵⁵ und der obere Teil des Kopfes, den ein ausladender Kranz schmückt, zu erkennen sind. An der Bruchkante hat sich noch der obere Teil seines Ohres erhalten, das spitz zu enden scheint⁶⁵⁶. Nach Schlotzhauer handelt es sich um das Pferdeohr eines Satyrn⁶⁵⁷. Seine rechte Hand streckt der Gelagerte mit einer Schale nach vorne, von wo ein kurzhaariger junger Mann im kurzen Chiton zu ihm tritt, der in seiner Linken einen großen Zweig hält, der von der gleichen Art scheint wie der um den Kopf des Gelagerten gewundene⁶⁵⁸. Beiden Figuren sind Namen beigeschrieben, was in der bisher publizierten Fikellurakeramik sehr selten ist. Der Name des Jünglings endet auf -ΑΙΟΣ, der Gelagerte ist als ΔΗΜΟΔΙΚΟΣ benannt. Da die Namen keine bekannten mythischen Figuren bezeichnen, spielen sie möglicherweise auf tatsächliche Personen des zeitgenössischen Lebens an, es könnte sich aber auch um sprechende Namen handeln, die die Figuren charakterisieren. Den Sitzenden würde dann sein Name als Mitglied des Demos bezeichnen⁶⁵⁹.

Der am Boden Sitzende oder Gelagerte weicht von den bisher betrachteten Zechern in einigen Details ab: Neben dem Kranz (vgl. dazu unten **A291**) unterscheidet er sich im nur bis auf die Oberschenkel reichenden Gewand, sowie in den Spitzohren, die er wahrscheinlich hat. Ob es sich tatsächlich um einen Satyrn handelt, ist nicht mehr mit Sicherheit festzustellen, da sich weder Gesicht noch Gesäß oder Füße bzw. mögliche Hufe der Figur erhalten haben. Dagegen spricht die Bekleidung, die sonst bei Satyrn nicht üblich ist. Entweder sehen wir hier einen Satyrn, zu dem ein menschengestaltiger Jüngling tritt, wofür sich bisher kein Vergleich findet. Oder das nicht besonders große, spitze Ohr⁶⁶⁰ und die etwas aus der Fassung geratene Kleidung charakterisieren den Zustand des Gelagerten, der sich im Rahmen der Feier eine dionysische Atmosphäre anverwandelt hat⁶⁶¹. Berücksichtigt man die Namensbeischrift, wäre im Falle eines Satyrn der Name als sprechender Name zu interpretieren, der den Satyrn als Teil des Demos bezeichnet, was in diesem Zusammenhang vielleicht als Scherz zu verstehen wäre. Oder es handelt sich um den Namen einer tatsächlichen Person, was die Darstellung eines Satyrn ausschließen würde. Deutet man den Gelagerten als dionysierten Zecher, was mir am wahrscheinlichsten scheint, sind beide Interpretationen des Namens möglich.

⁶⁵⁵ Ketterer 1999, 219 mit Anm. 20 sieht darin eine Zopftracht, s. u. mit Anm. 1464.

⁶⁵⁶ In der publizierten Abbildung ist dies nicht zu erkennen. Zu erahnen ist es auf einem Foto auf der Internetseite der Universität Bochum: <<http://www.ruhr-uni-bochum.de/milet/in/krater.htm>> (15.01.2012).

⁶⁵⁷ Schlotzhauer 2006b, 249 Anm. 91.

⁶⁵⁸ Ketterer 1999, 217 f.

⁶⁵⁹ W. Pape, Griechisch-Deutsches Handwörterbuch 3 (Graz 1954) 565 s. v. δημοτικός: 1) zum (gemeinen) Volk gehörig.

⁶⁶⁰ Einige Satyrn haben deutlich größere Ohren (**A444. A441**), es kommen aber auch Satyrn mit weniger großen spitzen Ohren vor (**A439. A443**).

⁶⁶¹ Vgl. den Satyrschweif bei einem sonst menschlich erscheinenden Tänzer auf einem nordionisch schwarzfigurigen Krater aus Kyme (**A270**) sowie das Spiel mit der mythischen Ebene in Darstellungen des Mutterlandes, s. o. mit Anm. 590.

Auf zwei Fikellurafragmenten haben sich nur jeweils Teile eines Gelagerten und die Spitze eines Flügels erhalten. Auf dem Fragment einer Tasse aus Didyma (**A290**) sind nur ein Arm sowie Teile des Oberkörpers und der aufgestellten Beine eines gelagerten Mannes in hellem Chiton und dunklem Mantel zu erkennen, über seinem Knie die Spitze eines Flügels. Die Reste einer Flügelspitze sind wahrscheinlich auch in den Bemalungsresten über der Knickrandschale zu erkennen, die ein bärtiger Gelagerter⁶⁶² im Chiton mit gemusterter Borte auf Fragmenten eines Kessels aus Milet (**A289**) am Fuß gegriffen hat und an die Lippen setzt. Die Flügelspitzen sind im Vergleich mit den schwebenden Flügelwesen auf **A288** als Flügel von ebensolchen zu erkennen. Sie belegen, dass die Gelagerten in direktem Zusammenhang mit den Flügelwesen dargestellt wurden.

Weitere mutmaßliche Gelage

Weitere Bilder auf Fikellurafragmenten wurden als Teile von Gelagedarstellungen gedeutet. So **A291**, ebenfalls vom Zeytintepe in Milet, das den Oberkörper und Kopf wahrscheinlich eines Mannes in Chiton und Mantel zeigt, der wie der Gelagerte auf **A288** bekränzt ist. In seiner erhobenen Linken balanciert er eine Schale, die er nur am Fuß gefasst hat. In den Bemalungsresten vor ihm vermutete Ketterer⁶⁶³ die aufgestellten Beine eines Gelagerten. Nimmt man dies an, sind hier das Knie mit dem hellen, möglicherweise durchscheinenden Chiton und der darüber gezogene Mantel zu sehen⁶⁶⁴. In der Figur mit Schale wäre dann ein nach hinten umgewandter Gelagerter zu erkennen. Über dem »Knie« der rechten Figur sind aber die Buchstaben **AΦ** aufgemalt. Senff deutete sie als Namensbeischrift der Figur und ergänzt sie zu Aphrodite⁶⁶⁵. Herda wies jedoch zur Recht darauf hin, dass es sich auch um einen anderen Eigennamen handeln könnte⁶⁶⁶, in diesem Fall hätten wir es dann mit zwei Gelagerten zu tun.

Vom Bauchfries einer Amphora aus Histria (**A435**) haben sich noch Teile von Oberkörper und Hinterkopf eines langhaarigen Mannes in Chiton und Mantel erhalten. In seinem Rücken wachsen Granatapfelzweige. Schaus vermutete darin die Darstellung eines Gelages im Freien⁶⁶⁷. Da nur der Ansatz des Arms auf der dem Betrachter zugewandten Seite zu erkennen ist, der nach vorne gestreckt scheint, vermisst man den bei Gelagerten oft nach hinten abgewinkelten Arm⁶⁶⁸. Dieser ist aber nicht zwingend, weshalb die Verortung des Mannes im Kontext einer Gelagedarstellung durchaus vorstellbar ist.

⁶⁶² Nach Ketterer 1999, 219 ist er höher gelagert als sonst üblich. m. E. ist aber etwa im Vergleich zu den rechts außen Gelagerten auf **A284** und dem Gelagerten auf **A285** keine deutlich aufrechtere Haltung festzustellen. Zu den hier als Flügel gedeuteten Bemalungsresten über der Schale äußert sich Ketterer 1999 nicht.

⁶⁶³ Ketterer 1999, 217. Dem schließt sich Herda 2006, 163 Anm. 1172 an.

⁶⁶⁴ Vgl. **A285**. **A287**. Es handelt sich eher nicht, wie Herda 2006, Anm. 1172 annimmt, um den Unterschenkel und den Saum eines kurzen Chitons, da die bloßen Beine üblicherweise nicht in Umrisszeichnung gegeben werden, vgl. **A288**.

⁶⁶⁵ Senff 1992, 107.

⁶⁶⁶ Herda 2006, 164 Anm. 1174.

⁶⁶⁷ Schaus 1986, 276.

⁶⁶⁸ Vgl. die Gelagerten auf **A284**. **A287**, in reduzierter Form auch auf **A285**.

Auch bei der prächtig gekleideten Frau auf dem Fragment **B287** wurde die Zugehörigkeit zu einer Gelagedarstellung vermutet⁶⁶⁹. Für diese gibt es jedoch keine konkreten Hinweise.

Nur eines der bislang aus der Fikellurakeramik bekannten Gelagebilder zeigt ein Klinengelage, und nur hier erscheint eine Frau beim Gelage. Nach der Beschreibung von Graeves⁶⁷⁰ sind auf dem Henkel des Aryballos **A286** aus Milet ein Mann und eine Frau dargestellt, die gemeinsam auf einer Kline lagern, neben der eine Dienerfigur steht. Da das Henkelbild bisher nicht in Abbildung publiziert ist, lassen sich keine weitere Aussagen über Gestaltung und Charakter der Figuren treffen.

Einordnung und Deutung

Klinengelage und Symposion

Es haben sich nur wenige, stark fragmentierte Darstellungen von Gelagerten auf Klinen in der nordionischen und chiotischen Vasenmalerei erhalten. Aus dem Südionischen ist bislang nur eine Darstellung eines Klinengelages bekannt (**A282**).

Die frühesten Bilder des Themas sind die in der chiotischen Vasenmalerei. Die kleinen Fragmente lassen sich nicht genau datieren, **A278** wird ins zweite Viertel des 6. Jhs. gesetzt, **A279** in den Zeitraum von 590–560. Im Verhältnis zu den Gelagedarstellungen anderer Regionen lässt sich aber feststellen, dass die ostgriechischen Bilder etwa eine Generation später als die korinthischen Bilder des Themas einsetzen, die um die Wende vom 7. zum 6. Jh. erstmals auf Vasen erscheinen⁶⁷¹. Da die chiotische Vasenmalerei der Zeit deutlich unter dem Eindruck der korinthischen steht⁶⁷², ist eine Abhängigkeit von korinthischen Vorbildern, wie sie auch bei den frühen attischen Darstellungen angenommen wird⁶⁷³, durchaus vorstellbar, aber aufgrund des nur mangelhaft überlieferten Materials nicht sicher nachzuweisen. Die Gelagedarstellungen beginnen in den ostgriechischen Vasenbildern damit ungefähr gleichzeitig mit denen in der attischen Keramik, wo das Thema erstmals um 580/570 auftaucht⁶⁷⁴, und sie sind wohl etwas früher als die Gelagedarstellungen in der lakonischen Keramik, die um 570/560 einsetzen⁶⁷⁵.

⁶⁶⁹ Walter-Karydi 1973, 103 Anm. 105; Schaus 1986, 276.

⁶⁷⁰ v. Graeve 2007b, 633. Bislang ist keine Abbildung von der Darstellung auf dem Henkel publiziert.

⁶⁷¹ Zu den korinthischen Gelagedarstellungen s. Fehr 1971, 26–38; Dentzer 1982, 76–87. Bronzene Votivschilde auf Kreta zeigen eine Gelage mit Klinen wahrscheinlich schon im 8. Jh.: Matthäus 1999/2000, 52–55 Abb. 17. 18; 58 Abb. 21; 59. Zu Anfang u. Herkunft des Lagerns beim Symposion s. Matthäus 1999/2000, 41 f. 45–59; van Wees 1998, 366 f. 378 Anm. 84; Himmelmann 2005b, 150 f. (mit älterer Lit. Anm. 3); Topper 2009, 4 f. 22 (mit weiterer Lit. Anm. 7).

⁶⁷² s. o. Anm. 386.

⁶⁷³ Fehr 1971, 53–61; Dentzer 1982, 95; Heinrich 2007, 101. Ebenso bei den lakonischen Klinengelagen: Fehr 1971, 39.

⁶⁷⁴ Auf einer Schale des KX-Malers aus Samos: Kreuzer 1998, 45. 169 f. Nr. 200 Farbtaf. 1 Taf. 37; Fehr 1971, 53; Dentzer 1982, 95.

⁶⁷⁵ Zu lakonischen Darstellungen s. Fehr 1971, 38–44; Dentzer 1982, 87–95; Pipili 1987, 71–75. Die früheste Darstellung findet sich wohl auf der Schale in Paris, Louvre E667: Stibbe 1972, 270 Nr. 13 Taf. 6; Fehr 1971, 140 Nr. 32; Dentzer 1982, 87 Nr. VL1, die Stibbe 1972, 50 um 565 datiert.

Während in den korinthischen, attischen und lakonischen Vasenbildern häufiger Gelagerte auf Klinen gezeigt werden⁶⁷⁶, bleibt es in der ostgriechischen Vasenmalerei mit drei nordionischen und einem südionischen Beispiel auch im 3. Viertel des 6. Jhs. bei vereinzelt Darstellungen.

In der ostgriechischen Reliefplastik taucht das Klinengelage ab der zweiten Hälfte des 6. Jhs. ebenfalls nur gelegentlich auf. Terrakottafriese aus dem äolischen Larisa⁶⁷⁷ und Kebrene⁶⁷⁸ zeigen neben den auf Klinen gelagerten bärtigen und unbärtigen Männern zwei Thronende. Auf Fragmenten von Porosfriesen vom Ende des 6. Jhs. aus dem Heraion von Samos sind noch Teile von Klinen, einmal mit Kissen und herabhängendem Gewandzipfel, und von einem Schemel oder Tischchen erhalten⁶⁷⁹ und weisen auf die Darstellung eines Klinengelages an prominenter Stelle im Heiligtum⁶⁸⁰.

Aus dem Rahmen der fällt im Ostgriechischen die Darstellung auf einem dicht gestaffelten Relief des späten 6. Jhs. aus Kos, wo sich vor einem Mann mit Kithara auf der Kline eine nur spärlich mit einem Mantel über der Schulter bekleidete Frau räkelt, während am Boden vor den Gelagerten ein nackter, wohl betrunkenener Mann am Boden liegt, dem ein Knabe offensichtlich versucht aufzuhelfen. Eine daneben stehende aulosspielende Figur in langem Chiton und Mantel begleitet das Geschehen⁶⁸¹. Das Relief hebt sich von den anderen ostgriechischen Bildern dadurch ab, dass es den Rausch und die sexuellen Ausschweifungen des Symposions visualisiert.

Die Darstellung fällt in den gleichen Zeitraum wie ausschweifende Symposionsbilder in der attischen Vasenmalerei⁶⁸². Insofern ist gut vorstellbar, dass Anregungen für die Darstellung auf dem Relief von dort kamen. Beachtenswert ist aber demgegenüber, dass die Szene so schein-

⁶⁷⁶ Im Korinthischen werden nur Klinengelage dargestellt, s. Fehr 1971, 138–140 Nr. 5–38; Dentzer 1982, 76–78 Nr. VCo1–VCo28; 78 f.; 83. Lakonische Klinengelage: Fehr 1971, 141 Nr. 33–36. 38. 40 f.; Stibbe 1972, 270 Nr. 19; 271 Nr. 33 f. 37; 245; 280 Nr. 195. 197; 250; 281 Nr. 215 f.; 283 Nr. 248; 285 Nr. 298; 286 Nr. 312; Stibbe 2004, 203 Nr. 20; 162 Nr. 1 = 215 Nr. 1 [114]; 162 f. Nr. 2 = 215 f. Nr. 2 [115]; 221 Nr. 35 [157]; 172 f. Nr. 3 [184]; 175 f. Nr. 24 [205]; 194 f. Nr. 26 [338]; 247 Nr. 2 [369].

⁶⁷⁷ Kjellberg 1940, 64–80 Abb. 20–23 Taf. 22–33; Dentzer 1982, 230–234 Taf. 58 f. 320–327. Kjellberg 1940, 160 f. deutet die Gelagefriese, deren Anbringung er an den Innenwänden der Cella annimmt, aufgrund des thronenden Paares im Fries als Opferschmaus im Beisein eines Götterpaares. s. dazu ablehnend Fehr 1971, 109, eher zustimmend Finster-Hotz 1984, 49.

⁶⁷⁸ Auf dem Relief aus Kebrene thronen zwei Frauen am Friesrand: Åkerström 1966, 7; Cook 1973, 334–336 Taf. 61, 8; Langlotz 1975, 86 f. Taf. 22, 3; Fehr 1971, 109.

⁶⁷⁹ Buschor 1933, 14 Beil. 6, 1 (Klinenkopf mit Kissen u. Gewandzipfel); 15 Beil. 6, 2 (Tischchen mit kleinen Granatäpfeln und zwei einander belauernden Hähnen, wohl als Schmuck zwischen den Leisten); 19 Beil. 8, 1 (Klinenbein); Buschor 1957, Beil. 42, 1 (Klinenbein); Freyer-Schauenburg 1974, 199 Nr. 123–126 Taf. 83; Furtwängler – Kienast 1989, 156 f. Nr. 32 Abb. 36 Taf. 12, 5 (Kline u. Kissen?).

⁶⁸⁰ Zur Zuordnung der Fragmente zu einem »kleinen« und einem »großen Tempelfries« s. Buschor 1933, 10–21; Buschor 1957, 30–34; Freyer-Schauenburg 1974, 195 weist die betreffenden Frgt. einem »kleinen Tempelfries« vom Ende des 6. Jhs. zu, Furtwängler – Kienast 1989, 55 f. halten die Anbringung am sog. Nordbau für wahrscheinlicher. Ein heute verlorenes Fragment des Simafrieses vom archaischen Artemision von Ephesos zeigte den Oberkörper und angewinkelten Arm wohl von einer gelagerten Figur: Pryce 1928, 84 B203 Abb. 125; Muss 1994, 81. 86.

⁶⁸¹ Laurenzi 1938, 73–80 Abb. 46–48 Taf. 6; Karusos 1962, 125–129 Beil. 35; Fehr 1971, 116. 177 Nr. 474; Maderna-Lauter, in: Bol 2002, 262 Abb. 346. Wahrscheinlich war das Relief in einem Grabkontext angebracht: Karusos 1962, 127 f.

⁶⁸² s. zur Chronologie und Deutung dieser Darstellungen Reinsberg 1989, 104–112 bes. 108.

bar diesseitigen Charakters auf einem Grabrelief angebracht ist. Sie dokumentiert Lebensfreude und einen -stil und zeigt, wie die Teilhabe am Symposion Selbstverständnis und Selbstdarstellung bestimmten.

In der ostgriechischen Vasenmalerei fehlen solche Darstellungen im Symposionskontext. In einer Weinkanne, die eine Figur auf der Schale mit orgiastisch sexueller Thematik aus Milet (A559) hält, kann zwar eine Verbindung zur rauschhaften Wirkung von Weingenuss hergestellt werden, aber nicht zwingend zum Gelage⁶⁸³.

Allgemein bleibt es im ostgriechischen Raum bei vereinzelt Darstellungen des Gelages, besonders des sonst so häufigen Klinengelages. Dabei ist aufgrund von Schriftquellen anzunehmen, dass das Symposion als Zusammenkunft männlicher Mitgliedern der Oberschicht zum gemeinsamen ritualisierten Trinken nach dem Mahl⁶⁸⁴ keine geringere Rolle spielte als in Attika, wo es seit dem zweiten Viertel des 6. Jhs. zu den beliebtesten Themen der Vasenmalerei gehört⁶⁸⁵. Gerade in der frühgriechischen Lyrik des späten 7. und des 6. Jhs., die im Kontext des Symposions entstand und dabei vorgetragen wurde⁶⁸⁶, spielen Dichter aus den Städten der Ostägäis eine große Rolle und das gemeinsame Trinkgelage ist dementsprechend auch ein zentrales Thema ihrer Verse. Man denke nur an die Beschreibung eines feierlichen Symposions bei Xenophanes⁶⁸⁷, der aus Kolophon stammte, oder auch an Gedichte des Alkaios oder des Anakreon, die den Genuss des Weins preisen und zum gemeinsamen Trinken aufrufen⁶⁸⁸. Für das Symposion bestimmtes Trinkgeschirr ist auch im ostgriechischen Bereich hergestellt worden⁶⁸⁹. Es wurde aber nicht in so großem Umfang produziert und exportiert wie das attische, und es tritt auch nicht als bevorzugter Bildträger für Gelagedarstellungen hervor. In der Bildwelt stand das gemeinsame Trinkgelage offensichtlich nicht im Fokus des Darstellungsinteresses.

Klinenlose Gelage

Nur in der Fikellurakeramik findet sich eine recht einheitliche Gruppe von Gelagedarstellungen. Diese zeigen das Gelage ohne Kline, teils bereichert durch Tiere und Flügelwesen. Bilder Gelagerter ohne Kline werden im ostionischen Bereich auch außerhalb der Vasenmalerei ge-

⁶⁸³ s. u. bei Anm. 2599.

⁶⁸⁴ Murray 1983, bes. 196; Burkert 1991a, 7. Zum griechischen Symposion allg. s. auch: von der Mühl 1976; Stein-Hölkeskamp 1989, 112–115; Lissarrague 1987, 23–48; Schmitt Pantel 1992; Murray 1990.

⁶⁸⁵ Zu den Gelagedarstellungen in der attischen Vasenmalerei bes. ab 570 bis 550 und nach 530 s. Fehr 1971, 54–106; Dentzer 1982, 95–126; Schmitt-Pantel 1992, 17–31. Zum Symposionsgeschirr und (Symposions-)gefäßen mit Symposionsdarstellungen, die in großem Umfang nach Etrurien exportiert wurden s. Reusser 2002, 124–138. 146–151; Kästner 2008, bes. 68 f.

⁶⁸⁶ von der Mühl 1957/1976, 497–504; Vetta 1983; Bowie 1986, bes. 15; Matthäus 1999/2000, 44.

⁶⁸⁷ Xenophan. fr. 1 (Heitsch 1983, 14–17), überliefert bei Athen. 11, 462c–f, der Athen. 11, 463 weitere ostionischen Lyrik, die das Symposion zum Thema hat, zitiert. Zu Xenophanes s. Heitsch 1994; Schäfer 1996, 95–104.

⁶⁸⁸ z. B. Alk. fr. 24; fr. 66; fr. 73; Anakr. fr. 18; fr. 27; fr. 55. s. auch eine Zusammenstellung mit weiteren Beispielen bei: Hamdorf, in: Kunst der Schale 1990, 247–255. Zu Fragmenten sympotischen Inhalts von Alkaios und Anakreon s. Tsomis 2001, 142–167. Auch der Dichter Alkman ist hier für das 7. Jh. zu erwähnen, der später in Sparta lebte, aber möglicherweise ein aus Sardes stammender Ionier war, s. Fehr 1971, 26. s. u. Anm. 2525.

⁶⁸⁹ Wie schon einzelne der hier besprochenen Gefäße zeigen, vgl. etwa A288. A289.

zeigt. Parallelen bestehen aber vor allem auch zu lakonischen Bildern. Es stellt sich die Frage, wie diese spezielle Gruppe von Darstellungen zu deuten ist.

Andere Gattungen

Gelagerte sind in der ostionischen der Rundplastik nicht nur ein beliebter Figurentypus⁶⁹⁰ sondern können überhaupt als Charakteristikum der ostionischen Plastik gelten. Seit dem Gelagerten der Geneleosgruppe⁶⁹¹, der sich wie später die Gelagerten in der Fikelluramalerei in Chiton und Mantel mit Trinkhorn darstellen lässt, zeigen großformatige Skulpturen aus den ostionischen Heiligtümern von Samos, Myus und Didyma⁶⁹², aber auch zahlreiche ostgriechische Terrakotten und Bronzen den Mann als gelagerten Zecher⁶⁹³. Im Fries des Athenatem-pels von Assos erscheinen vier gelagerte Männer mit Trinkgerät. Die Kissen, auf die sie sich stützen, liegen auf der unteren Friesleiste, auf der auch ein Krater und der sie bedienende Schankknabe stehen. Klinen sind nicht dargestellt⁶⁹⁴.

Die rundplastischen Werke stellen den Gelagerten stets ohne Kline dar, die kleinformatigen Terrakotten und Bronzen teils auch ohne Matratze oder Unterlage. Dies ist auch auf das Medium zurückzuführen, da die Terrakotten den Gelagerten als Einzelfigur isolieren. Das gilt ebenso für einen Teil der Bronzen, die entweder Einzelfiguren oder Teil eines Geräts waren. Hier ist der Gelagerte an sich dargestellt. Die Bilder machen oft keine Angabe zu Art oder Kontext des Gelages. Bei einer Reihe der Darstellungen, die die Gelagerten auf einer Matratze lagernd, aber ohne Kline zeigen, darunter Terrakotten, aber auch die großformatigen Statuen wie der Gelagerte der Geneleos-Gruppe und der aus Myus, ist jedoch davon auszugehen, dass sie als Bodengelage verstanden wurden.

Verhältnis zu den lakonischen Darstellungen

Bilder klinenloser Gelage finden sich auch in der Vasenmalerei anderer Landschaften. In der attischen Vasenmalerei erscheinen sie aber erst um 530, also deutlich später als im Ostgriechischen, und zeigen Gelagerte in einer dionysischen Atmosphäre⁶⁹⁵. Einmal ist auf einer zypri-

⁶⁹⁰ s. dazu zuletzt ausführlich Baughan 2011.

⁶⁹¹ Freyer-Schauenburg 1974, 116–123 Nr. 63 Taf. 51–52.

⁶⁹² Samos: Freyer-Schauenburg 1974, 148–150 Nr. 70 A. B; Nr. 71 Taf. 58. 56. – Myus: Berlin, ANT Sk1672: Blümel 1963, Nr. 66. Abb. 213. 214; Nr. 68 Abb. 215. 216; 67 Abb. 212. – Didyma S105: Tuchelt 1976, 55–58 Abb. 1–3; 60 Abb. 1. S106: Tuchelt 1976, 58–60 Abb. 4. 5. 7 (bei Tuchelt 1970, 66 f. K34 noch als verschollen). s. allg. Fehr 1971, 120–123. 178 f. Nr. 491–495; Tuchelt 1976; Baughan 2011 mit einem Katalog der Statuen Gelagerter (S. 44–47, ohne das verschollene Statuettenfrgt. aus Didyma: Tuchelt 1970, 67 K35).

⁶⁹³ Zu den Gelagerten allg. Fehr 1971, 120–123. 179–181 (Liste Terrakotten u. Bronzen); Dentzer 1982, 161–167 (Terrakotten). 216 (Liste Bronzen). 218–221; Finster-Hotz 1984, 55; Walter-Karydi 1985a, 95–97; Baughan 2011; zu Neufunden von Terrakotten Gelagerter aus Milet s. Anm. 743. Zum Gelagerten als Weihgeschenktypus: Himmelmann 1963, 15; Himmelmann 1986, 19 f.

⁶⁹⁴ Paris, Louvre 2829: Finster-Hotz 1984, 46 f. 131 f. Abb. 9–19. Finster-Hotz 1984, 61–63 deutet das Fehlen der Klinen als Abkürzung. Zu Deutungen der Gelagedarstellung im Fries allg. s. zusammenfassend Finster-Hotz 1984, 74–78, die das Gelage im mythischen Bereich verorten möchte. Wescoat 1995, 296–298 vermutet u. a. im Lagern auf dem Boden »sacred overtones« und spricht von einem »semi-sacred character« des Gelages; Baughan 2011, 29 tendiert eher zur Deutung des Gelages als mythisches Bankett denn als Kultbankett. Vgl. auch ein Frgt. des archaischen Artemisions von Ephesos, das möglicherweise von einem Gelagerten stammt, s. o. Anm. 680.

⁶⁹⁵ Vgl. dazu oben Anm. 625.

schen Amphora aus Amathous ein Bodengelage unter Bäumen dargestellt. Das Bild steht wohl unter dem Eindruck der Fikelluradarstellungen⁶⁹⁶.

Am nächsten stehen den südionischen Gelagedarstellungen die Bilder klinenloser Gelage, die sich seit dem zweiten Viertel des 6. Jhs. bis etwa um 540 auf lakonischen Schalen finden⁶⁹⁷. Die lakonischen Bilder teilen einige Gemeinsamkeiten mit denen der Fikellurakeramik. Auch hier tauchen Tiere zwischen den Gelagerten auf, so ein Hahn auf den Knien eines Mannes auf einer Schale aus Samos⁶⁹⁸ und ein Vogel zu Füßen eines Gelagerten auf einem weiteren Fragment, ebenfalls aus dem samischen Heraion⁶⁹⁹. Besonders auffällig sind geflügelte Jünglinge, die in zwei der drei lakonischen Darstellungen über den Gelagerten schweben⁷⁰⁰, so wie in den Fikelluragelagen (**A288. A289. A290**). Außerdem wurde sowohl in einem der lakonischen Bilder⁷⁰¹ als auch im Fries der Fikelluraamphora **A284** ein Altar vermutet, was aber bei **A284**, wie wir gesehen haben, nicht zwingend ist. Auf der lakonischen Schale ist mit gitterartigen Ritzungen, die Mauerwerk angeben, sicher eine Architektur dargestellt, in der außer einem Altar auch ein Brunnenhaus oder ein Tempel vermutet wurde⁷⁰². Anders als die sonst in der lakonischen Keramik dargestellten prostylen Gebäude⁷⁰³ steht die Architektur in der lakonischen Gelageszene jedoch auf einem Sockel, was für einen Altar spricht.

Aus den Gemeinsamkeiten der lakonischen und südionischen Darstellungen wurde u. a. geschlossen, mit dem Motiv des Lagerens auf dem Boden hätten die lakonischen Bilder einen östlichen Brauch übernommen⁷⁰⁴. Da zwei der drei lakonischen Schalen mit Bildern klinenloser Gelage im Heraion von Samos gefunden wurden, vermutet Pipili sogar, dass diese Gelage-

⁶⁹⁶ des Gagniers 1972, 55 f. Das Fikellurafragt. **A284** mit Gelagedarstellung wurde ebenfalls in Amathous gefunden.

⁶⁹⁷ Paris, Louvre E667; Fehr 1971, 140 Nr. 32; Stübbe 1972, 270 Nr. 13 Taf. 6 – Berlin, ANT 478x. 460x / Samos K1203. K1541. K2402; Fehr 1971, 141 Nr. 37; Stübbe 1972, 243–245. 279 Nr. 191 Taf. 58 – Berlin, ANT WS4; Diehl 1964, 573–578 Nr. 53 Abb. 33; Fehr 1971, 141 Nr. 39; Stübbe 1972, 285 Nr. 292. s. dazu auch Heinrich 2007, 101. 142 Nr. R1–R3, die sich sonst den Darstellungen des Bodengelages in der attischen Vasenmalerei widmet, wo es erst ab 530 auftaucht.

⁶⁹⁸ Berlin, ANT 478x, vgl. Anm. 697.

⁶⁹⁹ Berlin, ANT WS4, vgl. Anm. 697.

⁷⁰⁰ Paris, Louvre E667; Berlin, ANT 478x (vgl. Anm. 697). Die Flügelwesen tauchen auch in lakonischen Gelagedarstellungen mit Kline auf: Stübbe 1972, 8. 270 Nr. 19; 250. 281 Nr. 215; 286 Nr. 312. Die Hand mit Kranz, aus der Stübbe 1972, 250 Nr. 215 Taf. 71, 3 auf ein Flügelwesen schließt, ist m. E. in der Abbildung ebenda über der Schulter des Symposiasten eindeutig zu erkennen. Anders: Thomsen 2011, 327 f. Anm. 411. Zu den Flügelwesen in den lakonischen Symposionsdarstellungen s. neuerdings ausführlich Thomsen 2011, 92–117, der ebenda 134 f. auf die Verwandtschaft von **A288** zu den lakonischen Darstellungen verweist. s. dazu u. bei Anm. 2459.

⁷⁰¹ Berlin, ANT 478x, vgl. Anm. 697. Altar nach: Kron 1988, 142.

⁷⁰² Altar oder Brunnenhaus: Diehl 1964, 563 f. (Tendenz zur Deutung als Altar); Fehr 1971, 44. 204 Anm. 284; Heinrich 2007, 142 R2. Pipili 1987, 71 vermutet in der Architektur einen Tempel oder ein Brunnenhaus. Letzteres wird vor allem wegen der Darstellung wohl eines Brunnenhauses im Innenbild der lakonischen Schale Berlin, ANT WS4 (vgl. Anm. 697) vermutet.

⁷⁰³ Stübbe 1972, Nr. 291 Taf. 96; Nr. 303 Taf. 107; Stübbe 2004, Nr. 336 Taf. 85.

⁷⁰⁴ Fehr 1971, 43 f. 204 Anm. 287 bezieht s. daneben auch auf die Darstellungen auf einer zyprophönischen Schale (Matthäus 1999/2000, 48 f. Abb. 9. 10), Darstellungen in der ionischen und kyprischen Plastik sowie Schriftquellen. s. dagegen Dentzer 1982, 148; Finster-Hotz 1984, 61–63; Matthäus 1999/2000, 51.

darstellungen extra für samische Käufer hergestellt wurden⁷⁰⁵. Der wechselseitige Einfluss von lakonischer und ostgriechischer Bildkunst, der sich bisher besonders in der Keramik verfolgen lässt⁷⁰⁶, ist unbestritten. Nach dem bisher bekannten Material⁷⁰⁷ fangen die Bilder klinenloser Gelage in der südionischen Keramik wohl etwas später an als die in der lakonischen – auch wenn nicht auszuschließen ist, dass es frühere Darstellungen im ostgriechischen Raum gab. In der ostgriechischen Rundplastik erscheinen zum Trinken gelagerte Männer mit dem Gelagerten der Geneleos-Gruppe um 560⁷⁰⁸, also etwa gleichzeitig mit den lakonischen Vasenbildern. Eine gezielte Produktion der lakonischen Bodengelage für samische Käufer ist nicht nachzuweisen⁷⁰⁹, zumal das Heraion von Samos von einem internationalen Publikum frequentiert wurde⁷¹⁰, also auch Spartaner das Gefäß geweiht haben könnten⁷¹¹. Das Interesse der Besucher des Heiligtums an dem Thema ist allerdings evident, und die Gefäße mit den Darstellungen des Bodengelages wurden offensichtlich als passende Weihung angesehen.

Verhältnis der Gelage- zu den Tänzerdarstellungen

Bei einigen der Gelagebilder in der Fikellurakeramik wurden Vermutungen über die Identität der Gelagerten, sowie über den Anlass und den Ort des Gelages angestellt⁷¹². Dabei spielte das Verhältnis zu den Tänzern eine Rolle. Die einen sahen einen inhaltlichen Zusammenhang zwischen den Figurengruppen, die anderen betonten die Gegensätze.

⁷⁰⁵ Pipili 1998, 89 f.; Pipili 2006, 77. Den Fund einer der lakonischen Schalen mit Bodengelage in Etrurien (Paris, Louvre E667, vgl. Anm. 697) erklärt Pipili 2000, 417 zum Irrläufer. s. dazu kritisch Thomsen 2011, 332 Anm. 452.

⁷⁰⁶ In diesem Zusammenhang sind bes. die Verbindungen von Südionischem und Lakonischem von Interesse, s. dazu: Stübbe 1972, 12. 14. 19. 20. 43. 46 Anm. 1; 89 mit Anm. 2; 95; Schaus 1986, 275; Shefton 1989, 57. 62 f. 69 f.; Pipili 1989, bes. 84 f.; Cook 1997, 94 f.; Stübbe 1997, bes. 35 mit Anm. 52. 53; 36 Anm. 56; 42; Stübbe 2004, 32. 40. 153; Pipili 2006, 75–78; Williams 2009a, 5 f. 7.

⁷⁰⁷ Zur umstrittenen Datierung der Fikellurakeramik s. u. Exkurs Fikellura: Produktionszentrum Milet. Setzt man die früheren Darstellungen wie etwa **A284** noch um oder etwas vor der Mitte des Jahrhunderts an, rücken sie schon nah an die lakonischen Stücke heran.

⁷⁰⁸ Fehr 1971, 120–123. 126; Tuchelt 1976, bes. 64 f.; Baughan 2011, 19. In der kyprischen Plastik tauchen die Gelagerten etwa gleichzeitig auf: Fehr 1971, 119 f. 178 Nr. 484–490; 229 f. Anm. 745. Nach Tuchelt 1976, 65 hängen sie von ostionischen Prototypen ab. Vereinzelt zeigen auch ägyptische Statuetten saitischer Zeit (663–525) das Liegeschema: Fehr 1971, 118. 178 Nr. 482. 483.

⁷⁰⁹ Pipili 1998, 89 f.; Pipili 2000, 417; Pipili 2006, 76 f. führt hierfür das Lagern auf dem Boden, die Flügelwesen sowie die Kopfbedeckung der Flötenspielerin, in der sie eine lydische Mitra sieht, an. Selbst wenn man in diesen Charakteristika mit Pipili östliche Elemente sehen möchte (zum Bodengelage s. Fehr 1971, 43 f.; kritisch: Dentzer 1982, 148 f.; zu den Flügelwesen s. Kapitel XI., Schwebende Flügeljünglinge; zur Mitra s. Kapitel VII., Kopfputz), ist dies angesichts der allgemeinen Übernahme ostgriechischer Elemente in die lakonische Vasenmalerei (zur gegenseitigen Anregung ostgriechischer und lakonischer Vasenmalerei, vgl. Anm. 706. 2521) kein Grund, eine Produktion für ostgriechische Käufer anzunehmen. Verwiesen sei nur darauf, dass die lydische Mitra bereits von Alkman als Kopfschmuck tanzender Mädchen in Sparta erwähnt (Alkm. fr. 1; Page 1975, 4 Alkm. 1, 64–68. Übersetzung s. Ebener 1976, 88).

⁷¹⁰ Kilian-Dirlmeier 1985, 243; Kyrieleis 1993, 148 f. s. dazu auch Ebbinghaus 2006, 188. 217.

⁷¹¹ Zu einem Bronzelöwen mit der Weihinschrift eines Spartaners aus dem samischen Heraion s. Kunze 1934, 99 Anm. 2.

⁷¹² Zu den ostgriechischen Gelagedarstellungen s. Fehr 1971, 45–47. 141 f. Nr. 42–45 a; Dentzer 1982, 128–130; Herda 2006, 163–165, wobei bei Fehr 1971, 142 Nr. 47 auszuschließen ist, da es sich nicht um einen Gelagerten im hier behandelten Sinne handelt, s. dazu Dentzer 1982, 129 Anm. 457. Auszuschließen ist auch ein als ostgriechisch angeführtes Frgt. aus Naukratis (Gardner 1888, Taf. 20; Fehr 1971, Nr. 46 = Dentzer 1982, 129 Nr. VGe6), bei dem es sich wohl eher um das Frgt. einer lakonischen Schale handelt. Vgl. Gardner 1888, 87, der die Bemalung in Schwarz und Purpur auf gräulichem Untergrund beschreibt, sowie die Aufteilung des runden Innenbildes mit Segmentlinie und den Hund etwa mit Stübbe 1972, Nr. 215 Taf. 71, 3.

In der Gestik des Gelagerten auf **A287** sah man eine Verwandtschaft mit den Bewegungen der Tänzer in den Darstellungen der Fikellurakeramik⁷¹³. Der mit der Handfläche erhobene Arm, wie ihn auch die Gelagerten auf **A284** zeigen, ist jedoch weder auf eine bestimmte Figurengruppe noch auf einen bestimmten Kontext beschränkt⁷¹⁴, sondern allgemein Zeichen von Teilnahme am Geschehen, das je nach Kontext beispielsweise auch als Redegestus gedeutet werden könnte⁷¹⁵. Es lässt sich daraus nicht auf einen inhaltlichen Bezug der Gelage- zu den Tänzerdarstellungen schließen.

Es ist vielmehr auffällig, dass in den bisher bekannten Gelagedarstellungen der Fikellurakeramik sowie den wenigen anderen der ostgriechischen Keramik keine Verbindung zu Tänzerbildern besteht. Zwar wird das Gelage auf **A284** vom Flötenspiel begleitet, und auch das Hantieren mit Trinkgerät und das Trinken von Wein verbinden die beiden Gruppen; aber Tänzer und Gelagerte werden nicht gemeinsam ins Bild gesetzt.

Fehr veranlasste das zu der Vermutung, die Gelage der Fikellurakeramik zeigten »eher ein exklusives Vergnügen sozial höherstehender Schichten«⁷¹⁶. Das impliziert, bei den Tänzern handele es sich um einen anderen Personenkreis aus niedrigeren sozialen Schichten. Darauf weist jedoch m. E. in den Tänzerbildern selbst nichts hin. Sie treffen keine Aussage über den sozialen Rang der Tanzenden. Sie sind was sie tun – Tänzer – und gehen in diesem Tun auf.

Die Bilder der Gelagerten, darin ist Fehr beizustimmen, geben demgegenüber sehr wohl Auskunft über den gesellschaftlichen Status der Dargestellten. Die Gelagerten tragen aufwendige Kleidung, meist einen langen, manchmal sogar einen durchscheinenden, hellen Chiton und Mantel⁷¹⁷, und haben teils langes, sorgfältig frisiertes Haar (**A284. A285**). Das weist sie als wohlhabende und gepflegte Mitglieder der Gesellschaft aus⁷¹⁸, ein Eindruck den auf **A284** das Lagern auf reich verzierten Matratzen und auf mehreren Kissen⁷¹⁹ noch verstärkt.

In ihrer Kleidung unterscheiden sich die ostgriechischen Gelagerten von den korinthischen, attischen und lakonischen Symposiasten, die keinen Chiton tragen, sondern meist nur einen Mantel umgelegt haben⁷²⁰. Hier zeigt sich eine lokale Eigenheit, die sich auch in den Gelage-

⁷¹³ Fehr 1971, 46 bezeichnet die Verwandtschaft als »augenfällig«, verweist aber darauf, dass es sich auch um einen Rede- oder Grußgestus handeln könnte. Finster-Hotz 1984, 59 sieht die Gelagedarstellungen in Zusammenhang mit den zunehmenden Komastensbildern.

⁷¹⁴ Auch die Flügelwesen innen auf **A221** strecken die Hand in einer entsprechenden Bewegung nach vorne.

⁷¹⁵ Fehr 1971, 46. Als solcher gedeutet von Laubscher 1966a, 489; Dentzer 1982, 130.

⁷¹⁶ Fehr 1971, 46. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass Fehr nur die Stücke **A284. A285** und **A287** bekannt waren.

⁷¹⁷ Nur der Zecher auf **A288** trägt wahrscheinlich einen kurzen Chiton. Nicht ganz klar ist aufgrund der abgeplatzten Bemalung die Bekleidung der Gelagerten auf **A287**. Anders als Finster-Hotz 1984, 60 annimmt, trägt der hintere aber wahrscheinlich einen Chiton unter dem Mantel, worauf eine feine, gebogene, ausgesparte Linie unterhalb des Halses deutet, die den Gewandsaum angibt. Auch der helle Streifen am unteren Mantelsaum spricht dafür.

⁷¹⁸ s. u. Kapitel VII., Männerkleidung.

⁷¹⁹ Kissen, die zum Gelageluxus gehören und durchaus aus wertvollen Stoffen gefertigt sein können, werden auch in der archaischen Lyrik erwähnt, u. a. Sappho fr. 46 (Lobel – Page 1955), s. van Wees 2005a, 49.

⁷²⁰ Fehr 1941, 46.

darstellungen in anderen Gattungen wiederfindet⁷²¹, besonders bei den großplastischen Statuen Gelagerter. Sie hängt möglicherweise mit tatsächlichen Kleidungsgehnheiten zusammen, ist aber wahrscheinlich auch auf eine stärker repräsentative Funktion von Kleidung im ostgriechischen Bereich zurückzuführen.

Göttliche Gelage

Sowohl einige der lakonischen als auch einige der südionischen Darstellungen des klinenlosen Gelages⁷²² wurden mit Gelagen bei Festen im Heiligtum in Verbindung gebracht, teils sogar mit bestimmten Gottheiten.

Diehl vermutete auf der lakonischen Schale in Berlin⁷²³ Gelage im Rahmen von Festen für Artemis, Aphrodite oder Helena⁷²⁴. Pipili sah darin eher Kultmahle für Hera⁷²⁵.

Bei der Deutung der südionischen Darstellungen war man zurückhaltender. Smith deutete die Tiere auf **A287** als Hinweis auf die Lokalisierung des Gelages im Freien, was Schaus auch für den Mann vor einem Granatapfelbaum auf **A435** vermutete. Kron verstand die Darstellung der Fikelluraamphora aus Amathous (**A284**) zusammen mit der auf der lakonischen Schale aus Samos⁷²⁶ als Gelage bei einem Fest im Heiligtum⁷²⁷. Neben dem Altar, den sie in den Bildern zu erkennen meint, verweist sie auf Feste im Heraion von Samos, für die das Lagern am Boden auf sogenannten Stibades, aus Zweigen und Blättern bereiteten Lagern, überliefert ist⁷²⁸. Diese waren offensichtlich besonders in Kulturen mit einem Bezug zu Vegetation und Fruchtbarkeit gebräuchlich⁷²⁹. Auf Stibades lagerte man etwa späteren Schriftquellen zufolge auch bei den Thesmophorien in Milet⁷³⁰. Baughan führt dagegen an, dass weder ein Altar noch das Lagern am Boden zwingend auf einen Heiligtumskontext wiesen, sondern auch in privatem Um-

⁷²¹ Statuen Gelagerter in der ostionischen Steinskulptur tragen Chiton u. Mantel (Tuchelt 1976, 59; Baughan 2011, 32. 35; s. o. S. 91) mit Ausnahme einer Figur nur in Mantel aus Didyma, die Tuchelt 1976, 64 daher sowie wegen des Haltens einer Traube als Dionysos deutet. Die Skulptur würde zu den frühesten Darstellungen des gelagerten Dionysos gehören. s. dagegen: Baughan 2011, 32. Zu Terrakotten u. Bronzen Gelagerter s. Fehr 1971, 120–122, s. z. B. aus Samos: Buschor 1935, Abb. 181 f. Ausnahme ist eine Bronzestatuette eines, möglicherweise gelagerten, nackten Jünglings, Samos B723: Jantzen 1955, Taf. 61, 1. Bei den Gelagerten auf dem Fries aus Assos ist die Kleidung nicht mehr sicher festzustellen: Finster-Hotz 1984, 47. 56. 60. Fehr 1971, 116. 229 Anm. 727 vermutet einen Chiton. Bei den Reliefdarstellungen aus Larisa ist die Kleidung aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes ebenfalls nicht sicher zu erkennen, möglicherweise sind sie teils mit, teils ohne Chiton unter dem Mantel dargestellt: Kjellberg 1940, 77 f. Taf. 24, 35 (ohne Chiton); Taf. 32, 8 (mit Chiton); Fehr 1971, 107.

⁷²² Zur Frage der Deutung klinenloser Gelage in Bezug auf die attischen Bilder s. o. Anm. 625.

⁷²³ Berlin, ANT 478x; vgl. Anm. 697.

⁷²⁴ Diehl 1964, 569 f. s. dazu auch Dentzer 1982, 93 f. Pipili 1987, 73 sieht eine besonders enge Verbindung zu Artemis, die Pipili 1989, 90 mit Anm. 9 aber relativiert, nach der Rezension von Carter 1989, 475. Zurückhaltender Thomsen 2011, 93. 95, der die Szene bildimmanent deutet und im Freien, »in einem sakralen Bereich« angesiedelt sieht. Er verweist zu Recht darauf, dass es sich nicht um »die realistische Wiedergabe eines sichtbaren Geschehens handelt«.

⁷²⁵ Pipili 1998, 90. Ähnlich (als Kultmahl auf Samos) Pipili 2006, 77.

⁷²⁶ Berlin, ANT 478x; s. o. Anm. 697.

⁷²⁷ Kron 1988, 142.

⁷²⁸ Athen. 15, 673b-d. Ausführlich dazu mit weiteren Schriftquellen: Kron 1988, 138 f. Von der Rolle, die das Trinken bei Feiern im Heraion spielte, zeugt das Kultgeschirr, bes. die sog. Heratassen, mit Dipinti, die die Gefäße als Besitz der Göttin ausweisen, s. Kron 1988, 144–147.

⁷²⁹ Kron 1988, 138; Heinrich 2007, 106 f.

⁷³⁰ Steph. Byz. s. v. Μίλητος; Herda 2006, 165 mit Anm. 1184.

feld vorstellbar seien⁷³¹. Für das Verständnis der Bilder ist jedoch weniger entscheidend, ob es auch Altäre in privatem Kontext gab und man dort am Boden lagern konnte, sondern vielmehr wieso diese Elemente zusammen ins Bild gesetzt werden.

Weitere Darstellungen klinenloser Gelage in der Fikellurakeramik, von denen einige erst seit den 1990er Jahren bekannt wurden, erlauben die Einordnung der zu einzelnen Gefäßen geäußerten Thesen in einen größeren Kontext. Einige Bilder charakterisieren Art und Umgebung des Gelages näher: durch spezielles Trinkgerät – das Trinkhorn (**A284. A285**) –, durch Elemente der belebten Natur, wie das Steinhuhn (**A286**), die Maus und die Wespe (**A287**), und durch Elemente der unbelebten Natur, wie den Zweig, den der Stehende auf **A288** prominent hält und die vegetabilen Kränze des Gelagerten auf dem gleichen Gefäß und der Figur auf **A291**, bei der es sich wahrscheinlich um einen Gelagerten handelt. Ein Granatapfelbaum käme hinzu, wenn der Mann auf **A435** in Kontext eines Gelages gehört⁷³². Schließlich erscheinen mit den Flügelwesen⁷³³ übermenschlich-dämonische Figuren, die eine wie auch immer geartete göttliche Macht verkörpern, in deren Umfeld das Gelage stattfindet oder die dem Gelage beiwohnt.

Es ist klar, dass wir es hier nicht mit der Darstellung realer Gelage in realer Umgebung zu tun haben. Vielmehr evozieren Tiere, Pflanzen und Flügelwesen eine paradiesische Atmosphäre in göttlichem Umfeld. Dies wird besonders deutlich, wenn man Schilderungen der archaischen Lyrik hinzuzieht, die eine Gottheit beschwören und die Natur bei der Feier im Heiligtum so verklären, dass sie zum Reich der Gottheit wird oder zum Ort ihrer Epiphanie. So heißt es bei Sappho: »Nah dich uns und komm zum geweihten Tempel, / Wo die Apfelbäume in Blüte stehen [...]. / Drinnen plätschert unter den Apfelzweigen / Kühl ein Wasser; Rosen bedecken rings den / Schattengrund; beim Beben der Blätter faßt mich / Lähmendes Staunen. / Auch die rossenährende Weide deckt sich / Ganz mit Frühlingsblüten, und süße Düfte / Atmen die Winde. / <Nah dich uns ... > Kypris: / Gieß uns nun, Anmutige, in die goldenen / Kelche den mit lauterer Lust gemischten / Nektar zum Trunke!«⁷³⁴ Das Gedicht schafft einen imaginären Ort der Epiphanie der Gottheit. In diesem Sinne sind auch die Vasenbilder zu verstehen, die einen solchen außerordentlichen Ort mit ihren Mitteln als paradiesische Idylle beschreiben.

⁷³¹ Baughan 2011, 38 mit Anm. 152. 41. Zur problematischen Trennung von kultischem und privatem Symposium s. Baughan 2011, 41 f. Zum allgemein sakralen Charakter des Symposiums s. Himmelmann 2005b, 149 f. 156–158.

⁷³² Vgl. die sonst so verwandte Gelagedarstellung auf der lakonischen Schale Berlin, ANT 478x (s. o. Anm. 697), in der am Rand des Gelages wohl auch ein Granatapfelbaum stand: Diehl 1964, 563 f.; Kron 1988, 142.

⁷³³ Zu Flügelwesen s. Kapitel XI., Schwebende Flügeljünglinge. Zu den Flügelwesen in den lakonischen Gelagedarstellungen s. zuletzt Thomsen 2011, 92–117 bes. S. 116 (s. u. bei Anm. 2459).

⁷³⁴ Sappho fr. 5. 6, Übersetzung Franyó u. a. 1981c. s. dazu Tsomis 2001, 57–60. Zur Landschaftsbeschreibung in dem Gedicht s. Elliger 1975, 178–184, der darin »Die Darstellung des Aphroditehains als Entfaltung des kultischen Raumes« sieht, sowie Bowra 1961, 196–198. Vgl. auch die Beschreibung des Reigens im Heiligtum auf Blumentepptichen Sappho fr. 93, sowie einen Ölbaumhain bei Alk. fr. 296b (Lobel – Page 1955), s. dazu Elliger 1975, 195.

Es ist durchaus vorstellbar, dass sowohl der Text⁷³⁵ als auch die Bilder auf tatsächliche Feiern im Heiligtum Bezug nehmen oder zumindest als Anspielung auf solche verstanden werden konnten. Dabei sind die Darstellungen nicht auf eine bestimmte Gottheit oder Feier festzulegen und wohl meist auch nicht darauf angelegt. Einige der Elemente können als aphrodisisch verstanden werden, so Granatapfel, Maus, Steinhuhn und die Flügelwesen⁷³⁶, was aber in keinem Fall zwingend ist⁷³⁷.

Eine Reihe der Bilder erscheint auf Gefäßen, die in lokalen Heiligtümern gefunden wurden: **A288**, **A286**, **A289** und **A291** kommen aus dem Aphroditeheiligtum auf dem Zeytintepe, **A290** aus dem Heiligtumsschutt vom Taxiarchishügel in Didyma, der möglicherweise aus dem Apollonheiligtum stammt⁷³⁸. Zwei der lakonischen Darstellungen, die eine entsprechende Umgebung evozieren, fanden sich im Heraion von Samos. Dies zeigt bereits, dass die bisher bekannten Stücke zwar lokal begrenzt im südionischen Bereich, aber nicht in Heiligtümern bestimmter Gottheiten geweiht wurden.

Nur in einem der Bilder findet sich möglicherweise ein Hinweis auf eine konkrete Feier: Auf dem Fikellurakessel **A288**, der zwei der Figuren benennt, hält ein Jüngling einen Zweig hoch, der Gelagerte scheint einen Kranz aus dem gleichen Material zu tragen. Die Prominenz, mit der der Jüngling das Gewächs vor sich herträgt, spricht dafür, dass der Zweig bei der Veranstaltung eine besondere Bedeutung hat⁷³⁹. Es war allgemein üblich, sich bei Feiern zu bekränzen⁷⁴⁰. Aber es ist bekannt, dass bei bestimmten Festen Zweige, Kränze und auch Lager aus einem bestimmten Material eine Rolle spielten⁷⁴¹. Der Zweig auf **A288**, einem milesischen Gefäß, das im lokalen Heiligtum der Aphrodite geweiht wurde, mag von einem Zeitgenossen durchaus als ein bestimmtes Gewächs verstanden worden sein, das im lokalen Kult eine besondere Bedeutung hatte. Nichtsdestotrotz weisen die Flügelwesen wieder auf das Gelage im

⁷³⁵ Tsomis 2001, 59 f. vermutet ein Kultfest als Kontext.

⁷³⁶ Granatapfel: Diehl 1964, 569 f.; Lazongas 2005. – Steinhuhn: Das Steinhuhn galt als sexuell besonders aktiv, weshalb es mit Göttern, die für Fruchtbarkeit zuständig waren, in Zusammenhang gebracht wurde. Angeblich war es u. a. heiliges Tier der Aphrodite s. dazu Cook 1914/1964, 727; Der Kleine Pauly V (1975) 354 s. v. Steinhuhn (W. Richter); Arnott 2007, 254 f. s. v. Perdix, -dikion. – Maus: Die Maus wird vereinzelt mit Aphrodite verbunden, s. DNP VII (1999) 1058 s. v. Maus (C. Hünemörder) – Flügelwesen als Eroten: Diehl 1964, 567 f., s. dazu auch u. Kapitel XI., Schwebende Flügeljünglinge.

⁷³⁷ Granatapfel verbunden mit anderen weibl. Gottheiten, u. a. Hera u. Demeter: Lazongas 2005, 104. 106. 108; s. auch o. Anm. 439. – Maus in Verbindung mit Apollon Smintheus: DNP VII (1999) 1057 f. s. v. Maus (C. Hünemörder); Burkert 2011, 397 mit Anm. 212 – Flügelwesen als Dämonen: u. a. Fehr 1971, 39, s. u. Kapitel XI., Schwebende Flügeljünglinge.

⁷³⁸ Donner 2009, 225. Vorbericht zu den ersten Grabungen auf dem Taxiarchis-Hügel: Bumke – Röver 2002.

⁷³⁹ Thomsen 2011, 331 Anm. 437 vermutet in dem Zweig allg. Fruchtbarkeitssymbolik.

⁷⁴⁰ Blech 1982, 63–74 (Kränze beim Symposion); 302–312 (Bekränzung im Kult). Ketterer 1999, 216 f. Anm. 16 f. weist bei **A288** auf mögliche Verbindung zum Dionysoskult, der Herda 2006, 164 Anm. 1173 widerspricht, da dann Efeu oder Wein zu erwarten seien. Dies ist zwar naheliegend und auch überliefert (etwa Efeustibades bei Dionysien: Heinrich 2007, 106; zu Efeu u. Wein in Darstellungen u. Kult des Dionysos s. Blech 1982, 181–213. 317 f.), aber nicht zwingend, s. Verse des Anakreon (Athen. 15, 675c), die dazu auffordern, sich mit Sellerie zu bekränzen zum Fest des Dionysos. Zu weiteren Pflanzen im dionysischen Umkreis s. Blech 1982, 210–213.

⁷⁴¹ Kron 1988, 138 zum Lygos bei den Heraia in Samos mit weiteren Beispielen in Anm. 17; Heinrich 2007, 106. Zum Tragen von bestimmten Zweigen bei Prozessionen zu bestimmten Festen s. Nilsson 1916, 321 f.; zum teilweise entsprechend spezifischen Schmücken von Altären, Statuen etc. s. Blech 1982, 278–302; zum Tragen bestimmter Kränze s. Blech 1982, 317–321.

imaginären Reich der Gottheit. Darauf, dass sich dabei auch der Festteilnehmer verwandeln kann, deuten möglicherweise die Satyrohen des Gelagerten, wenn es sich nicht sogar um einen Satyrn handelt⁷⁴². Sonst fehlen in den bisher publizierten Gelagedarstellungen der Fikelluramalerei abgesehen von Trinkgefäßen und dem darin anzunehmenden Wein zusätzliche dionysische Elemente⁷⁴³.

Die Darstellungen des Bodengelages in paradiesischer Umgebung auf den südionischen Gefäßen scheinen also meist so allgemein gehalten, dass sie nicht auf eine bestimmte Gottheit oder ein bestimmtes Ereignis festgelegt sind und Projektionsfläche für unterschiedliche Anlässe bieten. So mag ein Weihender im Heraion von Samos »an das heilige Fest der Hera gedacht haben«⁷⁴⁴, ein anderer in Milet an Feiern im Aphroditekult⁷⁴⁵, ein dritter an ein dionysisches Fest.

Auch die rundplastischen Gelagerten, die in Heiligtümern geweiht und aufgestellt wurden, wurden von der Forschung auf Feste im Heiligtum bezogen⁷⁴⁶. Sie können m. E. ebenfalls weniger in Bezug auf ein konkretes Fest als vielmehr allgemein beim Gelage beim Fest der Gottheit verstanden werden.

Die Gelagerten der Plastik und die Vasenbilder können gegenseitig zu ihrem Verständnis beitragen: In den großformatigen, rundplastischen Versionen wird stärker noch als in den Vasenbildern der repräsentative Wert des Bildes des gepflegten Zechers in vornehmer Kleidung deutlich, wenn sich etwa der Gelagerte der Geneleos-Gruppe in einem wertvollen und prominent aufgestellten Weihgeschenk im Kreise seiner Familie in eben dieser Rolle präsentiert. Darin zeigt sich, wie wichtig die Teilnahme am Gelage für sein Selbstverständnis und Lebensgefühl ist. Hier wird ein bestimmter Lebensstil dokumentiert, wie er sich auch in den Vasenbildern wiederfindet.

Zugleich zeigen die rundplastischen Gelagerten Eigenheiten, die besonders mit Blick auf die Vasenbilder als Hinweise auf den außergewöhnlichen, irrationalen Charakter des Gelages zu verstehen sind. Auch die rundplastischen Gelagerten werden ohne Kline gezeigt und sind zumindest teilweise als am Boden lagernd zu verstehen, und es tauchen die Trinkhörner wieder auf, die wie in den Vasenbildern auf den besonderen Charakter des Gelages verweisen⁷⁴⁷.

⁷⁴² s. o. Anm. 657.

⁷⁴³ Die bisher größtenteils unpublizierten Funde vom Zeytintepe in Milet könnten dies ändern. In einem Vorbericht erwähnt (Jahresbericht AA 2006, 211) unter den Terrakotten neben gelagerten Zechern gelagerte, zechende Satyrn erwähnt, die das bisher bekannte ostgriechische Repertoire erweitern. Auch bei den Darstellungen der Fikellurakeramik sind neue Bilder aus dem dionysischen Bereich zu erwarten: Jahresbericht AA 2006, 211 f., v. Graeve 2007b, 634; v. Graeve 2008, 11, sowie Symposionsdarstellungen: v. Graeve 2007b, 634.

⁷⁴⁴ Kron 1988, 142 zur lakonischen Schale Berlin, ANT 478x, vgl. Anm. 697.

⁷⁴⁵ Dies vermutet Herda 2006, 164 bei den Darstellungen auf Gefäßen vom Zeytintepe.

⁷⁴⁶ Buschor 1935, 49; Kron 1988, 142 schlagen vor, die Gelagerten auf Feste im Heiligtum zu beziehen. Dies ist m. E. auch für die Gelagerten im Fries von Assos vorstellbar, anders: Finster-Hotz 1984, 77. s. kritisch dazu Bumke 2004, 88 Anm. 504; Baughan 2011, bes. 44.

⁷⁴⁷ Neben dem Gelagerten der Geneleos-Gruppe auch Terrakottastatuetten, s. o. mit Anm. 693). s. zur Deutung der Trinkhörner o. Anm. 640. In diesem Sinne ist vielleicht auch die Tasse des Gelagerten aus Myus (s. Anm.

Die Vasenbilder haben die Möglichkeit, den Charakter des Gelages, den die rundplastischen Versionen mit Lagern am Boden und Trinkhorn nur andeuten, ausführlicher auszumalen. Sie schaffen einen imaginären Raum, in dem die vornehm gekleideten und sorgfältig frisierten Zecher scheinbar naturverbunden am Boden lagern, in idyllischer Umgebung und fruchtbarer Natur, über der die Flügelwesen als Verkörperung göttlichen Wohlwollens schweben.

692) zu deuten: Sie kommt ebenfalls in Vasenbildern als Trinkgefäß der Tänzer nicht vor. Tatsächliche Gefäße der Form sind aber aus Heiligtumskontext bekannt, s. dazu u. Kapitel XII., Südionien.

IV. Reigen

Der Reigentanz gehört zusammen mit der gesondert zu untersuchenden Prozession zu den beliebtesten Bildthemen der ostgriechischen Vasenmalerei des 6. Jhs. Die beiden Themen bilden gleichzeitig den Kontext, in dem Frauen am häufigsten dargestellt werden. Damit zeugen sie nicht nur vom bevorzugten Bild der Frau in der Öffentlichkeit, sondern sind auch eine wichtige Quelle für die Rolle von Frauen bei Kult und Fest. Im Folgenden soll zunächst der Bildtypus des Reigens definiert und insbesondere von dem verwandten der Prozession abgegrenzt werden. Anschließend wird das Spektrum der Bilder beschrieben und ein Überblick über die Bildträger und ihre Fundkontexte gegeben. Sodann werden die ostgriechischen Darstellungen in das Gesamtbild der griechischen Reigenbilder eingeordnet. Schließlich betrachten wir die einzelnen Bildelemente und versuchen, unter Berücksichtigung der Fundkontexte und der Schriftquellen ihren Bedeutungsgehalt zu erschließen.

Abgrenzung des Reigens von der Prozession

Die archäologische Forschung widmete sich den Reigendarstellungen bisher meist ausgehend von einzelnen Stücken oder Gefäßgruppen⁷⁴⁸. In breiter angelegten Untersuchungen zu griechischen Reigendarstellungen finden die ostgriechischen Bilder nur am Rande Erwähnung⁷⁴⁹.

Brinkmann, der sich 1925 mit den griechischen Mädchenreigen in Text und Bild erstmals ausführlich beschäftigt, unterscheidet zwischen Gang- und Standreigen. Als Standreigen bezeichnet er solche, die auf einer Stelle, etwa einem (Tanz)platz im Heiligtum, aufgeführt werden, während er unter Gangreigen »Prozessionen und Aufzüge, also durch marschartige Bewegungen gebildet« fasst⁷⁵⁰.

Auch Tölle behandelt in ihrer grundlegenden Untersuchung zu frühgriechischen Reigentänzen neben Darstellungen aufgereihter Tänzer, die den Reigen »als geschlossene Kette wiedergegeben«, solche, in denen die Tänzer »unverbunden nebeneinander« stehen⁷⁵¹. Als Reigen wird hier die geordnete, planvolle Bewegung in der Gruppe bezeichnet, die sich im Bild durch eine Reihung der Tänzer auszeichnet. Darunter fällt bei Tölle wie bei Brinkmann ausdrücklich auch die »Prozession«⁷⁵².

⁷⁴⁸ So Furtwängler 1980, 188–197 bei der Publikation der so genannten Reigenhydria aus Samos (A296), Ersoy 1993, 344–347 bei seiner Untersuchung der Funde aus der Siedlung von Klazomenai und Cevizoğlu 2010, 24–27 im Rahmen seiner Arbeit zur klazomenischen Reliefkeramik. Zu ostgriechischen Reigendarstellungen bes. in der nordionisch sf. Vasenmalerei am Rande auch Özer 2004, 210; Moustaka 2001, 135; Herda, in: Herda – Sauter 2009, 69–71.

⁷⁴⁹ Brinkmann 1925, 132 f. Nr. 21–25 listet in seiner Untersuchung zum Reigen auch eine Reihe nordionisch sf. Gefäße auf. Kleine 2005, 44 Anm. 359 erwähnt ostgriechische Beispiele in einer Fußnote.

⁷⁵⁰ Brinkmann 1925, 127.

⁷⁵¹ Tölle 1964, 58.

⁷⁵² Tölle 1964, 61: Prozession als »die einfachste Form des Langreigens«. s. dazu auch Calame 2001, bes. 37 f. 40, der von den Texten kommend den Begriff des »lyric chorus« verwendet und auf dessen möglichen Prozessionscharakter hinweist. s. kritisch zur Forschungsgeschichte und Begriffsdefinition zusammenfassend Kleine 2005, 13 f. mit weiterer Lit. in Anm. 88.

Anders unterscheidet Kunze bei seiner Beschäftigung mit den Bildern auf einer kretischen Bronzeschale wie auch Jucker bei ihrer Untersuchung der Darstellungen von »Frauenfesten« in der korinthischen Keramik zwischen dem Reigen, bei dem sich die Teilnehmer an der Hand oder dem Arm fassen, und dem Zug unverbunden hintereinander Schreitender, der auch als Prozession bezeichnet wird⁷⁵³. Im Nebeneinander der unterschiedlich dargestellten Frauen auf einem Bildträger – die einen zur Kette verbunden, die anderen unverbunden hintereinander – wird deutlich, dass hier auch verschiedene Vorgänge geschildert werden sollen. Geht man von den Bildern aus, ist also zwischen einem Kettentanz und dem hintereinander Schreiten zu differenzieren.

Das gilt, wie wir sehen werden, ebenso für die ostgriechischen Darstellungen. Hier unterscheidet bereits Cook 1952 in seiner Aufzählung der Bildthemen der nordionisch schwarzfigurigen Keramik zwischen »women dancers who hold one another by the wrist« und »cloaked women in procession«⁷⁵⁴. Kleine, die sich zuletzt ausführlich mit attischen Reigendarstellungen beschäftigte, sieht die Darstellungsmerkmale »Reihung« und »Anfassen« als konstitutiv für das Reigenmotiv an⁷⁵⁵, eine Definition, der auch ich folgen möchte.

Der Begriff der Prozession wird hier, ausgehend von den Bildern, weit gefasst⁷⁵⁶. Der Neue Pauly definiert Prozession (πομπή) als »Handlung einer Gruppe von in formalisierter und geordneter Abfolge (voran)schreitender Personen«⁷⁵⁷. Im Bild ist die Prozession zunächst am deutlichsten in der Reihung zu fassen⁷⁵⁸. Die geordnete Abfolge und das Schreiten sind im Bild oft zu erfassen, unterliegen aber bereits dem Bereich der Interpretation. Der Anlass der Prozession, etwa Hochzeit, Bestattung oder ein Fest zu Ehren einer Gottheit⁷⁵⁹, ist aus den ostgriechischen Bildern nur selten zu erschließen, wie etwa im Fall der Schiffsprozession auf **A502**⁷⁶⁰.

Die unbestreitbaren Gemeinsamkeiten der Darstellung von Reigen und Prozession – in beiden Fällen werden festlich gekleidete Figuren hintereinander gezeigt⁷⁶¹ – stellt ein Problem bei der Untersuchung der ostgriechischen Darstellungen dar. Bei den oft nur fragmentarisch erhalte-

⁷⁵³ Kunze 1931, 212–216; Jucker 1963, bes. 56 f. 58 mit Anm. 83. Zu den Darstellungen der »Frauenfeste« und den sog. Frauenfestvasen s. Jucker 1963; Amyx 1988, 653–657.

⁷⁵⁴ Cook 1952, 142. s auch Ersoy 1993, 345.

⁷⁵⁵ Kleine 2005, 1. 11. Zur Unterscheidung von Reigen und Prozession s. Kleine 2005, 13–17.

⁷⁵⁶ s. dazu zusammenfassend Kleine 2005, 13 Anm. 89 mit weiterer Lit.

⁷⁵⁷ DNP X (2001) 477 s. v. Prozession (S. Price). Nilsson 1916, 309 f. versteht darunter »einen geschlossenen und wenigstens, was die Hauptfunktionäre betrifft, geordneten Zug von Menschen, der sich in ritueller Absicht bewegt«. Graf 1995, 86 sieht als Charakteristikum der πομπή, dass zielgerichtete »Durchmessen des Raumes« als »kollektives Tun«; Burkert 2011, 157–197. Zum Begriff der πομπή in sprach- und bedeutungsgeschichtlicher Hinsicht s. Lehnstaedt 1970, 1–4; Graf 1995, 86; Graf 1996, 56. Zu Prozessionstypen im griechischen Kult s. Nilsson 1916, 309–323; Graf 1995; Graf 1996.

⁷⁵⁸ Lehnstaedt 1970, VII, der in seiner Arbeit zu »Prozessionsdarstellungen auf attischen Vasen« diese Art der Komposition eher mit dem weiteren Begriff »Aufzug« fassen will.

⁷⁵⁹ DNP X (2001), 478 s. v. Prozession (S. Price), die zwischen Prozessionen, die in unregelmäßigen Abständen und solchen, die zeitlich periodisiert stattfinden, unterscheidet.

⁷⁶⁰ s. zu dem Stück u. bei Anm. 2031.

⁷⁶¹ Kleine 2005, 13 f.

nen Stücken ist teilweise nicht mehr sicher zu entscheiden, ob die dargestellten Figuren zum Reigen, zu einer Prozession oder in einem anderen Darstellungskontext hintereinander aufgereiht sind. Trotz der ähnlichen Schilderung der Figuren können jedoch Unterschiede in der Charakterisierung der Frauen bei Reigen und Prozession, die aus den besser erhaltenen Stücken zu erschließen sind⁷⁶², sowie typologische Unterschiede – etwa typische Körperhaltungen – bei verwandten Bildern helfen, auch bei einigen nur im Fragment erhaltenen Bildern die Darstellung des einen oder anderen Themas wahrscheinlich zu machen⁷⁶³.

Die Bilder

Darstellungen des Frauenreigens lassen sich im ostgriechischen Bereich erst ab dem letzten Drittel des 7. Jhs. in orientalisierenden Vasenbildern fassen und bleiben zunächst vereinzelt (8 Stück bis zur Mitte des 6. Jhs.). Im dritten Viertel des 6. Jhs. findet sich dann eine Gruppe von Darstellungen in der nordionisch schwarzfigurigen Vasenmalerei (28 Stück), die den Reigen vergleichsweise einheitlich und schematisch zeigen. Daneben stehen vereinzelt Reigenbilder in der chiotischen und klazomenischen Reliefkeramik sowie auf südionischen Reliefs, die sich jeweils durch spezifische Besonderheiten auszeichnen. Betrachtet man die Bilder im Zusammenhang, so zeigt sich, dass sie zwar zeitlich parallel zu einer entsprechenden Entwicklung im Mutterland entstanden sind, aber nicht in direkter Abhängigkeit zu dieser stehen.

Frühe Männerreigen

Anders als in anderen griechischen Regionen, besonders Attika und der Argolis, wo schon auf geometrischen Vasen Frauen, aber auch Männer, beim Reigen erscheinen⁷⁶⁴, finden sich in den ostgriechischen Bildern geometrischer Zeit nur wenige Reigendarstellungen. Ein hölzernes Zierbrett aus Samos (**C1**) zeigt im geometrischen Stil eine Reihe frontal stehender, gegürteter Figuren, die einander an den Händen fassen, wohl ein Männerreigen. Auf einem spätgeometrischen Keramikfragment aus Milet (**A20**) haben dickbäuchige, wahrscheinlich männliche Figuren im Tanzschritt die Hände zum Reigen verbunden⁷⁶⁵. Die vereinzelt geometrischen Bilder des Männerreigens finden in den Bildern archaischer Zeit kaum Fortsetzung. Nur ein um die Mitte des 6. Jhs. entstandener Teller aus Naukratis (**A229**) zeigt hintereinander her tanzende, bärtige Männer im Schurz, die einander wie beim Reigen an den Händen oder den Handgelenken fassen⁷⁶⁶.

⁷⁶² s. dazu u.; anders als Kleine 2005, 13 f., die angibt, das Erscheinungsbild der Frauen bei Reigen und Prozession sei identisch.

⁷⁶³ Keiner der beiden Gruppen mehr zuzuordnen sind **A366–A376**. Da die Frgt. Teile von Figuren zeigen, die den Frauen in den Reigen- und Prozessionsdarstellungen gleichen, und zu Gefäßgruppen gehören, die solche häufig darstellen, ist sehr wahrscheinlich, dass die darauf gezeigten Frauen zu Reigen- oder Prozessionsdarstellungen gehörten.

⁷⁶⁴ s. grundlegend Tölle 1964, die S. 11–53 Reigendarstellungen auf geometrischen Vasen zusammenstellt. Zu geometrischen Reigendarstellungen allg. Kleine 2005, 11–39 mit weiterer Lit. in Anm. 58. s. auch o. Anm. 166.

⁷⁶⁵ s. o. bei Anm. 161.

⁷⁶⁶ s. o. bei Anm. 529.

Reigen des 7. und frühen 6. Jhs.

Darstellungen von Frauen beim Reigen sind erst in orientalisierenden Vasenbildern zu fassen und zwar zunächst in der nordionischen Vasenmalerei, wo das Reigenthema auch später besonders beliebt ist. Die früheste Darstellung wurde im letzten Drittel des 7. Jhs.⁷⁶⁷ auf eine Pyxis aus Klazomenai gemalt (**A292**). Die erhaltenen Fragmente lassen Teile von fünf Frauen hintereinander erkennen, deren langen Chiton vorne eine vom Gürtel abwärts verlaufende Mäanderborte schmückt. Ihre Haare fallen lang auf den Rücken⁷⁶⁸. Die vorgestreckten Arme der beiden hinteren deuten darauf, dass die Frauen einander die Hände zum Reigen reichten⁷⁶⁹.

Im letzten Viertel des 7. bis ersten Viertel des 6. Jhs. findet sich gleich eine Reihe nordionischer (**A292**, **A293**, **A295**⁷⁷⁰) und südionischer (**A296**, **C41**) Reigenbilder sowie ein Beispiel aus der Äolis (**A294**)⁷⁷¹.

Ein nordionischer Krater aus Klazomenai (**A293**) zeigt vier Frauen hintereinander nach rechts schreitend, die einander an den Händen halten. Alle tragen einen langen, gegürteten Chiton. Bei einer ist noch der offensichtlich mit purpurnem Schuh bekleidete, ausschreitende Fuß zu erkennen, der unter dem Gewand hervortritt. Am rechten Bildrand empfängt ein Jüngling im kurzen Chiton, der den Doppelaulos spielt, den Reigen. Ebenso begleitet auf einem Votivblech aus Milet (**C41**) ein Aulet den Reigen⁷⁷². Die hintereinander auf ihn zu Schreitenden halten in den zum Reigen verbundenen Händen jeweils eine Blüte, die vorderste hält eine in ihrer freien Hand.

Prächtig muss die Darstellung des Reigens auf einem äolischen Dinos (**A294**) gewesen sein. Erhalten haben sich vor allem die mit unterschiedlichen Hauben und Bändern geschmückten Köpfe der hintereinander schreitenden Frauen. Nur von einer Tänzerin sind auch Teile des Oberkörpers im faltenreichen Ärmelchiton zu erkennen. Ihr zurückgestreckter Arm spricht dafür, dass die Frauen sich die Hände zum Reigen reichten.

Aus der südionischen Keramik ist bislang nur ein Gefäß mit Reigendarstellung bekannt, die sog. Reigenhydria aus dem Heraion von Samos (**A296**)⁷⁷³. Das bereits erwähnte Votivblech aus Milet (**C41**) belegt das Thema aber auch im südionischen Bereich bereits für das späte 7. bis frühe 6. Jh. Die Darstellung auf der Reigenhydria aus dem ersten Viertel des 6. Jhs ist besonders ausführlich: Gleich zwei Reigen schmücken in Friesen übereinander das Gefäß. Das Kompositionsschema ist in beiden Fällen das bereits bekannte: Vor einer Reihe hintereinander

⁷⁶⁷ Hürmüzli 2010, 124, die daneben noch einen orientalisierenden Krater aus einem um 620 datierten Fundkontext in Klazomenai erwähnt, der »zwei einander an den Händen haltende Frauen« zeigt.

⁷⁶⁸ Anders Hürmüzli 2010, 124 mit Anm. 90, die eine Kopfbedeckung vermutet.

⁷⁶⁹ Hürmüzli 2010, 124.

⁷⁷⁰ Auf **A295** ist der Reigen zweier mit gleich angewinkeltarm hintereinander dargestellter Frauen nur zu vermuten (Walter-Karydi 1982, 17 f. Nr. 89).

⁷⁷¹ Zur Einordnung des Dinos s. zuletzt Kerschner 2006a, 118.

⁷⁷² Nach Brize 2001, 567 zeigt ein stark fragmentiertes Blech (Z94.192.1) vom Zeytintepe in Milet ebenfalls einen Aulosspieler, ein Mädchenreigen ist aber nicht erhalten.

⁷⁷³ s. dazu Furtwängler 1980, 188–197.

stehender oder schreitender weiblicher Figuren, die einander an den Händen greifen, steht ein Aulet. Die vorderste Tänzerin hält jeweils in ihrer freien Hand einen Zweig⁷⁷⁴. Gegenüber dem oberen, kleineren Fries, der von Henkeln unterbrochen wird, und in dem Füllornamente zwischen die Figuren gesetzt sind, hat der untere, höhere Fries, der ohne Unterbrechung umläuft, mehr Gewicht. Auch in der Darstellung der Figuren wird unterschieden. Während die Mädchen im oberen Fries über dem langen Chiton wohl einen Schrägmantel tragen, haben die Tänzerinnen im unteren Fries über dem Chiton ein Schleierruch umgelegt und nach südionischer Tracht vorne in den Gürtel gesteckt⁷⁷⁵. Bei den beiden Tänzerinnen hinter dem Aulet ist auch zu erahnen, dass das Schleierruch eng am Kopf festgesteckt ist oder, bei der vorderen, von einem Band darüber gehalten wird⁷⁷⁶. Beide Auletinnen haben langes Haar und tragen einen Mantel über dem langen Chiton, jedoch unterschiedlich drapiert. Während der Mantel des dunkelhaarigen Auletinnen im oberen Fries über einem Chiton mit relativ gleichmäßigen, feinen, welligen Falten vorne länger herabhängt, ist der Mantel des Auletinnen im unteren Fries hinten länger, der Chiton darunter vorne zu einem Bündel dichter Falten zusammengefasst. Das dunkle Haar des oberen Auletinnen ist über der Stirn zur Seite gekämmt, der Rest des Haares ist dicht am Kopf nach hinten geführt und fällt als Masse bis auf den Rücken. Das helle Haar des unteren Auletinnen wird von einem um den Kopf gelegten roten Band gehalten und fällt in zierlichen Locken auf den Rücken bis über die Schulterblätter.

Furtwängler deutete die unterschiedliche Gestaltung der Friese und die differenzierte Charakterisierung der Protagonisten im oberen und unteren Reigen überzeugend als gezielte Unterscheidung⁷⁷⁷. Dabei sieht er einen einfacheren, bescheideneren Reigen im oberen Fries einem vornehmeren, reicheren im unteren gegenübergestellt. Er denkt bei der Gegenüberstellung der beiden Reigen an einen Wettstreit zwischen Mädchenchören⁷⁷⁸. Es ist bekannt, dass bei Festen Chöre ausgewählter Mädchen auftraten. Auch Wettkämpfe wurden zwischen Chören ausgetragen⁷⁷⁹. Die Chöre sangen und tanzten Stücke, die eigens für diesen Anlass geschrieben worden waren⁷⁸⁰. Diese Gesamtkunstwerke, bei denen Text, Musik und Bewegung zusammengehörten, sind uns naturgemäß nur in Textfragmenten überliefert⁷⁸¹. Berühmtes Beispiel ist

⁷⁷⁴ Das gilt auch für die Vortänzerin des unteren Frieses (Furtwängler 1980, 192), bei der schon aufgrund der Handhaltung in Analogie zur oberen ein Zweig zu rekonstruieren ist.

⁷⁷⁵ Furtwängler 1980, 191 f. 195. Aufgrund der teils abgeriebenen Bemalung ist die Kleidung auf den Fotos nicht mehr deutlich zu erkennen, aber aus den Farbflächen zu erschließen: ein Schrägmantel etwa im oberen Fries bei der zweiten Tänzerin von vorne aus der oberen und unteren schrägen Kante der quer über den Rumpf verlaufenden, abgeplatzten Bemalung. Im unteren Fries ist das in den Gürtel gesteckte Tuch besonders bei der ersten und vierten Tänzerin vor dem Auletinnen an der nach oben hin spitz zulaufenden, dunkelbraunen Farbfläche zu erkennen.

⁷⁷⁶ s. dazu u. mit Vergleichen Kapitel VII., Frauenkleidung, Übergewänder, Mantel und Schleierruch.

⁷⁷⁷ Furtwängler 1980, 191–195.

⁷⁷⁸ Furtwängler 1980, 196.

⁷⁷⁹ Zu Agon und Tanz allg. s. Henrichs 1996, 28–34.

⁷⁸⁰ Was allerdings nicht ausschließt, dass sie später weiter aufgeführt wurden, s. dazu Hinge 2006, 291–293.

⁷⁸¹ Zum Chor, Chorlyrik und ihrer Aufführung s. u. a. Bowra 1961, 6–13. 30–38; Neubecker 1994, 64–67; Henrichs 1996, 17–21; Calame 2001, bes. 19–85.

das große Partheneion⁷⁸² des Alkman⁷⁸³, in dem der Mädchenchor im vorgetragenen Text auf sich und seine Mitglieder Bezug nimmt. Aus dem Text geht hervor, dass die Mädchen im Wettbewerb gegen einen anderen Chor antreten⁷⁸⁴, wobei die Schönheit der Mädchen, ihr Schmuck und die prächtige Kleidung sowohl in Konkurrenz mit dem anderen Chor als auch untereinander eine zentrale Rolle spielen⁷⁸⁵.

Vor dem Hintergrund der Schriftquellen, die in die gleiche Epoche wie die Reigenhydria gehören⁷⁸⁶, ist die Deutung der einander in Friesen gegenüber gestellten Reigen als im Wettbewerb gegeneinander antretende Chöre durchaus suggestiv, muss aber Hypothese bleiben⁷⁸⁷. Fraglich scheint m. E. vor allem, ob, wie von Furtwängler angenommen, mit der unterschiedlichen Bekleidung und Schilderung auch eine Bewertung zwischen einem vornehmeren, reicheren und einem einfacheren, bescheideneren Reigen einhergeht. Es wäre ebenso vorstellbar, dass die unterschiedliche Bekleidung auf unterschiedliche Altersgruppen oder unterschiedliche Tänze hinweist, die für uns nicht mehr nachvollziehbar sind, oder dass es dem Maler einfach um die Schilderung der Vielfalt bei einem Fest ging⁷⁸⁸.

Nordionische Reigen des zweiten Viertels des 6. Jhs.

Eine weitere Reihe von Reigendarstellungen findet sich auf nordionischen Gefäßen, die im zweiten (**A297. A300**)⁷⁸⁹, teils vielleicht auch erst im früheren dritten Viertel des 6. Jhs. (**A298. A299**) entstanden sind⁷⁹⁰. Sie sind in schwarzfiguriger Technik auf einem hellen Überzug ge-

⁷⁸² Zum Begriff des Partheneion als von einem Mädchenchor vorgetragenes Lied s. Calame 2001, 2 f.

⁷⁸³ Alkm. fr. 1 (Page 1975) = Alkm. fr. 3 (Calame 1983, 28–49). s. dazu Page 1951 (gr. Text, engl. Übersetzung, Kommentar und Interpretation); Bowra 1961, 43–64; Hutchinson 2003, 76–102. Eine deutsche Übersetzung bei Schadewaldt 1950, 60–62; sowie online von G. Hinge: <<http://alkman.glossa.dk/fr1.html>> (28.09.2012). Weitere Lit. zu Alkmans Partheneion s. Henrichs 1996, 67 Anm. 17.

⁷⁸⁴ Page 1951, 52–57; Bowra 1961, 56–60; Campbell 1988, 365 Anm. 16; Henrichs 1996, 29. s. dagegen Hutchinson 2003, 90–93, der wieder dafür argumentiert, dass die »Peliades«, meist als konkurrierender Chor gedeutet, die Sterne meinen. Auf einen Wettstreit (ἀγῶν) nehmen ausdrücklich auch weitere Verse Alkmans Bezug: Alkm. fr. 2 (Franyó – Snell 1976) = fr. 3 (Page 1975) = fr. 26 (Calame 1983); s. dazu mit weiteren Beispielen Calame 2001, 2 f. mit Anm. 2.

⁷⁸⁵ Page 1951, 44–51. 68 f.; Henrichs 1996, 28–31.

⁷⁸⁶ Zur Schaffenszeit des Alkman, wohl im späteren 7. Jh. v. Chr., s. u. Anm. 2525.

⁷⁸⁷ Gegen die Deutung spricht sich Kleine 2005, 63 aus.

⁷⁸⁸ Das gilt auch in Bezug auf die Physiognomie der Mädchen, die Furtwängler 1980, 194 f. an die »bewußt unterschiedliche Schönheit der Reigentänzerinnen« in der zeitgenössischen Chordichtung erinnert.

⁷⁸⁹ Walter-Karydi 1973, 138 Nr. 700 und Lemos 1991, 179. 335 halten **A300** für chiotisch, letztere vermutet klazomenischen Einfluss. Boardman 1967a, 6 Anm. 10 vermutet eine chiotische Imitation klazomenischer Keramik. Kopejkina 1986, 35; Cook – Dupont 1998, 96 u. Özer 2004, 201; Sidorova 2009, in: CVA Moskau (8) 44 sehen in **A300** einen Vorläufer der klazomenisch sf. Keramik. In die gleiche Richtung geht bereits die Annahme von Price 1924, 204. Zu **A297** s. o. Anm. 533.

⁷⁹⁰ In diese Gruppe gehört wahrscheinlich auch ein geschlossenes Gefäß aus Tell Sukas (**A301**), von dem sich nur ein kleines Frgt. mit Darstellung des Gewandes einer stehenden Frau wie auf **A297** erhalten hat. Fragmente eines mit dem Krater **A297** eng verwandten Stücks aus Pantikapaion (**A302**), auf dem sich nur Reste der Haarkalotte zweier Figuren nach links mit Band im Haar erhalten haben, zeigten möglicherweise eine ähnliche Darstellung, wie Sidorova 2009, in: CVA Moskau (8) 12 vermutet. An anderer Stelle spricht sie die erhaltenen Reste allerdings selbst als den Kopf eines Mannes an (Sidorova 2009, in: CVA Moskau [8] 44).

malt und können als Vorläufer der nordionisch bzw. klazomenisch schwarzfigurigen Keramik gelten⁷⁹¹.

Der Krater aus Berezan (**A297**) zeigt zwischen weiteren Bildfriesen zentral im Bauchfries auf einer Gefäßseite einen prächtigen Mädchenreigen. Die sechs Tänzerinnen, die einander an den Händen greifen, tragen über dem langen, gemusterten Chiton einen Schrägmantel, ihre Haare sind unter roten Hauben verborgen, Ohren und Hals schmücken Ketten und Ohrringe, an den Füßen tragen sie abwechselnd rote Stiefelchen oder Sandalen. Die letzte Tänzerin in der Kette hält in der freien Hand eine Lotosblüte. Die Reihe ist nach links gewandt, wo dem Chor zugewandt zwei Kitharaspielderinnen standen, von denen sich nur Teile der Instrumente und der Köpfe erhalten haben. Dass es sich um Frauen handelt, ist aufgrund des Vergleichs mit der Darstellung auf der anderen Gefäßseite zu vermuten, wo am linken Rand des Bildfeldes zwei Frauen mit Kithara stehen, die eine wie die Reigentänzerinnen in Chiton und Schrägmantel, die andere, soweit erkennbar, nur im Chiton. Anders als die Reigentänzerinnen tragen die beiden ihr Haar lang auf den Rücken fallend. Die Gestaltung des Haares auf der Kalotte findet sich in gleicher Weise bei den nur fragmentarisch erhaltenen Kitharaspielderinnen vor den Reigentänzerinnen. Vor den vollständig erhaltenen Kitharaspielderinnen sind Füße und Unterkörper einer rotbeschuhnten Frau im langen Chiton, mit dem Zipfel eines Mantels über dem rechten Unterarm, erhalten, die mit ihrer Rechten ihr Gewand rafft. Der ähnliche Aufbau der Darstellungen auf den beiden Gefäßseiten – zwei Kitharöddinnen nach rechts, denen von rechts eine bzw. mehrere Frauen entgegen schreiten – lässt vermuten, dass die Musikantinnen in beiden Fällen einen Reigen begleiten, der hinter der Gewandraffenden zu ergänzen wäre. Aber auch unverbunden hintereinander Schreitende sind auf der schlechter erhaltenen Seite nicht auszuschließen.

Eine bei den Frauen im Fries dargestellte Figur blieb bisher unerwähnt: Zwischen den beiden gut erhaltenen Kitharöddinnen schreitet eine kleinere weibliche Figur. Sie reicht den anderen gerade bis zur Hüfte, ist aber ebenso prächtig mit langem Chiton und Schrägmantel bekleidet. Wahrscheinlich handelt es sich um ein kleineres Mädchen. Mit beiden vor den Oberkörper erhobenen Händen hält sie ein Gerät, wohl eine Doppelaxt⁷⁹². Die Doppelaxt ist vor allem als Gerät im Kult belegt⁷⁹³. Sie erscheint außerhalb der ostgriechischen Vasenmalerei in Opfer-szenen, wo sie als Gerät zur Betäubung oder Tötung des Opfertieres verwendet wird⁷⁹⁴. Sie könnte daher Hinweis auf ein Opfer bei dem Fest sein, in dessen Kontext das Bild einzuordnen ist. Möglicherweise ist sie auch Zeichen eines bestimmten Kultes⁷⁹⁵, mit dem wir das Bild aber nicht mehr eindeutig verbinden können. Deutet man die Doppelaxt als Hinweis auf ein

⁷⁹¹ s. dazu Price 1924, 204; Cook – Dupont 1998, 95; zusammenfassend mit älterer Lit. Özer 2004, 201; Posamentir – Solovyov 2007, 187 mit Anm. 41.

⁷⁹² Korpusova 1987, 50; Schatzkammern Eurasiens 1993, 154 f. Nr. 75; Reeder 1999, 176 Nr. 61.

⁷⁹³ DNP VI (1999) 1035 f. s. v. Labrys (F. Graf).

⁷⁹⁴ Himmelmann 1997, 16. 18–20; Gebauer 2002, 288 f. s. z. B. eine Caeretaner Hydria in Kopenhagen, NM 13567; Hemelrijk 1984, 29 f. Nr. 15 Taf. 67. 68; Gebauer 2002, 274 f. Sv17 mit weiterer Lit.; 733 Abb. 153.

⁷⁹⁵ Verviesen sei nur auf Zeus, dessen Symbol die Doppelaxt in zahlreichen anatolischen Kulturen, u. a. dem des Zeus Labrandeus war, s. DNP VI (1999) 1035 f. s. v. Labrys (F. Graf).

Opfer, würde dies wiederum dafür sprechen, dass die Frauen, die im Zug auf die gut erhaltenen Kitharödinnen zuschreiten, nicht Teil eines Reigens, sondern einer Prozession waren⁷⁹⁶. Für einen solchen Opferzug wäre allerdings ungewöhnlich, dass die Musikerinnen nicht mit dem Zug schreiten, sondern ihm entgegen blicken. Zudem wäre in dem Fall, dass die Kitharödinnen das Ziel eines Opferzugs markieren, ein Altar vor oder hinter ihnen zu erwarten, wie vor allem attische Darstellungen es zeigen⁷⁹⁷. Aufgrund des fragmentarischen Erhaltungszustands des Kraters ist die Frage aber letztlich nicht mehr sicher zu klären.

Der Frauenreigen auf dem Krater aus Berezan (**A297**) ist im größeren Rahmen der Darstellungen in den anderen Friesen des reich verzierten Gefäßes zu betrachten. In einem kleineren Fries über dem Mädchenreigen ist eine Gruppe von Tänzern im Schurz dargestellt⁷⁹⁸. Ihnen folgt ein Zug von Reitern und Einspannern, dessen Ende ein Zweigespann bildet, auf das gerade ein voll bewaffneter Krieger aufsteigt. Die Darstellungen in den beiden Friesen lassen an verschiedene Teile eines Festes denken⁷⁹⁹, was bei den männlichen und weiblichen Tänzern evident ist, und auch beim Zug der Reiter und Gespanne mit Apobat nahe liegt. Es sei nur auf das bekannteste Beispiel verwiesen, den Zug bei den Panathenäen⁸⁰⁰. Dabei muss mit der Darstellung kein bestimmtes Fest gemeint sein.

Auf dem Krater aus Berezan finden wir in den ostgriechischen Vasenbildern erstmals sicher musizierende Frauen in einer Reigendarstellung⁸⁰¹. Ungewöhnlich ist in diesem Zusammenhang die Kithara, da der Reigen, auch in den späteren nordionisch schwarzfigurigen Darstellungen, üblicherweise auf dem Doppelaulos begleitet wird. Die Kithara begegnet nochmals auf einem wohl etwas späteren nordionischen Teller (**A298**)⁸⁰², von dem zwei Fragmente erhalten sind. Das eine Fragment zeigt zwei Frauen hintereinander, die einander im bereits beschriebenen Reigenschema an den Händen fassen. Auf dem zweiten sind ebenfalls zwei Frauen hintereinander dargestellt. Die Vordere stützt mit ihrer nach oben angewinkelten Linken eine Kithara – die am Saitenhalter befestigten Saiten sind am Fragmentrand in Ritzung noch zu erkennen – in ihrer Rechten hält sie das Plektron, das wie bei den Kitharödinnen auf **A297** mit einem Band am Instrument befestigt ist. Die ihr folgende Frau hat beide Arme leicht angewinkelt erhoben, die Hände etwa auf Kopfhöhe, was vermuten lässt, dass sie einen Doppelaulos spielt.

⁷⁹⁶ Korpusova 1987, 50; Schatzkammern Eurasiens 1993, 154 f. Nr. 75, bezeichnen die Darstellung auf der Gefäßseite mit den beiden gut erhaltenen Kitharödinnen ohne weitere Begründung als Prozession.

⁷⁹⁷ Vgl. auch die Caeretaner Hydria in Kopenhagen, NM 13567 (s. o. Anm. 794). Zu den attischen Darstellungen s. Laxander 2000, 7–23. 158–169. Taf. 1–17. Sie zeigen entweder nur den Opferzug, bei dem die Musiker mitschreiten, oder sie fügen der Szene einen Altar hinzu, zu dem der Zug schreitet; dann können auch Musiker auf der anderen Seite des Altars dem Zug entgegenblicken, wie z. B. auf der att. sf. Hydria, Paris, Louvre F10: Laxander 2000, 161 Nr. OZ15 Taf. 3, 1.

⁷⁹⁸ s. o. bei Anm. 533.

⁷⁹⁹ Smith 2004, 18; Smith 2010, 214.

⁸⁰⁰ DNP IX (2000) 230–232 s. v. Panathenaia (R. Parker); Crowther 1991; Graf 1995, 89–92. Auch die Reliefs der Sima des archaischen Artemisions von Ephesos zeigten wohl einen Wagenzug und bewaffnete Krieger, die einen Wagen besteigen, s. dazu Muss 1994, 80 f.

⁸⁰¹ zu musizierenden Frauen s. u. Kapitel IV., Instrumentalisten.

⁸⁰² Bisher nur in der DB BM (Inv. 1888,0601.781.a-b) publiziert. In der Gestaltung des Körperkonturs und der Gewänder mit vom Arm herabhängendem Zipfel stehen die Fragmente **A297** nahe.

Wenn die beiden Fragmente zu einer Szene gehören, begleiten hier ausnahmsweise eine Kitharödin und eine Auletin den Reigen, was auch außerhalb des ostgriechischen Raums nur sehr selten dargestellt wird⁸⁰³.

Die anderen Reigendarstellungen der ersten Jahrhunderthälfte kommen an die prächtige Darstellung auf dem Krater aus Berezan (**A297**) nicht heran⁸⁰⁴. Das Halsbild des nordionischen Kraters **A300** trägt zum Bekannten nichts Neues bei: Es zeigt die Mädchen hintereinander, einander an Händen haltend, die Vorderste mit Blüte in einer Hand, die Letzte hält wohl einen Kranz in ihrer freien Linken⁸⁰⁵. Ungewöhnlicher ist die Darstellung auf dem nordionischen Fragment **A299**, das zwischen zwei Frauen einen großen Kranz zeigt, an den beide greifen. Ihre Haltung und ihr Hintereinander entsprechen denen der Frauen beim Reigen, weshalb davon auszugehen ist, dass sie Teil eines Reigens bilden, bei dem das Greifen an den Kranz die Kette variiert, vielleicht auch ein besonderer Tanz. Der gemeinsame Griff an einen Kranz kommt auch bei den Reigentänzerinnen auf den korinthischen Frauenfestvasen vor⁸⁰⁶.

Nordionische Reigen der zweiten Hälfte des 6. Jhs.

Nach diesen Vorläufern, den vergleichsweise vereinzelt, aber teils sehr ausführlichen Reigendarstellungen in der ersten Hälfte des 6. Jhs., findet sich die größte Gruppe von Reigenbildern in der nordionisch schwarzfigurigen Keramik des dritten Viertels des 6. Jhs. (Kat. **A303–A330**), in erster Linie auf der von Cook so genannten klazomenisch schwarzfigurigen Keramik⁸⁰⁷.

Eine Reihe von Pyxiden (**A303. A304. A305**) und vor allem Amphoren der Tübingen-Gruppe⁸⁰⁸ (**A306–A316**)⁸⁰⁹, aber auch der Urla-Gruppe⁸¹⁰ (**A317. A318**)⁸¹¹ und der Petrie-Gruppe⁸¹² (**A320**) zeigt Mädchen beim Reigentanz. Da die Reigentänzerinnen – wie wir sehen werden – was ihre Kleidung, Ausstattung und Haltung betrifft, jeweils sehr einheitlich dargestellt werden, können auch Fragmente zugeordnet werden, auf denen etwa nur noch die charakteristisch abgewinkelten Arme oder der Griff ans Handgelenk zu erkennen sind (z. B. **A316. A317. A319. A320**) oder eine Aulospielderin, der eine Hand einen Kranz entgegenstreckt

⁸⁰³ Nach Calame 2001, 67, der allerdings größtenteils auf die Dissertation von R. Crowhurst, *Representations of Performances of Choral Lyric on Greek Monuments 800–350 B.C.* (maschinenschriftliche Diss., London 1963) verweist, die mir nicht zugänglich war.

⁸⁰⁴ Das Frgt. eines geschlossenen Gefäßes aus Tell Sukas, das nur noch Reste des Gewandes einer stehenden, weibliche Figur zeigt, in der Gestaltung vergleichbar den Tänzerinnen auf dem Krater **A297**, könnte zu einer ähnlichen Darstellung gehört haben.

⁸⁰⁵ Lemos 1991, 179.

⁸⁰⁶ z. B. Mittelkorinthische Flasche, Béziers, Mus. du Vieux Biterrois 22: Jucker 1963, 51 Nr. 11 Taf. 17, 1. 3. 5. 6 – Mittelkorinthische Flasche Montpellier, Musée Fabre 403: Jucker 1963, 51 Nr. 12 Taf. 17, 2. 4.

⁸⁰⁷ Cook 1952.

⁸⁰⁸ Cook 1952, 124–128 stellte die Gefäße erstmals zusammen und benannte sie nach **A309** als Tübingen-Gruppe, die Cook 1952, 128 um 550–540, Cook – Dupont 1998, 98 um 560–540 datiert. Dem schließt sich Özer 2004, 202 f. an.

⁸⁰⁹ Nach Cook 1952, 124 A2; 125 A3a auch auf **A315** (ohne Abb.).

⁸¹⁰ Zur Urla-Gruppe s. o. Anm. 539.

⁸¹¹ Nach Cook 1952, 131 C II 7 auch auf **A321** (ohne Abb.).

⁸¹² Zur Petrie-Gruppe s. o. Anm. 538.

(A311). Fragmente, bei denen mehr oder weniger Charakteristisches erhalten ist (A324–A329), lassen dies nur noch vermuten: So A324⁸¹³, wo nur noch ein Gewandrest und eine Hand mit Kranz zu erkennen sind, oder etwa Fragmente mit Köpfen weiblicher Figuren hintereinander (A325. A326)⁸¹⁴, deren Schultern und Ärmelknüpfung auf einen nach hinten abgewinkelten Arm schließen lassen (A326. A327)⁸¹⁵. Das gleiche gilt für Fragmente, auf denen nur noch Füße und untere Gewandabschlüsse von Frauen in entsprechender Kleidung (A328. A329) erhalten sind, wobei die Reigentänzerinnen sich sowohl in ihrem Abstand voneinander als auch in Armhaltung und Kleidung von den Frauen in Prozession unterscheiden lassen⁸¹⁶.

Die Pyxiden (A303. A304. A305) zeigen die Reigentänzerinnen im umlaufenden Fries, so dass der Reigen das Gefäß umrundet. Auf den Amphoren erscheinen sie entweder im umlaufenden Fries oder im Bildfeld. Meist sind die Tänzerinnen nach links gewandt dargestellt, seltener nach rechts, so auf einer Amphora der Tübingen-Gruppe (A307) sowie denen der Urla- und Petrie-Gruppe (A317. A318. A320), und auf einem Gefäß, das sich offensichtlich an Darstellungen dieser Art anschließt, aber flüchtiger bemalt ist (A322)⁸¹⁷. Die Füße der Tänzerinnen werden meist ganz aufgesetzt in leichter Schrittstellung gezeigt (A303. A305. A306. A307. A318), gelegentlich stehen die Mädchen mit geschlossenen Beinen (A308. A309). Die Tänzerinnen strecken jeweils den Arm auf der dem Betrachter abgewandten Seite nach vorne, den auf der ihm zugewandten nach hinten und umgreifen das Handgelenk der Folgenden, so dass sie ihren Oberkörper zum Betrachter drehen müssten. Die Falten, die wahrscheinlich als vorne auf der Körpermitte herabfallend gedacht sind, werden aber dennoch oft entlang des vorderen Kontur des Oberkörpers angegeben (A308. A309. A310). Oft ist nicht klar, ob der sich nach oben verbreiternde Oberkörper die schwellende Brust oder die in der Körperwendung nach vorne gedrehte Schulter der Tänzerinnen darstellen soll (z. B. A303. A304. A306. A312).

Die Kleidung der Tänzerinnen ist sehr einheitlich. Sie tragen stets einen langen, fast bis auf die Füße reichenden Chiton, dessen Knüpfung auf den Oberarmen bis zu den Ellenbogen meist deutlich zu erkennen ist. Die Chitone sind oft mit weißen Kreuzchen, Sternchen oder Punktgruppen verziert (z. B. A305–A310. A317.). Auch entlang des Gewandsaums (A306. A307. A317) oder vorne vom Gürtel abwärts verlaufende Borten (A306) können den Chiton schmücken. Parallele, teils gewellte, von oben nach unten verlaufende Linien unterhalb (A305. A318), aber auch oberhalb des Gürtels (A308. A309. A310) geben durch Raffungen des Stoffs auf der Körpervorderseite entstehende Faltenbündel an⁸¹⁸. Die Mädchen tanzen häufig barfuß (A306. A308. A309). Dabei kann aufgrund des teils abgeriebenen Deckweißes, mit dem die

⁸¹³ Von Cook 1952, 131 CII 4 als »woman dancer« angesprochen.

⁸¹⁴ A325 von Tzannes 2004, 112 als Prozession oder Tanz von Frauen gedeutet.

⁸¹⁵ Vgl. zu A326 Cook 1954, in: CVA London (8) 23 f. II D n Taf. 9, 1, der CVA London (8) 24 II D n Taf. 9, 2 auch A327 als Reigen deutet.

⁸¹⁶ Zu den nordionischen Darstellungen von Frauen im Prozessionsschema s. u. Kapitel V., Nordionische Keramik der zweiten Hälfte des 6. Jhs.

⁸¹⁷ Price 1931, in: CVA Oxford (2) II D 87 Taf. 10, 12 a–d. Cook 1952, 125 A17 führt es unter seiner Tübingen-Gruppe auf; Jones – Boardman 1986, 664 schreiben es Klazomenai zu.

⁸¹⁸ Zur Kleidung vgl. u. Kapitel VII., Frauenkleidung.

Frauenfüße gemalt sind, oft nicht sicher gesagt werden, ob ehemals aufgemalte Riemen von Sandalen möglicherweise nicht mehr zu erkennen sind. Andere tragen rote Schuhe⁸¹⁹. Häufig werden abwechselnd Tänzerinnen mit und ohne Schuhe gezeigt (**A305. A307. A318**). Zusätzlich zu ihrer prächtigen Kleidung tragen sie Hals- und Ohrschmuck (z. B. **A303. A304. A308**), bisweilen auch Armreifen (**A310**). Über dem langen Haar, das als Masse oder in mehreren Flechten über Schultern und Rücken fällt, haben sie stets ein rotes Band um den Kopf gelegt. Die Tänzerinnen halten oft Kränze, meist die erste und letzte der Kette in ihrer freien Hand (**A303. A306. A307. A310. A311**). Seltener hält die Hand, die das Handgelenk greift, zusätzlich einen Kranz (**A306**).

Des Öfteren begleitet eine Aulospielderin den Reigen⁸²⁰, die stets der Richtung des Reigens entgegen steht⁸²¹ (**A304. A306. A307. A311**)⁸²². Dies sagt allerdings nur bedingt etwas darüber aus, wie man sich den Tanz vorzustellen hat: Sicher ist, dass die Auletin nicht mit den Reigentänzerinnen in eine Richtung tanzt oder schreitet. Da die Figuren räumlich in einer Ebene bleiben, wäre es vorstellbar, dass sie vor in einer Reihe nebeneinander Tanzender steht. Genauso wäre es möglich, dass sie die Mitte eines Kreisreigens einnimmt⁸²³. In ihrer Kleidung unterscheiden sich die Auletinnen nur in Einzelheiten von den Tänzerinnen. Sie tragen ebenfalls reich verzierte, lange Chitone sowie Hals- und Ohrschmuck. Eine hat Sandalen an den Füßen (**A306**) und über dem Chiton ein langes Tuch umgelegt, was als etwas aufwendigere Kleidung gewertet werden kann, die gleichzeitig zum Reigentanz nicht geeignet wäre. Das Instrument⁸²⁴ ist besonders bei der Auletin auf **A311** gut zu erkennen, mit zwei sich nach unten hin leicht verbreiternden Rohren. Oben enden die Rohre an einem Wulst, der wohl die Ansatzstücke dargestellt, an denen wiederum die Mundstücke befestigt wurden⁸²⁵. Die Bilder charakterisieren die Musikerinnen und ihr Spiel durch die aufgeblasenen Backen der Auletin auf **A306**⁸²⁶ und durch die schlanken, angehobenen Finger auf **A304** und **A311**, die die beweglichen Finger der Musikerinnen schildern⁸²⁷.

Auf den Kontext oder Anlass der Reigentänze finden sich in den nordionisch schwarzfigurigen Darstellungen vereinzelt Hinweise. Dreimal ist ein Altar dargestellt (**A303. A304. A323**)⁸²⁸,

⁸¹⁹ Zum Schuhwerk s. u. Kapitel VII., Schuhwerk.

⁸²⁰ s. dazu Moustaka 2001.

⁸²¹ Bei einem umlaufenden Reigen wendet die Frau am anderen Ende des Reigens ihr dann den Rücken zu. Insofern kann nicht davon die Rede sein, dass die Auletinnen den Reigen anführen, wie gerne angenommen (s. u. a. Moustaka 2010, 135; Cevizoğlu 2010, 26).

⁸²² Dies spricht dafür, dass auch die Frau, die auf **A319** in der den Reigentänzerinnen entgegengesetzten Richtung dargestellt war, eine Auletin ist.

⁸²³ Vgl. Tölle 1964, 54–65 zu den Formen und Bewegungen der Reigentänze in Bezug auf die geometrischen Reigendarstellungen. s. dazu ausführlicher u. bei Anm. 949.

⁸²⁴ Zum Aulos s. Neubecker 1994, 76–82; Moustaka 2001, 131–133 mit weiterer Lit. in Anm. 4.

⁸²⁵ Zur Bauweise des Doppelaulos s. Neubecker 1994, 78.

⁸²⁶ Dagegen muss der rote Punkt auf der Wange der Aulospielderin auf **A304** nicht auf die »geblähten Wangen« (Moustaka 2001, 135) weisen, da die Wangen der Tänzerinnen mit ebensolchen Punkten belebt sind.

⁸²⁷ Nach Moustaka 2001, 135 wird dadurch auf **A304** die »rasche Tonfolge [...] gleichsam hörbar gemacht«.

⁸²⁸ Auf **A323** nach Ersoy 1993, 208 Stufen eines Altars, in der Abb. nicht zu erkennen, vgl. Katalog.

auf **A304** im Hintergrund hinter der Aulospielerin⁸²⁹: eine gebaute Struktur mit ionischem Profil als oberem, horizontalen Abschluss, darüber eine durchgehende Platte, auf die noch Aufbauten gesetzt scheinen. Bei den von der Platte nach schräg oben abgehenden Linien, die oben mit Punkten besetzt sind, könnte es sich um die Darstellung von Giebelwangen handeln⁸³⁰. Vergleich ist der untere Bereich des Altars auf **A303** gestaltet, der vollständig zu erkennen ist, mit Prothysis und ebenfalls mit ionischem Profil als oberem Abschluss des Quaderwerks sowie einer Platte darüber⁸³¹. Auf dem Altar brennt ein Feuer, der Umzeichnung nach mit züngelnden Flammen, die in roter Deckfarbe gemalt sind. Zu Seiten des Feuers in der Umzeichnung angegebene weiße Punkte lassen auf den ersten Blick an Rauch denken. Aktseli deutete sie als auf dem Altar liegende Kränze⁸³². Angesichts des Aufbaus auf dem Altar auf **A304** könnten sie aber auch die Reste von verzierten Altarwangen bilden. In diesen Fällen (**A303. A304. A323**) wird der Tanz also zu einem Fest im Heiligtum aufgeführt. Dabei kann der Altar als allgemeine Angabe von Umgebung und Anlass des Tanzes, eines Festes im Heiligtum, verstanden werden. Es wäre auch vorstellbar, dass die Mädchen vor dem Altar oder sogar um den Altar herum tanzen⁸³³, wie es von einigen Tänzen tatsächlich überliefert ist⁸³⁴.

Nur wenige Darstellungen von Tänzerinnen in der nordionisch schwarzfigurigen Keramik der zweiten Hälfte des 6. Jhs. weichen von dem Schema der soeben betrachteten Bilder ab. Dabei handelt es sich vor allem um Gefäße, die zu keiner der Gruppen der von Cook so genannten klazomenisch schwarzfigurigen Keramik gehören (**A323. A330. A331**)⁸³⁵. Auf einem Deckel aus Larisa (**A330**) vermutete Schefold einen Reigen⁸³⁶. Ob die beiden flüchtig gemalten Figuren im langen Chiton einander tatsächlich die Hände reichen, ist nur zu erraten. Die Stelle, wo ihre Arme aufeinander träfen, verdeckt ein mit Mantel bekleideter, bärtiger Mann, der den Doppelaulos spielt. Die Fragmente einer Pyxis vom Ende des 6. Jhs.⁸³⁷ (**A323**) zeigen nach der Beschreibung von Ersoy Frauen, die einander nicht an den Händen oder Handgelenken greifen, sondern durch Bänder, die sie halten, verbunden sind⁸³⁸, eine Form des Tanzes, die ähnlich auch schriftlich überliefert ist⁸³⁹. Bei den Tanzenden auf **A331** handelt es sich streng genommen nicht um einen Reigen: Die Frauen haben die Hände oder Arme nicht zum Tanz

⁸²⁹ Moustaka 2001, 135.

⁸³⁰ Vgl. Aktseli 1996, 108 Nr. Gb4; 109 Gd1 Abb. 14. 16. – Ich danke A. Busching für den Hinweis.

⁸³¹ Zur Altardarstellung s. Walter-Karydi 1968, in: CVA München (6) 46. 47; Aktseli 1996, 88 Nr. Rf3 Abb. 6.

⁸³² Aktseli 1996, 88 Nr. Rf3.

⁸³³ Ersoy 1993, 345 vermutet einen Tanz auf den Altar zu oder um ihn herum.

⁸³⁴ s. dazu Tölle 1964, 83; Calame 2001, 34–36; vgl. auch Sappho fr. 93; s. u. Anm. 964.

⁸³⁵ Bei **A331** handelt es sich möglicherweise um ein späteres Produkt der Urla-Gruppe, s. Ersoy 1993, 345.

⁸³⁶ Boehlau – Schefold 1942, 94.

⁸³⁷ Ersoy 1993, 203.

⁸³⁸ Ersoy 1993, 347.

⁸³⁹ s. dazu Tölle 1964, 58 mit Anm. 77, die im Zusammenhang mit einer geometrischen Darstellung auf einem Becher aus Tegea (Tölle 1964, 50 Nr. 121 Taf. 25), die die Tänzer durch ein Seil o. ä. verbunden zeigt, auf den delischen Kranichtanz verweist, in dem die Tanzenden durch eine Kette verbunden waren.

verbunden, sondern halten jeweils in ihrer Rechten eine Blüte vor der Brust⁸⁴⁰, in ihrer Linken einen Kranz auf Kopfhöhe. Sie werden auch nicht in dem bei den Reigentänzerinnen üblichen, gemäßigten Schritt gezeigt, sondern scheinen hintereinander her zu springen, ein Bein jeweils so weit angehoben, dass der weiße Unterschenkel sichtbar wird. Die Lebhaftigkeit ihres Tanzes wird auch darin deutlich, dass sich jede zweite zur Nachfolgenden umschaut.

Reigendarstellungen in der chiotischen Vasenmalerei?

In der chiotischen Keramik finden sich nur wenige Darstellungen, genauer gesagt Hinweise auf Darstellungen von Reigentänzerinnen. Auf einem schwarzfigurigen Kelch (**A39**) aus der ersten Hälfte des 6. Jhs. steht mit dem Rücken zu zwei männlichen Tänzern eine Aulospielelerin, vor ihr eine Frau mit Kranz. Die Frau kann aber nicht die Spitze eines Reigens bilden, wie angenommen wurde⁸⁴¹. Sie hält in jeder Hand einen Kranz, einen vor den Kopf erhoben, einen auf Hüfthöhe gesenkt⁸⁴². Eine Verbindung zu möglichen nachfolgenden Tänzerinnen besteht nicht. Sie könnte also höchstens die Spitze einer Reihe prozessionsartig hintereinander schreitender Frauen bilden. Die Kombination der Tänzer mit den Frauen erinnert an Darstellungen auf früh- und mittelkorinthischen Gefäßen, die vereinzelt Dickbauchtänzer mit einem Frauenreigen oder –prozession auf einem Gefäß kombinieren⁸⁴³. Von dort mag diese Zusammenstellung auch übernommen sein, denn die chiotischen Gefäße kombinieren sonst männliche Tänzer nicht mit Gruppen von Frauen⁸⁴⁴. Fragmente, die nur noch eine Aulospielelerin (**A333**, **A334**) oder eine Frau mit Kranz (**A397**, vielleicht **A398**⁸⁴⁵, **A389**⁸⁴⁶) zeigen, könnten zu Reigendarstellungen gehören⁸⁴⁷. Gerade die Frauen mit Kranz wären aber auch als Einzelfiguren⁸⁴⁸ und in Kombination mit Tänzern⁸⁴⁹ vorstellbar.

Neben der Ausstattung mit Musikinstrument und Kranz, die auf Reigendarstellungen weisen könnten, gibt es auch chiotische Darstellungen weiblicher Figuren in Bewegung, in denen Tänzerinnen vermutet wurden (**A335**, **A336**, **A342**, **B98**). Am überzeugendsten ist dies bei dem Fragment **A335**, das Teile von drei Frauen hintereinander zeigt, die offensichtlich jeweils

⁸⁴⁰ Nach *Anatolian Civilisations* 1983, 54 halten die Frauen Lotosblüten, nach Ersoy 1993, 345 Krotala. In der Abbildung sind die in weißer, teils abgeblätterter Farbe gemalten Objekte nicht genau zu erkennen. Die Handhaltung der Frauen spricht m. E. eher für Blüten.

⁸⁴¹ Williams 1983a, 162 mit Anm. 23. – Bei der ebenfalls von Williams angeführten Darstellung auf dem Frgt. **A27** handelt es sich m. E. nicht, wie dort angenommen, um eine entsprechende Gegenüberstellung, sondern eher um einen Tänzer vor einer Frau, die auch nicht Aulos zu spielen scheint. s. o. bei Anm. 363.

⁸⁴² s. auch die Beschreibung des Stückes bei Boardman 1967a, 160 f. Nr. 748.

⁸⁴³ s. dazu Jucker 1963, 59; Amyx 1988, 655. z. B. die mittelkorinthische Pyxis Berlin, ANT V.I. 4856: Jucker 1963, 55 Anm. 48 Taf. 22, 2. 4. 5. 7.

⁸⁴⁴ s. dazu o. bei Anm. 422.

⁸⁴⁵ Wenn auf **A398** nicht eine zweite, gegenüber stehende Figur von rechts an den Kranz greift. s. dazu Anm. 361. 1137.

⁸⁴⁶ Bei der Frau auf **A389** wäre die erhobene Hand zumindest unüblich.

⁸⁴⁷ Williams 1983a, 162 Anm. 24 zählt neben **A389**, **A397** und **A398** auch **A347** unter Tänzerinnen auf; bei **A347** spricht der über dem Chiton getragene lange Mantel und die dichte Folge der Figuren aber gegen eine Deutung der Figuren als Tänzerinnen.

⁸⁴⁸ Vgl. **A387**, **A391**; s. dazu u. Kapitel VI. Adoranten und Gabenbringer.

⁸⁴⁹ Vgl. **A40**; s. o. bei Anm. 360.

einen Kranz halten. Der ausschreitende Fuß und das schwingende Gewand, dessen Kontur besonders auf der Rückseite dem hinteren Bein folgt, vermitteln dem Betrachter den Schwung der Bewegung, die wahrscheinlich als Tanz zu deuten ist⁸⁵⁰. Ob der Tanz auch als Reigen mit verbundenen Händen gezeigt wurde, ist nicht mehr festzustellen, da sich weder Hände noch Arme erhalten haben. Auch die Darstellung im Prozessionschema wäre möglich⁸⁵¹. Dies gilt auch für die beiden hintereinander ausschreitenden Frauen auf **A342**, wobei der größere Abstand der Figuren zueinander und das über dem Chiton getragene Schleierruch eher auf eine Darstellung hinter einander Schreitender weist, als auf einen Reigen⁸⁵². Bei einer einzelnen ausschreitenden, weiblichen Figur, wie auf den Fragmenten **A336**, sind selbst für eine allgemeine Zuordnung der Darstellung zum Bereich der Reigen- und Prozessionsdarstellungen nur schwache Argumente anzuführen – etwa, dass die Figur weiblich und in Bewegung ist. Unwahrscheinlich ist schließlich, dass es sich bei den Füßen zweier weiblicher Figuren in schneller Bewegung auf dem chiotischen Kelchfragment **B98** um Tänzerinnen handelt⁸⁵³. Dagegen spricht die unregelmäßige Bewegung der sich überschneidenden Füße, die nicht zum aufeinander abgestimmten, gleichmäßigen Schritt eines Reigentanzes passt, wie auch die Bekleidung der vorderen mit einem Mantel über dem Chiton, von dem noch ein Zipfel zu erkennen ist. Wir haben es also eher mit schnell laufenden als tanzenden Frauen zu tun⁸⁵⁴.

Die Übersicht über die Darstellungen bewegter, weiblicher Figuren in der chiotischen Keramik zeigt, dass zwar einige Bilder vermuten lassen, dass es auch Reigendarstellungen gab. Es ist jedoch kein eindeutiger Reigen überliefert.

Dies gilt allerdings nur für die Vasenmalerei. In anderen Gattungen finden sich vereinzelt Reigendarstellungen. Das Fragment eines Reliefgefäßes des zweiten Viertels des 6. Jhs. aus Chios (**C33**) zeigt Frauen im langen Chiton hintereinander, die einander zum Reigen an den Handgelenken greifen. Etwas später, in der zweiten Hälfte des 6. Jhs. und damit etwa gleichzeitig mit den nordionisch schwarzfigurigen Vasenbildern, werden auch auf der klazomenischen Reliefkeramik Frauen beim Reigen dargestellt, so auf einem Ständer (**C34**) und einer Badewanne (**C35**) aus Klazomenai⁸⁵⁵. Im Vergleich mit den detailreichen Darstellungen der Vasenmalerei wirken die Reliefs allerdings schlicht. Die erhaltenen Stücke beschränken die Darstellungen auf die Tänzerinnen hintereinander ohne weitere Attribute oder Musik⁸⁵⁶. Sie zeigen die Tänzerinnen jedoch in der gleichen Ausstattung wie in der Vasenmalerei im langen Chiton, mit

⁸⁵⁰ Als Tänzerin bei Williams 1983a, 162 Anm. 24; Lemos 1991, 102.

⁸⁵¹ Als Prozession bei Walter-Karydi 1973, 70.

⁸⁵² Lemos 1991, 100 vermutet in der Darstellung eine »processional scene«, weist jedoch darauf hin, dass die Fragmente auch zu umfangreicheren Kompositionen mit anderer Bedeutung gehören könnten.

⁸⁵³ Als »feet of dancing women« bei Fairbanks 1928, 99 Nr. 302, 6.

⁸⁵⁴ Darauf weist auch die Deutung von Walter-Karydi 1973, 70 als fliehende Nereiden, die weder zu beweisen noch zu widerlegen ist. Lemos 1991, 98. 103. 108. 281 bezeichnet die Frauen einmal als Laufende, vermutet das andere Mal Tanzende und zählt sie schließlich unter den mythologischen Darstellungen als Nereiden auf.

⁸⁵⁵ s. dazu Cevizoğlu 2010, 24–27. Dass die Frauen sich in den Reliefdarstellungen am Handgelenk fassen, wie Cevizoğlu 2010, 25 beschreibt, ist anhand der Abbildungen nicht genau zu erkennen. Zu Reigendarstellungen in der Reliefkeramik anderer Regionen s. Cevizoğlu 2010, 25.

⁸⁵⁶ Cevizoğlu 2004, 191 vermutet, dass auch Flötenspieler dargestellt waren.

Schuhen und Ohrschmuck⁸⁵⁷. Einmal wird die Reihe dadurch aufgelockert, dass eines der Mädchen den Kopf zurückdreht (C34).

Südionische Reigendarstellungen im Relief

Aus der südionischen Keramik sind nach der frühen Reigenhydria aus Samos bisher keine weiteren Reigendarstellungen bekannt. Aber hier finden sich neben dem Motivblech aus Milet (C41) vereinzelt Reigendarstellungen in anderen Gattungen⁸⁵⁸. Ein Terrakottarelief (C37) aus Milet, das möglicherweise zu einem kleinen Altar gehörte⁸⁵⁹, bietet eine ungewöhnliche Reigendarstellung. Vor einem Krater, auf dessen Rand eine Kanne steht, sind hintereinander zwei Frauen dargestellt, die sich zum Reigen an den Händen oder Handgelenken greifen, vielleicht ist noch der Kopf einer dritten zu erkennen. In ihrer Haltung gleichen sie den nordionischen Reigentänzerinnen⁸⁶⁰. Anders als die meisten von diesen haben sie aber ihr Haar hochgesteckt, möglicherweise tragen sie ein Tuch oder eine Haube darüber⁸⁶¹. Die Vorderste, die vor dem Krater steht, hält in ihrer rechten Hand eine Blüte. Auf der anderen Seite des Kraters, wo sich der Fries jenseits der Ecke fortsetzt, ist nach Beschreibung der Erstpublikation des Stückes eine weitere Frau erhalten, die links vor dem Krater steht⁸⁶². Es ist nicht notwendigerweise anzunehmen, dass die Frauen beim Reigen an den Krater treten, um daraus zu schöpfen. Der Reigen wird aber in direktem Zusammenhang mit Weinkonsum⁸⁶³ gezeigt, also in Zusammenhang mit einem Fest, bei dem auch getrunken wurde, eine Kombination, die vereinzelt auch auf den korinthischen Frauenfestvasen vorkommt⁸⁶⁴. Den Verwendungskontext des Reliefs sowie die beiden Vorgänge – den Reigentanz und das Trinken von Wein – im Heiligtum zu verorten, wie Herda vorschlägt, ist überzeugend. Die Verbindung mit einem bestimmten Heiligtum und dem dort gefeierten Fest⁸⁶⁵ muss allerdings Hypothese bleiben.

Die zweite südionische Darstellung fällt ebenfalls aus dem Rahmen der bisher betrachteten Reigenbilder. Sie ist als Relief (C38) auf einer Marmorplatte angebracht, die in Karakuyu⁸⁶⁶, etwa 4 km südöstlich von Didyma, gefunden wurde, weshalb Tuchelt mit Wiegand annimmt,

⁸⁵⁷ Cevizoğlu 2010, 24.

⁸⁵⁸ Muss 1994, 45 Abb. 124. 125 vermutet auch in einem Frgt. der Säulenreliefs vom älteren Artemision von Ephesos, das einen Teil des Oberkörpers einer Frau mit angewinkeltem Arm zeigt, eine Reigentänzerin. Da sich zu wenig erhalten hat, um das Thema sicher zu bestimmen, wird das Frgt. hier nicht berücksichtigt.

⁸⁵⁹ Herda, in: Herda – Sauter 2009, 71 mit Anm. 108.

⁸⁶⁰ v. Graeve – Senff 1991, 132 verweisen auf typologische Gemeinsamkeiten mit den Mädchenreigen der klazomenischen Keramik.

⁸⁶¹ Herda, in: Herda – Sauter 2009, 70 vermutet ein Tuch.

⁸⁶² In der Publikation des Stückes nicht abgebildet, aber beschrieben: v. Graeve – Senff 1991, 132.

⁸⁶³ Herda, in: Herda – Sauter 2009, 70 nimmt an, dass der Krater auf Weinkonsum nach dem Tanz deutet.

⁸⁶⁴ z. B. auf einer spätprotokorinthischen Oinochoe aus Perachora, die neben einem Reigen und einer Prozession eine Frau zeigt, die aus einem Kessel schöpft: Kraiker 1951, 60 f. Nr. 342 Taf. 27. s. dazu Jucker 1963, 59 mit einem weiteren Beispiel.

⁸⁶⁵ Herda, in: Herda – Sauter 2009, 70 f., der das Relief mit dem Kult der Artemis Kithone in Milet verbindet.

⁸⁶⁶ Missverständlich ist die immer noch übliche Angabe des Fundorts als Teichiussa, das in der älteren Literatur mit Karakuyu verbunden wurde, heute aber auf einer Halbinsel in der Bucht von Akbuk südlich von Didyma lokalisiert wird: DNP 12/1 (2002) 81 s. v. Teichiussa (H. Lohmann); Voigtländer 2004. s. dazu bereits Tuchelt 1970, 11. 27 f. mit Anm. 30.

dass das offensichtlich zum Fries eines größeren Baus gehörende Relief »ursprünglich aus Didyma stammt und zur Bucht hin verschleppt und dort verbaut worden ist«⁸⁶⁷. Das erhaltene Bruchstück des Reliefs, das sich ursprünglich in beide Richtungen fortsetzte, zeigt Teile von sieben weiblichen Figuren in Bewegung hintereinander nach rechts, wobei sich jeweils eine etwas größere Figur in Chiton und Mantel mit einer etwas kleineren nur im Chiton abwechselt⁸⁶⁸. Die Kleineren sind leicht nach hinten versetzt, von den Größeren zu Teilen verdeckt, in die Tiefe des Reliefs gestaffelt dargestellt.

Alle Tänzerinnen haben die Arme leicht gebeugt, die Armhaltungen sind dabei unterschiedlich⁸⁶⁹. Die Größeren halten jeweils beide Arme mit vom Körper weggedrehten Handflächen nach unten. Von den Kleineren hat die hinterste ihren linken Oberarm in die Waagrechte gehoben, Ihre linke Hand, in der sie eine Blüte hält, hängt herab und berührt dabei fast (?) die Hand der Größeren vor ihr. Die nächste der Kleineren hat einen oder sogar beide Arme vor der Brust angewinkelt, wo sie wohl ebenfalls Blumen oder Zweige hält⁸⁷⁰. Da die Frauen sich weder an Händen noch Armen halten, kann trotz der starken Überschneidungen im Bereich der Arme nach der oben angeführten Definition streng genommen nicht von einem Reigen gesprochen werden. Es handelt sich aber offensichtlich wie beim Reigen um einen Tanz, der in der Gruppe getanzt wird. Tuchelt legt überzeugend dar, dass die Haltungen der Frauen mit größtenteils vollständig aufgesetzten Füßen und stark gebeugten Beinen weder Schreiten noch Laufen, sondern eine Bewegung im Tanz schildern. Dabei handelt es sich nicht um freies, wildes Tanzen. Der Tanz wird in der Gruppe mit aufeinander abgestimmten Bewegungsfolgen getanzt⁸⁷¹.

Alle Tänzerinnen tragen ihr langes Haar offen, mit einem Kranz oder einer wulstigen Binde darüber. Soweit noch zu erkennen, haben sie sich auch alle ähnlich mit Scheibenohrringen und Armreifen geschmückt⁸⁷². Es werden aber offensichtlich bewusst größere Tänzerinnen im Mantel von kleineren ohne Mantel unterschieden, was überzeugend als Differenzierung zwischen Frauen und Mädchen gedeutet wurde⁸⁷³. Die Bekleidung mit Mantel kommt zwar bei den Tänzerinnen in den nordionisch schwarzfigurigen Darstellungen der zweiten Hälfte des 6. Jhs. nicht vor, in den früheren Reigenbildern tragen die Tänzerinnen, wie wir gesehen haben, aber sowohl in den nord- als auch südionischen Darstellungen durchaus Mäntelchen (**A296. A297. A300**).

Ungewöhnlich ist die Kombination so unterschiedlich gekleideter und auch unterschiedlich charakterisierter Frauen beim Tanz, treten doch die Frauen in den bislang betrachteten Rei-

⁸⁶⁷ Tuchelt 1970, 27. Wiegand 1911, 38. 40 vermutete, dass das Relief ein Stück der Sima des archaischen Tempels von Didyma ist, s. dagegen Tuchelt 1970, 114.

⁸⁶⁸ Die Mäntel sind vor allem im unteren Bereich der Gewänder zwischen den Beinen auch in der Abbildung noch zu erkennen. s. zur Kleidung Pryce 1928, 116 f.; Tuchelt 1970, 112.

⁸⁶⁹ Im Detail umstritten, s. die Beschreibung bei Tuchelt 1970, 113 mit älterer Lit.

⁸⁷⁰ s. dazu Pryce 1928, 116; Tuchelt 1970, 112. 113.

⁸⁷¹ Tuchelt 1970, 113.

⁸⁷² Tuchelt 1970, 112.

⁸⁷³ Pryce 1928, 116; Tuchelt 1970, 113.

gendarstellungen trotz der Vielfalt im Detail stets als einheitliche Gruppe auf. Exzeptionell ist auch die Tanzbewegung, in der die Frauen gezeigt werden, und der Schwung, der dabei die ganze Gruppe erfasst. Dies ist nicht nur in stilistischer und typologischer Hinsicht auffällig, sondern wird auch inhaltliche Gründe haben. Zusammen mit den anderen Elementen, die die Darstellung auf dem Relief von den Reigenbildern absetzen – die unterschiedlich charakterisierten Tänzerinnen, das Fehlen des Verbindens von Händen oder Armen – spricht dies dafür, dass es sich nicht nur um die detailreichere, anspruchsvollere Darstellung in einem anderen Medium handelt, sondern dass tatsächlich eine anders zusammengesetzte Frauengruppe bei einem anderen Tanz gezeigt wird.

Reigenrelief aus Kyzikos

Außerhalb des ostionischen Gebietes findet sich eine Reigendarstellung im großen Format auf einer Rundbasis oder einem Rundaltar⁸⁷⁴ aus Kyzikos (**C39**). Teile von drei Figuren, die sich zum Reigen wahrscheinlich an den Händen halten, haben sich erhalten: in der Mitte eine weibliche Figur im Chiton, die einen feinen Schleier über das Haar gelegt hat⁸⁷⁵, flankiert von zwei, bei denen keine Kleidungsangabe zu erkennen ist. Ihr langes Haar fällt auf den Rücken, weder Ohren noch Schultern sind von einem Schleier bedeckt. Da sie sich auch in der Kopfform von der Tanzenden in der Mitte unterscheiden, spricht einiges dafür, dass hier abwechselnd Mädchen und Jünglinge beim Reigen dargestellt sind⁸⁷⁶. Ungewöhnlich ist die Perspektive, in der die Tanzenden gezeigt werden, mit fast in die Frontalansicht gedrehtem Oberkörper und in Dreiviertelansicht gezeigtem Kopf⁸⁷⁷. Zusammen mit der verhältnismäßig starken Krümmung des Bildträgers verstärkt dies den Eindruck der Bewegung und des Tanzens im Kreis.

Das Reigenrelief aus Kyzikos zeigt das einzige bekannte Beispiel eines gemischten Reigens im ostgriechischen Raum⁸⁷⁸. In anderen griechischen Regionen ist er in dieser Form ebenfalls ungewöhnlich. Reigen, die Mädchen und Jünglinge gemeinsam tanzen, beschreibt zwar bereits Homer⁸⁷⁹; auch in der attisch geometrischen Vasenmalerei werden Mädchen und Jünglinge beim gemeinsamen Tanz gezeigt. Sie tanzen jedoch stets in getrennten Gruppen, was auch für die bei Homer beschriebenen Tänze anzunehmen ist⁸⁸⁰. Ein gemischter Reigen, bei dem sich weibliche und männliche Tänzer in der Kette abwechseln, wird insgesamt nur sehr selten dargestellt, so auf einer protoattischen Amphora, die jeweils eine Frau und einen Mann, die sich an den Händen fassen, zu Seiten eines Auleten zeigt⁸⁸¹. Im mythischen Kontext der Theseus-

⁸⁷⁴ Bei Akurgal 1961a, 234 als Rundbasis. Langlotz 1975, 118 vermutet einen Rundaltar.

⁸⁷⁵ Akurgal 1961a, 256; Langlotz 1975, 118; *Anatolian Civilisations* 1983, 41 B111.

⁸⁷⁶ Akurgal 1965, 99; Hommel 1967, 123; *Anatolian Civilisations* 1983, 41 B111; Herda, in: Herda – Sauter 2009, 70 Anm. 105; Pasinli 2009, 11 Nr. 7.

⁸⁷⁷ Akurgal 1965, 66; Langlotz 1975, 118.

⁸⁷⁸ Nach Akurgal 1965, 99 bildet es das »älteste statuarische Beispiel« der Tanzform.

⁸⁷⁹ Hom. Il. 18, 567–572; 18, 593–600.

⁸⁸⁰ So überzeugend Tölle 1964, 54 f. Dem folgt Kleine 2005, 22. Anders Akurgal 1965, 99.

⁸⁸¹ Amphora-Loutrophore Paris, Louvre Ca2985: Rocco 2008, 27 Nr. An2 Taf. 2, 1. s. dazu Tölle 1964, 55. Bei der von Kleine 2005, 22 Anm. 169 als Beispiel für einen gemischten Reigen genannten Darstellung auf dem att.

geschichte zeigt der Klitias-Krater in einem Fries abwechselnd die Athener Mädchen und Jünglinge im Reigenschema⁸⁸². Da für die Rundbasis bzw. den Rundaltar aus Kyzikos eine Aufstellung im Heiligtum anzunehmen ist, zeigt sie möglicherweise einen gemischten Reigen, der auf einen lokalen Tanz im kultischen Kontext zu beziehen ist.

Bildträger und Fundkontexte

Die Bildträger, auf denen die untersuchten Frauenreigen angebracht sind, lassen nur begrenzte Aussagen über den jeweiligen Verwendungskontext zu. Der erste Frauenreigen schmückt eine Pyxis, die als Grabbeigabe diente (**A292**). Einige weitere der früheren Darstellungen bis zur Mitte des 6. Jhs. befinden sich auf Gegenständen, die wahrscheinlich oder sicher in Heiligtümern gefunden wurden (**A39. A296. A299. A300. C41**), darunter das Votivblech aus dem Aphroditeheiligtum vom Zeyintepe in Milet (**C41**) und die Reigenhydria aus dem Heraion von Samos (**A296**), die wohl gezielt für die Verwendung im Heiligtum hergestellt wurden⁸⁸³, wahrscheinlich als Weihegaben. Soweit feststellbar, stammen sie aus Heiligtümern weiblicher Gottheiten⁸⁸⁴. Die geringe Anzahl der Stücke bietet keine ausreichende Grundlage, um allgemeine Schlüsse zu ziehen. Bei den einzelnen Stücken ist jedoch gut vorstellbar, dass sie mit Gedanken an einen Reigen beim Fest der Göttin geweiht wurden. Gleichzeitig bot das Thema Reigentanz die Möglichkeit, die Mädchen von ihrer besten Seite zu zeigen.

Die größte Gruppe der Darstellungen auf der nordionisch schwarzfigurigen Keramik des dritten Viertels des 6. Jhs. lässt sich kaum einem bestimmten Verwendungskontext zuweisen. Zwei Stücke aus Alt-Smyrna (**A305. A316**) und zwei aus Klazomenai (**A323. A329**) stammen wohl aus der Siedlung, eines aus einer Nekropole (**A325**). Bei vier Stücken aus Naukratis (**A298. A311. A314. A322**) ist eine Verwendung im Heiligtum anzunehmen⁸⁸⁵. Bei den anderen, also zwei Dritteln der Stücke, ist der Fundort entweder nicht bekannt oder seine Funktion in der Publikation der Funde nicht dokumentiert oder aber der Fundkontext lässt keine Aussage über die Verwendung der Keramik zu. Das gilt auch für eine Gruppe von acht Amphoren aus Tell Defenneh (**A308. A317–A320. A324. A326. A327**), wo die Funktion der Räume und die Gründe für die Aufbewahrung der Gefäße darin umstritten sind⁸⁸⁶.

Betrachten wir die Formen der Gefäße mit Reigendarstellungen der zweiten Hälfte des 6. Jhs. Ein Reigen ist auf einen Teller gemalt (**A298**), vier schmücken Pyxiden (**A303. A304. A305**).

geometrischen Kantharos Kopenhagen, NM 727: Simon 1976, 37 f. Abb. 12, der einen Mann und eine Frau mit verbundenen Händen zeigt, handelt es sich nicht sicher um einen Reigen.

⁸⁸² Florenz, *Mus. Arch.* 4209: Kleine 2005, 45–51 Taf. 5 a. Neubecker 1994, 90 folgert daraus eine abwechselnde Folge der Tänzerinnen und Tänzer beim ›Geranos‹, als der der Tanz meist gedeutet wird, einem Reigentanz der Delier, den man auf die Theseusgeschichte zurückführte.

⁸⁸³ Zu den Votivblechen s. Brize 2001, 560 f. – Die Reigenhydria ist eine Ausnahmeerscheinung, s. Furtwängler 1980, 197.

⁸⁸⁴ Mit Kulten weiblicher Gottheiten bringt Kleine 2005, 66 auch einzelne attische Gefäße mit Reigendarstellungen in Verbindung.

⁸⁸⁵ Zur Einordnung der Funde aus Naukratis s. o. Anm 377.

⁸⁸⁶ Zur umstrittenen Deutung der Baustrukturen in Tell Defenneh und des Kontextes der Keramikfunde (Abfall, Lagerräume, Wirtschaftstrakt eines Forts oder Lagerräume eines Tempels) s. zusammenfassend Möller 2000, 110; Weber 2001, 131–134; Weber, in: Schlotzhauer – Weber 2005, 82–86.

A323), die anderen sind auf Amphoren angebracht. Für eine Verwendung des Tellers im Heiligtum spricht sowohl sein Fundort als auch die Beliebtheit der Gefäßform in diesem Kontext⁸⁸⁷. Die Amphoren stellen die Gefäßform dar, die in der nordionisch schwarzfigurigen Keramik allgemein am häufigsten mit figürlichen Darstellungen bemalt wurde, Pyxiden sind jedoch vergleichsweise selten. Insofern mag es kein Zufall sein, dass sich unter den wenigen mit Menschenfiguren bemalten Pyxiden⁸⁸⁸ vier Frauenreigen finden⁸⁸⁹, handelt es sich doch um eine Gefäßform, deren Verwendung traditionell dem weiblichen Bereich zugeordnet wird⁸⁹⁰. Zwei der Pyxiden mit Frauenreigen vom Ende des 6. Jhs. wurden im Siedlungskontext gefunden (**A305. A323**). Die Fundkontexte der beiden anderen, prächtigen Exemplare (**A303. A304**) sind unklar. Angesichts des außergewöhnlichen Formats der Münchner Pyxis (**A303**), die einen Durchmesser von 46 cm hat⁸⁹¹, ist ihre Verwendung wohl im kultischen oder sepulkralen Kontext zu vermuten. Dafür, dass die Pyxiden gerne auch im kultischen Kontext verwendet wurden, könnte sprechen, dass gerade drei der Pyxiden den Reigen mit Altar zeigen, der auf den Amphoren bisher nicht auftaucht. Das Fehlen von Reigendarstellungen auf den Klazomenischen Sarkophagen zeigt, dass sie zumindest auf diesen Bildträgern im sepulkralen Kontext nicht gebräuchlich waren. Insgesamt sprechen die Hinweise aber für eine vielfältige Verwendung der Pyxiden.

Bei den Bildträgern größeren Formats lässt sich der Verwendungskontext teilweise erschließen. So wird bei dem Reliefständer (**C34**), der Badewanne (**C35**) und dem Terrakottarelief (**C37**), das möglicherweise zu einem Altar gehörte, überzeugend eine Verwendung im Heiligtum angenommen⁸⁹². Ein anderer Kontext ist auch bei den beiden Marmorreliefs (**C38. C39**) kaum vorstellbar⁸⁹³. Beide zeigen Tänze, die aus dem Rahmen fallen – einmal einen ungewöhnlich bewegten Tanz, den Frauen und Mädchen gemeinsam tanzen, einmal einen Tanz, bei dem sich Mädchen und Knaben in der Reigenkette abwechseln. Dass beide Reigenformen im ostgriechischen Bereich jeweils nur auf dem besagten Stück gezeigt werden, könnte darauf hinweisen, dass die Darstellungen mit bestimmten Tänzen zu verbinden sind, die tatsächlich bei Festen im lokalen Heiligtum getanzt wurden und die auf den Reliefs im Heiligtum dauerhaft vor Augen geführt wurden.

Auch wenn bei einer großen Gruppe der Darstellungen der ursprüngliche Verwendungskontext nicht mehr zu rekonstruieren ist, zeigt ein Teil der Bildträger die Beliebtheit des Themas im Heiligtumskontext. Seine Darstellung war aber nicht auf diesen Kontext beschränkt. Be-

⁸⁸⁷ Zu Tellern s. u. Anm. 2365.

⁸⁸⁸ Ein Pyxisdeckel (**B177**) der Tübingen-Gruppe zeigt Reiter.

⁸⁸⁹ Sowie möglicherweise ein weiterer auf dem Deckel **A330**.

⁸⁹⁰ Alexandridou 2011, 31 f. mit weiterer Lit., die als zentrale Fundkontexte der attischen Pyxiden des von ihr untersuchten Zeitraums Grab und Heiligtum aufführt.

⁸⁹¹ So gibt der CVA München (6) 46 für die Pyxis **A303** als Höhe mit Deckel 38 cm, als Dm 46 cm an. Für die Pyxis **A304** ist dem Maßstab im Bild und dem Vergleich mit dem Münchner Stück nach ein ähnliches Format zu erwarten.

⁸⁹² Zur Verwendung der Reliefständer und –badewannen s. Cevizoğlu 2010, 47–49. Zu **C37** s. o. Anm. 859.

⁸⁹³ Zur umstrittenen Funktionsbestimmung von **C39** – Rundbasis oder Altar – s. o. Anm. 874; zur Zuordnung von **C38** s. o. Anm. 867.

trachtet man nur die Kontexte der Keramik insgesamt, überwiegt zwar mit acht Stücken, bei denen eine Verwendung im Heiligtum wahrscheinlich gemacht werden kann, der Heiligtumskontext. Zwei Stücke aus Gräbern und vier aus Siedlungskontexten sind aber angesichts der insgesamt geringen Stückzahl nicht zu missachten. Da zudem bei einem Großteil der Stücke der Kontext nicht geklärt ist, wäre sogar, je nach Wertung der Funde aus Tell Defenneh, möglich, dass Darstellungen des Themas in der Keramik außerhalb eines Heiligtumskontextes überwiegen.

Chronologie und Einordnung

Wie wir gesehen haben, erscheinen Reigendarstellungen im ostgriechischen Raum in geometrischer Zeit nur vereinzelt und nur in Form von Männerreigen. Diese finden in den Bildern archaischer Zeit jedoch kaum Fortsetzung. Frauenreigen werden in geometrischer Zeit im Ostgriechischen nicht gezeigt. Derartige Darstellungen erscheinen erst im letzten Drittel des 7. Jhs. und dann weiter bis zum Ende des 6. Jhs. Die meisten Reigenbilder häufen sich im dritten Viertel des 6. Jhs. in relativ stereotyper Ausführung in der nordionisch schwarzfigurigen Vasenmalerei.

Im Gegensatz dazu ist der Reigen in der Vasenmalerei anderer Landschaften, besonders Attikas, schon in geometrischer Zeit ein beliebtes Thema⁸⁹⁴, das jedoch nach dem ersten Drittel des 7. Jhs. bis zu dessen Ende selten wird⁸⁹⁵. Gegen Ende des 7. bzw. zu Beginn des 6. Jhs. werden Frauenreigen in der korinthischen Vasenmalerei wieder häufiger dargestellt, vor allem auf den so genannten Frauenfestvasen⁸⁹⁶. In der attischen Vasenmalerei erscheinen in der ersten Hälfte des 6. Jhs. ebenfalls wieder Reigen, die zumindest teilweise offensichtlich korinthischen Vorbildern folgen⁸⁹⁷. Die ostgriechischen Darstellungen setzen etwa gleichzeitig mit dem Wiederaufgreifen des Themas in den Vasenbildern des Mutterlands ein. Damit bilden sie keine ostgriechische Besonderheit, sondern sind Teil einer gesamtgriechischen Strömung.

Eine direkte Abhängigkeit der ostgriechischen Reigenbilder von mutterländischen Vorbildern ist dabei nicht nachzuweisen. Die ostgriechischen Bilder folgen typologisch dem allgemein schon in geometrischen, dann auch in protoattischen, korinthischen und attisch schwarzfigurigen Darstellungen bekannten Schema hintereinander schreitender Figuren, die einander an den Händen fassen. Sie weisen jedoch keine so großen Gemeinsamkeiten im Stil oder der Gestaltung im Detail auf, dass eine Übernahme aus dem mutterländischen Bereich zwingend angenommen werden könnte.

⁸⁹⁴ s. o. Anm. 764.

⁸⁹⁵ Kleine 2005, 41. s. Reigen und Prozession auf einer spätprotokorinthischen Oinochoe des dritten Viertels: Kraiker 1951, 60 f. Nr. 342 Taf. 27. s. dazu auch Kourou 1985, 419–421 Taf. 1, 2; die von ihr ebenda erwähnte Darstellung auf einer mittelprotokorinthischen Kotyle aus Perachora (Dunbabin 1962, 58 Nr. 397 Taf. 21) ist nicht sicher als Reigen oder Prozession zu identifizieren.

⁸⁹⁶ Kleine 2005, 42. Zu den Frauenfestvasen s. Jucker 1963; Amyx 1988, 653–657.

⁸⁹⁷ Kleine 2005, 42. 51 f.

Innerhalb des Ostgriechischen beginnen die Reigendarstellungen nach derzeitiger Fundlage im nordionischen etwas früher als im südionischen Bereich. Das Grundschema des Frauenreigens, dem ein Aulet oder eine Musikantin entgegen gestellt wird, ist in den nord- wie in den südionischen Bildern seit dem Anfang des 6. Jhs. ausgeprägt und wird auch in den nordionischen Bildern der zweiten Hälfte des 6. Jhs. beibehalten. Die frühere Vermutung Cooks, die nordionisch schwarzfigurigen Reigendarstellungen seien von chiotischen Vorbildern übernommen⁸⁹⁸, ist ein Hilfskonstrukt, das nicht mehr vonnöten ist, seit die frühen nordionischen Reigendarstellungen, wie besonders **A292** und **A293**, bekannt sind⁸⁹⁹. Vielmehr wird, wenn auch phasenweise nur in einzelnen Stücken, im 6. Jh. eine durchgehende Tradition der Reigendarstellungen in der nordionischen Vasenmalerei deutlich. Während Bilder des Frauenreigens in der nordionischen Vasenmalerei verbreitet sind, erscheint das Bildthema, obwohl im südionischen Bereich seit dem frühen 6. Jh. bekannt (**C41**), nach der Reigenhydria (**A296**) in der südionischen Vasenmalerei nach derzeitiger Kenntnis nicht mehr. Nur auf Reliefs wird es dort vereinzelt dargestellt.

Deutung einzelner Bildelemente

Die Tänzerinnen und ihre Ausstattung

Die Gestaltung der Frauen in den ostgriechischen Reigendarstellungen ist größtenteils recht einheitlich, auch innerhalb der jeweiligen Gruppe. Sie tragen stets einen langen Chiton, der oft gemustert ist, bisweilen haben sie in Darstellungen des zweiten Viertels des 6. Jhs. darüber einen Schrägmantel umgelegt (**A296. A297. A300**). Einen Mantel unklarer Form trägt auch die Hälfte der Tänzerinnen auf dem Reigenrelief aus Karakuyu (**C38**). Nur die Reigenhydria aus Samos (**A296**) und ein Rundaltar aus Kyzikos (**C39**) zeigen die Tänzerinnen mit Schleiertuch, das bei den Tänzerinnen auf der Reigenhydria am Kopf befestigt und nach lokaler Tracht vorne auf der linken Seite in den Gürtel gesteckt ist. Gelegentlich ist in den Darstellungen der ersten Hälfte des 6. Jhs. das Haar der Reigentänzerinnen unter einer Haube verborgen (**A297. A300**, möglicherweise **A293. C37**)⁹⁰⁰. Sonst tragen die Reigentänzerinnen ihr Haar meist lang über die Schulter fallend und mit einem um den Kopf gelegten, roten Band geschmückt. Die Frauen tanzen von Anfang an häufig in roten Stiefelchen, oft jede zweite in einem Reigen (**A293. A297. s.o.**). Stets tragen sie Schmuck, meist Ketten und Ohrringe, gelegentlich Armreifen (**A310. C38**).

Vergleicht man das Erscheinungsbild der ostgriechischen Reigentänzerinnen mit dem ihrer Kolleginnen in den Darstellungen anderer Landschaften, findet sich im Großen und Ganzen Entsprechendes. Sie tragen ebenfalls lange, prächtig gemusterte Gewänder, ihr Haar, über dem ein rotes Band um den Kopf gewunden ist, fällt meist lang auf den Rücken, und sie schmü-

⁸⁹⁸ Cook 1952, 127. s. dazu auch Sidorova 2009, in: CVA Moskau (8) 12. Özer 2004, 210 weist die Vermutung Cooks zurück: »it seems much more likely that it was indigenous and that it has a long history going back to the second half of the seventh century in Ionia«, allerdings ohne weitere Angabe von Belegen.

⁸⁹⁹ **A296** ist vollständig erst 1980 publiziert worden, **A293** und **C41** erst nach 2000; nähere Angaben s. Katalog.

⁹⁰⁰ s. u. Kapitel VII., Kopfputz. Dass die Reigentänzerinnen allgemein meist mit Kopfbedeckung dargestellt würden, wie Hürmüzlü 2010, 128 annimmt, findet in den Bildern keine Bestätigung.

cken sich mit Ketten und Ohrschmuck⁹⁰¹. Schuhe scheinen weniger üblich. Die Tänzerinnen unterscheiden sich vor allem in der lokalen Ausprägung der Tracht⁹⁰². Die Reigentänzerinnen in der korinthischen und attisch schwarzfigurigen Vasenmalerei tragen meist einen Peplos⁹⁰³, der nicht mit dem Schrägmäntelchen kombiniert wird. Wie die ostionischen Tänzerinnen legen sie zum Tanzen keinen Mantel um die Schultern.

Hier setzen sich die Reigentänzerinnen von anderen Frauen in den Bildern ab⁹⁰⁴. Besonders deutlich zeigt sich dies im Vergleich der Reigentänzerinnen mit hintereinander schreitenden Frauen in der nordionisch schwarzfigurigen Vasenmalerei. Die Reigentänzerinnen tragen stets nur den Chiton, während die Frauen im Prozessionsschema immer einen Mantel über beide Schultern gelegt haben, unter dem sie auch ihre Hände verbergen⁹⁰⁵. Diese Unterscheidung findet sich auch auf den korinthischen Frauenfestvasen. Während die Frauen im Reigen nur einen Peplos tragen, haben sie in der Prozession einen Mantel über beide Schultern gelegt⁹⁰⁶. Auch in den Darstellungen der attischen Keramik tragen die Frauen anders als beim Reigen zur Prozession oft einen Mantel⁹⁰⁷, der allerdings nicht zwingend zu sein scheint.

Es fragt sich, worin dieser Unterschied begründet liegt. Zum einen sind sicherlich praktische Gründe anzuführen. Ein Mantel, der nicht wie das Schrägmäntelchen befestigt ist, eignet sich nicht zum Reigentanz, bei dem keine Hand zum Halten eines locker drapierten Übergewandes frei bleibt. Zum anderen richtete sich die Kleidung nach dem Anlass und anders als beim Reigen galt offensichtlich der Mantel bei der Prozession als angemessen. Die Kleidung, die die Frauen in den Bildern charakterisiert, könnte daneben aber auch ein Hinweis auf ihr Alter und ihren Status sein.

⁹⁰¹ Mädchen im Reigen auf dem Klitias-Krater, Florenz, Mus. Arch. 4209: Kleine 2005, 45 Taf. 5 a – Lekythos des Amasis-Malers: New York, MMA 56.11.1: v. Bothmer 1985, 182–184 Nr. 47. Zur Erscheinung der Frauen in den att. Reigendarstellungen s. zusammenfassend Kleine 2005, 66.

⁹⁰² Zum Trachtwechsel vom Peplos zum Chiton bei attischen Frauendarstellungen s. u. Anm. 1233. Bei den Frauen in der attischen Vasenmalerei setzt sich der Chiton erst in der rotfigurigen Vasenmalerei durch, s. Schmaltz 1998, 2 f.

⁹⁰³ Zur Kleidung der korinthischen Reigentänzerinnen: Jucker 1963, 57. Im Attischen bes. gut erkennbar im Reigen auf dem Klitias-Krater, s. o. Anm. 901. – s. auch Sianaschale London, BM 1906.12-25.1: Kleine 2005, Taf. 5 b. Auch die Frauen im Reigen auf den Lekythoi des Amasis-Malers tragen wohl Peploi: att. sf. Lekythos New York, MMA 56.11.1: v. Bothmer 1985, 182–184 Nr. 47 – att. sf. Lekythos New York, MMA 31.11.10: v. Bothmer 1985, 185–187 Nr. 48 (s. v. Bothmer 1985, 182. 185). Anders Kleine 2005, 62, die die Gewänder der Tänzerinnen auf den Lekythoi als Chitone bezeichnet.

⁹⁰⁴ Anders Kleine 2005, 13 f., die schreibt, das Erscheinungsbild der Frauen bei Reigen und Prozession sei identisch.

⁹⁰⁵ z. B. **A353–A357**, s. u. Kapitel V., Nordionische Keramik der zweiten Hälfte des 6. Jhs.

⁹⁰⁶ z. B. auf der Pyxis Berlin, ANT V.I. 4856: s. o. Anm. 843. s. dazu Jucker 1963, 52. 56 f. mit weiteren Beispielen.

⁹⁰⁷ Att. sf. Pyxis Paris, Louvre CA616: Laxander 2000, 180 HZ9 Taf. 30, 1 – Att. sf. Amphora Berlin, ANT F1690: Laxander 2000, 160 OZ10 Taf. 4, 1 – Mit über den Hinterkopf gelegtem Mantel auf der att. rf. Loutrophore Athen, NM Akr.636: Laxander 2000, 161 OZ20 Taf. 17, 1.

Es wird vermutet, dass die Chöre, die bei Festen auftraten und Reigentänze aufführten, meist aus unverheirateten Mädchen bestanden⁹⁰⁸. Vereinzelt sind zwar auch Chöre verheirateter Frauen überliefert⁹⁰⁹, aber sowohl die poetischen Beschreibungen als auch Erwähnungen von Reigen im Kult werden dominiert von Chören unverheirateter Heranwachsender⁹¹⁰. Insofern liegt die Vermutung nahe, dass die im Chor Tanzenden in den Bildern als unverheiratete Mädchen verstanden wurden. Die These findet Bestärkung in den unterschiedlich charakterisierten Tänzerinnen auf dem Reigenrelief aus Karakuyu (C38), das die größeren, als (verheiratete) Frauen gedeuteten Tänzerinnen, mit Mantel zeigt, die kleineren, als Mädchen verstandenen, nur im Chiton.

Auch wenn vieles darauf hinweist, dass Mäntel und Schleiertücher eher von verheirateten Frauen getragen werden, heißt dies allerdings nicht im Umkehrschluss, dass jede Frau in Schleiertuch als verheiratet zu deuten ist. Gerade bei dem häufig am Kopf befestigten, dünnen Schleiertuch scheint es sich eher um eine Festtracht zu handeln⁹¹¹, so auch bei den Reigentänzerinnen auf der samischen Hydria (A296) und den Tänzerinnen auf dem Rundaltar aus Kyzikos (C39). Der gemischte Tanz von abwechselnd männlichen und weiblichen Tänzern lässt eher auf einen Tanz von Jünglingen und Mädchen schließen.

Abgesehen von dem Marmorrelief und dem Rundaltar aus Kyzikos, auf denen sich der Reigen aus unterschiedlichen Tanzenden zusammensetzt, werden die Mädchen im Reigen als einheitliche Gruppe geschildert, die nur in Einzelheiten voneinander abweichen. Darin entsprechen sie der Vorstellung des Chores, den die Literatur vermittelt⁹¹². Ihre festliche Aufmachung mit prächtigen Gewändern, sorgfältig frisiertem, lang über die Schultern fallenden Haar und Schmuck, die sich ebenfalls ähnlich in literarischen Beschreibungen der Mädchen beim Reigen wiederfindet⁹¹³, unterstreicht den festlichen Charakter und vermittelt die Schönheit der Mädchen im Bild. Eine entsprechende Funktion kommt den Kränzen, Blüten und Zweigen zu⁹¹⁴. Mit Kränzen, Blüten und Zweigen schmückte man sich aber auch tatsächlich bei Festen und führte sie bei Tänzen und Prozessionen mit, wobei der Schmuck des Trägers auch immer gleichzeitig Lob der Gottheit ist. Bestimmten Pflanzen kam bei bestimmten Göttern und Fes-

⁹⁰⁸ Dies vermutet Tölle 1964, 54 bereits für die geometrischen Tänze mit Verweis auf Homer, bei dem die Tänzerinnen meist als *παρθέναι* bezeichnet werden, nur einmal als *γυναικες*. Auch für die archaische Zeit weisen die Schriftquellen darauf: Henrichs 1996, 21; Calame 2001, bes. 27.

⁹⁰⁹ u. a. bei Kallisteia auf Lesbos, s. dazu Calame 2001, 122 f. 138 f. 141, der dem Chor eine initiatorische Funktion zuspricht.

⁹¹⁰ s. dazu ausführlich Calame 2001, bes. 26–30 (zum Alter der Chormitglieder), 89–141 (zu Chören in den Kulte der verschiedenen Götter). s. dazu u. Anm. 976.

⁹¹¹ s. u. Kapitel VII., Frauenkleidung im Darstellungskontext.

⁹¹² Calame 2001, 30–34.

⁹¹³ s. u. a. Alkm. fr. 1 (s. o. Anm. 783). Lang auf die Schultern fallendes Haar erwähnt Archil. fr. 24; fr. 25 (Franyó u. a. 1981b, 25). s. dazu in Bezug auf die geometrischen Bilder Tölle 1964, 73–75. s. dazu auch u. bei Anm. 969.

⁹¹⁴ u. a. Archil. fr. 24; fr. 25 (Franyó u. a. 1981b, 25). Zum Halten von Blüten und dem Vergleich der Schönheit der Frau mit der der Blüte s. Schneider 1975, 23–27. s. dazu in Bezug auf die geometrischen Darstellungen ausführlich mit Quellen Tölle 1964, 75 f.

ten eine besondere Bedeutung zu. Verwiesen sei nur auf die blumentragenden Mädchen beim Tanz für die Hera Anthaia⁹¹⁵.

Instrumentalisten

Bevor wir zur Darstellung des Tanzes selbst kommen, ist noch ein Blick auf die Musikerinnen und Musiker zu werfen. In den ostionischen Reigendarstellungen des späten 7. bis frühen 6. Jhs. steht ein Jüngling vor den Tänzerinnen, der den Doppelaulos spielt (**C41. A293. A296**). Er nimmt an dem Tanz selbst nicht teil, sondern steht den Tänzerinnen zugewandt. Während die frühen ostgriechischen Reigen von Auleten begleitet werden, zeigen die Reigendarstellungen ab dem späten zweiten Viertel des 6. Jhs. durchgehend weibliche Instrumentalisten.

Der früheren Annahme, dass Musikerinnen angeblich nicht bei öffentlichen Anlässen auftraten⁹¹⁶, wurde wiederholt widersprochen⁹¹⁷. In Darstellungen auf korinthischer Keramik erscheinen Frauen als Auletinnen spätestens im ersten Viertel des 6. Jhs., wie etwa auf einem mittelkorinthischen Amphoriskos in Oslo, auf dem eine Frau mit Doppelaulos in einer Prozession mitschreitet⁹¹⁸, und auf den Frauenfestvasen⁹¹⁹. Ein mittelkorinthischer Aryballos aus Perachora zeigt wohl zwei Frauen mit Lyra in einer Prozession⁹²⁰. Auf einem attisch schwarzfigurigen Dreifußkothon aus dem zweiten Viertel des 6. Jhs. führt eine Frau mit Lyra den Reigen an⁹²¹.

Im Ostgriechischen zeigt möglicherweise bereits das Schulterfragment einer nordionischen Oinochoe (**A332**) um die Wende vom 7. zum 6. Jh. eine Frau beim Aulosspiel, wie Moustaka vermutet⁹²². Das Geschlecht der Figur ist nicht sicher zu bestimmen⁹²³, da auch Auleten langes Haar und Chiton tragen können (**C41**). Dass die Auleten in den anderen ostgriechischen Bildern nicht wie auf **A332** im langen, gegürteten Chiton ohne Mantel erscheinen, sondern stets mit, könnte aber in diesem Fall für die Darstellung einer Frau sprechen.

Eine Reihe von Fragmenten chiotischer Kelche zeigt zwischen 580 und 550 Frauen mit dem Doppelaulos (**A39. A333. A334**), deren Darstellungskontext allerdings größtenteils verloren ist. Bei der Auletin auf **A39** ist möglicherweise eine Prozession zu vermuten. Auf jeden Fall

⁹¹⁵ s. u. Anm. 965; vgl. das Tragen von Lorbeer bei den Daphnephorien, s. dazu Calame 2001, 59–63; Burkert 2011, 158 f. Zur Bedeutung bestimmter Pflanzen bei bestimmten Festen s. o. Anm. 741.

⁹¹⁶ Starr 1978, bes. 402. s. zu männlichen und weiblicher Musikern im Kult Brand 2000, 140–151.

⁹¹⁷ Furtwängler 1980, 195 f. mit Anm. 235; der anmerkt, dass das höchstens bis ins 7. Jh. gelten kann; Moustaka 2001, 134.

⁹¹⁸ Mittelkorinthischer Amphoriskos Oslo, Ethnographisches Mus. 6909: CVA Norwegen (1) Taf. 4, 1. s. dazu Nordquist 1992, 145.

⁹¹⁹ z. B. mittelkorinthische Flasche Montpellier, Mus. Fabre 403: Jucker 1963, 51 Nr. 12 Taf. 17, 2. 4.

⁹²⁰ So beschrieben in: Dunbabin 1962, 150 Nr. 1578 Taf. 61, in der Abb. nicht zu erkennen. s. auch Brand 2000, 147. 221 Nr. 2.

⁹²¹ Helbing 1899, Nr. 22 Taf. 2; Kleine 2005, 51 f.

⁹²² Moustaka 2001, 134 f.

⁹²³ Vgl. die Figur mit Aulos auf **B59**, die meist als Mann angesprochen wird (Schiering 1957, 106; Walter-Karydi 1973, 15), deren Geschlecht aber ebenfalls nicht sicher ist.

aber ist das Flötenspiel im Rahmen eines größeren Festes zu verorten. Damit ist eine öffentlich musizierende Frau in der ostgriechischen Keramik sicher um 580–560 nachzuweisen⁹²⁴.

Frauen, die mit ihrem Spiel den Reigen begleiten, finden sich eindeutig gegen Ende des zweiten Jahrhundertviertels auf dem nordionischen Krater aus Berezan (**A297**), auf dem gleich vier Kitharödinnen dargestellt sind. Das Fragment eines verwandten Gefäßes (**A298**) zeigt eine Kitharödin und eine Auletin, möglicherweise ebenfalls bei einem Reigen. Die Darstellungen sind nicht nur für den ostgriechischen Bereich ungewöhnlich, wo später stets eine Auletin den Reigen begleitet. Auch im Mutterland sind im 6. Jh. Frauen mit der Kithara beim Reigen nicht üblich; in Prozessionsdarstellungen erscheinen sie nur selten⁹²⁵. Es finden sich aber durchaus Belege. Wie wir gerade gesehen haben, werden bei Prozessionsdarstellungen auf mittelkorinthischen Gefäßen zumindest vereinzelt Frauen mit Saiteninstrumenten gezeigt, ebenso bei einem Reigen auf einem attisch schwarzfigurigen Gefäß⁹²⁶.

Die Kitharödinnen auf dem nordionischen Krater sind nicht nur ein Beleg für Kithara spielende Frauen bei kultischen Ereignissen. Sie sind auch ein Hinweis darauf, dass die Tänzerinnen zu anderer Musik tanzen als in den Darstellungen, in denen der Reigentanz von Auloi begleitet wird. Für die Chorlieder, wie sie auch von Mädchengruppen aufgeführt wurden, sind in Schriftquellen neben dem Aulos auch Saiteninstrumente, v. a. die Lyra und Kithara, zur Begleitung überliefert⁹²⁷. Auloi hatten gegenüber den Saiteninstrumenten einen wesentlich schärferen, dominanteren Klang. Er entsprach wohl am ehesten dem der modernen Oboe⁹²⁸. Die Möglichkeit, Töne lang auszuhalten, machte sie zum Spielen von Melodien besonders geeignet, während die Saiteninstrumente, deren Saiten nur kurz angeschlagen wurden, in archaischer Zeit oft als Begleitinstrumente fungierten⁹²⁹. Die Kitharodia etwa war eine Chorform, die von der Kithara begleitet wurde. Dazu sang entweder der Chor oder der Kitharöde trug das Hauptlied vor, das der Chor mit Tanz oder Gesang begleitete⁹³⁰. So könnte man sich in der Darstellung auf **A297** auch einen ruhigeren Tanz vorstellen, zu dem der Chor singt.

In den nordionisch schwarzfigurigen Darstellungen spielt zum Reigen, wenn ein Instrument gezeigt wird, stets eine Frau den Doppelaulos. Die Musikerinnen unterscheiden sich nur geringfügig von den Reigentänzerinnen. Sie sind ebenso wie diese prächtig gekleidet und geschmückt. Bereits auf dem nordionischen Krater aus Berezan (**A297**) trägt eine Kitharödin wie die Tänzerinnen langen Chiton und Schrägmantel, die andere nur einen langen Chiton. Sie

⁹²⁴ s. auch ein ostgriechisches Büstengefäß aus der ersten Hälfte des 6. Jhs. (Kopenhagen, NCG I.N.3307: Johansen 1994, 92. 98 Nr. 39), das eine Frau zeigt, die die Rohre eines Doppelaulos vor der Brust hält:

⁹²⁵ Nach Nordquist 1992, 162 f. werden Frauen im kultischen Kontext gar nicht mit der Kithara dargestellt. Der oben Anm. 895 genannte Aryballos aus Perachora zeigt jedoch zumindest Frauen mit Saiteninstrumenten. Zu weiblichen Musikanten im Kult s. Brand 2000, 140–151 (allerdings im Hinblick auf das Ostgriechische überholt).

⁹²⁶ s. o. Anm. 921.

⁹²⁷ Neubecker 1994, 65. 87.

⁹²⁸ Bei Auloi entstand der Klang nicht, wie die häufige Übersetzung als Flöten nahe legt, durch das Blasen des Luftstroms über eine Kante, sondern, wie bei heutigen Rohrblattinstrumenten, dadurch, dass beim Blasen ein Stück Rohr in Schwingung versetzt wurde, s. dazu Neubecker 1994, 77 f.

⁹²⁹ Neubecker 1994, 128.

⁹³⁰ Zur Kitharodia und dem kitharödischen Nomos s. Calame 2001, 80 f.

unterscheiden sich von den Tänzerinnen nur in ihrer Frisur. Auch die Auletinnen in den nordionisch schwarzfigurigen Bildern gleichen den Tänzerinnen in Kleidung und Schmuck, auf **A306** ist die Auletin einmal durch anderes Schuhwerk und einen umgelegten Mantel hervorgehoben. Die Musikerinnen mögen gegenüber den Tänzerinnen eine leicht exponierte Stellung haben. Insgesamt werden sie aber als zur Gruppe zugehörig gezeigt.

Dies entspricht der literarischen Überlieferung, nach der die Musikerin bzw. der Musiker meist auch die Choregin oder der Chorege ist, der den Chor leitet⁹³¹. Für Mädchenchöre sind sowohl männliche Musiker, vor allem Jünglinge, wie wir sie in den frühen Darstellungen sehen, als auch Musikerinnen überliefert⁹³². Oft gehört die Choregin aber zur Gruppe, die sie leitet und aus der sie hervortritt⁹³³.

Tanz und Bewegung

Aus den Haltungen der Figuren wird nach unserem modernen Verständnis von Tanz als etwas Bewegtem der Vorgang kaum deutlich. Der Tanz drückt sich zunächst in der Gemeinschaft aus, die im Auftreten einer Gruppe gleich gestalteter und charakterisierter Figuren deutlich wird, sodann vor allem in den verbundenen Händen bzw. Armen, die vorab als konstitutiv für Reigendarstellungen definiert wurden. Nur ausnahmsweise sind die Tänzerinnen durch das Greifen an einen gemeinsamen Kranz verbunden (**A299**). Auf dem chiotischen Reliefgefäß (**C33**) greifen sie mit einer zurückgestreckten Hand um das Handgelenk des vorgestreckten Arms der jeweils folgenden Tänzerin. In den nordionisch schwarzfigurigen Bildern auf Gefäßen der Tübingen-, Urla- und Petrie-Gruppe wird diese Haltung kanonisch. Ebenso findet sie sich wohl bei den Reigentänzerinnen auf der klazomenischen Reliefkeramik (**C34. C35**)⁹³⁴.

Der Griff ἐπὶ καρπῶ, ans Handgelenk, wird bereits in der Ilias beim Reigen beschrieben⁹³⁵. Außerhalb des ostgriechischen Bereichs zeigen ihn möglicherweise bereits die geometrischen Reigendarstellungen, die die Tanzenden teils mit abgespreizten Fingern an den Händen darstellen⁹³⁶. Deutlich erkennbar ist der Griff ans Handgelenk bei den Reigentänzerinnen auf einer tenischen Reliefamphora aus der Zeit um 700⁹³⁷. In archaischer Zeit werden in anderen Regionen Mädchenreigen sowohl mit als auch ohne den Griff ans Handgelenk gezeigt⁹³⁸. In der attisch schwarzfigurigen Vasenmalerei stehen Reigen, bei denen die Mädchen einander an den Händen halten, neben solchen, bei denen sie das Handgelenk umfassen, auf einem Gefäß⁹³⁹. Daraus schloss Kleine, dass »es sich um ein variabel genutztes Motiv ohne bestimmte

⁹³¹ Zum χορευγός und synonymen Begriffen s. Calame 2001, 43–48.

⁹³² Calame 2001, 59 f. 73.

⁹³³ Zur Rolle der Choregin/des Choregen und ihrem/seinem Verhältnis zum Chor s. Calame 2001, 48–74.

⁹³⁴ Cevizoğlu 2010, 25. In den Abbildungen nicht eindeutig zu erkennen.

⁹³⁵ Hom. Il. 18, 593 f. Ebenso im homerischen Hymnos an Apollon: Hom. h. 3, 196. s. dazu allg. mit weiterer Lit. Kleine 2005, 59 mit Anm. 478.

⁹³⁶ Tölle 1964, 56 f.; s. dagegen Kleine 2005, 59 mit Anm. 483.

⁹³⁷ Tenos, Arch. Mus. B63: Kontoleon 1969, Taf. 48; 50 b. s. dazu Tölle 1964, 56; Cevizoğlu 2010, 26.

⁹³⁸ s. dazu Kleine 2005, 59 f.

⁹³⁹ Lekythos des Amasis-Malers, New York, MMA 56.11.1: v. Bothmer 1985, 182–184 Nr. 47.

inhaltliche Aussage⁹⁴⁰ handele. Man möchte den verschiedenen Handhaltungen keine tiefergehende Bedeutung aufladen. Es könnte sich tatsächlich einfach um eine Variation des Reigens handeln. Da das Motiv jedoch nicht innerhalb einer Reigenkette wechselt, könnte es durchaus die Art des Tanzes charakterisieren⁹⁴¹. Dass der Griff so stereotyp auf den nordionisch schwarzfigurigen Gefäßen vorkommt, muss nicht verwundern, da ein Großteil der Darstellungen auf den Gefäßen der Tübingen-, Urla- und Petrie-Gruppe angebracht ist, also aus wenigen Werkstätten kommt.

In der Körperhaltung der Tänzerinnen wird meist keine heftigere Bewegung gezeigt. Die Reigentänzerinnen auf dem Kraterfragment aus Klazomenai (**A293**) schreiten zwar aus, die anderen Darstellungen der ersten Jahrhunderthälfte zeigen sie aber nur in verhaltenem Schritt (**A297. A300. C33**). In den nordionisch schwarzfigurigen Darstellungen und der klazomenischen Reliefkeramik haben die Tänzerinnen die Füße meist mit komplett aufgesetzter Fußsohle nur leicht auseinander gestellt, oder die Füße stehen sogar dicht nebeneinander (**A306. A308**). Nur selten schildern die Bilder die Tänzerinnen in heftiger Tanzbewegung⁹⁴² (**A331. C38**). In beiden Fällen handelt es sich bei dem gezeigten Tanz streng genommen um keinen Reigen, da sich die Frauen nicht an den Händen bzw. Handgelenken greifen.

Wie sind die gemessenen Bewegungen der Reigentänzerinnen zu erklären? Furtwängler vermutete bei den Tänzerinnen der Reigenhydria (**A296**), dass hier »ein schwerer Schritt aus dem Bewegungsablauf herausgegriffen wurde«⁹⁴³, bei dem die Füße nebeneinander stehen. Das ist durchaus möglich. Aber wieso hat man gerade diese Haltung ausgewählt, um einen Tanz zu schildern? Es geht dem Bild augenscheinlich weniger um die Darstellung des Vorgangs des Tanzes als um die der Tänzerinnen, zu deren Charakterisierung die gemessene Bewegung offensichtlich gewünscht war.

In diesem Zusammenhang ist die Beschreibung des Reigens mit Auleten auf dem Votivblech aus Milet (**C41**) durch Brize bezeichnend: »Die Darstellung zeigt links einen nach rechts schreitenden Flötenspieler, dem drei Frauen gegenüberstehen«⁹⁴⁴. Tatsächlich vermittelt das Bild auf den ersten Blick den Eindruck, dass der Flötenspieler schreitet, während die Tänzerinnen stehen. Damit soll aber kein bestimmter Moment eines Tanzes gezeigt werden. Vielmehr dienen die Haltungen über die Situation hinaus der Charakterisierung der Figuren – der mit kräftigen Schenkeln ausschreitende Jüngling im Gegensatz zu den zierlich stehenden Mäd-

⁹⁴⁰ Kleine 2005, 59 f.

⁹⁴¹ Immerhin tanzt auf der Lekythos des Amasis-Malers der eine Reigen, bei dem sich die Mädchen an den Händen halten, in deutlich weiteren Schritten als der andere, der den Griff ans Handgelenk zeigt.

⁹⁴² Die Darstellungen der chiotischen Keramik können hier leider nicht hinzu gezogen werden, da nicht mehr festzustellen ist, ob die Tanzenden sich an den Händen hielten.

⁹⁴³ Furtwängler 1980, 192. Zum rhythmischen Wechsel von schweren und leichten Schritten (Thesis und Arsis) beim Tanz s. Tölle 1964, 65 f.

⁹⁴⁴ Brize 2001, 567.

chen, eine Unterscheidung, die sich später noch im gemischten Reigen auf dem Klitias-Krater findet⁹⁴⁵.

Neben der charakterisierenden Funktion dieser Darstellungsweise der Mädchen ist allerdings auch darauf hinzuweisen, dass es zwar Tänze gab, bei denen Mann und auch Frau sich heftig bewegten⁹⁴⁶. Als Tanz galten jedoch auch »Gesten und Haltungen, die im Einklang mit Gesang und Instrumentenspiel ausgeführt wurden«, sowie »das rhythmische Schreiten zur Musik bei Prozessionen und Umzügen«⁹⁴⁷. Nicht alle Tänze waren also mit schneller Bewegung verbunden. Bedenkt man, dass die Chöre oft sangen und tanzten⁹⁴⁸, ist in diesen Fällen nicht mit wilden Tänzen zu rechnen, sondern während des Singens eher mit einem ruhigen Schreiten, das den Vortrag nicht behindert. Der gemäßigte Schritt der Tänzerinnen charakterisiert also nicht nur die Mädchen, sondern könnte auch auf einen ruhigen Tanz verweisen.

Tanz im Raum

Die Bilder geben nur wenig Auskunft darüber, wie sich der Reigentanz im Raum gestaltete. Tölle unterscheidet in ihrer Untersuchung zu frühgriechischen Reigentänzen zwischen Kreisreigen, Langreigen und Frontreigen⁹⁴⁹, von denen zumindest zwei schon in der Ilias im Laufe eines einzigen Reigenes mit wechselnden Tanzfiguren beschrieben werden: »Und da liefen sie bald im Kreise mit kundigen Füßen [...] Bald auch liefen sie wieder in Reihen gegeneinander«⁹⁵⁰.

Bei Reigendarstellungen, die in ein längliches, an beiden Enden begrenztes Bildfeld eingefügt sind (z. B. **A293**), entsteht auf den ersten Blick der Eindruck eines Langreigenes. Zwei nordionisch schwarzfigurige Darstellungen (**A308**, **A309**), die den Reigen im umlaufenden Fries von Amphoren zeigen, nutzen die Gefäßform, um den Reigen zu einem Kreis zu schließen. Sobald eine Musikerin dabei ist, unterbricht sie auch in umlaufenden Darstellungen die Reigenkette⁹⁵¹ (**A307**).

Teils wird in der Literatur davon gesprochen, dass ein Musiker den Reigen »anführt«⁹⁵², wobei – wie in anderen Regionen bisweilen dargestellt⁹⁵³ – der Eindruck entsteht, dass die Musikantin oder der Musikant dem Reigen voranschreiten würde. In den ostgriechischen Darstellungen

⁹⁴⁵ Vgl. Kleine 2005, 46, die beim gemischten Reigen auf dem Klitias-Krater, in dem sich ausschreitende Jünglinge mit eng stehenden Mädchen abwechseln, auf die »aktivere Rolle des Mannes« verweist.

⁹⁴⁶ Schon in der Odyssee (Hom. Od. 23, 143–147) wird beschrieben, wie der Boden unter den stampfenden Füßen der Männer und Frauen beim Tanz bebte. Zu Tanzbeschreibungen bei Homer s. Tölle 1964, bes. 61.

⁹⁴⁷ Neubecker 1994, 86.

⁹⁴⁸ s. zusammenfassend Neubecker 1994, 87 f. zum möglichen Verhältnis von Musik und Bewegung bei Einzel- und Chorlyrik sowie Tänzen zu einzelnen Liedgattungen.

⁹⁴⁹ Tölle 1964, 58 f. s. zu Formen und Bewegung der Reigentänze bes. in Bezug auf die geometrischen Darstellungen ausführlich Tölle 1964, 54–65.

⁹⁵⁰ Hom. Il. 18, 499–602, Übersetzung R. Hampe.

⁹⁵¹ Eine Ausnahme bildet, sofern hier ein Reigen dargestellt ist, **A330**. s. o. Anm. 836.

⁹⁵² z. B. Cevizoglu 2010, 25 zu **A293**.

⁹⁵³ Etwa in geometrischen Reigendarstellungen, s. dazu Tölle 1964, 59 mit Beispielen, oder Theseus im Reigen auf dem Klitias-Krater, s. o. Anm. 945.

gen kann nur in einem übertragenen Sinne vom Führen des Reigens gesprochen werden⁹⁵⁴. Auf ein Voranschreiten gibt es in den Vasenbildern keinen Hinweis. In allen Fällen stehen die Musikanten, ob Aulet oder Kitharödin, dem Reigen entgegengesetzt. In länglichen Bildfeldern werden sie an einem Ende gezeigt, von dem sie dem Reigen entgegenblicken. In umlaufenden Friesen unterbrechen sie die Kette und stehen einer Tänzerin zugewandt, während sie sich mit der anderen den Rücken zukehren (**A296. A306. A307**). Die Musikerinnen schreiten also nicht mit dem Reigen.

Darüber hinaus geben die Bilder kaum genaue Hinweise auf die Form des Tanzes im Raum. Für das Kraterfragment aus Klazomenai (**A293**), wäre ebenso vorstellbar, dass sich die Mädchen in einer Reihe hintereinander im Langreigen auf den Auleten zu bewegen, wie, dass sie nebeneinander in Form eines Frontreigens tanzen. Gerade in den umlaufenden Bildfriesen, wo Auletin oder Aulet zwischen den Tänzerinnen gezeigt werden, ist nicht auszuschließen, dass die Musiker in der Mitte eines Kreistanzes stehen, wie es Schriftquellen häufig beschreiben⁹⁵⁵ und wie es auch archaische Terrakottagruppen⁹⁵⁶ zeigen. Ähnliches gilt für die auf zwei nordionisch schwarzfigurigen Pyxiden im Bildraum dargestellten Altäre (**A303. A304**). Hier muss nicht gemeint sein, dass sich die Frauengruppe, etwa in Art einer Prozession, auf einen Altar zu bewegt, wie vermutet wurde⁹⁵⁷. Gerade zusammen mit der Darstellung auf **A304**, wo vor dem Altar, diesen teilweise verdeckend, die Auletin steht, könnte man auch an einen Tanz um den Altar denken, bei dem, wie in Schriftquellen überliefert, sich auch der Musiker innerhalb des Kreises beim Altar aufstellte⁹⁵⁸. Da der Altar auf **A303**, auf dem ein Feuer brennt, in keinem eindeutigen räumlichen Verhältnis zum Reigen steht, könnte er aber auch nur als Angabe von Ort und Anlass des Reigens verstanden werden, dem Fest in einem Heiligtum.

Wir wissen, dass es die verschiedensten Formen von Reigen gab. Ein Langreigen musste sich nicht in einer Linie bewegen, sondern konnte die unterschiedlichsten Wege im Raum beschreiben, nicht umsonst wird oft vom »Schlingen« oder »Weben« eines Reigens gesprochen⁹⁵⁹. Die Tanzformationen konnten während eines Tanzes wechseln. Eine genaue Form des Tanzes steht aber offensichtlich ebenso wenig im Zentrum des Darstellungsinteresses der Bilder wie die Bewegungen. Da die Köpfe und Füße der Reigentänzerinnen in den Vasenbildern stets im Profil gezeigt werden, bleibt der Eindruck einer Bewegung hintereinander. Nur beim Reigen auf dem Rundaltar aus Kyzikos vermittelt der Blick der Tänzer nach außen die Bewegung im Kreis, wobei die Tänzer sich nicht, wie beim tatsächlichen Kreistanz zu erwarten, dem Zentrum zuwenden, sondern dem Betrachter. Die meisten Bilder nutzen das Reigen-schema aber vorrangig, um die Mädchen ins Bild zu setzen.

⁹⁵⁴ Zur Rolle des Choregen, die die Musiker oft übernehmen, s. o. Anm. 931.

⁹⁵⁵ Calame 2001, 34–38.

⁹⁵⁶ z. B. Böotische Terrakottagruppe in Hannover, Kestner-Mus. 1961,21: Liepmann 1975, 5. 52 T29; s. Tölle 1964, 59 Taf. 28 a; Bumke 2004, 31 mit weiteren Beisp. u. Lit. in Anm. 143.

⁹⁵⁷ So Özer 2004, 210.

⁹⁵⁸ Neubecker 1994, 88. Zu Tänzen um den Altar s. o. Anm. 834.

⁹⁵⁹ Tölle 1964, 60 f.

Kontext und Anlass der Tänze und ihrer Darstellung

Welche Schlussfolgerungen lassen sich nun aus dem untersuchten Bildmaterial für die Deutung der dargestellten Reigen ziehen?

In den Bildern verweisen die prächtige Aufmachung der Reigentänzerinnen sowie die Kränze und Zweige, die sie in den Händen halten, zunächst einmal allgemein auf den Rahmen von Festen, bei denen Tänze naturgemäß zu verorten sind. Zwei Darstellungen zeigen einen Altar (**A303**, **A304**), auf dem in einem Fall sogar ein Feuer brennt (**A303**), so dass angenommen werden kann, dass der Reigentanz in diesem Fall bei einem Fest im Heiligtum aufgeführt wird, bei dem auch ein Opfer stattfindet⁹⁶⁰. Auch der Frauenreigen vor einem Krater auf dem milesischen Terrakottarelief (**C37**), möglicherweise Teil eines Altars, tanzt bei einem Fest, das am ehesten im Heiligtum zu verorten ist. Die Kombination des Reigens auf **A297** mit anderen Tänzern und einem Zug aus Reitern und Wagen mit Apobat fordert dazu auf, den Reigentanz im Rahmen eines besonders großen Festes anzusiedeln.

Die Schriftquellen lassen keinen Zweifel daran, dass der Tanz in Gruppe bzw. im Chor zentraler Bestandteil der archaischen Tanzkultur war, der besonders bei religiösen Festen seinen Platz hatte⁹⁶¹. Er wird bereits in der Ilias geschildert. In der Schildbeschreibung erscheint in der Stadt im Frieden die Jugend beim Reigentanz⁹⁶², in dem die Lebensfreude der glücklichen Stadt zum Ausdruck kommt⁹⁶³. Auch in der frühgriechischen Lyrik spielt der Tanz in der Gruppe, oft bei Festen im Heiligtum, aber auch bei der Hochzeit eine wichtige Rolle. Besonders Sappho widmet sich dem Thema, etwa in den Versen: »So tanzten voreinst kretische Frau zum Liede,/ Den schönen Altar zierlichen Schritts umschwebend,/ Und traten den weich schwellenden Blument Teppich.«⁹⁶⁴

Beim Fest der Hera Anthaia in Argos führten Blumen tragende Mädchen einen Tanz zur Flötenbegleitung auf⁹⁶⁵. Alkmans Chor berichtet, dass er der Orthia ein Gewand bringt⁹⁶⁶. Der homerische Hymnos an Apollon erwähnt beim Fest der Ionier auf Delos einen Wettstreit im Reigentanz und Gesang⁹⁶⁷. Verwiesen sei auch auf die Partheneia des Alkman und verwandte Chorlyrik, die zur Aufführung bei Götterfesten geschrieben wurde⁹⁶⁸.

⁹⁶⁰ Bei Festen im Heiligtum verorten auch Brize 2001, 567 und Cevizoğlu 2010, 26 f. die milesischen bzw. klazomenischen Reigendarstellungen.

⁹⁶¹ Henrichs 1996, 17 f. 21; Tölle 1964, 84; Calame 2001, 89. s. dazu ausführlich Calame 2001, 89–141.

⁹⁶² Hom. Il. 18, 590–606. Zum Reigen bei Homer s. Tölle 1964, 79 f.; Wegner 1968, 40–68.

⁹⁶³ Henrichs 1996, 18.

⁹⁶⁴ Sappho fr. 93; Übersetzung Franyó u. a. 1981c, 41.

⁹⁶⁵ Pollux 4, 78; s. Nilsson 1906, 42; Tölle 1964, 75; Furtwängler 1980, 196 Anm. 239, der analog annimmt, dass »an den Tonaia, dem Fest, wo die heilige Hochzeit der Hera rituell begangen wurde, der Reigentanz auch auf Samos im Kult der Hera eine wesentliche Rolle spielte«.

⁹⁶⁶ Alkm. fr. 1, 61 (Zur Übersetzung des Namens, der als »Orthria« erscheint, s. Calame 2001, 5; Hinge 2006, 289 f.; zur Frage, ob es sich bei dem gebrachten Objekt tatsächlich um ein Gewand handelt, s. Hinge 2006, 278 f.).

⁹⁶⁷ Hom. h. 3, 149 f.; s. dazu auch Schneider 1975, 6 f.; Calame 2001, 104–110.

⁹⁶⁸ Zum großen Partheneion des Alkman s. o. Anm. 783.

Beim Auftritt bei den Festen spielt das Aussehen der Mädchen eine große Rolle⁹⁶⁹. Von den Festen in Lesbos zu Ehren der Hera ist ein Schönheitswettkampf überliefert⁹⁷⁰. Im Partheneion des Alkman werden Schönheit, Ausstattung und Schmuck der Tänzerinnen und der Chöre miteinander verglichen wie Qualitäten von Rennpferden⁹⁷¹. Lyrik, die Feste im Heiligtum beschreibt, bei denen Mädchen tanzen und singen, betont die Schönheit der Mädchen und ihr elegantes Auftreten – ihre schöne Gestalt⁹⁷², elegant drapierte, wertvolle Gewänder⁹⁷³, den zierlichen Schritt⁹⁷⁴. Genau diesen Elementen gilt auch das Augenmerk der Bilder: Es geht ihnen weniger darum, bestimmte Anlässe, Tanzformen oder -inhalte darzustellen, als die Tänzerinnen selbst.

Tanz und Gesang beim Fest im Heiligtum sind eine Gelegenheit, bei der die Jugend sich präsentiert und ihre Familie repräsentiert⁹⁷⁵. Besonders im Kult der Artemis waren Chöre unverheirateter, aber heiratsfähiger Mädchen verbreitet⁹⁷⁶. Die Göttin selbst gibt das Vorbild, die im »Chor ihrer Nymphen auftritt⁹⁷⁷, wobei *νύμφη* ebenso die göttlichen Wesen, wie auch menschliche Bräute bezeichnet⁹⁷⁸. Nicht zufällig ist im Mythos »der ‚Chor der Artemis‘ die rechte Gelegenheit für Mädchenraub«⁹⁷⁹. In späteren Quellen gilt der Auftritt und das Tanzen beim Fest als »Heiratsmarkt«⁹⁸⁰. Aber auch für die archaische Zeit ist anzunehmen, dass Feste und Tänze tatsächlich eine Gelegenheiten waren, bei denen junge Männer heiratsfähige Mädchen kennenlernen konnten⁹⁸¹.

Dass ein Großteil der Frauendarstellungen in der ostgriechischen Keramik Frauen beim Reigen zeigt, hängt gewiss auch damit zusammen, dass Frauen bei solchen Ereignissen in der Öffentlichkeit tatsächlich besonders präsent waren⁹⁸². Sie haben aber auch einen idealisierenden Charakter, denn man wählte offensichtlich einen Anlass, bei dem man sich Frauen im Bild wie im Text gerne vorstellte und präsentierte. Dabei spielen reiche Kleidung und Schmuck eine zentrale Rolle. Im Bild wie im Text umschreiben und betonen sie die Schönheit ihrer Trägerin.

⁹⁶⁹ s. bei Schneider 1975, 5–16 eine Zusammenstellung von Schriftquellen zu Auftreten und Bewertung von Frauen im späten 7. u. 6. Jh.

⁹⁷⁰ s. dazu Schneider 1975, 8 mit Schriftquellen; Calame 2001, 122 f.

⁹⁷¹ Alkm. fr. 1, 45–72 (s. o. Anm. 783).

⁹⁷² Alk. fr. 24 c (Franyó u. a. 1981c, 72–75); Schneider 7 f.

⁹⁷³ Hom. h. 5, 147–164.

⁹⁷⁴ s. u. Anm. 1607.

⁹⁷⁵ Schneider 1975, bes. 7. 12–14. s. in Bezug auf die attischen Reigendarstellungen auch Kleine 2005, 166.

⁹⁷⁶ Calame 2001, 91–101. 140 f.; Burkert 2011, 233 mit Schriftquellen u. weiterer Lit. in Anm. 276.

⁹⁷⁷ Hom. Il. 16, 183; Hom. Od. 6, 101–109 wird Nausikaa mit ihren Spielgenossinnen mit Artemis im Gefolge der Nymphen verglichen. s. dazu Calame 2001, 31; Burkert 2011, 232.

⁹⁷⁸ Burkert 2011, 233; DNP VIII (2000) s. v. Nymphen (L. Käppel).

⁹⁷⁹ Burkert 2011, 233.

⁹⁸⁰ Herda 1998, 30 mit Anm. 227; Kleine 2005, 30 f. mit Verweis auf Platon leg. 771 e–772 a, der Reigentänze als Gelegenheit empfiehlt, bei der sich unverheiratete junge Männer und Frauen treffen und betrachten können. Zum Tanz als Heiratsmarkt als beliebtes Motiv der neuen Komödie s. Burkert 1977, 236 Anm. 19.

⁹⁸¹ Burkert 2011, 233.

⁹⁸² Kleine 2005, 44.

Sie sind aber auch Zeichen einer Oberschicht, die sich Entsprechendes leisten kann und dies zur Schau stellt.

Da Schönheit und Tanz von Frauen miteinander assoziiert wurden, kann das Thema auch im Bild beim Betrachter einen ganzen Kontext ins Gedächtnis rufen, der indirekt zur Charakterisierung der Frauen beiträgt. Das Reigenschema bietet dabei die Möglichkeit, die schöne junge Frau eindeutig beim Tanz ins Bild zu setzen, ohne starke Bewegung zu zeigen, die offensichtlich weniger gefragt war als ein zierlicher, gesitteter Schritt, der die sorgfältig drapierten Gewänder nicht durcheinander bringt. Dies steht in deutlichem Gegensatz zu den Darstellungen männlicher Tänzer in der ostgriechischen Keramik, die im entsprechenden Zeitraum wild tanzend gezeigt werden, jedoch gar nicht oder kaum in ruhigen Tänzen oder Chören, obwohl bekannt ist, dass auch männliche Chöre, wenn wohl auch seltener, bei Festen auftraten⁹⁸³.

Offensichtlich wird vorrangig eine ausgewählte Gruppe von Frauen bei einer bestimmten Art von Tänzen gezeigt⁹⁸⁴. Nur selten wird ein bewegter Tanz oder ein Reigen, bei dem sich Mädchen und Knaben oder jüngere und ältere Frauen mischen, dargestellt. Die meisten Bilder tanzender Frauen setzen die schöne, wohlhabende und wahrscheinlich unverheiratete Frau bei (gott-)gefälligem Tun ins Bild. Die Darstellungen schmückten, den Fundkontexten nach zu vermuten, nicht nur Gefäße, die im Heiligtum geweiht wurden. Auch in anderen Kontexten war dieses Rollenbild der Frau gefragt.

⁹⁸³ Neubecker 1994, 44. 50; Henrichs 1996, 21; Calame 2001, 77. Die Chorlyrik, die vornehmlich für Mädchenchöre gedichtet wurde, lässt aber darauf schließen, dass Mädchenchöre in größerem Maße gepflegt wurden: Tölle 1964, 55. Zum Verhältnis von für Frauen und Männer geschriebene Chöre s. auch Calame 2001, 25.

⁹⁸⁴ D. h. m. E. nicht, dass andere nicht tanzten, wie Kleine 2005, 5, aus der Arbeit von Calame 2001 zu schließen scheint.

V. Prozession und Opfer

Bilder mit Prozessionen – nach der oben vorgestellten Abgrenzung eine Folge von unverbundenen »in formalisierter und geordneter Abfolge« Voranschreitender⁹⁸⁵ – sind seltener als die von Reigen, mit denen sie ansonsten viele Gemeinsamkeiten aufweisen. Die formalisierte und geordnete Abfolge kann bei den meisten Darstellungen, die hier unter dem Begriff der »Prozession« gefasst werden, nur vermutet werden. Die größtenteils fragmentarisch erhaltenen Bilder, geben vielfach keine Auskunft über den Zweck des hintereinander Schreitens. Da sie oft auch aus anderen thematischen Zusammenhängen stammen könnten, werden sie zunächst im Einzelnen diskutiert. Darauf, inwieweit die Schreitenden allgemein als Teil einer Prozession im religiösen Kontext gedeutet werden können, werden wir am Ende Kapitels zurückkommen.

Ein unmittelbarer Bezug der Prozession zu – selten – anzutreffenden Opferdarstellungen, wie er aus den Bildern des Mutterlands bekannt ist, lässt sich in den Vasenbildern nicht sicher nachweisen, da Opfer und Prozession so gut wie nie auf ein und demselben Stück erscheinen. Auf den Opferzug, die Prozession, bei der ein Opfertier mitgeführt wird, weisen bislang nur fragmentierte Darstellungen von Tierführern hin. Außerhalb der Vasenmalerei wird aber im ostgriechischen Raum wie in den Bildern des Mutterlands der Opferzug gezeigt. Ein Zusammenhang der Themenbereiche liegt also nahe, weshalb die Darstellungen von Prozession und Opfer hier gemeinsam besprochen werden.

Im Folgenden wird zunächst das Bildmaterial mit Prozessions- und, gesondert, mit Opferszenen vorgestellt und im Vergleich mit den Bildern anderer Landschaften ikonographisch und chronologisch eingeordnet. Nach einem Überblick über die Bildträger und ihre Fundkontexte sollen dann vor allem die größeren Gruppen von Darstellungen in der chiotischen und nordionischen Keramik in ihrem Rezeptionskontext betrachtet werden. Abschließend können die Bilder nach der Aussage des Dargestellten befragt werden, wobei uns vor allem die Unterschiede und Gemeinsamkeiten zu den Reigenbildern interessieren.

Die Bilder – Prozession

Die hier unter dem Oberbegriff »Prozession« zusammengefassten Darstellungen haben wir zunächst nur nach typologischen Gesichtspunkten vom Reigen abgegrenzt: Anders als die Reigentänzerinnen fassen die in der Prozession Schreitenden einander nicht an den Händen oder Armen. Ähnlich wie beim Reigen werden meist Frauen im Prozessionschema dargestellt, vereinzelt aber auch Männer.

Südionische Darstellungen des 7. Jhs.

Die bislang früheste Darstellung des Themas in der ostgriechischen Vasenmalerei findet sich auf einem südionischen Fragment (A337) des zweiten Viertels des 7. Jhs., das die Füße und

⁹⁸⁵ Zur Definition des Begriffs der »Prozession« s. o. 755. 756. Hier nicht berücksichtigt wird die Darstellung einer Ekphora auf einem Klazomenischen Sarkophag vom Ende des 7./Anfang des 6. Jhs. (C51), da es sich bei der Ekphora nicht um einen Aufzug im Sinne einer »pompé« handelt. s. Lehnstaedt 1970, 17 f.

reich verzierten Gewänder zweier hintereinander schreitender Frauen zeigt. Sie halten einander nicht an den Händen bzw. Handgelenken, sind also nicht beim Reigen dargestellt. Es könnte aber das Hintereinanderschreiten in einer Prozession gemeint sein⁹⁸⁶.

Wohl ebenfalls bereits im zweiten Viertel des 7. Jhs. zeigen drei offenbar aus einer Werkstatt stammende Reliefkantharoi aus Samos (**C13–C15**)⁹⁸⁷ einheitlich dargestellte, männliche Figuren in einer Prozession. Die nackten, bartlosen, jungen Männer mit nackenlangem Haar schreiten dicht hintereinander nach rechts. Während sie ihren linken Arm nach unten ausgestreckt eng am Körper halten, haben sie ihre rechte Hand jeweils auf die Brust gelegt. Der Gestus findet sich auch bei männlichen Terrakottastatuetten aus dem Heraion von Samos⁹⁸⁸ und wurde als Gebetsgestus gedeutet⁹⁸⁹. Durch die besondere Haltung wird die formalisierte Form des Schreitens in der Gruppe deutlich.

Die Bilder von Menschen im Prozessionsschema bleiben im 7. Jh. also Einzelfälle. Sie werden erst im 6. Jh. in der nordionischen und der chiotischen Keramik⁹⁹⁰ häufiger, die sowohl Frauen als auch Männer bei der Prozession zeigt.

Nordionische und chiotische Keramik der ersten Hälfte des 6. Jhs.

Eine Gruppe nordionischer und chiotischer Fragmente der ersten Hälfte des 6. Jhs. zeigt Frauen hintereinander, bei denen das Mitführen von Gaben oder das deutliche Schreiten in entsprechender Kleidung auf die Darstellung einer Prozession hindeuten. So bei den Frauen auf einem nordionischen Fragment (**A338**)⁹⁹¹ und chiotischen Kelchen (**A340. A341**), die eine Frucht, wahrscheinlich einen Granatapfel⁹⁹², auf **A338** möglicherweise auch eine Blüte⁹⁹³, halten. Auf den Fragmenten haben sich nur Teile von zwei Frauen hintereinander erhalten, von denen jeweils die hintere eine Frucht in einer Hand hält. Während die Frauen in den beiden chiotischen Darstellungen offensichtlich nur einen langen Chiton tragen, hat die vordere Frau auf dem nordionischen Fragment **A338** ein Schleierruch übergelegt, das von einer, möglicherweise wulstartigen, Binde am Kopf gehalten wird. Sie greift das Tuch in einem Ent- bzw. Ver-

⁹⁸⁶ Vgl. die Darstellung auf einem böotischen Reliefgefäß der Zeit: Boston, MFA 99506: Hampe 1936, 56 R3; 69 f. Taf. 37; s. u. mit Anm. 1091.

⁹⁸⁷ Die Fragmente stammen von drei unterschiedlichen Stücken, die sich sehr nahe stehen, aber aus zumindest zwei unterschiedlichen Formen stammen (Diehl 1964, 538). Diehls Datierung ins erste Viertel des 7. Jhs. scheint problematisch. Die anderen Publikationen (s. Katalog) verzichten auf eine konkrete Datierungsangabe. Die Angabe des Fundkontextes »unter Hekatompedos II« (Eilmann 1933, Taf. 1, 2 zu **C14**) legt eine Datierung vor 670 nahe, ist aber angesichts der problematischen Stratigraphie nicht zwingend. Bereits Eilmann 1933, 142 bemerkt zum betreffenden Befund und der Schicht: »Sie war in der Grabung nach oben zu als ungestörte Schicht nicht immer mit Sicherheit abzugrenzen – es wäre also an sich nicht ausgeschlossen, daß sich dazwischen auch Scherben befinden aus der Zeit, als der Tempel schon stand«. s. dazu auch Walter 1968, 87 f.; zur Datierung des Hekatompedos II mit älterer Lit. Mallwitz 1981, 624–633 bes. 631 f.

⁹⁸⁸ Ohly 1941, 6 Taf. 9 Nr. 1437. 754; Jarosch 1994, 158 f. Nr. 875 (T1437). Nr. 879 (T754) Taf. 55; 143 Nr. 659 (T2745) Taf. 59; s. dazu bereits Diehl 1964, 538.

⁹⁸⁹ Eilmann 1933, 97; Brandt 1965, 45; Jarosch 1994, 83.

⁹⁹⁰ s. Lemos 1991, 100 zu mögliche Prozessionsdarstellungen im chiotischen Grand Style.

⁹⁹¹ Zur Einordnung des Stücks s. zuletzt Schlotzhauer 1999, 231 Anm. 29.

⁹⁹² Lemos 1991, 126. 291. Die Verbindung mit einer Komossszene, die Lemos 1991, 126 vermutet, ist bei den beiden Frgt. nicht zu belegen.

⁹⁹³ Villard 1960, 38.

schleierungsgestus mit ihrer Rechten. Ähnlich finden sich zwei Frauen hintereinander auch auf einem äolischen Kraterfragment (**A339**)⁹⁹⁴, auf dem allerdings hinter einer Frau, die ihr am Kopf befestigtes Schleiertuch mit der Rechten hält, nur die Nasenspitze einer Folgenden zu erkennen ist. Die Deutung der Schleierträgerin als Hera in einem Parisurteil, die Akurgal vorschlug⁹⁹⁵, ist mangels weiterer Hinweise im Bild unwahrscheinlich, aber auch nicht auszuschließen und zeigt, dass bei der möglichen Einordnung der nur sehr fragmentarisch erhaltenen Darstellung der Phantasie keine Grenzen gesetzt sind⁹⁹⁶. Das Hintereinander und das Halten von Früchten, die bei Prozessionen mitgeführt und als Gaben in geweiht werden konnten, legen aber die Deutung als Prozession im kultischen Kontext nahe.

Teile von zwei Frauen im Prozessionsschema, wahrscheinlich beide in gleicher Tracht, zeigt das Fragment eines chiotischen Kelchs **A342**. Die Frauen werden deutlich hintereinander auschreitend gezeigt. Die vordere hat über dem Chiton einen Mantel oder ein Schleiertuch umgelegt, die Hintere ein Tuch, dessen Kanten seitlich am Körper herabfallen, wahrscheinlich ein am Kopf befestigtes Schleiertuch wie die Frauen **A338** und **A416**. Ihre Bekleidung mit Mantel- oder Schleiertuch spricht dafür, dass sie nicht beim Reigen, sondern in Art einer Prozession hintereinander schreiten⁹⁹⁷. Auch der Frau auf dem chiotischen Kelchfragment **A416** folgten möglicherweise weitere Figuren⁹⁹⁸.

Andere Fragmente chiotischer Kelche der ersten Jahrhunderthälfte zeigen hintereinander schreitende oder stehende Männer in festlicher Kleidung⁹⁹⁹. Sie tragen stets einen langen Chiton, oft auch einen Mantel darüber. Der längste Zug hat sich auf **A343** erhalten. Hier sind noch die Füße und Gewänder von vier Männern in feiner Kleidung zu erkennen, einer trägt einen weißen Chiton, zwei einen gestreiften, jeder zweite hat Netzsandalen angelegt¹⁰⁰⁰. Da die Füße der Schreitenden in einem hellen Branton gemalt sind, der für das Inkarnat von Frauen nicht verwendet wird¹⁰⁰¹, handelt es sich sicher um einen Zug schreitender Männer.

Meist haben sich nur Teile der Füße und Gewänder von zwei Figuren erhalten. Zu den besser erhaltenen Exemplaren gehören die Kelchfragmente **A37** und **A34**, die jeweils noch den Unterkörper einer Figur im langen, hellen, faltenreichen Chiton mit einem langen, mehrfarbigen Mantel darüber zeigen, dicht davor Reste einer entsprechend gekleideten weiteren Figur. Auf **A37** sind auch noch gut die ausschreitenden Füße beider zu erkennen, auf **A344** nur noch die

⁹⁹⁴ Zur Einordnung s. zuletzt Kerschner 2006a, 112.

⁹⁹⁵ Akurgal 1987, Taf. 3 b; Akurgal 1993, Taf. 103 d (Bildunterschriften). Anders İren 2003, 83 mit Anm. 568, der von der Darstellung auf **A339** allgemein als »religiöser Szene« spricht.

⁹⁹⁶ s. Lehnstaedt 1970, 156 Anm. 236 zu Darstellungen des Parisurteils, in denen die Göttinnen hintereinander schreiten. Zu Deutungen hintereinander Schreitender auf einem Votivpinax als Horen s. Anm. 1104. s. auch u. Anm. 1007.

⁹⁹⁷ s. o. mit Anm. 852. Vgl. auch das dort besprochene Frgt. **A335**, auf dem schwungvoll hintereinander schreitende Frauen, möglicherweise im Tanz, Kränze halten.

⁹⁹⁸ Williams 1983a, 170.

⁹⁹⁹ Zur Männerkleidung s. u. Kapitel VII., Männerkleidung.

¹⁰⁰⁰ s. u. Kapitel VII., Schuhwerk.

¹⁰⁰¹ Vgl. bes. die Darstellung eines Mannes mit bräunlichem Inkarnat, der einer Frau mit hellem gegenübersteht auf **B105**. Zum braunem Inkarnat bei Männern im chiotischen Grand Style s. Lemos 1991, 96.

Füße zweier, nicht stark bewegter Männer hintereinander. Während bei **A344** wieder das braune Inkarnat die Schreitenden als Männer ausweist, kann dies bei **A37** und **A34** nicht weiterhelfen. Hier erscheint das Inkarnat in der Farbe des cremefarbenen bis weißen Überzugs, der den Untergrund für die Bemalung bildet. Wenn der Körper in Umrisszeichnung angegeben wird, kann dies in der chiotischen Vasenmalerei sowohl bei Männern wie auch bei Frauen der Fall sein¹⁰⁰². Einen Hinweis auf das Geschlecht kann aber die Kleidung geben. Die Figuren auf **A37** und **A34** tragen lange, schräg umgelegte Mäntel, wie auch an den herabhängenden Stoffenden vor den Figuren noch zu erkennen ist. Da Frauen den langen Mantel in dieser Weise, wenn überhaupt, nur sehr selten tragen¹⁰⁰³, wird es sich also um Männer handeln¹⁰⁰⁴.

Fragmente, auf denen nur noch Teile einer stehenden oder schreitenden Figur erhalten sind, bei denen aber Bemalungsreste (**A345–A350**) oder Position im Bildfries (**A351**)¹⁰⁰⁵ auf eine weitere deuten, könnten von Prozessionsbildern stammen¹⁰⁰⁶, aber auch in einen anderen Darstellungskontext gehören¹⁰⁰⁷. Das gilt auch für die Köpfe zweier Frauen mit Polos hintereinander auf dem Fragment eines chiotischen Kelchs (**A352**) des so genannten Sirenen-Malers, der in Stil und Ikonographie in der Tradition lakonischer Vasenmalerei arbeitet¹⁰⁰⁸. Die Frauen mit den Poloi könnten Teilnehmerinnen eines Festes in einer Prozession, sein, es könnte sich aber auch um die Köpfe thronender Göttinnen handeln¹⁰⁰⁹.

Nordionische Keramik der zweiten Hälfte des 6. Jhs.

Während die Bilder im Prozessionsschema auf den chiotischen Kelchen bald nach der Mitte des 6. Jhs. enden, werden im dritten Viertel des 6. Jhs. in der nordionisch schwarzfigurigen Keramik hintereinander schreitende Frauen gezeigt (**A353–A357**, möglicherweise **A358–A365**)¹⁰¹⁰. Die Darstellungen von Frauen im Prozessionsschema sind deutlich seltener als die

¹⁰⁰² z. B. bei Männern: **B97. B144**; bei Frauen: **B98. B102**; Männer und Frau: **B97**. Bisweilen lässt das Nebeneinander von knöchellangem und wadenlangem Chiton in einer Darstellung auf eine Unterscheidung schließen wie auf **A35**, s. dazu Kapitel VII., Männerkleidung.

¹⁰⁰³ s. u. mit Anm. 1409.

¹⁰⁰⁴ In den Figuren auf **A37** sieht Lemos 1991, 273 Nr. 712 Männer. Gleichzeitig äußert sie sich aber nicht zum Geschlecht der vergleichbaren Figuren auf **A34** (Lemos 1991, 273 Nr. 716 »figures wearing chiton and himation«).

¹⁰⁰⁵ Das Ornament und deutet darauf hin, dass am linken Rand des Fragments der Henkel anschluss.

¹⁰⁰⁶ Dies wurde vermutet für **A345** (Lemos 1991, 100) und **A351** (Lemos 1991, 281; Schaus 1995, in: CVA Philadelphia [2] S. 15). Ebenso schlug Lemos 1991, 286 Nr. 833 dies für **B69** vor, wo es aber weder Hinweise auf eine zweite Figur noch über die Position der Figur im Fries gibt.

¹⁰⁰⁷ Vgl. etwa die Forschungsgeschichte von **A35**, auf dem Ohly 1971, 526 in Teilen schreitender Figuren einen Götterzug vermutete. Später ergab die neue Zuordnung der Fragmente, dass die Figuren zu unterschiedlichen Szenen gehören (s. Williams 1983a, 156–161).

¹⁰⁰⁸ Zum Sirenen-Maler und den Verbindungen von lakonischer und chiotischer Keramik s. Williams 2006, bes. 130 f. s. dazu auch u. Anm. 2521.

¹⁰⁰⁹ Price 1924, 221. s. dazu Lemos 1991, 157. 159. Williams 2006, 130 vermutet, dass das Frgt. **A352** zu einem Gefäß mit drei anderen Frgt. (**B165. B166. B167**) gehört, die die Füße einer thronenden und einer schreitenden Figur nach links zeigen. Wie die Frgt. am Gefäß zu rekonstruieren wären, ist unklar.

¹⁰¹⁰ Nicht berücksichtigt wird hier der sf. Stamnos Paris, Slg. Niarchos A005, dessen Herstellung in unterschiedlichen Landschaften vermutet wurde: ostgriechisch, u. a.: Isler-Kerényi 1976, 34 f. Anm. 2; Marangou 1995, 106–109 Nr. 16 mit Abb.; Tempesta 1998, 165 Nr. 18 – italisch: Iozzo 2006, 23 – attisch, u. a.: Philippaki 1967, 1–2 Taf. 1, 1–3; Jackson 1976, 7; Mommsen 1975, 23; LIMC VI (1992) 575 Nr. 8 a s. v. Minotaurus (S. Woodford). Eine attische Produktion scheint mir am wahrscheinlichsten.

von Reigentänzerinnen, bilden aber nach diesen den Kontext, in dem Frauen in der nordionisch schwarzfigurigen Keramik am häufigsten gezeigt werden. Die Bilder beginnen etwas später als die der Reigentänzerinnen, erscheinen aber sonst etwa im gleichen Zeitraum, vor allem auf Amphoren der Petrie- (**A353–A357**) und solchen der Urla-Gruppe (**A355**). Während die Reigentänzerinnen vorrangig auf Gefäßen der Tübingen-Gruppe dargestellt werden, haben sich die Werkstätten der Petrie- und Urla-Gruppe offensichtlich auf die Amphoren mit Frauen im Prozessionsschema spezialisiert. Die besser erhaltenen Stücke lassen stets das gleiche Darstellungsschema erkennen (**A353–A356**). Im Bildfeld auf einer Gefäßseite werden jeweils vier Frauen hintereinander nach rechts mit nur geringfügig im Schritt auseinander gestellten Füßen gezeigt. Wie die Reigentänzerinnen tragen sie einen langen, oft verzierten Chiton, haben über dem lang auf den Rücken fallenden Haar ein meist rotes Band um den Kopf gelegt und sind mit einer Halskette geschmückt. Anders als die Reigentänzerinnen tragen sie einen Mantel über dem langen Chiton, den sie über beide Schultern gelegt haben und mit beiden darunter verborgenen Händen nach vorne ziehen. Die charakteristische Haltung und Kleidung der Frauen macht es möglich, auch kleinere Fragmente entsprechender Darstellungen auf Gefäßen der Petrie- und Urla-Gruppe mit recht hoher Wahrscheinlichkeit in diesen Kontext einzuordnen (**A359–A364. A366**). Bei einem Fragment, das vor einer Frau in langem Chiton und über die Schultern gelegten Mantel möglicherweise Reste einer weiteren zeigt (**A365**), ist dies nur zu vermuten, da es stilistisch zu keiner der beiden Gruppen gehört.

Aus dem Rahmen der gerade beschriebenen Bilder fällt die Darstellung hintereinander aufgereihter Figuren, die im Fries den Schaft eines wohl nordionischen¹⁰¹¹, schwarzfigurigen Thymiaterions aus dem Heraion von Samos umrunden (**A358**). Von den Figuren haben sich nur Füße und Unterkörper erhalten. Da sie über dem langen Chiton einen Mantel umgelegt haben, ist aber anzunehmen, dass sie sich nicht zum Reigen an den Händen fassen, sondern im Prozessionsschema dargestellt sind¹⁰¹².

Gelegentlich erscheinen auch Männer in der nordionisch schwarzfigurigen Keramik im Prozessionsschema, so im Bildfeld einer Halsamphora der Urla-Gruppe (**A377**), die noch die Schultern dreier bärtiger Männer im Mantel zeigt, die ebenfalls über dem lang auf den Rücken fallenden Haar ein Band oder einen Kranz tragen¹⁰¹³. Zu einer ähnlichen Gruppe gehörte möglicherweise der Mann¹⁰¹⁴ auf einer Hydria der Urla-Gruppe (**A378**), von dem sich nur noch der obere Teil des ebenso Kopfes mit Binde erhalten hat.

¹⁰¹¹ Furtwängler 1980, 185.

¹⁰¹² Furtwängler 1980, 185 vermutet Prozession oder Reigen.

¹⁰¹³ Als Prozession gedeutet von Ersoy 1993, 345 Anm. 267.

¹⁰¹⁴ v. Bothmer 1955, 249 vermutete eine Zusammengehörigkeit mit dem Frgt. **A355**, das sicher, und **A359**, das im Bildfeld auf dem Bauch wahrscheinlich Frauen hintereinander zeigt. Auf **A378** handelt es sich aber sicher um einen Mann (vgl. Cook 1952, 131), da es sich bei dem vor dem Ohr zu erkennenden Haar um den Bartansatz handelt. Bei Frauen wird in den verwandten nordionisch schwarzfigurigen Darstellungen kein Haar vor dem Ohr gezeigt, vgl. z. B. **A318. A326. A360. B188**. Nur die Reigentänzerinnen auf **A310** haben schmale kurze Strähnen vor den Ohren.

In keiner der bisher betrachteten Darstellungen haben sich Hinweise auf Musik oder das Ziel der Prozession erhalten. Die in der Prozession mitgeführten Objekte beschränken sich auf Früchte und möglicherweise Kränze. Ausnahme in der nordionisch schwarzfigurigen Vasenmalerei bildet hier eine Amphora aus Karnak (**A502**). Im Bildfeld auf einer Seite des nur fragmentarisch erhaltenen Gefäßes konnte Boardman eine Schiffsprozession rekonstruieren¹⁰¹⁵. Die hintereinander schreitenden Männer im Schurz tragen ein Schiff, in dem in Satyrn verwandelte Männer stehen. Einer von diesen hält die phallosförmige Bugzier des Schiffes, der andere spielt den Doppelaulos. Die Darstellung erinnert an Schiffsprozessionen zu Ehren des Dionysos, wie sie tatsächlich u. a. aus Smyrna und Attika überliefert sind¹⁰¹⁶. In der ostgriechischen Vasenmalerei bleibt das Bild eine Ausnahme, sowohl in seiner Ausführlichkeit als auch in Hinblick auf Kleidung, Musik, das getragene Schiff und den Hinweis auf die Gottheit, der die Prozession gilt. Die Prozession wird als Vorgang geschildert, ihr Ziel, etwa ein Altar, wird aber auch hier nicht dargestellt.

Den Altar als Ziel einer Prozession zeigt wahrscheinlich die Darstellung auf einer nordionisch schwarzfigurigen Amphora (**A462**)¹⁰¹⁷. Hier schreiten zwei Männer nach rechts, der vordere nur mit einem Mantel bekleidet, in der einen vorgestreckten Hand eine Schale¹⁰¹⁸, der folgende nackt, wohl mit einer Fackel in seiner Linken. Sie treten von hinten zu einer Frau, die sich leicht vorbeugt. Der Beschreibung und Zeichnung von Cook zufolge beugt sie sich über einen Altar¹⁰¹⁹. Man kann die Männer als Spitze einer Prozession deuten, die allerdings nicht besonders lang gewesen sein kann, da sie nur eine Seite des schlanken Gefäßes schmückte. In diesem Fall könnten wir hier bisher die einzige Darstellung einer Prozession zu einem Altar mit Opfer an einem solchen fassen¹⁰²⁰. Was für ein Opfer dargebracht wird, ist nicht mehr zu erkennen. Vorstellbar wäre etwa, dass die Frau Getreide ins Feuer wirft oder ein Rauchopfer darbringt. Die Fackel deutet darauf hin, dass es sich um eine nächtliche Veranstaltung handelt. Die Schale ist möglicherweise für eine Libation gedacht. Sie könnte zusammen mit der dionysischen Darstellung auf der anderen Gefäßseite aber auch auf die Verbindung des Opfers mit Dionysos hinweisen.

Südionische Keramik des 6. Jhs.

Aus der südionischen Vasenmalerei des 6. Jhs. sind bislang keine eindeutigen Darstellungen von Prozessionen bekannt. Nur die Darstellungen auf zwei Fikelluragefäßen weisen möglicherweise auf diesen Kontext. Auf einem Fragment der reich bemalten Amphora **A170** sind Füße und unterer Teil des Gewandes einer Frau in langem Chiton und über beide Schultern gelegten Mantel oder Schleierruch erhalten, davor Reste einer gemauerten Struktur, in der ein

¹⁰¹⁵ s. u. Anm. 2033.

¹⁰¹⁶ s. u. Anm. 2041.

¹⁰¹⁷ Zu anderen Deutungen der Darstellung s. u. Anm. 1877.

¹⁰¹⁸ Cook 1954, in: CVA London (8) 15 Taf. 3, 1–2.

¹⁰¹⁹ Cook 1954, in: CVA London (8) 15 Abb. 4.

¹⁰²⁰ Ersoy 1993, 345 Anm. 266 deutet die Darstellung als Prozession und wahrscheinlich Opfer am Altar.

Altar vermutet wurde¹⁰²¹. Der Darstellungszusammenhang ist aber unklar¹⁰²². Auf einem Fikellurafragment aus Milet (**A379**) haben sich noch Kopf und Schultern einer männlichen Figur mit kurzem Haar erhalten, die auf ihrer Schulter eine Hydria trägt. Da bisher keine vergleichbare Darstellung aus der südionischen Vasenmalerei bekannt ist, können Versuche zu ihrer Einordnung sich nicht auf lokale Vergleich stützen. Schaus vermutet als Darstellungskontext »a banquet or ritual scene«¹⁰²³, beide Vorschläge sind angesichts des getragenen Gefäßes nicht von der Hand zu weisen. Auch ein Hydriaträger in einer Prozession oder als Einzelfigur ist vorstellbar, bedenkt man, dass etwa in den attischen Prozessionsdarstellungen Männer mit Gefäßen auf der Schulter mitschreiten können¹⁰²⁴. Solche erscheinen als Einzelfiguren auf zwei attischen Amphoren, auf denen die jeweilige Pendantfigur oder Details in der Darstellung auf der anderen Gefäßseite auf einen kultischen Kontext weisen¹⁰²⁵. Auch eine Bronzestatue des dritten Viertels des 6. Jhs. aus dem Apollonheiligtum im lakonischen Phoinike deutet in diese Richtung: sie zeigt einen Mann, der eine Hydria trägt¹⁰²⁶.

Säulenreliefs von Didyma

Das Thema der Prozession findet sich im ostionischen Raum vereinzelt auch in anderen Gattungen. Hier sind besonders die Säulenreliefs des archaischen Apollontempels von Didyma¹⁰²⁷ zu nennen, sowie die des älteren Artemisions von Ephesos. Da die in zahlreichen Fragmenten überlieferten ephesischen Säulenreliefs zusätzlich Elemente eines Opferzuges zeigen, werden sie weiter unten behandelt¹⁰²⁸. Die didymäischen Relieffragmente¹⁰²⁹ zeigen Teile von Frauen, die ein Schleiertuch über den Kopf gelegt haben, das am Rücken und seitlich des Körpers herabfällt. Am Kopf wird es von einer doppelten Wulstbinde gehalten. Sie tragen also die gleiche Tracht, wie die Frauen auf **A338** und **A339** und wohl auch die Mädchen auf **C39**. Wahrscheinlich handelt es sich dabei um eine Festtracht¹⁰³⁰. Ein Fragment der didymäischen Säulenreliefs zeigt den Hüftbereich einer Frau mit vor dem Körper angewinkeltem linkem Arm, in dem sie wohl etwas hielt¹⁰³¹. Wenn auch eine Bewegung im Zug bei den mit dem Rücken zur Säule dargestellten Frauen nicht deutlich wird, lässt die Versammlung einer Gruppe von fest-

¹⁰²¹ In der Abbildung, die das Fragment nicht an der richtigen Stelle zeigt (Schaus 1986, 153 f.), nicht zu erkennen, s. dazu Cook 1933/1934, 18 f. K3; Schaus 1986, 254. 258 mit Anm. 1, der ein Steinhuhn auf dem Altar vermutet.

¹⁰²² s. zu den Darstellungen auf dem Gefäß Cook 1933/1934, 18 f. K3 sowie ausführlich Schaus 1986, 253 f. 258. 260 f.

¹⁰²³ Schaus 1986, 277.

¹⁰²⁴ s. z. B. att. sf. Loutrophore Eleusis, Arch. Mus. 471: Laxander 2000, 160 OZ12 Taf. 5 – att. rf. Amphora ehem. Basel/ Kunsthandel: Laxander 2000, 166 OZ66 Taf. 16. Allerdings handelt es sich bei den Gefäßen meist um Dinoi oder Amphoren.

¹⁰²⁵ Att. rf. Amphora München, AS 2315: CVA München (4) Taf. 191 (A: Jüngling mit Amphora, B: Jüngling mit Zweig und Pinax) – Att. rf. Amphora Stanford, Cantor Center 1970.11: Karoglou 2010, 10; 135 Abb. 4. 5 (A/B: Jüngling mit Dinos, im Hintergrund hängt ein Pinax).

¹⁰²⁶ Athen, NM 7614: Herfort-Koch 1986, 111 f. K112 Taf. 15, 5–6.

¹⁰²⁷ Blümel 1963, 57 f. Nr. 59 Abb. 162–168; Tuchelt 1970, 99–103 K75–K81.

¹⁰²⁸ s. u. bei Anm. 1075.

¹⁰²⁹ Blümel 1963, 57 f. Nr. 59 Abb. 162–168; Tuchelt 1970, 99–103 K75–K81.

¹⁰³⁰ s. u. Kapitel VII., Frauenkleidung im Darstellungskontext.

¹⁰³¹ Tuchelt 1970, 101 K78 Taf. 75 mit weiterer Lit.

lich geschmückten Menschen, von denen einige Objekte, wahrscheinlich Gaben, halten, zumindest an das Umfeld einer Prozession denken¹⁰³².

Charakterisierung der Menschen in der Prozession

In den meisten Darstellungen von im Prozessionsschema Schreitenden findet sich kein Hinweis auf einen Opferzug. Auch sonst ist den Bildern nur selten Genaueres über Form, Ausstattung und Kontext der Prozession zu entnehmen. Auf den samischen Reliefkantharoi legen die Schreitenden jeweils eine Hand an die Brust, wohl ein Gebetsgestus, der nicht nur die äußere, sondern auch die innere Haltung der Schreitenden charakterisiert. Möglicherweise deutet die identische Haltung auf ein festes, aufeinander abgestimmtes Bewegungsschema der Gruppe in Art eines Tanzes an. Das Motiv wird in späteren Prozessionsdarstellungen nicht wieder aufgenommen. Einige wenige Bilder der ersten Hälfte des 6. Jhs. zeigen in den Händen der Frauen Früchte (A340. A341), wahrscheinlich Granatäpfel, die als Gaben für die Gottheit¹⁰³³, zu deren Ehren der Aufzug stattfindet, zu verstehen sind.

Bei den hintereinander Schreitenden der Vasenbilder scheint es sich stets um homogene Gruppen zu handeln. Soweit anhand des fragmentarischen Erhaltungszustands der Stücke feststellbar, werden jeweils nur Frauen oder nur Männer in relativ einheitlicher Kleidung gezeigt. Das gilt bereits für die beiden frühen Darstellungen – die Frauen, die auf A337 in reich verzierten Gewändern erscheinen und die jungen Männer, die nackt, in identischer Haltung hintereinander Schreiten. Wie die Reigentänzerinnen haben die in der Prozession Schreitenden sonst Festgewänder angelegt. Sowohl Männer als auch Frauen werden im langen Chiton gezeigt, darüber kann ein schräg umgelegter Mantel getragen werden. In der ersten Hälfte des 6. Jhs. können die Frauen darüber auch ein Schleiertuch tragen, das am Kopf befestigt sein kann; in der zweiten Hälfte des 6. Jhs. haben sie es über beide Schultern gelegt. Hier zeigen sich Unterschiede zu den Reigentänzerinnen, die zwar den Schrägmantel und gelegentlich auch das am Kopf befestigte Schleiertuch tragen, aber nur äußerst selten den über eine Schulter drapierten Mantel. Über beide Schultern legen sie ihn nie.

Dies wird, wie oben gezeigt, auch praktische Gründe haben, da beim Reigen keine Hand frei bleibt, um locker drapierte Kleidung festzuhalten. Es könnte aber auch auf eine besondere Bedeutung des Verhüllens in der Prozession deuten, das möglicherweise auch als Ehrerbietung gegenüber der Gottheit zu verstehen ist.

Die Bilder – Opferzug und Tieropfer

Abgesehen von der exzeptionellen Darstellung eines Opferfestes auf der Ricci-Hydria sind bisher aus der ostgriechischen Vasenmalerei keine eindeutigen Bilder eines Tieropfers bekannt. Auch der Opferzug, d. h. eine Prozession, bei der ein Opfertier mitgeführt wird, ist bislang in der ostgriechischen Vasenmalerei nicht sicher zu belegen. Denn keine der zahlrei-

¹⁰³² s. dazu Tuchelt 1970, 222 »es ist zumindest verlockend, sich vorzustellen, daß den in der Vorhalle zur Feier versammelten Frauen draußen an den Frontsäulen ein bewegter Zug naht«.

¹⁰³³ Zur Weihung von Granatäpfeln s. o. Anm. 439.

chen Darstellungen hintereinander Schreitender ist mit Fragmenten zu verbinden, die Tiere oder Altäre zeigen. Dieser Eindruck ist jedoch möglicherweise nur auf den fragmentarischen Erhaltungszustand der Bilder zurückzuführen. Die Säulenreliefs des archaischen Artemision von Ephesos zeigen, dass der Opferzug auch im ostionischen Bereich dargestellt wurde.

Da ein Zusammenhang der Darstellungen von Opfer und Prozession bislang nur anzunehmen ist, werden im Folgenden zunächst getrennt Fragmente vorgestellt, die Figuren und Objekte zeigen, die zu Opferzug und Opfer gehören oder zumindest darauf hinweisen könnten. Schließlich wird die einzige ausführliche Opferdarstellung auf der Ricci-Hydria betrachtet.

Chiotische Keramik

Eine Reihe von Fragmenten chiotischer Kelche zeigt Figuren oder Elemente, die möglicherweise von Darstellungen von Opfer und Opferzug stammen. Die fragmentarische Überlieferung gibt aber leider keine Auskunft mehr über den genauen Darstellungszusammenhang. So erscheint auf dem Kelchfragment **A380** ein Mann, der einen Widder führt. Teile des Tieres mit Strick, Hand und nackten Beinen des Mannes sind noch zu erkennen. Er könnte Teil eines Opferzugs sein. Dafür findet sich zwar in der ostgriechischen Vasenmalerei kein Vergleich, in den Opferzügen der attischen Vasenmalerei werden aber des Öfteren Ziegen oder Schafe mitgeführt¹⁰³⁴. Der Mann mit dem Widder mag aber auch als Einzelbild eine Seite des Gefäßes geschmückt haben, wie ein Satyr, der einen Widder führt, auf einer nordionisch schwarzfigurigen Amphora (**A475**)¹⁰³⁵. Als Einzelmotiv erscheint ein Mann, der einen Widder führt, auch auf einem Elfenbeinplättchen (**C50**) aus dem Aphroditeheiligtum auf dem Zeytintepe. Eine großplastische Gruppe im Heraion von Samos zeigte möglicherweise einen Jüngling als Rinderführer¹⁰³⁶. In allen Fällen ist anzunehmen, dass das Führen des Tieres zum Opfer gemeint ist. Da das geleitete Tier den Kern eines Opferzugs bildet¹⁰³⁷, kann die Gruppe auch als verkürzte Darstellung einer Prozession verstanden werden.

Bei einem Opfer könnte auch der Mann auf dem chiotischen Kelchfragment **A381** dargestellt sein. Er steht ruhig, die Linke auf Brusthöhe erhoben, in seiner Rechten ein blutiges Messer¹⁰³⁸. Die festliche Kleidung in weißem Chiton mit dunklem Mantel darüber spricht wie die ruhige Haltung gegen eine Kampfdarstellung und wäre im Kontext eines Opfers vorstell-

¹⁰³⁴ z. B. Att. sf. Bandschale Paris, Slg. Niarchos A031: Laxander 2000, 159–160 f. OZ1 Taf. 1 – Att. sf. Oinochoe Orvieto, Mus. Civ. 1001: Laxander 2000, OZ14 Taf. 3, 2. 3 – Att. sf. Amphora München, AS 1441: Laxander 2000, 164 OZ46 Taf. 4, 2. 3. Zu Tieren u. Tierführern in den Darstellungen der att. Vasenmalerei s. Gebauer 2002, 172. 179 f. 183–186.

¹⁰³⁵ s. u. bei Anm. 1933.

¹⁰³⁶ Rekonstruktionsvorschlag für den Oberkörper eines bewegten Jünglings mit einem Objekt in der Hand, das als Horn gedeutet wurde, sowie Teile von Tierbeinen: Samos, Heraion Mag. I 83: Freyer-Schauenburg 1974, 130–135 Nr. 64 A/B Taf. 53. 54.

¹⁰³⁷ Graf 1996, 57. Zu Darstellungen von Prozessionen, in denen Tiere mitgeführt werden s. van Straten 1995, 13–24.

¹⁰³⁸ Zum Messer in attischen Opfer- und Prozessionsdarstellungen s. Gebauer 2002, 513 f.

bar¹⁰³⁹, wenn auch für einen am Opfer direkt Beteiligten ungewöhnlich. Diese sind sonst üblicherweise knapp bekleidet oder nackt, wie der junge Mann, der sich im Opferfries der Ricci-Hydria (**A384**) mit einem leicht gebogenen Messer einer toten Ziege widmet. Auch die Männer, die in Opferdarstellungen anderer Regionen bisweilen mit Messern gezeigt werden, sind nackt oder tragen nur einen Lendenschurz oder einen kurzen Chiton¹⁰⁴⁰.

Schließlich zeigt das Fragment eines chiotischen Kelchs **A382** eine gebaute Struktur mit Stufen, bei der es sich möglicherweise um einen Altar handelt¹⁰⁴¹. Die Stufen steigt ein Steinhuhn¹⁰⁴² hinauf, was zur archaischen Vorstellung idyllischer Natur unter göttlicher Wirkung im Heiligtum durchaus passt¹⁰⁴³. Das Tier kann dabei auch ein Hinweis auf die Gottheit sein¹⁰⁴⁴. Die Darstellung eines Altars verweist auf das Opfer. Ob im dem Bild jedoch auch das Opfer selbst gezeigt wurde, ist nicht mehr feststellbar.

Nordionische Keramik der ersten Hälfte des 6. Jhs.

In der nordionischen Vasenmalerei der ersten Hälfte des 6. Jhs. außerhalb des Chiotischen finden sich keine eindeutigen Opferdarstellungen, aber ebenfalls mögliche Hinweise darauf. In zwei Bildern auf nur fragmentarisch erhaltenen Stücken wird wahrscheinlich eine Doppelaxt gehalten, die in den Darstellungen anderer Regionen als Instrument beim Opfer auftaucht¹⁰⁴⁵. Die Axt trägt einmal ein kleines Mädchen auf dem Krater aus Berezan **A297**. Sie steht zwischen zwei Kitharödinnen, zu denen eine Frau tritt. Ob sie Teil eines Reigens, einer Prozession oder einer Opferdarstellung war, ist nicht mehr festzustellen. Da der Krater offensichtlich verschiedene Festereignisse in seinen Bildfriesen versammelt, verweist die Doppelaxt möglicherweise auf ein Opfer bei dem Fest.

Das gleiche Instrument ist in der Hand eines Mannes zu erkennen, der hinter einem Huftier auf einem wohl nordionischen Gefäß¹⁰⁴⁶ aus Berezan schreitet (**A383**). Der Beschreibung nach

¹⁰³⁹ Ein mythischer Kontext ist nicht auszuschließen, aber noch weniger nachzuweisen, s. zu Deutungen von **B92**, in dessen Kontext **A381** gesehen wurde: Walter-Karydi 1973, 70; Lemos 1991, 108. 112 Anm. 97; Cook – Dupont 1998, 73 Anm. 3).

¹⁰⁴⁰ Att. sf. Amphora Viterbo: Laxander 2000, 170 OS5 Taf. 18 – Att. sf. Oinochoe Boston, MFA 99.527: Laxander 2000, 174 Nr. OS53 Taf. 23, 2 – Att. rf. Schale Bern, Privatbesitz: Laxander 2000, 170 OS12 Taf. 21, 3. Zur Kleidung der Männer in attischen Opferdarstellungen s. van Straten 1995, 168–170.

¹⁰⁴¹ Dies vermutet bereits Price 1924, 212. s. auch Lemos 1991, 280. Vgl. den Stufenaltar auf einem att. sf. Skyphos in Athen, NM 12531: Aktseli 1996, 9 Rb2; 81 Taf. 9, 2–3 – auf einer att. sf. Amphora in Paris, Slg. Niarchos: Gebauer 2002, 47–49 P12; 687 Abb. 12. Einen Altar vermutet Lemos 1991, 281 Nr. 780 auch im Schachbrettmuster auf dem Frgt. eines chiotischen Kelchs in Cambridge, Mus. Class. Arch. N85, Walter-Karydi 1973, 140 Nr. 776 Taf. 96 auf dem chiotischen Kelchfragment Samos K1334. Vgl. auch das Frgt. London, BM 1924,1201.369 (DB BM mit Abb.). Andere gemauerte Strukturen werden allerdings in der chiotischen Vasenmalerei ebenso dargestellt, vgl. **A512**.

¹⁰⁴² Ein Steinhuhn vermutet Schaus 1986, 258 Anm. 18 auch auf dem Altar auf **A170**, vgl. oben Anm. 1021.

¹⁰⁴³ s. u. bei Anm. 734.

¹⁰⁴⁴ Die Kombination von Vogel und Altar findet sich später auch in der attischen Vasenmalerei, s. die Darstellung eines Altars auf einem att. sf. Frgt. von der Athener Akropolis, auf dem eine Eule sitzt, während auf der Vorderseite des Altars zwei einander zugewandte Vögel dargestellt sind: Graef – Langlotz 1925, 147 Nr. 1311 Taf. 72; vgl. auch att. sf. Kalpis Uppsala, Univ. 352: Gebauer 2002, P41; 695 Abb. 40. s. dazu Gebauer 2002, 81–83. 489 f.

¹⁰⁴⁵ s. o. Anm. 794.

¹⁰⁴⁶ Jarovaja 1962, 134, die die Bemalung in Rotbraun auf hellem Überzug beschreibt.

hält er das Tier an einer Leine¹⁰⁴⁷. Da angeblich Reste eines Löwenfells am Rücken des Schreitenden zu erkennen sind, deutete Jarovaja ihn als Herakles¹⁰⁴⁸, der ein Pferd führt. Kopejkina dachte an die Darstellung eines Bauern¹⁰⁴⁹. In dem Instrument ist aber m. E. weniger eine Hacke zu erkennen¹⁰⁵⁰ als eine Doppelaxt, wie sie etwa beim Opfer auf einer Caeretaner Hydria gezeigt wird¹⁰⁵¹. Daher wäre vorstellbar, dass der Mann auf **A383** ein Tier zum Opfer führt.

Ricci-Hydria

Die ausführlichste bekannte Darstellung eines griechischen Tieropfers¹⁰⁵² findet sich auf einem Gefäß, das in der Tradition nordionisch schwarzfiguriger Vasenmalerei steht¹⁰⁵³. Die Ricci-Hydria (**A384**) vereint im Schulterfries verschiedene Szenen eines Opferfestes unter den miteinander verflochtenen Ranken eines Efeu und einer Weinrebe. In den Zweigen hängen nicht nur dicke Trauben, sondern auch Teile toter Tiere: das Vorderteil eines Widders, das Hinterbein eines Huftieres und das Vorderteil eines Ziegenbockes¹⁰⁵⁴. Am Stamm des Efeus, der in der linken Ecke des Frieses entspringt, ist ein Korb befestigt, darunter steht eine Amphore, Utensilien für das Opfer¹⁰⁵⁵.

Unter dem Blätterdach gehen 17 nackte junge Männer unterschiedlichen Tätigkeiten beim Opfer nach: Zwei widmen sich einem wohl bereits geschächteten Wildschwein¹⁰⁵⁶, während drei weitere einen Ziegenbock ausweiden¹⁰⁵⁷. Drei andere halten die Eingeweide an langen Spießen über die Flammen eines auf einem Altar brennenden Feuers¹⁰⁵⁸. Ein weiterer nimmt mit einem langen Gerät gekochte Fleischstücke¹⁰⁵⁹ aus einem tiefen Dreifußkessel, um sie auf einer Platte in seiner Linken zu deponieren. Zwei beugen sich über ein Becken, möglicherweise für Waschungen oder zum Kneten eines Teiges¹⁰⁶⁰; wieder zwei andere nehmen Fleischstücke von einem Tisch in ihrer Mitte, um sie auf lange Spieße aufzureihen¹⁰⁶¹. Am rechten Friesende reicht einer einem anderen, der mit einem Objekt an zwei langen Stangen knapp über

¹⁰⁴⁷ Jarovaja 1962, 135, in der Abbildung ebenda leider nicht zu erkennen.

¹⁰⁴⁸ Jarovaja 1962, 134 f.

¹⁰⁴⁹ Kopejkina 1986, 35 Anm. 68.

¹⁰⁵⁰ Als Hacke bei Jarovaja 1962, 134.

¹⁰⁵¹ vgl. o. Anm. 794.

¹⁰⁵² Durand 1979, 135; Durand – Schnapp 1985, 74 f. s. zur Opferdarstellung ausführlich: Durand 1979, 135–155; Laurens 1986; Gebauer 2002, 324–330.

¹⁰⁵³ Zur Einordnung s. u. Exkurs Northampton- und Campana-Gruppe.

¹⁰⁵⁴ s. dazu Durand 1979, 140 f. 151.

¹⁰⁵⁵ Durand 1979, 136. Zum griechischen Tieropfer s. Burkert 1972, 8–20.

¹⁰⁵⁶ Durand 1979, 137. 142 f. Ricci 1946–1948, 48 nahm noch an, dass das Schwein gerade geschlachtet wird.

¹⁰⁵⁷ Durand 1979, 139–141.

¹⁰⁵⁸ Ricci 1946–1948, 48; Durand 1979, 148.

¹⁰⁵⁹ Ricci 1946–1948, 49; Durand 1979, 153.

¹⁰⁶⁰ Ricci 1946–1948, 49 vermutet hier seien die Waschungen dargestellt, die eigentlich dem Ritual vorausgehen. Durand 1979, 154 sieht darin Waschungen, die das Ende eines Teils des Rituals markieren. van Straten 1995, 148–150; Gebauer 2002, 329 vermuten das Kneten von Teig u. die Zubereitung von Speisen.

¹⁰⁶¹ Durand 1979, 153 f.

dem Boden beschäftigt ist¹⁰⁶², ein Trinkgefäß. Zwischen den eifrig, oft mit gebeugten Knien und in leicht gebückter Haltung arbeitenden jungen Männern erscheinen vor dem Altar zwei aufrecht Schreitende in langem Chiton und Mantel: vorweg ein Bärtiger mit langem Haar, der ein Trinkgefäß in seiner Rechten vorstreckt, während seine linke Hand nach oben weist, so dass sein Zeigefinger eine tief hängende Traube zu berühren scheint. Ihm folgt ein Flötenspieler und diesem in größerem Schritt ein nackter Jüngling mit Kanne und Schale. Auf der anderen Seite des Altars schöpft ein weiterer Jüngling Wein aus einer Amphora in ein Trinkgefäß gleichen Aussehens wie das des Bärtigen und des Mannes am rechten Friesende. Das Gefäß wurde als Schale oder Kantharos angesprochen¹⁰⁶³. Es handelt sich wohl um ein Gefäß aus Metall auf schmalem, flachem Standring, an dessen niedriges, ausladendes Becken zwei, möglicherweise geringfügig hochgezogene, Vertikalhenkel angebracht sind. Es entspricht zumindest keiner üblichen Kantharosform¹⁰⁶⁴. Der bekleidete Bärtige wird in den Deutungen der Darstellung meist als Priester angesprochen¹⁰⁶⁵, teils als Opferherr¹⁰⁶⁶, aber auch Dionysos selbst wird in ihm vermutet¹⁰⁶⁷. In seiner vornehmen Kleidung, Haar- und Barttracht können sowohl respektable Männer als auch Dionysos auftreten¹⁰⁶⁸. Sein Trinkgefäß ist möglicherweise zur Libation¹⁰⁶⁹ am Altar gedacht, wenn dafür nicht der von hinten heranschreitende Jüngling die Schale bringt¹⁰⁷⁰. Bei der Trankspende können aber ebenfalls sowohl Menschen als auch Götter gezeigt werden. Selbst wenn man das Trinkgefäß als Kantharos deutet, spricht es nicht zwingend für Dionysos, da der Kantharos in den nord- und südionischen Vasenbildern auch in Darstellungen ohne den Gott auftaucht¹⁰⁷¹. Auch der Gestus des Mannes, der sowohl als Gebetsgestus als auch als Verweis auf die über ihm hängenden Trauben gedeutet wurde, erlaubt keine eindeutige Entscheidung¹⁰⁷². Wein und Efeu verorten das Opferfest jedoch eindeutig im dionysischen Bereich¹⁰⁷³, so dass anzunehmen ist, dass ein Opfer an Dionysos ge-

¹⁰⁶² Ricci 1946–1948, 49 vermutet darin einen Blasebalg. s. dagegen van Straten 1995, 150. Gebauer 2002, 329 f. denkt an Spieße, an denen Fleisch über einem Feuer zubereitet wird, das möglicherweise, da nur in Deckfarbe gemalt, verloren ist.

¹⁰⁶³ Ricci 1946–1948, 48 mit Anm. 7 spricht sich für eine Deutung als Schale aus, weil das Gefäß nicht am Fuß gehalten wird, Laurens 1986, 50 wegen der Vertikalhenkel für eine Deutung als Kantharos.

¹⁰⁶⁴ In den Darstellungen der ostgriechischen Keramik vgl. den Kantharos auf der Northampton-Amphora **A467**, dem Campana-Dinos **A469** sowie auf dem Fikellurafrgt. **A219**. Die in chiotischen Keramik als Kantharoi bezeichneten Gefäße ohne Fuß sind dargestellt auf **A29**, zu chiotischen Kantharoi s. u. Anm. 1797. Zur Form etruskischer und attischer Kantharoi s. Brijder 1988.

¹⁰⁶⁵ Ricci 1946–1948, 48; Durand 1979, 148; Laurens 1986, 50, der aber auch auf Gemeinsamkeiten mit Dionysos hinweist.

¹⁰⁶⁶ Gebauer 2002, 328; Himmelmann 1997, 28 bezeichnet ihn »Opferherr, der selbst wie Dionysos aussieht«.

¹⁰⁶⁷ Cerchiai 1995, 82.

¹⁰⁶⁸ Vgl. etwa Gelagerte mit langem Haar oder Bart auf **A284**; vgl. Dionysos auf **A467**. **A468**. **A469**.

¹⁰⁶⁹ Himmelmann 1997, 28.

¹⁰⁷⁰ Laurens 1986, 50

¹⁰⁷¹ s. etwa die Tänzer mit Kantharos auf **A219**. **A254**. Zu Satyrn mit Kantharos s. u. bei Anm. 1957.

¹⁰⁷² Nach Cerchiai 1995, 82 lässt das Berühren der Traube auf Dionysos oder eine eng mit ihm verbundene Figur schließen. Laurens 1986, 50 deutet die erhobene Linke mit Durand 1979, 148 als Gebetsgestus vor der Libation, was ihm bei einem Gott befremdlich erscheint, m. E. angesichts der Darstellungen spendender Götter in der attischen Vasenmalerei aber durchaus vorstellbar wäre. Zu spendenden Göttern s. Simon 1953; Himmelmann 1959; Pfisterer-Haas, in: *Kunst der Schale* 1990, 436–438; Himmelmann 1996, 54–61.

¹⁰⁷³ s. u. mit Anm. 2085.

meint ist. Der Fries schildert nicht den Vorgang des Opfers in zeitlicher Abfolge, sondern führt ein Opferfest in seiner Gesamtheit vor Augen¹⁰⁷⁴. Das Töten des Tieres wird dabei nicht gezeigt. Im Zentrum des Bildfeldes wie der Geschehnisse steht das eigentliche Opfer am Altar.

Säulenreliefs von Ephesos

Außerhalb der Vasenmalerei findet sich die ausführlichere Darstellung einer Prozession oder mehrerer Ereignisse eines Festes in der ostionischen Plastik. Zahlreiche Fragmente der *columnae caelatae* des archaischen Artemisions von Ephesos¹⁰⁷⁵ zeigen Teile stehender und schreitender Frauen und Männer, meist im Profil, seltener auch frontal Stehende, teils mit angewinkelten oder erhobenen Armen. Einige von ihnen trugen Dinge. So zeugt eine Hand mit rundem Objekt von einer Frau, die wohl eine Pyxis hielt¹⁰⁷⁶. Eine andere balanciert auf dem Kopf einen flachen Korb oder ein Tablett, an das sie mit einer Hand greift. Darauf wechseln sich in einem dichten Kranz kleine Rinderköpfe mit kugeligen Objekten ab. Muss deutet das Objekt als Kernos¹⁰⁷⁷. Es könnte sich auch um ein Arrangement aus kleinen Nachbildungen von Rinderköpfen und Opferkuchen handeln. Die stehenden und schreitenden Frauen scheinen Chiton und Schrägmantel, die Männer größtenteils einen Chiton zu tragen. Ein Mann, der ein Pantherfell über dem Chiton umgelegt hat, wird als Priester gedeutet¹⁰⁷⁸. Teile von Rindern lassen vermuten, dass Opfertiere mitgeführt wurden¹⁰⁷⁹, solche von Pferden mit Zaumzeug ließen Muss auf eine Reiterei schließen¹⁰⁸⁰.

Anders als in den Vasenbildern können wir hier die ausführliche Darstellung einer Prozession mit Gaben, Gerät und Opfertieren fassen. Letztere legen nahe, dass es sich um einen Opferzug handelt¹⁰⁸¹. Ob die Reiterei und möglicherweise auch Krieger direkter Bestandteil der Prozession waren, oder ob an den Reliefs wie auf dem Krater **A297** verschiedene Ereignisse eines Festes dargestellt waren, ist nicht mehr nachzuvollziehen. Die Reliefs vereinen zahlreiche Protagonisten eines Festes, in diesem Fall das lokale der Artemis von Ephesos.

Chronologie und Vergleich mit anderen Landschaften

Prozession

Hintereinander schreitende Frauen und Männer sind in den ostgriechischen Bildern ab dem zweiten Viertel des 7. Jhs. zu belegen, also später als die Reigendarstellungen, die als Männerreigen vereinzelt bereits in der geometrischen Vasenmalerei auftauchen. Darstellungen von Frauen im Prozessionsschema beginnen mit **A337** etwas früher als der Frauenreigen mit

¹⁰⁷⁴ Himmelmann 1997, 26.

¹⁰⁷⁵ Smith, in: Hogarth 1908, 293–300 Taf. 50; Pryce 1928, 47–63 B86–B138 Abb. 39–69; Muss 1994, 5–54.

¹⁰⁷⁶ Smith, in: Hogarth 1908, 299 Nr. 25; Taf. 50 a Nr. 5; Pryce 1928, 61 B133; Muss 1994, 43.

¹⁰⁷⁷ Pryce 1928, 55 B103 Abb. 53; Muss 1994, 43 Abb. 6.

¹⁰⁷⁸ s. dazu Muss 1994, 50 Abb. 30 mit Verweis auf ältere Lit.

¹⁰⁷⁹ Stieren Pryce 1928, 64 f. B141–B144 Abb. 72–75; Muss 1994, 44 Abb. 22. 23.

¹⁰⁸⁰ Pryce 1928, 61, B134. B135 Abb. 67. 68; Muss 1994, 44 f.

¹⁰⁸¹ Pryce 1928, 47; Muss 1994, 43.

A292. Da es sich um einzelne Stücke handelt, mag dies auch ein Überlieferungszufall sein. Bilder von Frauen bei Reigen und im Prozessionsschema gehören damit beide zu den frühesten Frauendarstellungen in der ostionischen Vasenmalerei¹⁰⁸². Häufiger werden die Darstellungen beider Themen erst an der Wende zum 6. Jh. Bilder hintereinander Schreitender finden sich in der ersten Hälfte des 6. Jhs. auf nordionischen Gefäßen und besonders auf chiotischen Kelchen, wobei der fragmentarische Erhaltungszustand eine sichere Bestimmung des Bildthemas oft nicht zulässt, auch das Geschlecht der Schreitenden ist teils nicht sicher festzumachen. In der zweiten Hälfte des 6. Jhs. erscheinen hintereinander schreitende Frauen, vereinzelt auch Männer, auf nordionisch schwarzfigurigen Gefäßen, in ähnlich stereotyper Ausführung wie die Reigendarstellungen, jedoch deutlich seltener. Obwohl die frühen Bilder hintereinander schreitender Frauen (**A337**) und Männer (**C13–C15**) aus dem südionischen Bereich stammen, können im 6. Jh. keine südionischen Darstellung sicher einer Prozession zugeordnet werden.

In der Vasenmalerei anderer griechischer Regionen finden sich hintereinander aufgereichte Figuren bereits in der geometrischen Vasenmalerei, neben dem Reigen auch in der Ekphora¹⁰⁸³, von der im ostgriechischen Bereich nur eine Darstellung auf einem orientalisierenden Sarkophag aus Klazomenai bekannt ist (**C51**).

Die Darstellung des Opferzuges oder von Personen, die Gaben bringen, gilt jedoch, anders als der Reigen, als Bildmotiv, das aus dem östlichen Bereich ins griechische Bildrepertoire übernommen wurde¹⁰⁸⁴. Denn zyprophönikische Schalen¹⁰⁸⁵ zeigen bereits im 9. Jh. Züge von Frauen mit Musikinstrumenten und mit Gaben, die sich von zwei Seiten auf eine Thronende und einen Tisch oder Altar zubewegen¹⁰⁸⁶. In der zweiten Hälfte des 8. Jhs. und im ersten Viertel des 7. Jhs. gehören die hintereinander schreitenden Frauen mit Musikinstrumenten, Schalen mit Früchten oder auch toten Vögeln weiterhin zum Bildrepertoire der Schalen¹⁰⁸⁷. Auch Bronzereliefs aus Kreta zeigen den Zug von Frauen, die Gaben bringen¹⁰⁸⁸. Blumen und einzelne Früchte, wie sie die schreitenden Frauen in den griechischen Bildern halten, erscheinen in den Darstellungen der Metallschalen in den Händen der thronenden Frauen¹⁰⁸⁹.

¹⁰⁸² s. dazu Hürmüzli 2010, 124, die neben **A292** den Kopf auf **B10** nennt.

¹⁰⁸³ Lehnstaedt 1970, 17 f. Zu Darstellungen der Ekphora s. Ahlberg 1971a, 220–239.

¹⁰⁸⁴ s. dazu bereits Kunze 1931, 212–216; Kourou 1985.

¹⁰⁸⁵ Zu den Prozessionsdarstellungen auf den Schalen, ihren Vorbildern u. ihrer Deutung s. Markoe 1985, 21 f. 56–59.

¹⁰⁸⁶ Bronzeschale aus Idalion, New York, MMA 74.51.5700: Markoe 1985, 171 f. 246 f. Cy3; Karageorghis 2000, 187 f. Nr. 306 – Bronzeschale Teheran, Iran Bastan Mus. 15198: Markoe 1985, 217. 347 U6. s. zur Datierung Markoe 1985, bes. 156 (Phase I: 850–750); Karageorghis 2000, 188.

¹⁰⁸⁷ Bronzeschale Paris, Louvre AO4702: Markoe 1985, 207 f. 328 f. G8 (Periode II: 750–700) – Silberschale New York, MMA 74.51.4557: Markoe 1985, 175 f. 252 f. Nr. Cy6 (Periode III: 710–675); Matthäus 1985, 162 f. Nr. 424; 172 Taf. 32. 34. 35; Karageorghis 2000, 188–190 Nr. 307. Zur Darstellung einer Opferprozession in zyprischen Keramik s. Lehnstaedt 1970, 20.

¹⁰⁸⁸ Bronzeschale Iraklion, Mus. 32: Kunze 1931, 31 Nr. 70 a–d Taf. 48.215 f. Taf. 48; Markoe 1985, 165 f. 238 Cr7. Kunze 1931, 36 nimmt eine Herstellung auf Kreta an. Markoe führt das Stück als phönizische Schale (s. zur Verwendung des Begriffs Markoe 1985, 3) und datiert es ins letzte Viertel des 8. bis erste Viertel des 7. Jhs. (Markoe 1985, 156). Eine frühere Datierung schlägt Matthäus 2000, 535 f. vor, der auf weitere möglicherweise frühere Darstellungen hinweist.

¹⁰⁸⁹ Markoe 1985, 21.

Im zweiten Viertel des 7. Jhs. halten Frauen, die mit Früchten, Kränzen oder Blüten in den Händen hintereinander schreiten, Einzug in die Bilderwelt griechischer Vasen. Im Bildfeld auf dem Hals einer protoattischen Hydria erscheinen bereits zu Beginn des zweiten Jahrhundertviertels drei Frauen hintereinander mit Zweigen¹⁰⁹⁰. Auf einem böotischen Reliefpithos schreiten Frauen hintereinander in einem langen Zug, eine von ihnen trägt einen großen viereckigen Gegenstand auf dem Kopf¹⁰⁹¹. Ein kykladischer Teller der Zeit zeigt drei Frauen hintereinander, die vordere mit Kranz und Frucht, die folgenden wohl ebenfalls mit Kranz¹⁰⁹².

Die Frauen in der böotischen und der kykladischen Darstellung tragen reich verzierte Gewänder mit breiten, gemusterten Borten am unteren Saum, wie sie auch bei den hintereinander Schreitenden auf dem frühen milesischen Fragment (A337) gezeigt werden. Die vereinzelte ostgriechische Darstellung hintereinander Schreitender findet also in den gleichzeitigen Bildern anderer Regionen motivisch enge Vergleiche. Direkte Vorbilder sind aber nicht auszumachen.

In der korinthischen Vasenmalerei tauchen die hintereinander schreitenden Frauen erst im dritten Viertel des 7. Jhs. auf¹⁰⁹³. Sie erscheinen vor allem gegen Ende des Jahrhunderts auf den so genannten Frauenfestvasen¹⁰⁹⁴ und bleiben Thema bis etwa zur Mitte des 6. Jhs., also in einem ähnlichen Zeitraum wie auf den chiotischen Kelchen. Neben ausführlichen Darstellungen des »Frauenfestes«, in denen die schreitenden Frauen Opfergerät, Kannen, Körbe und Kränze tragen¹⁰⁹⁵, finden sich solche, die nur die Frauen mit unter den Mänteln verborgenen Händen hintereinander zeigen¹⁰⁹⁶.

In der attisch schwarzfigurigen Vasenmalerei und ihren Vorläufern werden ab dem letzten Drittel des 7. Jhs. ebenfalls in der Prozession hintereinander schreitende Frauen dargestellt. So etwa auf einem Krater aus Ägina¹⁰⁹⁷ oder auf einem Kesseluntersatz des Nettos-Malers, der in einem von Säulen begrenzten Bildfeld vier Frauen mit Blüten in den Händen zeigt¹⁰⁹⁸.

¹⁰⁹⁰ Protoattische Hydria Athen, Agoramus. P26411: Brann 1962, 78 Nr. 417 Taf. 25; Lehnstaedt 1970, 22 f.; Kourou 1985, 419 Taf. 2, 2.

¹⁰⁹¹ Boston, MFA 99506: Hampe 1936, 56 R3; 69 f. Taf. 37; Lehnstaedt 1970, 21. s. ebenda auch zum Versuch, die Darstellung mythologisch zu deuten.

¹⁰⁹² Dugas 1928, 30 Nr. 46 Taf. 58; Lehnstaedt 1970, 21.

¹⁰⁹³ Spätprotokorinthische Oinochoe aus Ägina, Inv. 2165. 2167: Kraiker 1951, 60 f. Nr. 342 Taf. 27; Kourou 1985, 419 f.

¹⁰⁹⁴ Zu den Frauenfestvasen s. Jucker 1963; Amyx 1988, 653–657; zu korinthischen Prozessionsdarstellungen Amyx 1988, 657 f.

¹⁰⁹⁵ z. B. mittelkorinthische Pyxis Paris, Cab. Med. 94: Jucker 1963, 53 Anm. 29 Taf. 23. 1.

¹⁰⁹⁶ z. B. mittelkorinthische Flasche Berlin, ANT F1151: Amyx 1988, 230 Taf. 99, 1 – mittelkorinthische Pyxis Berlin, ANT V.I.4856: Jucker 1963, 55 Anm. 48 Taf. 22, 2. 4. 5. 7.

¹⁰⁹⁷ Frühattischer Krater Berlin, ANT 31573.34 (A34): CVA Berlin (1) Taf. 22, 1; 23; Lehnstaedt 1970, 23.

¹⁰⁹⁸ Skyphos-Krater Athen, NM 16384: Boardman 1977, 25 Abb. 6; Beazley 1986, 16 Taf. 13, 3; Lehnstaedt 1970, 22. 189 K1.

Im 6. Jh. finden sich vor allem¹⁰⁹⁹ in der attischen Vasenmalerei neben mehr oder weniger ausführlichen Bildern von Opferzügen mit Opfertieren¹¹⁰⁰ auch Prozessionen von Männern und Frauen mit Zweigen und Kränzen, die etwa zu einer Thronenden oder einem Altar schreiten¹¹⁰¹. Neben gemischten Gruppen werden auch nur schreitende Männer¹¹⁰² oder nur Frauen¹¹⁰³ im Zug gezeigt.

Wesentlich häufiger als die Männer werden Frauen auch ohne weitere Hinweise auf den Kontext des Schreitens im Bild hintereinander gezeigt. In einem Teil der Darstellungen verweisen Kränze, Zweige, Blüten und Früchte auf den festlichen Anlass und dienen der Charakterisierung der Frauen, etwa auf einem Votivpinax vom Südabhang der Athener Akropolis¹¹⁰⁴, auf dem eine der drei hintereinander schreitenden Frauen einen Kranz und eine Frucht, eine andere eine Blüte und einen Zweig hält. Andere Bilder zeigen nur die Frauen hintereinander mit unter den Mänteln verborgenen Händen. Darstellungen dieser Art finden sich auf korinthischen Gefäßen der ersten Hälfte des 6. Jhs. wie auch auf attischen vor allem der ersten, aber auch der zweiten Jahrhunderthälfte¹¹⁰⁵. Es ist anzunehmen, dass die im Prozessionsschema hintereinander dargestellten Frauen im Mantel der attischen Keramik den nordionisch schwarzfigurigen Bildern der zweiten Hälfte des 6. Jhs., wie z. B. **A353**, als Vorbild dienten.

Frauen im Prozessionsschema kommen in der ostgriechischen Vasenmalerei also etwa gleichzeitig mit Bildern des Themas in anderen griechischen Landschaften auf. Speziell die Darstel-

¹⁰⁹⁹ Eine seltene Darstellung einer Prozession im Lakonischen findet sich auf einem lakonischen Kelch, der Frauen im Mantel hintereinander, begleitet von einem Auleten, zeigt: Samos, Pythagorion 3960: Pipili 2006, 78. 305 Taf. 5, 2.

¹¹⁰⁰ s. u. Anm. 1111.

¹¹⁰¹ Att. sf. Amphora Paris, Slg. Niarchos: Gebauer 2002, 47–49 P12; 687 Abb. 12 – Att. sf. Gefäß in Form eines Kalathos oder einer Escharis Athen, NM 501: Kaltsas – Shapiro 2008, 146 Nr. 63; Lehnstaedt 1970, 111. 192 K16 – Att. sf. Lekythos Athen, NM 493: Kaltsas – Shapiro 2008, 239 Nr. 110.

¹¹⁰² Angeführt von einem Doppelaulospieler: Att. sf. Amphora Neapel, Mus. Arch. Naz. 81186: CVA Neapel, Mus. Naz. (1) III He Taf. 3, 2; Laxander 2000, 131 Taf. 72, 1 – Alle mit erhobenen Armen auf einem att. sf. Teller des Lydos, Athen, Kerameikos 1909: Callipolitis-Feytmans 1974, 318 Nr. 21 Taf. 26 – jeweils eine Hand erhoben auf einer Sianaschale des C-Malers, Berkeley, Univ. of California 8.1: Brijder 1983, 243 Nr. 90 Taf. 20 b; vgl. att. sf. Schlüssel München, AS 6472: CVA München (3) Taf. 136, 4–5 – Männer mit Zweigen oder Stäben: Graef – Langlotz 1925, 105 Nr. 872; 130 Nr. 1172 Taf. 66.

¹¹⁰³ Drei Frauen im Mantel, die jeweils einen Korb dem auf Kopf balancieren, auf einem att. sf. Teller Athen, NM 18908: Callipolitis-Feytmans 1974, 305 Nr. 56 Taf. 8, 56 – Frauen mit Körben und Zweigen auf einer att. sf. Lekythos Palermo, Mus. Arch. Reg. 395: Deubner 1936, 335–338 Abb. 1–3; Lehnstaedt 1970, 42. 197 K53. Das große Spektrum der Darstellungen kann hier nur angedeutet werden s. dazu und zum möglichen Bezug zu attischen Festen Hatzivassiliou 2010, 48 f. mit weiterer Lit.

¹¹⁰⁴ Att. sf. Votivpinax Athen, I. Ephorie NA57.AK.2: Shapiro 2008, 169 Abb. 8; Lehnstaedt 1970, 22. 189 f. K2 – att. sf. Pyxis Berlin, ANT F3989: CVA Berlin (7) Taf. 43. Zu Versuchen, die Frauen auf dem Pinax zu deuten, etwa als die drei Töchter des Kekrops s. Shapiro 2008, 169. Zu unterschiedlichen Interpretationen der drei Frauen auf der Pyxis als Horen, der mittleren als Ariadne oder Aphrodite, zusammen mit der Darstellung auf dem nebenliegendem Pyxisfuß als Hochzeit der Basilinna und des Dionysos oder als Festzug zu Ehren des Gottes s. zusammenfassend Mommsen 1991, in: CVA Berlin (7) 57.

¹¹⁰⁵ Att. sf. Amphora Sarajevo, NM 30: CVA Sarajevo (1) Taf. 19, 1–3 – Frgt. eines att. sf. offenen Gefäßes mit nach innen gebogenem Rand: Graef – Langlotz 1925, 54 f. Nr. 501 a Taf. 20 – att. sf. Loutrophore Eleusis, Mus. 766: Brandt 1965, 122 Nr. 2; Beazley-Archiv Nr. 300795 mit Foto; s. Brandt 1965, 122 Nr. 2–6 mit weiteren Beispielen. Die Bilder finden sich häufig auf att. sf. Tellern, s. Callipolitis-Feytmans 1974, 305 Nr. 56 Taf. 8; 329 Nr. 41 Taf. 37; 340 Nr. 32 Taf. 55; 353 Nr. 18 Taf. 60, und att. sf. Loutrophoren, s. Graef – Langlotz 1925, 129 Nr. 1155 Taf. 68; 130 Nr. 1164 und 1165 Taf. 68, aus Heiligtumskontext. s. auch den Pinax von der Athener Akropolis, Athen, NM Akr. 2532: Karoglou 2010, 67 Kat. 3; 171 Abb. 77.

lungen schreitender Frauen mit Gaben scheinen als Thema insgesamt von östlichen Vorbildern angeregt. Für die ostgriechischen Bilder lassen sich aber weder im Osten noch im griechischen Westen konkrete Vorbilder festmachen. Erst die nordionischen Darstellungen der zweiten Hälfte des 6. Jhs. übernehmen den Typus der Frau mit unter dem Mantel verborgenen Händen¹¹⁰⁶ wohl von attischen Vasenbildern.

Opferzug und Opfer

Opfer und Opferzug werden in der ostgriechischen Vasenmalerei nur sehr selten dargestellt. In der chiotischen Keramik findet sich eine Reihe von Bildelementen, die von Opferdarstellungen stammen könnten. Sie sind in keinem Fall zusammen auf einem Gefäß mit Darstellungen Schreitender zu belegen. Einzig sicherer Hinweis auf ein Tieropfer ist der Widderführer auf dem chiotischen Kelchfragment **A380**, der womöglich wie die so genannten Gabenbringer als Einzelfigur¹¹⁰⁷ mit dem Opfertier dargestellt wird.

In den Bildern anderer Regionen kommen Darstellungen des Themenbereichs häufiger vor. Opferzug und Opfer werden vereinzelt in der korinthischen und dann vor allem in der attischen Vasenmalerei ab etwa der Mitte des 6. Jhs. dargestellt. Teile einer Prozession mit Opfertier zeigt bereits um die Mitte des 7. Jhs eine protokorinthische Oinochoe und im ersten Viertel des 6. Jhs. ein korinthischer Amphoriskos¹¹⁰⁸. In beiden Fällen wird jedoch ein Stier mitgeführt. Das Führen eines Widders oder eines verwandten Tieres wie auf dem Beinplättchen¹¹⁰⁹ und dem chiotischen Kelch zeigen in der Vasenmalerei des Mutterlands erst später die attischen Vasenbilder um die Mitte des 6. Jhs. in einer Prozession.

Anders als in der ostgriechischen Vasenmalerei werden in anderen Regionen Opferzüge teils ausführlich geschildert. Die Elemente, die wir in Fragmenten an den ephesischen Säulenreliefs sehen, finden sich auch in den korinthischen und attischen Prozessionsdarstellungen. Korinthische Gefäße und Pinakes zeigen Frauen, die Opferkörbe oder Tablett in der Prozession tragen, auf denen Opfergerste, Opferkuchen und Gerät fürs Opfer mitgeführt werden. Musiker begleiten den Zug, auch Opfertiere werden mitgeführt¹¹¹⁰. Entsprechende Figuren begegnen auch in den Darstellungen von Opferzügen auf attischen Vasen, vor allem schwarzfigurigen der späten ersten und der zweiten Hälfte des 6. Jhs. Bisweilen sind hier zudem Priesterin oder Priester zu unterscheiden und ein Altar als Ziel des Zuges, an dem die verehrte Gottheit

¹¹⁰⁶ s. zum sog. Pinguin-Typus u. Anm. 1129.

¹¹⁰⁷ s. u. Kapitel VI. Adoranten und Gabenbringer.

¹¹⁰⁸ Protokorinthische Oinochoe Aegina K340: Amyx 1988, 35 A7 Taf. 12, 1 a – Mittelkorinthischer Amphoriskos Oslo, Univ. Mus. 6909-5: van Straten 1995, 23. 214 V117 Abb. 16.

¹¹⁰⁹ Im Jahresbericht AA 2011, 176 f. Abb. 12 wird **C50** noch ins 7. Jh. datiert.

¹¹¹⁰ z. B. Früh- und mittelkorinthische Flaschen: London, BM 65.7-20.20: Jucker 1963, 51 Nr. 2 Taf. 20, 2 – Béziers, Mus. du Vieux Biterrois: Jucker 1963, 51 Nr. 11 Taf. 17, 1. 3. 5. 6 – Montpellier, Mus. Fabre 403: Jucker 1963, 51 Nr. 12 Taf. 17, 2. 4 – Frgt. eines mittelkorinthischen Kolonnenkraters Korinth, Mus. T-132: Amyx 1988, 200 B2 Taf. 83, 2. s. dazu Jucker 1963, 53; Amyx 1988, 657 f.; van Straten 1995, 22–23; Himmelmann 1997, 16 f. mit weiteren Beispielen.

stehen oder thronen kann. Auch Reiter werden, wie auf den ephesischen Säulenreliefs, im Zug dargestellt¹¹¹¹.

Während die ostgriechische Vasenmalerei bei den Darstellungen des Opferzugs nur Bruchteile dessen erkennen lässt, was häufiger und ausführlicher in der korinthischen und attischen Vasenmalerei dargestellt wird, ist die Schilderung eines Opferfestes auf der Ricci-Hydria in ihrer Form einzigartig. Darstellungen der einzelnen Szenen wie Schlachtung der Tiere, Opfer am Altar und Zubereitung des Fleisches finden sich auch in der attischen Vasenmalerei. Auch Opfer an Dionysos werden dargestellt¹¹¹². Aber die Kombination der Szenen in einem Bild ist ebenso außergewöhnlich wie die prominente Rolle, die die Natur im Bild des Festgeschehens spielt¹¹¹³.

In der ostgriechischen Vasenmalerei finden sich nur in Fragmenten erhaltene von Darstellungen, die auf das Thema Opferzug und Opfer hinweisen. Sie lassen sich thematisch in die reichere Bilderwelt des Mutterlands einordnen, finden dort jedoch keine konkreten Vorbilder. Gleichzeitig erweist sich ihre Eigenständigkeit in Ausgestaltung und Details, die in den Bildern des Mutterlands keine direkte Entsprechung finden.

Bildträger und Fundkontexte

Generell ergibt sich für die Bildträger und die Fundorte der Gefäße mit Prozessions- und Opferdarstellungen ein ähnliches Bild wie bei den Reigendarstellungen. Bei einzelnen frühen Stücken sowie bei Darstellungen von Prozession und Opfer in der Großplastik ist die Herkunft aus einem Heiligtum belegt. Die Vasenbilder finden sich größtenteils auf nordionischen Amphoren, die sich keinem eindeutigen Verwendungskontext mehr zuweisen lassen. Lediglich die chiotischen Kelche, die im Unterschied zum Reigen ein wichtiger Bildträger für die Prozessions- und Opferdarstellung sind, lassen sich durchweg einem Heiligtumskontext zuordnen.

Die Kantharoi mit Jünglingsprozession aus dem Heraion von Samos (**C13–C15**) wurden offensichtlich im Heiligtum verwendet und wahrscheinlich bereits dafür hergestellt, etwa als Weihgeschenk.

Bei dem südionischen Fragment (**A337**) mit der frühen Darstellung hintereinander schreitender Frauen ist ebenso wie bei den nordionischen Fragmenten des früheren 6. Jhs. (**A338**, **A339**) der genaue Fundkontext nicht bekannt, auch die Gefäßform ist nur ungefähr bestimmbar.

¹¹¹¹ s. bes. die ausführliche Darstellung auf der att. sf. Bandschale Paris, Slg. Niarchos A031: Lehnstaedt 1970, 50. 190 K5 Taf. 1, 1; Himmelmann 1997, 22 f. Abb. 10 a–b; Laxander 2000, 7–10. 159 OZ1 Taf. 1; Marangou 1995, 86–93 Nr. 12. Zu Opferzügen in der attischen Vasenmalerei s. Lehnstaedt 1970, bes. 24–76; Himmelmann 1997, 21 f.; van Straten 1995, 14–21; Laxander 2000, 7–27. 159–169 Taf. 1–17; Gebauer 2002, 17–209. 683–717 Abb. 1–110. Auch eine Caeretaner Hydria zeigt einen Opferzug mit Stier, bei dem eine Frau mit Opferkorb auf dem Kopf mitschreitet. Vgl. oben Anm. 794.

¹¹¹² z. B. auf dem att. sf. Kraterfrgt. Athen, NM Akr. 654: Graef – Langlotz 1925, 80 Nr. 654 Taf. 41. 42. s. dazu Laurens 1986, 48 f. Abb. 4; Gebauer 2002, 296 f. Z1; 341; 735 Abb. 163.

¹¹¹³ s. u. bei Anm. 2083.

Die anderen Bilder Schreitender der ersten Jahrhunderthälfte schmückten chiotische Kelche, oft prächtige, polychrom bemalte des Grand Style¹¹¹⁴. Alle hier versammelten Kelche mit Schreitenden wurden in Naukratis gefunden, bei einigen ist als Fundort ein Heiligtum belegt¹¹¹⁵, bei den anderen ist dies zumindest anzunehmen¹¹¹⁶.

Die nordionischen Darstellungen von Frauen im Prozessionsschema der zweiten Jahrhunderthälfte und Prozession und Opfer auf **A462**, finden sich auf Amphoren, die in Tell Defeneh in Strukturen gefunden wurden, deren Nutzung umstritten ist¹¹¹⁷, so dass sich hier das gleiche Problem stellt wie bei den gleichzeitigen Gefäßen mit Reigenbildern. Der Gebrauch im Heiligtumskontext ist nur bei einzelnen Gefäßen bzw. Geräten der zweiten Jahrhunderthälfte belegt: Bei dem Thymiaterion (**A358**) kann aufgrund der Form und des Fundortes¹¹¹⁸ eine Verwendung für Rauchopfer im Heiligtum angenommen werden. Als Weihgeschenk fungierte möglicherweise die nordionische Amphora mit bärtigen Männern hintereinander (**A377**), die in Naukratis, wohl im Hellenion gefunden wurde¹¹¹⁹. Bei den großplastischen Darstellungen an den Tempeln von Ephesos und Didyma, die die Prozession zu Ehren des Gottes in Stein verewigen, ist der Bezug zum lokalen Kult dagegen evident.

Vom Opfer sind zu wenige Bilder überliefert, um daraus allgemeinere Schlüsse über den Verwendungskontext zu ziehen. Die Ricci-Hydria (**A384**), in stilistischer wie ikonographischer Hinsicht eine Ausnahme, stammt aus einem etruskischen Grab. Der chiotische Kelch mit Widderführer (**A380**) wurde in Naukratis gefunden, ist also wohl im Heiligtumskontext zu verorten.

Bei den Darstellungen von Figuren im Prozessionsschema ergibt sich damit zum Teil ein ähnliches Gesamtbild wie bei den Reigendarstellungen. Bei einzelnen frühen Bildträgern ist die Verwendung im Heiligtum belegt, so auch bei den großformatigen Werken. Bei einem Großteil, darunter auch die nordionisch schwarzfigurigen Gefäße der zweiten Hälfte des 6. Jhs., ist der Verwendungskontext nicht mehr sicher festzustellen. Anders als die Reigendarstellungen erscheinen die hintereinander Schreitenden des Öfteren auf chiotischen Kelchen.

Da die figürlich bemalten Kelche offensichtlich vor allem im Heiligtum Verwendung fanden¹¹²⁰, mag das Motiv der Prozession nicht verwundern. Fanden doch die meisten Prozessionen entweder in einem Heiligtum statt oder führten zu einem solchen hin¹¹²¹. So kann nicht

¹¹¹⁴ z. B. **A34**. **A37**. **A342**. **A343**. s. zum Grand Style s. u. Anm. 2699.

¹¹¹⁵ Nach den Angaben in der DB BM stammen **A340** und **A343** aus den Grabungen Gardners 1885–1886 im »Temenos«. Gardner grub im Heratemenos, dem Temenos der Dioskuren und der Aphrodite. Bei weitem die meiste Keramik stammt jedoch aus dem Temenos der Aphrodite, s. o. Anm. 377. **A345** trägt nach den Angaben der DB BM (Inv. 1924,1201.410) Reste einer Weihinschrift.

¹¹¹⁶ s. zu den Fundkontexten der Keramik aus Naukratis o. Anm. 377.

¹¹¹⁷ s. o. Anm. 886.

¹¹¹⁸ Das Thymiaterion stammt aus einer Aufschüttung im Heraion von Samos, s. Furtwängler 1980, 155 f. 224.

¹¹¹⁹ Vgl. Katalog. Die meiste archaische Feinkeramik aus den Grabungen von 1903, publiziert 1905, stammt aus dem Hellenion, s. Hogarth, in: Hogarth u. a. 1905, 111. 114–116, s. dazu u. Anm. 1981.

¹¹²⁰ s. u. Kapitel XII., Chios.

¹¹²¹ Graf 1995, 86.

nur der Kelch als Weihgeschenk dem Gott zur Freude gereichen, sondern auch die dargestellte Prozession, die in diesem Fall an eine zu seinen Ehren erinnern wird. Gleichzeitig verschafft das Bild dem zeitlich begrenzten Ereignis bleibende Erinnerung.

Deutung

Einzelzene und Festzusammenhang

Der Überblick über die Darstellungen von Prozession und Opfer zeigt ein buntes Spektrum oft nur fragmentarisch erhaltener Bilder. Das Tieropfer wird abgesehen von der Ricci-Hydria anders als im Mutterland kaum dargestellt. Nur einige Elemente auf Fragmenten chiotischer Kelche weisen möglicherweise in diese Richtung. Insgesamt überwiegen Darstellungen hintereinander Schreitender, bei denen Ziel und Anlass des Zuges nur selten zu bestimmen ist. Dies mag teils am schlechten Erhaltungszustand der Stücke liegen. Es deutet aber auch darauf hin, dass die Schreitenden selbst im Zentrum des Darstellungsinteresses standen.

Soweit anhand der fragmentarisch überlieferten Darstellungen festzustellen, führen sie meist einen einzelnen Vorgang bei einem Fest vor Augen: den Reigen, die Prozession oder ein Tier, das zum Opfer geführt wird. Dessen Darstellung ermöglicht, die daran teilnehmenden Figuren zu charakterisieren und zu präsentieren.

Eine Ausnahme bildet hier der nordionische Krater **A297** aus Berezan, der verschiedene Vorgänge auf einem Gefäß zusammenstellt: Auf einer Gefäßseite im Hauptfries den Reigen als den gesitteten Tanz der Frauen zur Kithara. Im schmaleren Fries darüber tanzen deutlich wilder Jünglinge zum Doppelaulos. Ihnen folgt ein Zug von Reitern und Wagen, einmal mit Apobat. Die andere Seite des Gefäßes, leider zu großen Teilen verloren, zeigt ebenfalls ein festliches Ereignis, vielleicht einen Reigen, eine Prozession oder ein Opfer. Die verschiedenen Bilder sind nicht als Gesamtdarstellung eines bestimmten Festes zu verstehen. Sie zeigen aber Ereignisse, die alle auch im Rahmen großer Feste stattfanden, so dass der Betrachter an ein großes Fest denken, oder die Darstellung als Zusammenschau festlicher Ereignisse verstehen konnte.

Im Kontext eines großen Festes ist auch der Opferzug zu verorten, den die Säulenreliefs des archaischen Artemisions von Ephesos zeigen. Die Fragmente belegen nicht nur, dass die Prozessionsform des Opferzugs, an dem Männer und Frauen teilnehmen, mit den zentralen Elementen, die sich auch in Darstellungen anderer Regionen finden, wie Opfergerät, Opfertiere und Priester, außerhalb der Vasenmalerei auch im ostgriechischen Bereich gezeigt wurde. Sie weisen, wie die Kombination der Bilder auf dem Krater aus Berezan, darauf hin, dass die Schreitenden und der Tierführer auch in den ostgriechischen Darstellungen im Kontext von Festen gedeutet werden können: als Prozession und Tier, das zum Opfer geführt wird.

Charakteristika der beiden zentralen Gefäßgruppen

Da die Darstellungen von Prozession und Opfer selbst sehr allgemein gehalten sind, bieten sie dem Betrachter eine große Projektionsfläche, deren Füllung auch vom Betrachtungskontext abhängt. Bevor wir auf die Deutung der Figuren auf einer allgemeineren Ebene zurückkom-

men, sollen daher die beiden Gefäßgruppen, in denen Prozession und Opfer hauptsächlich dargestellt werden, die chiotischen Kelche und die nordionisch schwarzfiguriger Keramik, zunächst getrennt betrachtet werden.

Einige Fragmente chiotischer Kelche zeigen Frauen in der Prozession, die Früchte als Gaben halten. In anderen Darstellungen fehlen Hinweise auf einen Kontext der Schreitenden. In vielen Fällen kann wegen der fragmentarischen Überlieferung der Gefäße oft nicht ausgeschlossen werden, dass die Schreitenden einem anderen Kontext als einer Prozession angehören könnten. Wenn die Männer und Frauen im Rahmen einer Prozession hintereinander dargestellt werden, fällt jedoch auf, dass keine Opferzüge gezeigt werden, zumindest gibt es keine Hinweise auf Tierbeine. Es scheint sich bei den Schreitenden auf den chiotischen Kelchen eher um eine Vervielfachung der Gabenbringer zu handeln, wie sie auch einzeln häufig auf den Kelchen dargestellt sind¹¹²². In diesem Kontext ist auch der Widderführer auf dem Kelch **A380** zu sehen. Die Bilder auf den Kelchen, die, wie wir gesehen haben, alle im Heiligtum Verwendung fanden, visualisieren die Aktion des Weihens und verschaffen ihr damit dauerhafte Geltung, indem sie entweder daran erinnern oder auch stellvertretend für die Aktion des Weihens eintreten¹¹²³. Wie die Prozession selbst als Motiv angesehen werden konnte, kann der Kelch als Weihgeschenk mit der Darstellung einer Prozession darauf sozusagen als doppeltes Motiv angesehen werden¹¹²⁴.

Anders verhält es sich mit den Darstellungen und Bildträgern in der nordionisch schwarzfigurigen Keramik der zweiten Hälfte des 6. Jhs. Hier finden sich vollständiger erhaltene Darstellungen von Opfer und Prozession. Sie sind größtenteils auf Amphoren angebracht, die sich nicht eindeutig einer Verwendung im Heiligtum zuweisen lassen. Nur auf drei nordionischen bzw. mit dem Nordionischen verbundenen Gefäßen des dritten Viertels des 6. Jhs. haben sich Darstellungen von Prozession und Opfer erhalten, die über die Angabe Schreitender oder einzelner Tiere hinausgehen: die Darstellung eines unblutigen Opfers (**A462**), einer Schiffsprozession (**A502**) und eines Opferfestes (**A384**). In allen drei Fällen handelt es sich um Bilder von Festen für Dionysos, mit dem zweimal auch die Darstellungen auf der anderen Gefäßseite zu verbinden sind. Dies könnte darauf hinweisen, dass zumindest in ihrer Verwendung die dionysische Komponente im Vordergrund stand.

Bei den Darstellungen der Schreitenden auf den nordionisch schwarzfigurigen Amphoren handelt es sich fast durchweg um Frauen, die ohne weitere Hinweise auf Kontext oder Anlass des Schreitens gezeigt werden. Anders als die chiotischen Schreitenden halten sie auch keine Gaben. Sie erweisen sich als sehr allgemein gehaltenes Schema, in dem Frauen gerne präsentiert werden, und damit als Pendant zum Reigen.

¹¹²² s. u. Kapitel VI. Adoranten und Gabenbringer.

¹¹²³ vgl. Klöckner 2006, 139; Senff 2006, 272; Müller 2009, 94. s. Elsner 1996, 526–528 zur bekannten Pausaniasstelle (Paus. 10, 18, 5), die schildert, wie die Orneaten eine für einen Sieg gelobte Prozession mit Opfer, die täglich stattfinden soll, als der Aufwand zu groß wird, durch Bronzebilder des Themas ersetzen.

¹¹²⁴ Vgl. Lehnstaedt 1970, 137. f. zur Prozession als Motiv vorübergehenden Charakters und Gefäßen mit Prozessionsdarstellungen von der Athener Akropolis u. aus Eleusis.

Vergleich mit den Reigenbildern

Für die Einordnung der Darstellungen hintereinander Schreitender in einen größeren Kontext gilt im Großen und Ganzen, was bereits bei den Reigendarstellungen ausgeführt wurde. Reigen und Prozession stehen einander sehr nahe. Das gilt sowohl für die Bilder, die in beiden Fällen hintereinander Schreitende zeigen, als auch für die dargestellte Aktion.

Wir haben festgestellt, dass die Reigendarstellungen meist keinen stark bewegten Tanz zeigen. Beim Reigen wie bei der Prozession wird eine in Gruppe in »geordneter Abfolge voranschreitender Personen« gezeigt¹¹²⁵. In beiden Fällen ist der Kontext eines Festes, meist eines Götterfestes, anzunehmen. Beide Vorgänge werden von Musik begleitet. Teilnehmer einer Prozession können singen, etwa einfache Prozessionslieder, so genannte Prosodia¹¹²⁶. Auch der Chor, der hier bisher vor allem mit dem deutschen Begriff »Reigen« gefasst wurde, kann mit einem Ziel durchs Heiligtum schreiten und Gaben bringen, wie der Mädchenchor des Alkman, der der Orthia ein Gewand bringt, oder der Mädchenchor in der Prozession der Daphnephorien¹¹²⁷. Insofern wäre es durchaus vorstellbar, dass auch die schreitenden Jünglinge auf den samischen Kantharoi als Chor zu bezeichnen sind und ihr Schreiten als Tanz verstanden werden konnte.

Trotz der Überschneidungen von ruhigem Tanz einerseits und Prozession andererseits bestehen auch deutliche Unterschiede: So liegt motivisch beim Reigen mit verbundenen Händen der Schwerpunkt auf der gemeinsamen Bewegung. Dabei muss die Bewegungsrichtung beim Reigen nicht zielgerichtet sein, sondern kann auch im Kreis verlaufen, während eine Prozession stets auch einen Weg und ein Ziel hat¹¹²⁸, auch wenn dieses in den ostgriechischen Bildern meist nicht explizit dargestellt ist. Unterschiede der Teilnehmer zeigen sich im Geschlecht – beim Reigen werden ab dem 7. Jh. nur Frauen dargestellt, prozessionsartig hintereinander schreitend auch Männer, wenn auch wesentlich seltener als Frauen. Als Kleidung tragen die Frauen in der Prozession, anders als die Reigentänzerinnen, häufig einen Mantel, was möglicherweise auch auf ihren Status als Verheiratete hinweist.

Schlussfolgerungen

Die Bilder, die sich über einen relativ langen Zeitraum von fast zwei Jahrhunderten erstrecken und auf verschiedenen Gefäßen unterschiedlicher Funktion angebracht sind, können als Ganzes nur auf einer sehr allgemeinen Ebene gedeutet werden.

Männer erscheinen in Form einer Prozession hintereinander schreitend, die nicht durch weitere Elemente charakterisiert ist, fast nur auf den chiotischen Kelchen. Ansonsten werden sie vereinzelt in ausführlicheren, eindeutigen Prozessionen dargestellt, wie auf der schwarzfigurigen Amphora aus Karnak. Frauen werden deutlich häufiger im Prozessionsschema gezeigt als

¹¹²⁵ s. o. Anm. 757.

¹¹²⁶ s. dazu Bowra 1961, 7; Nordquist 1992, 144; Neubecker 1994, 50. 44. 88; Burkert 2011, 161.

¹¹²⁷ s. dazu Calame 2001, 59. s. o. Anm. 915.

¹¹²⁸ Zum Ziel als bestimmenden Element einer Prozession s. Graf. 1995, 86; zu Darstellungen, in denen der Endpunkt der Prozession angegeben ist s. Lehnstaedt 1970, 24–35.

Männer. Abgesehen von eindeutigen, ausgestalteten Prozessionsdarstellungen erscheinen sie auch ohne weitere Charakterisierung hintereinander schreitend, nicht nur auf den chiotischen Kelchen, sondern auch in der nordionischen Vasenmalerei besonders auf den schwarzfigurigen Amphoren des dritten Viertels des 6. Jhs., bei denen keine spezielle Verwendung im kultischen Kontext zu belegen ist. Die Frauen werden stets in gleicher Haltung hintereinander gezeigt, beide Hände unter einem Mantel verborgen. Das Schema ist, wie oben aufgezeigt, auch in der attischen und korinthischen Vasenmalerei verbreitet, von wo es wahrscheinlich übernommen wurde.

Auch hier ist die Deutung der hintereinander Schreitenden im Mantel umstritten. Während Brandt sie als Prozession versteht¹¹²⁹, sieht Lehnstaedt in ihnen austauschbare Figuren, die rein dekorativ verwendet würden – »Das Festhalten an diesem Schema sagt nichts mehr aus«¹¹³⁰. Er weist auch darauf hin, dass Frauen hintereinander auch in anderen Darstellungskontexten gezeigt werden können, in denen keine Prozession gemeint ist¹¹³¹. Sicher können nicht alle Frauen hintereinander im Mantel eindeutig als Prozession im Kult gedeutet werden, weder in den korinthischen und attischen noch in den nordionischen Bildern. Es ist auch nicht zu bezweifeln, dass das Bildschema mehrerer Frauen hintereinander im Mantel in anderen Kontexten genutzt werden konnte. Das heißt aber m. E. nicht, dass alle Bilder, in denen es keinen Hinweis auf Kontext oder Deutung der Figuren gibt, bedeutungslos sind.

Bei einigen Darstellungen, auch in der korinthischen und attischen Vasenmalerei, ist anzunehmen, dass der Betrachter die schreitenden Frauen mit Prozessionen assoziieren konnte. So z. B., wenn eine Reihe etwas flüchtiger gemalter Frauen hintereinander auf einer Flasche der typischen Form der Frauenfestvasen hintereinander erscheint, wie sie auf anderen, gleichzeitigen Gefäßen der Form mit Gaben und Opfergerät dargestellt werden. Auch dass Teller, oft aus einem Heiligtumskontext, und eine Reihe schwarzfiguriger Loutrophoren von der Akropolis¹¹³² auf dem Hals Frauen hintereinander schreitend zeigen, wird kein Zufall sein.

Blickt man auf die Frauen im Prozessionsschema auf den nordionischen Amphoren bilden sie eindeutig das Pendant der Mädchen beim Reigen. Insofern ist durchaus wahrscheinlich, dass auch die hintereinander Schreitenden, wie man den Reigen mit Festen, vorrangig im Heiligtum verband, mit einem ähnlichen Kontext assoziierte. Anders als bei den Reigentänzerinnen, in denen wir unverheiratete Mädchen vermutet haben, zeigen die Schreitenden demgegenüber wahrscheinlich verheiratete Frauen.

¹¹²⁹ Brandt 1965, 122. 126 (Pinguin-Typus).

¹¹³⁰ Lehnstaedt 1970, 23.

¹¹³¹ Lehnstaedt 1970, 156 Anm. 236 mit Hinweis auf Darstellungen des Parisurteils, z.B. att. sf. Amphora, Florenz, Mus. Arch. 70995: Rumpf 1937, Taf. 2. Vgl. u. a. auch LIMC VII (1994) 178 Nr. 8. 9. 12 mit Abb. s. v. Paridis Iudicium (A. Kossatz-Deissmann).

¹¹³² s. o. Anm. 2730. Zur Deutung der Darstellungen als »Loutrophoriai« s. Alexandridou 2011, 72 f. mit weiterer Lit. – Zum Fund von Loutrophoren mit entsprechenden Darstellungen besonders aus dem Nympheheiligtum am Südabhang der Athener Akropolis s. de La Genière 2008, 16 mit weiterer Lit.

Die unterschiedliche Verteilung von Männern und Frauen in den Prozessionsdarstellungen ist aber augenfällig. Männer werden im 6. Jh. fast nur auf den chiotischen Kelchen hintereinander schreitend dargestellt werden. Bilder hintereinander schreitender Frauen sind dagegen auch auf Bildträgern verbreitet, die außerhalb eines kultischen Kontextes verwendet wurden. Während Männer außerhalb des Kultes in den früheren Darstellungen vorzugsweise als Krieger, auf den gleichzeitigen nordionischen Gefäßen als Tänzer gezeigt werden, erscheinen Frauen neben dem Reigen im Prozessionsschema. Dieses präsentiert ein bevorzugtes Bild der Frau in der Öffentlichkeit.

VI. Adoranten und Gabenbringer

Eine Gruppe von Darstellungen (auf 33 Gefäßen)¹¹³³, vor allem auf chiotischen Kelchen, zeigt einzelne stehende oder schreitende menschliche Figuren im Profil, die Objekte halten oder die Arme erhoben haben. Figuren dieser Art, die wir hier – zunächst vorläufig – als Adoranten und Gabenbringer bezeichnen wollen, sind in der griechischen Ikonographie verbreitet. Innerhalb der ostgriechischen Vasenmalerei kommen sie aber vor allem auf den chiotischen Kelchen vor. Es soll daher gefragt werden, wie diese Bilder in ihrem Darstellungskontext zu deuten sind und in welchem Verhältnis sie zu den Kelchen und ihrer Verwendung stehen.

Die Bilder

Darstellungen von Adoranten und Gabenbringern finden sich in der ostgriechischen Vasenmalerei bisher fast ausschließlich auf chiotischen Gefäßen (**A387–A416**), vor allem auf Kelchen. Hinzu kommen vereinzelt Bilder stehender oder schreitender menschlicher Figuren, die Objekte halten, auf einem nordionischen Teller (**A419**) und auf zwei ostdorischen Situlen (**A420. A421**). Daneben erscheinen sie auf Votivblechen aus Milet (**C42–C44**).

Chiotische Vasenmalerei

Aufgrund des fragmentarischen Erhaltungszustands ist bei den Figuren auf den chiotischen Gefäßen meist nicht mehr mit Sicherheit zu sagen, ob sie tatsächlich als Einzelfiguren, etwa auf einer Seite des Gefäßes, dargestellt waren, wie der fast vollständig erhaltene Kelch **A399** es zeigt. Jedoch weist die unbemalte Gefäßoberfläche vor oder hinter den Figuren in vielen Fällen darauf hin (**A391. A392. A396. A402. A405. A408**), dass sie als Einzelfiguren auftraten. Da sich vergleichbare Typen jedoch auch in Gruppen hintereinander Schreitender auf den chiotischen Kelchen finden, (**A340. A341**) ist allerdings bei manchen von ihnen nicht auszuschließen, dass sie Teil einer Prozession bildeten¹¹³⁴.

Die Figuren erscheinen auf den polychrom bemalten Kelchen des Grand Style (**A388. A389. A400**) wie auch auf den kleineren, schlichteren des Chalice Style (**A391. A392. A399. A402**), und auf den ebenfalls kleinformatigen, in schwarzfiguriger Technik bemalten Kelchen (**A387. A392**). Sowohl Frauen als auch Männer werden mit Objekten in den Händen oder mit erhobenen Armen dargestellt. Frauen sind mit mehr als doppelt so vielen Bildern jedoch deutlich häufiger.

Betrachten wir zunächst die Frauen: Sie tragen stets einen langen Chiton, darüber möglicherweise bisweilen ein Schleierruch oder ein über beide Schultern gelegtes Manteltuch (**A396**.

¹¹³³ Die Zahl bezieht sich auf die Anzahl der Stücke, die in der statistischen Auswertung als Adoranten/Gabenbringer gewertet werden, s. o. Einleitung, Bemerkung zur Statistik.

¹¹³⁴ Lemos 1991, 100 vermutet auch in der Darstellung auf **A408** eine »processional scene« oder die Zugehörigkeit zu einer mehrfigurigen Darstellung. Die freie bzw. nur mit einem Ornament verzierte Fläche vor und hinter dem Mann spricht aber m. E. dagegen.

A416)¹¹³⁵. Wenn die Frauen mit Objekten in den Händen gezeigt werden, halten sie diese stets vor dem Körper¹¹³⁶, entweder auf Hüfthöhe oder vor dem Kopf. Einige halten Objekte in beiden Händen – einen Kranz und eine Samenkapsel (**A387**) oder zwei Früchte (**A388**). Von den anderen Frauen, bei denen sich beide Hände erhalten haben, hält eine einen Vogel in ihrer erhobenen Linken (**A392**), eine andere umfasst mit ihrer Linken einen Kranz, während sie die freie Rechte auf Kopfhöhe erhoben hat (**A391**). Bei weiteren ist nur noch eine Hand mit Objekt erhalten, darunter wiederum Früchte, die vor dem Kopf gehalten werden (**A393**, **A396**, wohl **A394**, nur zu vermuten auf **A395**) und Kränze in der gesenkten Hand (**A389**, **A397**, möglicherweise **A398**). Dabei ist bisweilen nicht ganz auszuschließen, dass sie Teil einer mehrfigurigen Darstellung waren, da die gleichen Typen auch zusammen mit Tänzern gezeigt werden¹¹³⁷ oder bei Reigen und Prozession¹¹³⁸.

Darstellungen einzelner Männer, die Objekte halten, sind deutlich seltener. Von den zwei bekannten Fragmenten chiotischer Kelche zeigt eines (**A400**) einen nackten Jüngling mit Kranz in einer Hand, das andere (**A401**) einen bärtigen Mann in Chiton und Mantel, der eine Lotusblüte in seiner vor der Brust erhobenen Linken hält.

Umstritten ist das Geschlecht der Figur mit einer Frucht und einer Blüte oder Samenkapsel¹¹³⁹ auf dem Kelch **A399**¹¹⁴⁰. Die Deutung als Mann stützt sich zunächst auf das relativ kurze Haar der Figur. Da die Malfarbe im Nackenbereich abgeblättert ist, ist die genaue Länge des Haares nicht mehr feststellbar. Es fällt aber zumindest nicht lang auf den Rücken, wie bei den meisten in der chiotischen Keramik gezeigten Frauen üblich¹¹⁴¹. Neben dem kurzen Haar wurde das angeblich nur bei Männerdarstellungen vorkommende »fishbone pattern«¹¹⁴² auf dem Chitonärmel angeführt, was m. E. aber nicht geschlechtsspezifisch interpretiert werden kann, da das angebliche Muster einfach die Knüpfung der oben am Chiton zusammentreffenden Stoffbahnen und die von dort ausgehenden Falten angibt¹¹⁴³. Die Knüpfung ist aber tatsächlich bei

¹¹³⁵ Das Frgt. **A396** zeigt nur noch die Kante des Mantels mit verziertem Rand über dem Arm. Die Ergänzung zu einer Frau, die den Granatapfel als Gabe hält, ist wahrscheinlich. Anders Smith 2010, 186, die die Darstellung im Kontext von Tänzerdarstellungen verortet. Die Frauen in den bislang bekannten Tänzerdarstellungen tragen aber sonst keinen Mantel (z. B. **A39**). – Der Kontext von **A416** ist nicht mehr sicher festzustellen. Die Frau könnte auch Teil einer Prozession sein, s. o. Anm. 998.

¹¹³⁶ Aus diesem Grund sowie wegen der unklaren Bekleidung der Figur wird das Frgt. **A68**, auf dem die Frucht hinter dem Körper gehalten wird, hier ausgeschlossen. s. dazu o. mit Anm. 365.

¹¹³⁷ Vor allem Frauen mit Kranz, s. o. Anm. 361. Dies gilt bes. für **A398**, wo möglicherweise eine zweite Hand von der anderen Seite an den Kranz greift (Williams 1983a, 162 Anm. 24 zählt sie unter den Tänzerinnen auf; ebenso Lemos 1991, 126). Vgl. auch **A343** u. **A389** mit **A40**, **A397** mit **A28**.

¹¹³⁸ s. o. Anm. 361. Vgl. u. a. **A39**, **A335**, **A340**.

¹¹³⁹ Price 1924, 210 vermutete in den Objekt in der erhobenen Hand der Figur auf **A399** eine Zikade oder einen Schmetterling. m. E. handelt es sich um eine Frucht, vgl. das gehaltene Objekt auf **A388**, **A393**.

¹¹⁴⁰ Als Frau bereits bei Price 1924: 210. s. dazu Lemos 1986, 128, deren Deutung der Figur als Mann Il'ina 2005, 91 übernimmt.

¹¹⁴¹ u. a. **A387**, **A389**, **A392**, **A403**, **A404**, **B68**. Allerdings findet sich auch auf dem chiotischen Kelch **A512** bei einer Frau im Nacken zusammengefasstes Haar, das nicht auf den Rücken fällt. s. u. Kapitel VII., Haar- und Bartracht.

¹¹⁴² Lemos 1991, 128.

¹¹⁴³ Diese Art der Faltenangabe taucht auch bei einer Figur auf dem Kelch **A406** auf, in der Lemos 1991, 271 Nr. 699 selbst die Darstellung einer Frau sieht.

Männern in den chiotischen Darstellungen häufiger zu erkennen, da diese oft im langen hellen Chiton mit dunklem Mantel darüber gezeigt werden.

Auch die Figur auf **A399** hat über dem Chiton einen Mantel schräg umgelegt, der offensichtlich die dem Betrachter zugewandte Schulter freilässt. Die Darstellungsweise des Mantels entspricht aber nicht der üblichen, da die schräg über die Brust verlaufende Kante des Mantels nicht angegeben ist¹¹⁴⁴. Die genaue Länge des Mantels im Verhältnis zum Körper ist aufgrund der schlichten Figurenzeichnung ebenfalls nicht zu bestimmen. Die zu beiden Seiten der im Profil dargestellten Figur herunterhängenden Mantelzipfel deuten aber darauf hin, dass es sich um den bekannten, schräg umgelegten Mantel handelt. Da dieser kaum oder gar nicht von Frauen getragen wird¹¹⁴⁵, spricht die Kleidung der Figur zusammen mit ihrem recht kurzen Haar dafür, dass es sich um einen Mann handelt.

Stehende Einzelfiguren erscheinen auf den Kelchen auch ohne Kränze, Blüten oder Früchte. Auch hier handelt es sich größtenteils um Frauen (**A402–A407**). Sie haben meist eine Hand vor den Kopf erhoben, die andere, soweit erkennbar, auf Hüft- bis Brusthöhe (**A402–A404**). Teils ist nur noch eine Hand (**A405–A407**)¹¹⁴⁶ erhalten, teils fehlen beide Hände, so dass nicht auszuschließen ist, dass sie vielleicht ebenfalls Objekte hielten. Das gleiche gilt für die männlichen Figuren, die die freie Linke auf Kopfhöhe erhoben haben (**A408**, wahrscheinlich **A409–A411**).

Von entsprechenden Figuren¹¹⁴⁷ stammen schließlich vielleicht Darstellungen auf einigen Kelchfragmenten und einer Tasse. Sie zeigen männliche oder weibliche Figuren, die möglicherweise etwas hielten (**A412. A413**), oder Figuren, die aufgrund ihrer Position auf dem Gefäß offensichtlich als Einzelfiguren gezeigt wurden, bei denen sich aber keine Arme oder Hände erhalten haben (**A414. A415**, evtl. **A416**).

Fragmente chiotischer Kelche der gleichen Gruppen, die nur noch Teile von Kopf und Schultern (**A417**) oder Füßen und Gewandsaum (**A418**) zeigen, mögen aus vergleichbaren Zusammenhängen stammen, sind aber nicht mehr sicher einzuordnen¹¹⁴⁸.

¹¹⁴⁴ s. u. bei Anm. 1398.

¹¹⁴⁵ s. u. Anm. 1283.

¹¹⁴⁶ Die Deutung der Darstellung ist zudem unsicher, da nach Hayes 1966, 60 Nr. 776 auf einem anderen Fragment desselben Gefäßes eine Sphinx dargestellt ist. Das Verhältnis der beiden Frgt. am Gefäß zueinander ist aber unklar.

¹¹⁴⁷ Für **A414** vermutet das auch Lemos 1991, 126. Der Kranz in der Hand einer nicht erhaltenen Figur auf **A25** könnte ebenfalls in diesen Kontext gehören. Engere Vergleiche finden sich aber bei den Komastendarstellungen, s. o. bei Anm. 366. Ausgeschlossen wird hier das von Lemos 1991, 126. 287 Nr. 835 Taf. 11 als mögliche Darstellung eines »worshipper« genannte Stück London, BM 1886.4-1.1285. Da sich nur Teile von Kopf und Hals erhalten, lässt sich keine Aussage über die Platzierung auf dem Gefäß machen. Die geschwungene Linie von Hals mit Brustansatz ohne Angabe eines Gewands, spricht dafür, dass es sich um eine Sphinx handeln könnte (vgl. etwa Oxford, AM 1888.217: Lemos 1991, Taf. 121 Nr. 904 – aus Tokra: Lemos 1991, Taf. 123 Nr. 925). Bei **A416** vermutet Williams 1983a, 170 f. aufgrund des Dekorationsschemas, dass der Frau weitere entsprechende Figuren folgten, dann wäre sie wahrscheinlich Teil einer Prozession.

¹¹⁴⁸ Sie werden daher nicht in der statistischen Auswertung als Adoranten/Gabenbringer gewertet.

Darstellungen außerhalb der chiotischen Vasenmalerei

Außerhalb des Chiotischen werden in der ostgriechischen Keramik nur vereinzelt Einzelfiguren dargestellt, die Objekte halten. Auf dem Fragment eines möglicherweise nordionischen Tellers (**A419**) hat sich der Oberkörper einer Frau erhalten, die in ihrer vorgestreckten Rechten etwas hält, vielleicht einen Hahn¹¹⁴⁹. Zwei ostdorische Situlen zeigen auf jeweils einer Gefäßseite eine Einzelfigur. Auf **A420** steht ein Mann, der mit seiner Rechten einen langen Stab umfasst, in der auf Brusthöhe erhobenen Linken hält er ein Objekt, bei dem es sich wohl um ein Ölfäschchen handelt¹¹⁵⁰. Die andere Situla (**A421**) zeigt eine Frau, die ihrer erhobenen Rechten eine Blüte hält.

Außerhalb der Vasenmalerei finden sich Einzelfiguren mit Objekten oder erhobenen Händen vor allem auf einer Reihe von Votivblechen aus dem Aphroditeheiligtum auf dem Zeytintepe von Milet vom Ende des 7. und aus der ersten Hälfte des 6. Jhs.¹¹⁵¹. Ein Blech zeigt eine Frau, die ein Gefäß, möglicherweise eine Schale (**C44**), auf dem Kopf trägt. Auf einem anderen Blech hält eine Frau in langem Chiton und Schrägmantel eine Blüte in ihrer Rechten vors Gesicht (**C42**). Auf einem dritten Votivblech hat eine Frau in langem Chiton mit Schleiertuch darüber ihre Rechte auf Kopfhöhe erhoben, während sie in der Linken auf Brusthöhe wohl eine Mohnkapsel¹¹⁵² hält.

Bildträger und Fundkontexte

Die meisten Bilder der stehenden Männer und Frauen, die Objekte halten oder die Arme ohne Objekte erhoben haben, finden sich in der chiotischen Vasenmalerei, größtenteils auf Kelchen (**A387–A404. A406–A414**), aber auch auf einer Tasse (**A415**), einem Kantharos (**A416**) und eine Phiale (**A405**). Daneben gibt es eine Darstellung auf einem nordionischen Teller (**A419**), zwei auf ostdorischen Situlen (**A420. A421**) sowie drei weitere auf Bronzeblechen (**C42–C43**).

Einer der chiotischen Kelche (**A399**) wurde in einem Grab in Berezan gefunden, ein anderer stammt aus der Siedlung von Berezan (**A392**), jedoch aus einem Fundkontext, der wesentlich später als das Gefäß selbst datiert¹¹⁵³. Bei zwei weiteren Kelchen aus Berezan ist die Art des Fundkontextes in den Publikationen nicht angegeben (**A394. A403**). Alle anderen chiotischen Gefäße kommen sicher oder sehr wahrscheinlich aus Heiligtümern – **A407** aus Tokra, **A416** aus dem Aphaiaheiligtum auf Ägina, die anderen aus Naukratis. Nur bei einigen der Kelche aus Naukratis ist der Fundkontext (Apollontemenos: **A398. A410**; wohl Temenos der Aphro-

¹¹⁴⁹ Das Frgt. einer nordionisch sf. Amphora (**B189**), das Kopf und Oberkörper eines nackten Jünglings zeigt, der wohl einen Hahn hielt, wird hier nicht berücksichtigt, da Reste eines Flügels eines weiteren, größeren Vogelflügels auf eine mehrfigurige Darstellung und auf einen größeren Kontext weisen, s. Cook 1954, in: CVA London (8) S. 20 f.; von Bothmer 1955, 249; Johnston 1978, Nr. 56.

¹¹⁵⁰ Schaus 1986, 26, der daneben auch einen Granatapfel für möglich hält; Weber 2006, 148 mit Anm. 55, die als mögliche Deutung Alabastron und Blume vorschlägt. Zur Gewandung des Mannes s. u. bei Anm. 1437.

¹¹⁵¹ Zu den Bronzeblechen vom Zeytintepe s. Brize 2001.

¹¹⁵² Brize 2001, 569. Auch ein Granatapfel wäre denkbar.

¹¹⁵³ Nach Il'ina 2005, 91 aus einem römischen Gebäude.

dite: **A408**¹¹⁵⁴) dokumentiert, bei den anderen Gefäßen ist aber ebenfalls ein Heiligtumskontext anzunehmen¹¹⁵⁵. Auch für den Teller (**A419**) aus Naukratis ist dies zu vermuten.

Von den beiden ostdorischen Situlen stammt eine aus einem Grab auf Rhodos (**A421**). Die andere wurde in Memphis gefunden (**A420**), wobei Weber einen Bezug zum Bezirk des Ptah in der Nähe des Fundortes vermutet¹¹⁵⁶.

Die drei Bronzebleche gehören zu einer größeren Gruppe von Blechen aus dem Aphroditeheiligtum auf dem Zeytintepe von Milet, wo sie offensichtlich als Weihgaben dienten¹¹⁵⁷.

Der Überblick zeigt, dass die Gefäße mit den Darstellungen dieser Gruppe gelegentlich als Beigabe im Grab deponiert wurden. Mit Abstand die meisten Bildträger wurden jedoch im Heiligtum verwendet und wahrscheinlich auch vorrangig dafür hergestellt. Das ist nicht nur für die Votivbleche, sondern auch für die figürlich bemalten chiotischen Kelche, den Kantharos, die Tasse und die Phiale anzunehmen¹¹⁵⁸.

Einzelne Bildelemente

Bei den betrachteten stehenden Einzelfiguren handelt es sich um eine recht einheitliche Gruppe, was Kleidung, Haltung und Attribute betrifft. Die Frauen tragen stets einen langen Chiton, darüber vereinzelt einen Schrägmantel (**C42**) oder ein Schleiertuch (**C43**, wahrscheinlich **A396**). Das Haar fällt, soweit noch erkennbar, meist lang auf den Rücken, kann aber auch unter einer Haube verborgen werden (**C42**, wahrscheinlich **A388**). Auf den schlichter gemalten Exemplaren der chiotischen Kelche ist die Kleidung der Frauen nicht weiter spezifiziert (u. a. **A391**. **A392**. **A402**. **A403**. **A404**). Sorgfältiger ausgeführte Darstellungen zeigen sie mit mehrfarbigen und gemusterten Gewändern und mit Schmuck an Hals, Ohren und im Haar (**A388**. **A389**. **A405**. **C44**), die ihre Schönheit betonen. Unter den männlichen Figuren erscheint nur der Jüngling auf **A400** nackt. Ansonsten werden erwachsene Männer mit Bart und meist lang auf den Rücken fallendem Haar gezeigt, die langen Chiton und Mantel tragen, also eine aufwendige und festliche Kleidung. Der Mann auf **A408** trägt zudem einen Ohrring.

In Haltung und Attributen unterscheiden sich Männer und Frauen nicht voneinander, allerdings haben sich nur zwei Beispiele von Männern, die Objekte halten, in der chiotischen Vasenmalerei erhalten, einer mit Kranz, einer mit Blüte. Daneben werden von den Frauen Früchte gehalten, bei denen es sich wahrscheinlich um Granatäpfel handelt, außerdem Samenkapseln, möglicherweise vom Mohn, sowie Blüten, Kränze und Vögel. Eine Ausnahme bilden die Frau auf dem Votivblech **C44**, die ein Gefäß auf dem Kopf trägt, und der junge Mann mit Stab und Alabastron auf der Situla **A420**.

¹¹⁵⁴ Das Stück wurde nach Angabe der DB BM bei den Grabungen von Gardner 1885–1886 im »Temenos« gefunden. Gardner grub im Heratemenos, im Temenos der Dioskuren und im Temenos der Aphrodite. Aus letzterem stammt der Großteil der bemalten Keramik, s. o. Anm. 1115.

¹¹⁵⁵ s. o. Anm. 377.

¹¹⁵⁶ Weber 2006, 148. Zum Fundort s. auch Weber 2001, 136.

¹¹⁵⁷ s. zu den Votivblechen und -schilden aus Milet Brize 2001.

¹¹⁵⁸ Zu den Kelchen s. u. Kapitel XII., Chios, zu Tassen Kapitel XII., Südionien.

Die Objekte werden in der erhobenen und leicht vorgestreckten Rechten oder Linken vor dem Kopf oder der Brust gehalten. Dabei ist die Handfläche meist nach oben gedreht, so dass das Objekt regelrecht präsentiert wird (**A393. A401**). Kränze oder ein weiteres Objekt können auch umfasst und in der gesenkten Hand gehalten werden. Ist die Hand mit Kranz gesenkt, wird die andere, offenbar geöffnet, vor dem Kopf erhoben (**A389. A391. C43**). Der gleiche Gestus findet sich bei den entsprechenden männlichen und weiblichen Figuren, die, soweit erkennbar, keine Objekte halten (**A402–A406. A408–A411. wahrscheinlich A390**)¹¹⁵⁹.

Chronologie und Einordnung

Bilder stehender Männer und Frauen, die Früchte, Blüten oder Vögel halten, beginnen im ostgriechischen Bereich in der Flächenkunst mit den Votivblechen aus Milet gegen Ende des 7. Jhs. und finden sich häufig bis ins dritte Viertel des 6. Jhs., vereinzelt möglicherweise auch bis ans Ende des Jahrhunderts¹¹⁶⁰.

Es handelt es sich um Figurentypen, die in der Groß- und Kleinplastik des ostgriechischen Bereichs ebenso verbreitet sind wie in unterschiedlichen Gattungen anderer Regionen. In der ostionischen Plastik werden besonders stehende Frauen mit Vogel, aber auch mit Granatapfel und Blüte häufig gezeigt. Bekannteste Beispiele sind die großformatigen, qualitätvollen Korenstatuen¹¹⁶¹ des zweiten und dritten Viertels des 6. Jhs., oft aus den großen Heiligtümern, wie die Kore mit Steinhuhn aus dem samischen Heraion¹¹⁶² und die Kore, ebenfalls mit Steinhuhn, aus Milet¹¹⁶³. Einen Granatapfel hält etwa eine Kore aus Erythrai¹¹⁶⁴, eine Blüte ist wahrscheinlich am Fragment einer Kore aus Samos zu erkennen¹¹⁶⁵. Auch Weihreliefs aus Milet zeigen stehende Frauen im langen Chiton mit Schleiertuch, die einen Vogel oder einen Granatapfel vor der Brust halten¹¹⁶⁶. In kleinerem Format finden sich die stehenden Frauen mit Vogel in Form figürlicher Gefäße und Terrakottastatuetten des 6. Jhs.¹¹⁶⁷. Eine Bronzestatuetten aus dem Heraion von Samos zeigt eine Frau, die eine Frucht vor der Brust hält¹¹⁶⁸. Büsten-

¹¹⁵⁹ Vgl. mit **A390** die Frau auf **B68**, in einer ähnlichen Figurenkonstellation möglicherweise als Einzelfigur mit dem Rücken zu einer Sphinx, hier ist allerdings nicht mehr festzustellen, ob sie die Arme erhoben hatte.

¹¹⁶⁰ Wenn man die Frau in Schrittstellung auf **A421** dazurechnet. Zur Datierung der Situla s. Weber 2006, 148.

¹¹⁶¹ Zu den von den ostionischen Koren gehaltenen Attributen s. Karakasi 2001, 16 f. (Samos); 38 f. (Milet); 63 (Klazomenai); 100 (Chios); 166 f. (synoptische Tabellen der samischen und milesischen Koren mit Angabe der Objekte, die sie halten).

¹¹⁶² Samos, Vathy Mus. I217: Freyer-Schauenburg 1974, 43–48 Nr. 20 Taf. 11 mit Hinweis auf weitere Koren mit Vögeln aus Milet und Klazomenai; Karakasi 2001, Nr. 20 Taf. 19.

¹¹⁶³ Berlin, ANT Sk1791: Blümel 1963, 50 f. Nr. 47 Taf. 129–132; Karakasi 2001, 36 M4 Taf. 40. 41.

¹¹⁶⁴ Karakasi 2001, 62 E5 Taf. 56.

¹¹⁶⁵ Karakasi 2001, 16 Nr. 25 Taf. 23, die (Karakasi 2001, 100 Taf. 93) auch eine Blüte bei der Kore in Chios (Mus. Inv. 226) rekonstruiert. Eine Blüte vermutet des Weiteren Kyrieleis 1995, 10 Abb. 4 bei der Kore des Cherymyes in Paris (Louvre MA686), anders Freyer-Schauenburg 1974, 25.

¹¹⁶⁶ Mit Vogel wohl Berlin, ANT Sk1900: Blümel 1963, 50 Nr. 46 Abb. 128; mit Granatapfel wohl Milet, Mus.: v. Graeve 1986a, 20–24 Abb. 1 Taf. 6, 1 – Milet, Mus. Relief 3077: v. Graeve 1986c, Taf. 11, 1. Bei anderen Figuren sind die gehaltenen Objekte nicht mehr deutlich zu erkennen, s. auch Blümel 1963, 49 Nr. 44. 55 Abb. 126. 127; v. Graeve 1986a, 24 f. Taf. 6, 2.

¹¹⁶⁷ z. B. Figurengefäße London, BM B206 und B461: Higgins 1954, 48 Nr. 57. 58 Taf. 12. 13, weitere Beispiele ebenda; Jahresbericht AA 2006, 211 Abb. 5.

¹¹⁶⁸ Berlin, ANT 31635: Buschor 1961, 89 Abb. 353–356.

gefäße, die Frauen mit Vögeln oder Blüte und Samenkapsel vor der Brust zeigen, sind als Abkürzungen der Stehenden zu verstehen¹¹⁶⁹. Dass die Frauen in der Stein- und Terrakottaplastik die Objekte nicht wie in den Vasenbildern in der vorgestreckten Hand präsentieren, sondern an der Brust halten, ist mit der Umsetzung in unterschiedlichen Medien und den technischen Voraussetzungen der Materialien Stein und Ton einfach zu erklären¹¹⁷⁰.

Wie bei den ostgriechischen Vasenbildern scheinen auch in der Rundplastik die Darstellungen stehender Männer, die Objekte halten, seltener als die von Frauen. Die rundplastischen Umsetzungen zeigen vor allem nackte Jünglinge, die kleinere Vierbeiner tragen, so zwei Skulpturen aus dem Apollonheiligtum von Didyma¹¹⁷¹, zwei aus Samos¹¹⁷² und ein Jüngling aus Klaros¹¹⁷³. Entsprechende Figuren finden sich auch in der kleinformatischen Plastik, besonders in Form von Bronzestuetten mit vorgestreckten Armen, die gehaltenen Objekte haben sich allerdings nicht erhalten¹¹⁷⁴. Die beiden Figurentypen – eine Frau mit Blüte und ein Mann mit einem Tier – werden auf einem ostgriechischen Kalksteinpfeiler¹¹⁷⁵ zusammen gezeigt. Bei dem Mann mit Tier handelt es sich diesmal allerdings nicht um einen nackten Jüngling, sondern um einen bärtigen Mann in langem Chiton und Mantel, der einen Ziegenbock hält.

In der Bilderwelt anderer griechischer Regionen sind entsprechende Figuren gleichfalls verbreitet, sowohl in der Großplastik als auch in den Gattungen der Kleinkunst. Die Typen sind hinlänglich bekannt, so dass hier nur einige Beispiele genannt werden sollen: Eine stehende Frau mit Kranz und Vogel erscheint schon auf einer Stele des 7. Jhs. aus Prinias¹¹⁷⁶. In der Großplastik sei nur hingewiesen auf die attischen Korenstatuen, die Früchte, Vögel und wohl

¹¹⁶⁹ Mit Blüte: Büstengefäß Basel, Kunsthandel: Ducat 1966, 35 Nr. 21 Taf. 4, 5, 6 – mit Vogel: Büstengefäß London, BM B461: Higgins 1954, 49 Nr. 59 Taf. 12 – mit Mohnkapsel und Blüte?: Kopenhagen, NCG I.N.3172: Johansen 1994, 95. 99 Nr. 45, vgl. die Bleivotive aus Sparta in ebendieser Form: Boss 2000, 117 Nr. 1338. 1339 Abb. 88. s. auch den Oberkörper einer Frau aus getriebenem Bronzeblech aus Samos, die ein Objekt vor der Brust hält: Buschor 1961, 73 f. Abb. 313–316.

¹¹⁷⁰ Der vorgestreckte Arm erscheint bei den Koren von der Athener Akropolis auch erst bei den spätarchaischen Exemplaren, s. Keesling 2003, 154 f.; Meyer 2007, 22 f.

¹¹⁷¹ Berlin, ANT Sk1710: Tuchelt 1970, 59 K16 Taf. 18 – Didyma S10: Tuchelt 1970, 59 f. K17 Taf. 20. s. Tuchelt 1970, 59 zu weiteren ostionischen Opferträgerstatuen.

¹¹⁷² Kouros aus Myli, Samos, Heraion Mag.: Freyer-Schauenburg 1974, 84–87 Nr. 45 Taf. 28. 29 – Unterkörper eines Kouros, Vathy Mus. (chem. Tigani): Freyer-Schauenburg 1974, 87 f. Nr. 46 Taf. 31.

¹¹⁷³ Izmir, Archäol. Mus. 3504: Dedeoğlu 1993, 42 (mit Abb.).

¹¹⁷⁴ z. B. Bronzestuetten aus Samos, mit Weihung des Smikros, Samos, Vathy Mus. B2609: Bol 2002, 313 Abb. 261 – Berlin, ANT 32118: Bol 2002, 309 Abb. 228 a–d; s. auch Buschor 1935, 9 Abb. 5. 6. 7. 8; Buschor 1960, 86 f. Abb. 275–277.

¹¹⁷⁵ Kalksteinpfeiler in New York, MMA L.1996.86.4 (anonyme Leihgabe), bisher nicht publiziert? Im September 2009 ausgestellt im Bereich »Greek and Roman Art«, Gallery 150 (Early Greek Art). Das Stück wird im Text in der Ausstellung als ostgriechisch eingeordnet und ins dritte Viertel des 6. Jhs. datiert. Die Form des Pfeilers wird ebenda als phönizisch klassifiziert, seine Funktion als Weihgeschenk vermutet (»an elongated four-sided pillar surmounted by moldings, is a Phoenician form. The pillar may have been a votive dedication rather than a grave marker«). Die vier reliefierten Seiten zeigen neben den genannten Figuren noch einen bartlosen, langhaarigen Mann in langem Chiton und Schrägmantel mit Zweig und Lyra sowie, der Beschreibung des Ausstellungstextes nach »Bes, the animal-headed Egyptian god and legs of a feline, presumably a sphinx« (nicht zu erkennen).

¹¹⁷⁶ Heraklion Mus. 396: Lempese 1976, 33 f. B11 Taf. 32. 33. s. zu der Gruppe kretischer Kalksteinreliefs s. Lempese 1976; zusammenfassend Blome 1982, 48 f. Abb. 10 mit weiterer Lit.

auch Kränze und Blüten halten konnten¹¹⁷⁷, in der Kleinplastik auf eine noch dädalische Bronzestatue aus Theben, die in den vorgestreckten Armen heute verlorene Attribute hielt¹¹⁷⁸, die lakonische Bronzestatue einer Frau mit Granatapfel vor der Brust¹¹⁷⁹, oder auf deutlich spätere korinthische Terrakottastatuetten stehender Frauen mit Früchten, Blüten oder Vögeln¹¹⁸⁰. Auch auf lakonischen Weihreliefs erscheinen einzelne Frauen mit Blüte und Frucht¹¹⁸¹. Die gleichen Figurentypen sind auch von den so genannten lakonischen Heroenreliefs bekannt, wo sie vor vergleichsweise riesigen Thronenden stehen¹¹⁸². Die Jünglinge mit Tieren finden sich in der Großplastik außerhalb Kleinasiens deutlich seltener¹¹⁸³. Häufiger werden in der Kleinplastik stehende, nackte Jünglinge, die Objekte halten, dargestellt. So zeigen sie etwa einige lakonische Bronzestatuetten¹¹⁸⁴.

Die nächsten Vergleiche zu den Frauen auf den chiotischen Kelchen finden sich wohl auf einer Reihe lakonischer Beinplättchen¹¹⁸⁵, die stehende Frauen als Einzelfiguren im Profil zeigen. Sie halten eine Hand, teils mit Kranz, auf Hüfthöhe, die andere haben sie, einmal mit Granatapfel, sonst mit nicht mehr zu identifizierendem Objekt oder mit geöffneter Hand auf Kopfhöhe erhoben. Die gleichen Typen finden sich auch unter den Bleifigurinen aus dem Artemis Orthia-Heiligtum in Sparta¹¹⁸⁶: stehende Frauen mit einem Kranz in einer oder beiden Händen¹¹⁸⁷, mit Frucht¹¹⁸⁸ oder mit einem Kranz in der einen, einer Frucht in der anderen Hand¹¹⁸⁹. Ein Beispiel zeigt wohl eine Frau mit Blüte¹¹⁹⁰. Oft haben die Frauen dabei beide Hände gesenkt, sie können aber auch eine Hand mit oder ohne Objekt vor dem Körper halten oder auf Kopfhöhe erheben¹¹⁹¹. Die gleiche Gestik findet sich bei Figuren ohne Objekte¹¹⁹².

¹¹⁷⁷ s. eine synoptische Darstellung der attischen Koren mit Attributen Karakasi 2001, 168–171. Zu den Attributen der Koren u. ihrer Deutung s. auch Keesling 2003, 145–149; Meyer 2007, 22–25.

¹¹⁷⁸ Kaminski, in: *Bol* 2002, 78. 298 Abb. 147 a–c.

¹¹⁷⁹ Sparta, Mus. 2017: Fitzhardinge 1985, 96 Abb. 122.

¹¹⁸⁰ London, BM B88; B86 und B87: Higgins 1954, 245–247 Nr. 903–905. s. dazu Higgins 1954, 246.

¹¹⁸¹ So auf der Votivstele des Anaxibios Sparta, Mus. 1030: Fitzhardinge 1985, 78 Abb. 91.

¹¹⁸² z. B. auf dem bekannten Relief aus Chrysapha in Berlin, ANT 731: Blümel 1963, 22–25 Nr. 16 Abb. 42–44; s. auch Förtsch 2001, 217–221 Abb. 210; Perfetti 2010, 228 Abb. 1. 2 mit weiteren Beispielen. Die Typen werden von lakonischen Votivplättchen übernommen, s. dazu u. a. Salapata 2002.

¹¹⁸³ z. B. ein Jüngling mit Widder aus Thasos, Mus.: Vorster, in: *Bol* 2002, 128 Abb. 189 a. b; s. dazu Brüggemann 2007, 128 f.

¹¹⁸⁴ Darunter z. B. ein Bronzejüngling, der einen Hahn unter dem Arm trägt: Athen, NM X13056: Kourouniotes 1910, 302 Abb. 19. Meist sind die Objekte nicht erhalten. s. dazu mit weiteren Beispielen Pipili 1987, 78 f. 119 Nr. . 221. 223 Abb. 112.

¹¹⁸⁵ Aus dem Heiligtum der Artemis Orthia: Athen, NM 15359a; 15359b; 15359c; 15359d; 15359e: Dawkins 1929, 215 f. Taf. 112, 2–4; Marangou 1969, 171 f. Nr. 112–116 Abb. 140–144. Vgl. die Frau mit vor dem Kopf erhobener Hand auf einem Beinplättchen aus Dimitsana: Marangou 1969, 171. 273 Anm. 950 Abb. 150.

¹¹⁸⁶ Zu den Bleifigurinen aus Sparta und ihrer Datierung s. Anm. 322. 389. 2716.

¹¹⁸⁷ Boss 2000, 81. 86 Nr. 795; 91 Nr. 895; 89 Abb. 70; Dawkins 1929, Taf. 182 Nr. 25 (Lead I); Taf. 190 Nr. 12 (Lead II).

¹¹⁸⁸ Boss 2000, 81. 86 Nr. 778; 88 Nr. 831; Dawkins 1929, Taf. 182 Nr. 8 (Lead I); 190 Nr. 22. 23. 29 (Lead II).

¹¹⁸⁹ Boss 2000, 81. 84 Nr. 735; Dawkins 1929, Taf. 181 Nr. 2. 9 (Gruppe Lead I); Taf. 190 Nr. 14. 15 (Lead II). Allerdings haben die Frauen der Bleifigurinen beide Hände gesenkt.

¹¹⁹⁰ So Boss 2000, 81. 89 Nr. 837 (ohne Abb.).

¹¹⁹¹ Dawkins 1929, Taf. 190 Nr. 11. 23 (Lead II); Taf. 195 Nr. 17 (Lead III–IV).

Die stehende Frau und der stehende Mann mit Objekt sind also in der griechischen Plastik und Kleinkunst allgemein häufig verwendete Figurentypen. Für die griechische Vasenmalerei des Mutterlands gilt jedoch nur bedingt. Dort sind stehende Frauen mit Kranz, Frucht oder Blüte oder auch stehende Männer mit Objekt, etwa einem Zweig, zwar ebenfalls verbreitet. Sie erscheinen jedoch vor allem als Teil mehrfiguriger Bilder, etwa in Prozessionsdarstellungen¹¹⁹³. Auf attischen Gefäßen werden sie Göttern gegenübergestellt¹¹⁹⁴. Auf lakonischen Schalen treten sie vor eine thronende Gottheit¹¹⁹⁵. Vor allem erscheinen sie aber auf korinthischen und attischen Pinakes, die offensichtlich für die Verwendung in lokalen Heiligtümern hergestellt wurden. So auf den Pinakes aus Penteskouphia vor Poseidon stehend, auf Pinakes aus Athen vor Athena¹¹⁹⁶. Deutlich seltener werden sie als Einzelfiguren ins Bild gesetzt. Nur einige korinthische Votivpinakes zeigen einzelne stehende Frauen, allerdings ohne Objekt mit einem Mantel über beiden Schultern und Händen¹¹⁹⁷. Auf einer Reihe attischer Pinakes erscheinen stehende Frauen als Einzelfiguren mit Kranz oder Zweig¹¹⁹⁸.

Der Vergleich mit den Bildern des griechischen Mutterlands zeigt somit, dass die stehenden Männer und Frauen mit Objekten in der griechischen Bilderwelt verbreitete Figurentypen sind. Innerhalb der Vasenmalerei stellt ihre – vor allem im Verhältnis zur Gesamtheit der Menschendarstellung in der chiotischen Keramik – häufige Darstellung auf den chiotischen Kelchen eine Besonderheit dieser Gefäßgruppe dar, sowohl im ostgriechischen Bereich als auch darüber hinaus. Dass die Adoranten und Gabenbringer als Einzelfiguren dargestellt sind, macht sie anders als die Figuren vor einer Gottheit auf Pinakes im Mutterland, die meist für ein bestimmtes Heiligtum hergestellt wurden, vielseitig einsetzbar.

Deutung

Bei der Deutung der stehenden Figuren mit Objekten und erhobenen Händen interessiert zunächst, wie sie im Darstellungskontext zu verstehen sind: Handelt es sich um Götter- oder um Menschendarstellungen? Und wie können die Objekte und Gesten in diesem Zusammenhang

¹¹⁹² Boss 2000, 81. 86 Nr. 781, 82 Abb. 68; 85 Nr. 754; Dawkins 1929, Taf. 195 Nr. 22. 35 (Lead II–IV).

¹¹⁹³ s. o. Anm. 1102.

¹¹⁹⁴ Bärtiger Mann mit Tānie in einer Hand vor Athena auf att. sf. Pseudopanathenaeischer Preisamphora Florenz, Mus. Arch.: Tiverios 1976, Taf. 67 – Frau mit Kranz vor Athena auf Pseudopanathenaeischer Preisamphora Bonn, AKM 39: Greifenhagen 1936, 443 f. 447; 455 f. Abb. 32. s. Brandt 1965, 124 Liste mit weiteren Beispielen.

¹¹⁹⁵ z. B. lakonische Schale London, BM B6: Stibbe 1972, 277 Nr. 154; Pipili 1987, 60 Abb. 87; 116 Nr. 158. s. dazu Pipili 1987, 60–63 mit weiteren Beispielen.

¹¹⁹⁶ Frau (allerdings ohne Objekt) vor Poseidon auf dem korinthischen Pinax Berlin, ANT F474: Pernice 1897, 18 Abb. 8. – Frau vor Athena auf den att. sf. Pinakes Athen, Agora Mus. AP661: Karoglou 2010, 100 Kat. 131; 163 Abb. 60; Athen, NM Akr. 2496: Karoglou 2010, 68 f. Kat. 5; 149 Abb. 33. s. dazu Schulze 2004, 42 f.; Karoglou 2010, 58.

¹¹⁹⁷ Pinaxfrgt. aus Perachora: Dunbabin 1962, 237 Nr. 2771 Taf. 79 – Göttingen, Univ. (Leihgabe Berlin F898): CVA Göttingen (2) Taf. 21, 1 – Berlin, ANT F538: Pernice 1895–1898, Taf. 30, 1. Zu den korinthischen Pinakes s. zusammenfassend mit älterer Lit. Karoglou 2010, 64–66.

¹¹⁹⁸ Athen, NM Akr 1044: Karoglou 2010, 95 Kat. 160; 185 Abb. 108; Athen, NM Akr. 2496: Karoglou 2010, 68 f. Kat. 8; 204 Abb. 159 a – Eleusis, Mus. 369: Karoglou 2010, 108 Kat. 161; 185 Abb. 109 (da nur fragmentarisch erhalten zweite Figur denkbar). s. zu den Darstellungen Karoglou 2010, 58. Auf den attischen Vasen werden die stehenden Einzelfiguren erst in den rf. Darstellungen des frühen 5. Jhs. beliebt, s. etwa den Jungen Mann mit Zweig und Pinax auf der att. rf. Amphora München, AS 2315: CVA München (4) Taf. 191.

gedeutet werden? Daran anschließend kann untersucht werden, welche Funktion sie auf den Gefäßen haben. Schließlich kann die Deutung der Figuren im Kontext weiteren Aufschluss über die Funktion speziell der chiotischen Kelche geben

Bei den Frauen und Männern, die Kränze, Blüten oder andere Attribute halten, handelt es sich im Prinzip um grundlegende Figurentypen – die schöne, geschmückte Frau, der schöne geschmückte Mann –, die in verschiedenen Kontexten verwendet werden können. Die gehaltenen Objekte sind polyvalent: Sie können als Weihgaben interpretiert werden, sind aber nicht a priori durchweg als solche zu deuten. Das Halten eines Objekts charakterisiert immer auch die Figur selbst, im Falle einer Blüte etwa ihre Schönheit und Charis¹¹⁹⁹. Darauf weist auch ein Kranz, der ebenso als Schmuck wie als Gabe dienen kann. Er hebt den Träger aus dem Alltäglichen heraus und kennzeichnet ihn als Teil eines festlichen Ambiente. Granatapfel und Vogel können auf bestimmte Eigenschaften und Funktionen der Dargestellten hinweisen, wenn man sie als Symbol der Fruchtbarkeit versteht, den Vogel als Spieltier deutet oder die Objekte mit bestimmten Gottheiten verbindet¹²⁰⁰. Auch wenn man die Objekte als Weihgaben versteht, bleibt ihre charakterisierende Funktion erhalten.

Die meisten der hier betrachteten Darstellungen sind auf Bildträgern angebracht, die im Heiligtum verwendet wurden. Bei entsprechenden Figurentypen, besonders in rundplastischer Ausführung, aus Heiligtümern wurde in anderen Zusammenhängen immer wieder diskutiert, ob sie die verehrte Gottheit oder Menschen darstellen¹²⁰¹. Da die Typen in unterschiedlichen Kontexten für unterschiedliche Figuren verwendet werden können und da Götter in der griechischen Ikonographie oft vorbildhaft das vom Menschen erwünschte Verhalten vorführen¹²⁰², ist eine Deutung der Figuren als Götter prinzipiell nicht auszuschließen, unabhängig davon, ob man den Objekten vorrangig eine charakterisierende Funktion zuschreibt oder ob man sie als Gaben versteht. In den ostgriechischen Darstellungen auf den Kelchen und Bronzeblechen gibt es aber keinen positiven Hinweis darauf, wie etwa Beischriften oder Attribute, dass in den Stehenden Götter erkannt werden sollten. Daher erscheint die Deutung der Figuren als Menschen, die vor die Gottheit treten, naheliegender.

In diesem Sinne schlug bereits Price 1924 in der ersten umfassenden Publikation zur chiotischen Keramik eine Interpretation der Figuren auf den Kelchen als »religious scenes« vor. Sie deutet die Figuren als Männer und Frauen mit Weihgaben oder mit zum Gebet erhobener

¹¹⁹⁹ s. dazu mit Schriftquellen zum Halten von Blüten und Vergleichen der Schönheit der Frau mit der der Blüte Schneider 1975, 23–25.

¹²⁰⁰ Zum Granatapfel als Symbol der Fruchtbarkeit und seiner Verbindung mit bestimmten Gottheiten s. o. Anm. 439. Mohn als Pflanze der Demeter: Burkert 2011, 196. Der Vogel wurde wie der Hase bei den Koren teils als Spieltier gedeutet, s. Kyrieleis 1995, 21 mit Anm. 39; Meyer 2007, 24. Taube und Steinhuhn werden aber auch mit weiblichen Gottheiten verbunden, u. a. Aphrodite s. o. Anm. 736.

¹²⁰¹ Zur Frage der Deutung der Statuetten und Statuen s. zusammenfassend in Bezug auf samische Terrakotten Jarosch 1994, 81 (die sich für eine kontextbezogene Deutung ausspricht); in Bezug auf die Koren von der Akropolis: Meyer 2007, 15–29 mit älterer Lit. Zum möglichen Verhältnis der Form kleinformatiger Figuren aus Heiligtumskontexten und ihrem Verhältnis zur Kultstatue s. Alroth 1989, 15–64. 106–108.

¹²⁰² s. o. Anm. 1072.

Hand¹²⁰³. Lemos spricht die Männer und Frauen mit Objekten insgesamt als »processional activities with worshippers carrying gifts«¹²⁰⁴ an, gleich, ob sie einzeln oder zu mehreren hintereinander auftreten. Schaus vermutet in dem jungen Mann auf der Situla aus Memphis einen Verehrer des Apis¹²⁰⁵. Brize sieht die Frauen auf den milesischen Votivblechen bei Gebet und Opfer¹²⁰⁶.

Geht man von dieser Interpretation aus, kann man die gehaltenen Objekte auf den hier untersuchten Darstellungen zwanglos als Gaben deuten, die der Gottheit dargebracht werden. Die Bilder zeigen Objekte, die auch als tatsächliche Gaben geweiht werden konnten. So ist die Weihung von Granatäpfeln sowohl als tatsächliche Frucht als auch in Ton und Elfenbein belegt¹²⁰⁷. Mohnkapseln, Kränze und Blüten konnten ebenfalls in natura oder in künstlicher Form geweiht werden¹²⁰⁸. In diesem Sinne erscheinen vergleichbare Figuren, wie wir gesehen haben, in korinthischen, attischen und lakonischen Bildern mit eben diesen Gaben und Gesten vor einer Gottheit stehend. Ebenso erscheinen sie in Opferdarstellungen, so etwa auf einem attischen Votivpinax, auf dem eine Frau, die mit einer Hand einen Granatapfel hochhält, vor einem Altar steht, auf dem ein Feuer brennt¹²⁰⁹. Auch ohne ein sichtbares Gegenüber sind die Gaben und Gesten in gleicher Weise zu verstehen.

Die Gesten der Figuren ohne Gaben sind dann als Gebetsgesten zu deuten. Das Erheben einer oder beider Hände zum Gebet ist in den Schriftquellen seit Homer¹²¹⁰ überliefert und als Gebetsgestus in vielen Darstellungen belegt¹²¹¹. Zahlreiche der betrachteten Bilder des griechischen Mutterlands zeigen, wie Adoranten oder Menschen in der Prozession eine oder beide Hände erheben¹²¹². Dabei können eine oder beide Hände mit gestreckten Fingern auf oder sogar über Kopfhöhe erhoben werden¹²¹³. Auch die mit gestreckten Fingern auf Brusthöhe gehaltene Hand ist im Kontext des Opfers, wie auf dem bekannten Holzpinax aus Pitsa¹²¹⁴, als Gebetsgestus zu verstehen.

¹²⁰³ Price 1924, 218.

¹²⁰⁴ Lemos 1991, 100 zu den Darstellungen im Grand Style. Dem schließt sich Il'ina 2005, 91 bei ihrer Deutung von **A399** an.

¹²⁰⁵ Schaus 1995, in: CVA Philadelphia (2) S. 27.

¹²⁰⁶ Brize 2001, 569 Kat. 12. 13.

¹²⁰⁷ s. o. Anm. 439.

¹²⁰⁸ Zu lakonischen Bleivotiven in Form von Kränzen, Zweigen, Blüten und Früchten, darunter Mohnkapseln s. Boss 2000, 112–118. Zu Funden von Mohnsamen und ihrer möglichen Verwendung im Heraion von Samos s. Kučan 1995, 45 f. Zur Weihung von Mohnkapseln s. Baumbach 2004, 163 f.

¹²⁰⁹ Att. sf. Pinax Athen, NM Akr. 2523: Karoglou 2010, 76 Kat. 38; 172 Abb. 79.

¹²¹⁰ Hom. Il. 7, 177. s. dazu Brandt 1965, 94 f.; Neumann 1965, 78.

¹²¹¹ Zu Gebetsgesten s. Brandt 1965, bes. 111–129; Neumann 1965, 78–82; Bremmer 1996, 242; Scheer 2001, bes. 41 f.; Klöckner 2006, 146 mit weiterer Lit. in Anm. 38; Burkert 2011, 45. 120.

¹²¹² s. o. Anm. 1102.

¹²¹³ z. B. Die Männer mit erhobenen Händen hintereinander auf dem Teller Athen, Kerameikos 1909 s. o. Anm. 1102. Die Frau auf dem Beinrelief aus Dimitsana, s. o. Anm. 1185.

¹²¹⁴ Korinthischer Pinax Athen, NM 16464: Kaltsas – Shapiro 2008, 225; Karoglou 2010, 133 Abb. 1.

In diesem Kontext ist es m. E. überzeugend, die erhobenen Hände der Figuren mit und ohne Gaben, als Gebetsgestus zu deuten, wie Price für den Mann auf **A408** vorschlug¹²¹⁵. In den ostgriechischen Vasenbildern werden nur vereinzelt menschliche Figuren dargestellt, die beide Hände auf oder über Kopfhöhe erhoben haben¹²¹⁶. Die Einzelfiguren auf den chiotischen Kelchen und Bronzeblechen haben meist eine Hand höher erhoben als die andere. Besonders deutlich wird der Gestus bei Figuren, die in einer Hand eine Gabe halten und die andere auf oder sogar über Kopfhöhe erheben wie die Frau auf dem Votivblech **C43** (vgl. **A389**) oder auf dem chiotischen Kelch **A391**. Im Vergleich mit diesen Figuren sind auch die weniger sorgfältig gemalten oder schlechter erhaltenen Darstellungen von Männern und Frauen mit erhobenen Armen, deren Gesten man auf den ersten Blick keine tiefere Bedeutung zusprechen mag, als Adoranten zu deuten, die eine Hand zur Anrufung einer Gottheit erheben¹²¹⁷.

Das Bild zeigt den Menschen nicht nur bei gottgefälligem Tun, sondern visualisiert auch den Akt des Gebens. Die Form der Gabe kann dabei möglicherweise einen – für uns kaum mehr konkreter nachvollziehbaren – Bezug zur Gottheit herstellen oder auch zu einem mit der Gabe verbundenen Wunsch oder dem Anlass des Dankes. Der oder die dargestellte Weihende kann damit den Vorgang der Weihung perpetuieren. Das Bild kann den Weihenden, der das Gefäß mit entsprechender Darstellung im Heiligtum abstellt, vertreten sowie ihm und der Aktion zu bleibender Erinnerung verhelfen¹²¹⁸.

Dass die Gefäße mit den Darstellungen von Adoranten und Gabenbringern fast ausschließlich im Heiligtum verwendet wurden, spricht für ihre gezielte Herstellung zu diesem Zweck. Dies unterstreicht die Funktion der figürlich bemalten chiotischen Kelche, auf denen sich die meisten Bilder der Art finden, als Votivkeramik.

¹²¹⁵ Price 1924, 214.

¹²¹⁶ So auf einer rhodischen Amphora aus dem ersten Viertel des 7. Jhs. (**A22**). Auf zwei äolischen Amphoren (**A385**, **A386**) erscheint im Schulterfries der Oberkörper eines Mannes mit erhobenen Armen, ob damit Gebet bzw. Beschwörung oder Erscheinung einer Gottheit gemeint ist, sei dahingestellt. Zum sog. Epiphaniegestus s. o. Anm. 181.

¹²¹⁷ Die gleiche Armhaltung findet sich bei den ebenfalls flüchtig gearbeiteten Bleifigurinen aus dem Artemis Orthia-Heiligtum, s. Boss 2000, 82 Abb. 68; 86 Nr. 781. Boss 2000, 81 beschreibt die Handhaltung als »wie zum Gebet erhoben«.

¹²¹⁸ s. o. Anm. 1123.

VII. Kleidung

Die Kleidung, die Männer und Frauen in den ostgriechischen Vasenbildern tragen, soll hier übergreifend untersucht werden. Viele Kleidungsstücke tauchen in unterschiedlichen Zusammenhängen auf. Da sie die Figuren im Bild charakterisieren, sind sie ein wichtiges Mittel zu deren Einordnung und Deutung. Die Deutung und Bedeutung der Kleidung der einzelnen Figur ist aber nur vor dem Hintergrund des Spektrums der Kleidung in den anderen Bildern zu beurteilen sowie der Kontexte, in denen sie dort gezeigt wird.

Darüber hinaus ist Kleidung nicht zuletzt stets auch Teil der Selbstdarstellung und Ausdruck eines Lebensgefühls, das auch die Figuren im Bild widerspiegeln. Als solche kann sie uns im Kontext der Schriftquellen betrachtet etwas über Rollenbilder und Lebensgefühl der Zeit vermitteln.

Im Folgenden werden zunächst die grundlegenden Kleidungsstücke von Frauen und Männern vorgestellt und ihre Darstellung in den Vasenbildern übergreifend analysiert. Anschließend widmen wir uns Haartracht, Schuhwerk und Schmuck.

Chiton und Peplos – Abgrenzung und schriftliche Überlieferung

Das hauptsächliche Kleidungsstück für Frauen wie Männer ist im ostgriechischen Bereich der Chiton¹²¹⁹, wie er auch in den Bildern ostionischer Keramik eindeutig erkennbar seit dem späten 7. / frühen 6. Jh. begegnet (**A293**). Der Peplos wird dagegen nur vereinzelt gezeigt.

Der Chiton¹²²⁰ ist ein in seiner Grundform schlauchförmiges Gewand, das an den Schultern so zusammengenäht oder geknüpft wird, dass Öffnungen für Kopf und Arme offen bleiben. Dabei können die Breite des Gewandes und die Stellen für die Öffnungen der Arme unterschiedlich gewählt werden, wodurch kurze oder lange Ärmel, so genannte Scheinärmel, entstehen, deren charakteristische Knüpfung häufig auf den Schultern und den Armen zu erkennen ist.

Unter dem Peplos versteht man im modernen archäologischen Sprachgebrauch ein Gewand, das in seiner Grundform aus einem rechteckigen Stück Stoff besteht, welches um den Körper gelegt und an den Schultern mit Nadeln zusammengesteckt wird, wobei es die Arme meist frei lässt¹²²¹.

Beide Gewänder sind aus Schriftquellen bekannt, mit denen die Kleidung in den Bildern verbunden wurde.

¹²¹⁹ Das in den ostionischen Darstellungen und Plastik des 6. Jhs. auftauchende Gewand wird in der Forschung einhellig als Chiton bezeichnet, s. etwa Tuchelt 1970, z. B. 72 f.; Freyer-Schauenburg 1974, z. B. 43 f.; Kyrieleis 1995; Schmaltz 1998, bes. 9; Cleland u. a. 2007, 32; Martini 2009.

¹²²⁰ Zum Chiton und seinen Varianten s. Pekridou-Gorecki 1989, 71–77.

¹²²¹ Zur Definition s. u. a. Richter 1968, 7; van Wees 2005b, 4–6; Martini 2009, 76 f.; Cleland u. a. 2007, 143; Zum Peplos allg. und seinen Tragevarianten s. Pekridou-Gorecki 1989, 77–82; zu Pepsoldarstellungen: Schmaltz 1998, 4–9.

Χιτών taucht bereits in Ilias und Odyssee als Bezeichnung eines Kleidungsstücks auf¹²²², allerdings nur bei Männern. Aus den Erwähnungen geht hervor, dass er offensichtlich ein genähtes Gewand ist, das über den Kopf gezogen und üblicherweise mit einem Gürtel getragen wird.

Frauen tragen in den homerischen Epen den Peplos¹²²³, wobei »Peplos« hier nicht nur ein Gewand bezeichnet, sondern auch das Tuch, aus dem das Gewand drapiert wird. Ein Peplos kann auch die Funktion einer Decke¹²²⁴ übernehmen. Er wird in der Regel aus Wolle gefertigt, wobei mannigfaltige Muster in den Stoff eingewebt sein können¹²²⁵. Der Peplos wird als Gewand bei Homer oben mit Nadeln befestigt¹²²⁶ und gegürtet¹²²⁷. Wenn er ausgezogen bzw. gelöst wird, gleitet er herab¹²²⁸. Bei mit dem Peplos bekleideten Frauen sind die weißen Arme seiner Trägerin zu sehen¹²²⁹.

Bei Alkaios¹²³⁰, also ebenfalls im ostgriechischen Bereich, kommt der Peplos an der Wende vom 7. zum 6. Jh. in dem Wort ἐλκεσίπεπλοι vor, »mit schleppendem Peplos« bzw. »Gewand«. Da das Wort aber ansonsten vor allem zum homerischen Wortschatz gehört¹²³¹, ist anzunehmen, dass Alkaios bewusst darauf Bezug nimmt¹²³². Es ist nicht unbedingt die Bezeichnung und Form der in seiner Zeit getragenen Gewänder als Peplos daraus abzuleiten.

Eine zentrale Schriftquelle bei der Diskussion um die Gewandform des Peplos stammt aus dem 5. Jh. Herodot berichtet von einem verlorenen Krieg Athens gegen Ägina, den nur ein einziger Krieger überlebt habe. Als er nach Athen zurückkehrte, hätten ihn die Frauen der anderen Krieger, die gegen Ägina gezogen waren, nach dem Verbleib ihrer Männer gefragt und mit ihren Gewandnadeln gestochen, wodurch er zu Tode gekommen sei. Die Athener hätten daraufhin die Frauen damit bestraft, »daß sie ihre Kleidung in die ionische Tracht um-

¹²²² Hom. Il. 2, 262; Hom. Od. 15, 60; 14, 341. Zum Chiton bei Homer s. Studniczka 1886, 56–66; Helbig 1887, 171–184; RE III 2 (1899) 2309 s. v. Chiton (W. Amelung); Lorimer 1950, 371 f.; van Wees 2005b, 1 f.; Marinatos 1967, 7–9.

¹²²³ Zum homerischen Peplos und der bereits seit dem späten 19. Jh. geführten Diskussion, ob der homerische Peplos ein aus einem rechteckigen Tuch drapiertes und zusammengestecktes (Helbig 1887, 199–205; Studniczka 1886; van Wees 2005a, 44, denen ich hier folge) oder ein genähtes (Helbig 1884, 145–147; Lorimer 1950, 377–391; Marinatos 1967, 48) Gewand ist oder ob der Begriff möglicherweise einen Schleier meint (Marinatos 1967, 42, Pekridou-Gorecki 1989, 79 f.) s. zusammenfassend van Wees 2005b, 4–6.

¹²²⁴ Etwa wenn damit Stühle bedeckt (Hom. Od. 7, 95 f.) werden, ein als Urne verwendeter Kasten darin eingewickelt wird (Hom. Il. 24, 796) oder wenn er als Decke über Pferde gelegt wird (Hom. Il. 5, 194 f.), s. dazu Studniczka 1886, 94 f.; Helbig 1887, 200; van Wees 2005b, 4; van Wees 2005a, 47.

¹²²⁵ Helbig 1887, 205 f.; van Wees 2005a, 45–46; van Wees 2005b, 9 f.

¹²²⁶ Hom. Il. 14, 180; Hom. Od. 18, 292–294 – Helbig 1887, 200–203; van Wees 2005b, 5 f. 27 Anm. 23. 25. 26; zu Gewandnadeln in geometrischen und früharchaischen Gräbern s. Lorimer 1950, 336–358, van Wees 2005b, 27 Anm. 25 mit weiterer Lit.

¹²²⁷ van Wees 2005b, 5. 6; Hom. Il. 18, 122. 339; 24, 215. Zu Gürtel und Gürtung s. u. a. Helbig 1887, 207–211; van Wees 2005b, 6 f.

¹²²⁸ Hom. Il. 5, 734; 8, 385 (wiederkehrende Rüstszene Athena). s. dazu Helbig 1887, 204; van Wees 2005b, 6. Marinatos 1967, 42 bezieht diese Stelle auf den Schleier.

¹²²⁹ Hom. Il. 1, 55; 3, 121; 6, 371; Hom. Od. 6, 101; 7, 233 (mit dem häufig verwendeten Epitheton λευκώλενος; Helbig 1887, 204; van Wees 2005b, 5. 27 Anm. 23.

¹²³⁰ Alk. fr. 24 C 18.

¹²³¹ W. Pape, Griechisch-Deutsches Handwörterbuch I (Graz 1954) 798. s. auch Helbig 1887, 199; van Wees 2005b, 7.

¹²³² Zu Alkaios Bezug auf die Epen s. Fowler 1987, 37 f. 47 f.

änderten. Bis dahin nämlich trugen die athenischen Frauen dorische Tracht, die der korinthischen sehr ähnlich ist. Von jetzt an mussten sie einen Leibrock [κῆθῶνα] aus Leinen anziehen, damit sie keine Spangen mehr nötig hatten. Diese Kleidung ist genau genommen seit alters nicht ionischen, sondern karischen Ursprungs. Alle griechischen Frauen trugen in alter Zeit die heute sogenannte dorische Tracht¹²³³.

Das Wort πέπλος kommt bei Herodot gar nicht vor. Da er aber ein im Unterschied zum leinenen Chiton offensichtlich wollenes Gewand beschreibt, das mit Nadeln bzw. Spangen geschlossen werden muss, wird die Stelle von der archäologischen Forschung üblicherweise für den Peplos in Anspruch genommen¹²³⁴. Als dessen maßgeblicher Unterschied zum Chiton gilt mithin die Befestigung auf den Schultern mittels Nadeln.

Frauenkleidung

Frühe Gewanddarstellungen

Die ersten Darstellungen, in denen Kleidung von Frauen zu erkennen ist, finden sich in der ostgriechischen Vasenmalerei des 7. Jhs. Die genaue Form der Gewänder ist hier allerdings noch nicht zu bestimmen.

Ein frühe Darstellung von Gewändern¹²³⁵ zeigt ein orientalisierendes Fragment des zweiten Viertels des 7. Jhs.¹²³⁶ aus Milet (**A337**). Die zwei hintereinander nach rechts schreitenden Frauen tragen unten ausschwingende Gewänder, die ihnen bis auf die Füße reichen. Sie scheinen förmlich nur aus diesen Gewändern zu bestehen, unter deren flächig angegebenen, reich gemusterten Stoffen der Körper nicht hervortritt. Auf die Gestaltung der Gewänder wurde offensichtlich großer Wert gelegt, beide schließen am unteren Saum mit unterschiedlichen Borten ab, das Gewand der vorderen Frau schmückt im oberen Bereich ein Schachbrettmuster, das die Figur strukturiert. Reich gemustert ist auch das lange Gewand einer stehenden Potnia theron auf dem Fragment eines südionischen Tellers (**A528**) aus dem frühen letzten Drittel des 7. Jhs.¹²³⁷, dessen Stoff mit einem Mäandernetz durchwebt ist.

Bei diesen ersten Beispielen lässt sich über den Typ des Kleidungsstücks, teils wegen der fragmentarischen Überlieferung, noch wenig sagen. Ähnliches gilt für die ostgriechische Kleinplastik bis in die erste Hälfte des 7. Jhs., bei der eine realistische Wiedergabe der Tracht nicht im Fokus des Darstellungsinteresses steht¹²³⁸. Zwar nimmt Jarosch bei ihrer Untersuchung der Terrakotten aus Samos an, dass zu dieser Zeit der Peplos die gebräuchliche Tracht

¹²³³ Hdt. 5, 87 f., Übersetzung Feix 2000. Zu Möglichkeiten der historischen Einordnung der von Herodot berichteten Anekdote und zum Versuch, sie mit tatsächlichen Trachtwechseln in Verbindung zu bringen, s. ausführlich Schmaltz 1998; Martini 2009; Herda, in: Herda – Sauter 2009, 76.

¹²³⁴ So bereits Studniczka 1886, bes. 14; RE III 2 (1899) 2310 f. s. v. Chiton (W. Amelung); Schmaltz 1998, 1; Lee 2005, 55–59; Martini 2009, 75 f. Dagegen sprach s. Lorimer 1950, 389 aus.

¹²³⁵ In den früheren Bildern, etwa bei den Trauernden auf dem geometrischen Kantharos aus Samos (**A2**) ist noch keine Kleidung angegeben. Ein Frgt. aus Chios (**A18**) zeigt nur Füße und den Saum eines langen Gewandes.

¹²³⁶ Kerschner – Schlotzhauer 2007, 302 ordnen das Frgt. in ihre Phase SiA Ia ein.

¹²³⁷ Kerschner – Schlotzhauer 2007, 308 ordnen das Frgt. in ihre Phase SiA Ic (630–620) ein.

¹²³⁸ Zu Gewand, Tracht u. Schmuck der samischen Terrakotten s. Jarosch 1994, 87–89.

gewesen sei¹²³⁹. An den Figuren selbst angegebene Farbflächen, Muster und Gewanddetails können aber nur allgemeine Hinweise auf die Form der langen, gegürteten Gewänder geben, die die Frauen tragen, wie etwa die Angabe von kurzen, gerade die Arme bedeckenden »Ärmeln«¹²⁴⁰.

Einen Chiton können wir wahrscheinlich bei einer Terrakottafigur aus der Zeit um 660 fassen. Hier spricht die Kombination des Gewandes mit einem in Bemalung angegebenen Schrägmantel, der später üblicherweise über dem Chiton getragen wird¹²⁴¹, dafür, zusammen mit einem auf den Oberarm gemalten Ornament, das wahrscheinlich eine Ärmelknüpfung meint¹²⁴². Auch bei einer Terrakotte des frühen 7. Jhs. aus Lindos lässt die Bemalung des Oberarms eine Ärmelknüpfung und damit bereits einen Chiton vermuten¹²⁴³.

Peplos

Seit dem Ende des 7. bzw. Anfang des 6. Jhs. finden sich auch in der ostgriechischen Vasenmalerei Darstellungen von bekleideten weiblichen Figuren mit deutlicher erkennbaren Kleidungsstücken, so die laufende Gorgo auf einem ostdorischen Teller in London (**A530**). Ihr langes Gewand ist über dem mit einem Mäanderband verzierten Gürtel zum Bausch herausgezogen. Ihr ausschreitendes Bein tritt zwischen dem mit einer Ecke herabhängenden Stoff bis zu Hüfte heraus¹²⁴⁴, was auf ein unten offenes Gewand hinweist. Dies spricht wie die bloßen Oberarme dafür, dass die Gorgo einen Peplos trägt¹²⁴⁵. Der Peplos der Gorgo stellt im ostgriechischen Bereich eine Ausnahme dar.

¹²³⁹ Jarosch 1994, 87. Anders Schmaltz 1998, 10, der den Chiton in den Bildern anderer Regionen verfolgt hat, so in der frühkorinthischen Vasenmalerei und »vor allem auch in der frühen attischen Vasenmalerei, bei der sich das Motiv vielleicht gar bis ins frühe 7. Jh. zurückverfolgen lässt. Demnach scheint der einfache, gegürtete Chiton eine alte, traditionelle Tracht zu seine, die ägäisweit bekannt und beliebt war«. Anders neuerdings Benda-Weber 2010, die anhand von Borten und Gewandmustern in Darstellungen der Kleinplastik, Elfenbeinschnitzerei und Reliefkeramik versucht, für das 7. Jh. geschneiderte Gewänder zu rekonstruieren. Dabei bleiben allerdings die Darstellungskonventionen des 7. Jhs., bei denen etwa körpernah dargestellte Gewänder nicht unbedingt solche meinen müssen, unbeachtet.

¹²⁴⁰ Etwa bei Jarosch 1994, 143 Nr. 658. 659 Taf. 59. 60; wohl auch bei der mit Ornamenten geschmückten Figur Jarosch 1994, 137 Nr. 567 Taf. 53.

¹²⁴¹ s. dazu unten.

¹²⁴² So bereits Darsow 1952, 52. Jarosch 1994, 143 Nr. 664 Taf. 61 sieht in dem Gewand den zuerst bei Homer erwähnten Heanos (ἑανός), ein weiter gefasster Begriff für ein Gewand, der bei Homer wohl mit dem Peplos gleichzusetzen ist, s. RE III 2 (1899) 2311 s. v. Chiton (W. Amelung); Bieber 1934, 24; van Wees 2005b, 4. 27 Anm. 20. Anders Marinatos 1967, 42–44.

¹²⁴³ Blinkenberg 1931, 466 Nr. 1877 Taf. 82, zur Datierung s. Blinkenberg 1931, 462, vgl. auch Samos T 2783: Jarosch 1994, 136 Nr. 558 Taf. 49.

¹²⁴⁴ Wie bereits auf der protoattischen Amphora Eleusis: LIMC IV (1988) 313 Nr. 312 mit Abb. s. v. Gorgo (I. Krauskopf).

¹²⁴⁵ Als Peplos u. a. bei: Walter 1968, 81. Anders Besig 1937, 51 der hier einen »ionischen Schlepchiton« sieht, ebenso Schiering 1957, 104. Vgl. aber die Deutung des Gewandes der laufenden Gorgo auf der protoattischen Amphora Eleusis, Arch. Mus. 2630: Tsifakis 2003, 88 Abb. 14. Zu Darstellungen der laufenden Gorgo mit offenem Gewand s. Boardman 1968, 28 mit Anm. 6.

Der Teller, auf dem die Gorgo erscheint, gehört jedoch zu einer Gefäßgruppe, deren Produktion höchstwahrscheinlich in der Ostdoris zu verorten ist¹²⁴⁶, und der Peplos gilt, spätestens seit der bekannten Herodotstelle, als dorische Tracht¹²⁴⁷. Insofern spricht die Herkunft des Tellers dafür, dass die Gorgo die regionale Frauentracht trägt.

Ansonsten sind keine Peplosdarstellungen in der ostgriechischen Vasenmalerei bekannt. Es gibt aber sonst auch keine Frauendarstellung auf einem ostdorischem Gefäß, von der sich genug erhalten hätte, um den Gewandtyp sicher bestimmen¹²⁴⁸.

Chiton

Die in der ostgriechischen Vasenmalerei dargestellten weiblichen Figuren tragen oft nur den Chiton. Ein frühes Beispiel, auf dem die Gewänder deutlich zu erkennen sind, stellen die Reigentänzerinnen auf einem Kraterfragment vom Ende des 7. Jhs. aus Klazomenai (**A293**) dar, die das auf den Schultern geknüpfte Gewand mit einem roten Gürtel tragen. Auch die Potnia theron auf einem wohl nordionischen Teller des frühen 6. Jhs. aus Smyrna (**A534**) wird nur im Chiton gezeigt. Zwar verdecken Flügel den Schulterbereich, aber an ihren Armen sind eindeutig Ärmel zu erkennen. Der Chiton ist gegürtet und im Bereich unterhalb des Gürtels mit vertikalen Mäanderborten geschmückt.

Auf den chiotischen Kelchen¹²⁴⁹ der ersten Hälfte des 6. Jhs. sehen wir gleichfalls Frauen nur im Chiton, so die Wasserholende auf dem Troilos-Kelch in Istanbul (**A512**) oder die Frau vor einem Tänzer auf **A40**. Die Gewänder der beiden sind vom Gürtel abwärts mit vertikalen Borten versehen, auch die auf dem Oberarm verlaufende Naht wird gerne mit gemusterten Borten verziert. Als solche sind bei Kenntnis der sorgfältiger dargestellten Gewänder auch die Muster auf dem flüchtiger gemalten Gewand der Flötenspielerin auf **A333**¹²⁵⁰ zu verstehen.

In der südionischen Keramik, wo auf den bislang publizierten Stücken recht wenige Frauen auftauchen, finden sich ebenfalls weibliche Figuren, die nur mit dem Chiton bekleidet sind, so etwa eine Mänade auf dem Fikellurafragment **A447**. Auch schnell laufende bzw. potentiell bewegte weibliche Figuren, meist dämonische, geflügelte Wesen, tragen nur den Chiton, so die Geflügelten auf **A543** und **A538**, auf deren Oberarmen deutlich die geknüpften Scheinärmel zu erkennen sind. Mehr hat sich von der laufenden Frau mit Löwen auf einer südionischen Schale aus Milet (**A539**) erhalten. Auf ihrem rechten Oberarm ist deutlich die Knüpfung zu erkennen, an ihrer linken Seite hängt der Ärmel des Stoffes in Zickzackfalten herab und zeigt

¹²⁴⁶ Attula 2006b, 86 mit Anm. 9. Zu ostdorischem Teller s. Cook – Dupont 1998, 61–63; Schiering 1957, 103 betont die Bezüge zu Rhodos; Walter 1968, 79 verortet die Produktion des Gorgo- und des Euphorbos-Tellers auf Kos.

¹²⁴⁷ Pekridou-Gorecki 1989, 72. 77–79.

¹²⁴⁸ Bei der Potnia auf dem Teller **A537** aus Knidos sind nur mehr Teile des Unterkörpers im langen Gewand und Flügel zu erkennen.

¹²⁴⁹ Zur Kleidung der Frauen in der chiotischen Keramik s. Price 1924, 214. Nur in Bezug auf die Darstellungen des Grand Style: Lemos 1991, 98.

¹²⁵⁰ Wahrscheinlich trägt auch die aulosspielende Frau auf **A39** nur den Chiton.

die Stoffmenge, aus der der mit Kreuzen gemusterte Chiton gefertigt ist. Ihr im schnellen Lauf nach vorne gesetztes Bein tritt aus dem Gewand hervor.

Dabei verwundert die Darstellung des Gewandes im unteren Bereich: Bei **A539** ebenso wie bei einer laufenden Flügelfrau auf dem Fragment einer Fikelluraamphora (**A541**)¹²⁵¹ läuft der zu beiden Seiten des Beines herabfallende Stoff in Ecken aus. Entweder wird hier auf ungewöhnliche Weise das im Lauf auf den Oberschenkel gerutschte bzw. hochgezogene Gewand gezeigt, oder der Chiton ist als im unteren Bereich geschlitzt gedacht¹²⁵². Sonst wird der Chiton bei Frauen allerdings nicht als offen gezeigt. Bei der weiblichen Figur auf einem Fikellurafragment (**A554**) ist das Rafften des Gewandes so dargestellt, dass der Stoff, den sie mit einer Hand greift und dessen Rand mit einer Borte weißer Punkte verziert ist, in zwei Bahnen herab fällt¹²⁵³; es ist aber wohl kein geschlitzter Chiton gemeint¹²⁵⁴.

Nordionisch schwarzfigurige Bilder des 3. Viertels des 6. Jhs. zeigen Frauen im Chiton beim Reigen (**A303–A310**)¹²⁵⁵ oder in einem Tanzschritt hintereinander her springend (**A331**). Die den Reigen begleitende Flötistin (**A307**) trägt ebenfalls nur einen Chiton, wie auch die Frau, die die Doppelflöte für die Tänzer auf **A236** spielt. Auch die Mänaden auf der nordionisch schwarzfigurigen Amphora **A452** tanzen im Chiton, ebenso ihre Artgenossin auf der schwarzfigurigen Lekythos aus dem letzten Viertel des 6. Jhs. (**A491**).

Plastische Darstellungen geben eine Vorstellung davon, wie einige Details der Kleidung, die in der zweidimensionalen Umsetzung der Vasenbilder nicht immer eindeutig zu erkennen sind, am dreidimensionalen Körper umgesetzt werden konnten. Bei einigen Werken der Kleinkunst haben sich eingeritzte Details teils besser erhalten als bei der großformatigen Steinskulptur, wo etwa Stoffmuster auch durch heute verlorene Bemalung angegeben waren¹²⁵⁶. So finden sich die kleinteiligen Muster der Chitone (**A297. A310. A353. A538. A539**) entsprechend in die

¹²⁵¹ Vgl. auch das neben dem Flügelfuß dargestellte Gewandteil auf **A547**.

¹²⁵² Letzteres nimmt Schaus 1986, 263 an, wobei er Boardman 1968, 28. 40 Anm. 7 folgt, der das im unteren Bereich ebenso dargestellte Gewand tanzender Mänaden in der attisch schwarzfigurigen Vasenmalerei (Banderschale New York, MMA 17.230.5: CVA New York, MMA [2] Taf. 19; Kolonnettenkrater New York, MMA 31.11.11: Rumpf 1937, Taf. 21) für geschlitzt hält.

¹²⁵³ Als Gewandraffen versteht auch Johnston 1978, Kat. Nr. 62 die Geste. Vgl. die Darstellung des Gewandraffens auf den etruskischen Dreifußbronzereliefs München, AS BrSL66: Bonfante 1975, 180 Abb. 76–78; LIMC IV (1989) 339 Nr. 109 mit Abb. s. v. Gorgones (in Etruria) (I. Krauskopf), sowie das eingeschlagene Faltenbündel, das eine samische Kore greift – Samos, Vathy Mus.: Freyer-Schauenburg 1974, 38–40 Nr. 16 Taf. 9.

¹²⁵⁴ Schaus 1986, 263 sieht in der Darstellung ein geschlitztes Gewand. Bei den Reigentänzerinnen der nordionisch sf. Keramik, bei denen Lorimer 1950, 357 ein geschlitztes Oberteil vermutet (etwa bei **A308**), handelt es sich um die Darstellung von Falten. Cook 1933/1934, 6 B7, der die Punktborte beschreibt, benennt das Gewand als Peplos.

¹²⁵⁵ Außerhalb der Vasenmalerei auch auf einem Reliefständer aus Klazomenai (**C34**) und dem chiotischen Reliefgefäß **C33**.

¹²⁵⁶ Zur Bemalungsresten u. Hinweisen auf Bemalung in Form von Ritzlinien an Skulpturen aus Milet s. v. Graeve 1986b, 89 f.; v. Graeve 1986a, 23. Didyma: Tuchelt 1970, 73. 99 f. 222. Zur Polychromie griechischer Plastik allg.: Brinkmann – Scholl 2010. Zur Polychromie der Korenstatuen: Karakasi 2001, 122–124 mit älterer Lit. in Anm. 97. Umzeichnung von Gewandmustern nach Ritzungen in der Steinplastik, bes. für die archaischen Koren von der Akropolis von Athen bei Lermann 1907, 84–89 Taf. 1–20; Richter 1968, 40. 69–84. Karakasi 2001, Taf. 238. 242. 245. 248. 252. 255. 258 – 261. 264. 266. 269. 273–275. Rekonstruktion der Bemalung der Phrasikleia, Athen NM 4889: Karakasi 2001, Taf. 235–237; Brinkmann u. a., in: Brinkmann – Scholl 2010, 76–83.

Oberfläche geritzt bei Elfenbeinskulpturen, wie etwa einer Statuette des zweiten Viertels des 6. Jhs. aus Ephesos¹²⁵⁷. Hier zeigt die feine Ausarbeitung der Oberfläche, dass die Öffnungen für die Arme in diesem Fall an der Oberseite des Chitons offen gelassen wurden.

Die dreidimensionale Darstellung gibt auch Auskunft über Verzierungen. Schmuckborten, wie sie besonders an Stoffkanten angebracht werden und folglich auch oft Nähte zieren, an denen zwei Stoffbahnen aufeinander treffen. Sie sind an dieser und einer weiteren Elfenbeinstatuette aus Ephesos¹²⁵⁸ und auch bei großformatigen Skulpturen¹²⁵⁹ auf den Armen in Ritzung angegeben. Bei einer Terrakotte aus Rhodos sind sie aufgemalt¹²⁶⁰. Auf der Vorderseite der Elfenbeinfiguren verläuft eine Zierband vertikal vom Gürtel bis zum Saum.

Solche Borten schmücken auch die Gewänder der Frauen in den Vasenbildern, etwa in Form eines Mäanders den Chiton der Potnia theon auf einem nordionischen Teller (**A534**). Eine außergewöhnlich fein verzierte Borte aus aneinander gereihten, unterschiedlich gestalteten Quadraten ist unten an den Gewandsaum der laufenden Frau auf dem nordionischen Teller **A546** gemalt. Besonders häufig sind die Zierborten in der chiotischen Vasenmalerei angegeben. Sie tauchen an der Schulternaht auf, allerdings – möglicherweise wegen des fehlenden Raums bei der meist kleinformatigen chiotischen Figurenmalerei – stets in einfacher Ausführung. Ebenso schmücken sie den Chiton unterhalb des Gürtels, meist in Form von Bändern mit mehr oder weniger breiten Strichen und Punkten (**A398**. **A414**. **A415**). Es kommen aber auch wechselseitige Punktbänder (**B65**), Zinnenbänder (**A38**), Zackenbänder (**A387**) und Mäander (**A345**) vor, mit denen auch der untere Saum des Chitons verziert werden kann (**A373**)¹²⁶¹.

Die Vasenmalerei führt die Vielfalt der Gewandmuster vor Augen. Gerade bei den Zierborten unterhalb der Gürtung ist aber bei den zweidimensionalen Darstellungen oft nicht zu entscheiden, an welcher Stelle die Borte vorzustellen ist. Hier kann wieder die Skulptur weiterhelfen. Die Elfenbeinstatuetten zeigen sowohl mittig als auch seitlich auf der Vorderseite angebrachte Bänder. Bei Terrakottastatuetten finden sich auch Borten an der Seite des Gewandes¹²⁶².

Polychrome Darstellungen der chiotischen Vasenmalerei geben eine Vorstellung von der Farbenpracht der Kleidung. Drei Kelche zeigen Frauen in Gewändern, die auf der Vorderseite dunkel, am Rücken aber rot sind, dazwischen verläuft eine helle Zierborte mit dunklen Punkten (**A335**. **A389**. **B68**). Es handelt sich m. E. nicht, wie man auf den ersten Blick meinen könnte, um ein übergegürtetes Schleierruch, sondern um einen Chiton, der aus zwei verschie-

¹²⁵⁷ Hogarth 1908, Taf. 21, 6; 22, 1 a–c; Akurgal 1961a, 206–209 Abb. 169–173; Greifenhagen 1965, 133–141 Abb. 8–12.

¹²⁵⁸ Hogarth 1908, Taf. 24, 10; Akurgal 1961a, 203 f. Abb. 165. 166.

¹²⁵⁹ Etwa die Mäanderborten an den Chitonärmeln einiger »Branchiden«: Tuchelt 1970, 73. 77–81 K46. K47. K48 Taf. 45, 1. 2.

¹²⁶⁰ Blinkenberg 1931, 463 Nr. 1870 Taf. 81.

¹²⁶¹ s. Umzeichnung bei Cook 1965, 132 Abb. 13.

¹²⁶² Samos T2265: Jarosch 1994, 144 Nr. 673 Taf. 64; zu den Gewandmustern s. Jarosch 1994, 89.

denfarbigen Stoffbahnen zusammengenäht ist, denn die gemusterten Bänder, die die unteren Säume zieren, laufen ringsherum.

Übergewänder

Der Chiton konnte mit weiteren Kleidungsstücken kombiniert werden. Ein recht umfassendes Bild der verschiedenen von Frauen über dem Chiton getragenen Gewänder gibt uns eine Reigendarstellung, die in zwei Friesen übereinander eine Hydria aus Samos (**A296**) aus der Zeit um 590/580 schmückt, deren Bemalung leider teilweise abgerieben und verblasst ist¹²⁶³. Der obere Fries zeigt Frauen hintereinander im Reigen, im langen, meist roten Untergewand, über dem sie, den schrägen Farbflächen nach zu urteilen, wohl einen Schrägmantel tragen. Die Frauen im unteren Fries tragen über dem Chiton einen Schrägmantel und ein Schleierruch, das auf einer Seite vorne in den Gürtel gesteckt ist.

Schrägmantel

Ein Schrägmantel, bestehend aus einem Tuch, das um den Körper herumgelegt, auf einer Seite unter der Achsel hindurchgeführt und auf der anderen Körperseite auf der Schulter befestigt wird, findet sich in den Darstellungen der ostgriechischen Keramik erstmals auf der genannten Reigenhydria aus Samos und wird dann von Frauen in den Bildern der nord- und südionischen Keramik bis ins dritte Viertel des 6. Jhs. getragen.

Soweit anhand des fragmentarischen Erhaltungszustands der Stücke noch feststellbar, reichen die von den Frauen in den ostgriechischen Darstellungen getragenen Schrägmäntel auf der Seite, wo sie um den Körper gelegt werden, üblicherweise höchstens bis auf die Oberschenkel.

Während der auf der Schulter befestigte Schrägmantel in der samischen Darstellung (**A296**) nur zu erahnen ist, lassen zwei nordionische Kratere¹²⁶⁴ aus dem zweiten Viertel des 6. Jhs. (**A297**, **A300**)¹²⁶⁵ mehr erkennen. In beiden Fällen handelt es sich wieder um Reigendarstellungen. Die Mädchen auf dem Halsfries von **A300** tragen Chitone, deren weiße Farbe bei einigen an Schulter und Oberarm noch zu erkennen ist. Der obere Bereich des um den Oberkörper gelegten Tuchs ist durch feine parallele Ritzungen charakterisiert, die den schrägen Faltenverlauf angeben. An ihrer rechten Seite hängt ein Zipfel des Mantels vom rechten Arm herab. Über die Länge des Gewandes lässt sich anhand der Abbildungen nur bei der Anführerin des Reigens eine Aussage treffen. Hier verläuft eine in Weiß aufgemalte Linie, die wohl den unteren Rand des Mantels angibt, von hinten unterhalb des Gesäßes über die Körperseite nach schräg oben. Auch die Frauen im Reigen auf dem Krater **A297** tragen zumindest teilweise über dem langen Chiton einen Schrägmantel, besonders gut zu erkennen bei der vierten Tänzerin von vorne, bei der der geschwungene obere Rand des Mantels und der untere schräg verlaufende jeweils durch eine doppelte Ritzung angegeben sind. Von ihrem rechten Arm hängt wieder ein Mantelzipfel. Die Darstellung unterscheidet auch in der Stofflichkeit der

¹²⁶³ Zur Kleidung der Mädchen s. Furtwängler 1980, 191 f.

¹²⁶⁴ Zu **A297** u. **A300** s. o. mit Anm. 789.

¹²⁶⁵ Auch bei der vorderen Frau auf dem nordionischen Tellerfrgt. **A298** weist der herabhängende Zipfel auf einen Schrägmantel.

Gewandteile den mit feinen Wellenlinien geritzten Chiton von dem in etwas breiteren Falten verlaufenden, wohl dickeren Stoff des Mantels, der zudem mit einem Muster aus Reihen weißer Kreuze in jeder zweiten Faltenbahn verziert ist. Einen Schrägmantel über dem Chiton trägt auf der anderen Seite des gleichen Gefäßes auch die hintere der beiden Lyraspielerinnen. Ihr Mantel ist an der unteren Kante mit einer Mäanderborte verziert, hinter ihrer Schulter hängt der Mantelzipfel herunter.

In der chiotischen Vasenmalerei sind kaum Darstellungen von Frauen im Schrägmantel sicher zu belegen, was auch an der meist stark fragmentarischen Überlieferung der Keramik liegen mag. Die bei vielen Frauen schräg über den Oberkörper verlaufenden, zweifarbig gestalteten Borten lassen in einigen Fällen an die obere Kante eines Schrägmantels denken (**A404. A417**). Der Vergleich mit ähnlich verzierter Bekleidung am Oberkörper anderer Frauen, die offensichtlich nur einen Chiton tragen, dessen über den Armen zusammengefasste Stoffkanten mit Borten verziert sind (**A40. A334. A340. A402. A512**), spricht jedoch dafür, dass es sich nicht um die Kante eines Schrägmantels, sondern eher um die Verzierung der Chitonärmel handeln wird.

Nur zwei chiotische Fragmente zeigen wahrscheinlich Frauen im Schrägmantel (**A349. B92**). Auf dem polychrom bemalten Kelchfragment **B92** ist noch das in Rot gehaltene Untergewand mit weiß gepunkteter Seitenborte zu erkennen. Darüber hängt ein Übergewand, das im unteren Bereich schwarzbraun, im oberen rot gemalt ist. Es handelt sich dabei um zwei Stofflagen, die etwa ein doppelt gelegtes Manteltuch meinen könnten oder Innen- und Außenseite eines zweifarbigem Stoffes. Die zu beiden Seiten des Arms dicht herabhängenden, an den Kanten mit Punktborten verzierten Enden finden keine Parallele in den Gewändern anderer Frauen in der zeitgenössischen ostgriechischen Vasenmalerei. Der Vergleich mit dem Schrägmantel von Koren der ostionischen Plastik¹²⁶⁶ deutet aber darauf hin, dass es sich auch hier um einen kurzen Schrägmantel handelt. Reste der Gewänder einer Frau mit Schrägmantel und Schleiertuch sind noch auf **A349** zu erkennen. Das Fragment im Grand Style lässt über den feinen Falten des weißen Chitons die schräg verlaufende Schmuckkante des mit weißen Kreuzen verzierten, dunklen Mantels erkennen, dessen Länge nicht mehr sicher zu bestimmen ist. Hinter Chiton und Schrägmantel hängt ein rotes Schleiertuch.

Auch in der südionischen Keramik erscheint eine Frau im Schrägmantel. Dafür, dass es sich bei der Figur auf dem Fikellurafragment aus Milet (**B287**) um eine Frau handelt, sprechen der Schleier¹²⁶⁷, den sie über den Hinterkopf gelegt hat, und die Form des Ohrings¹²⁶⁸. Sie trägt über dem hellen, fein gefältelten und gemusterten Chiton einen dunkleren Schrägmantel, dessen Länge nicht mehr feststellbar ist. In einer anderen Gattung aber ebenfalls in zweidimensionaler Darstellung findet sich eine Frau mit Schrägmantel auf einem Votivblech aus Milet (**C42**). Das Kleidungsstück der Frau, das hinten bis unter das Gesäß reicht, ist anhand der ein-

¹²⁶⁶ z. B. die Korenstatue Berlin, ANT 1793 aus Didyma: Tuchelt 1970, 70 K 41 Taf. 39, 1. 2.

¹²⁶⁷ Auch Schaus 1986, 276 vermutet in der abgeblätternen Farbe einen Schleier.

¹²⁶⁸ s. u. Abschnitt Mehrteiliger Ohrschmuck.

gravierten, schräg verlaufenden Faltenbahnen, die am Unterkörper über den vorne in senkrechten Wellen fallenden Chiton hängen, zu erkennen.

Einen kurzen, auf der einen Seite nur bis etwa Hüfthöhe reichenden Schrägmantel tragen zwei Göttinnen in einem Fries der schwarzfigurigen Ricci-Hydria (**A384**) aus dem frühen letzten Viertel des 6. Jhs. Hier ist nun der Stoffreichtum der herabhängenden Mäntel in dichten Zickzackfalten dargestellt. Einen ähnlichen Mantel trägt die auf den Wagen Steigende auf einer nordionischen Hydria (**B180**), hier ist jedoch nicht klar, ob der Mantel tatsächlich eine Schulter frei lässt oder über beiden Schultern geknüpft ist¹²⁶⁹. Am Ende des 6. Jhs. und im ersten Viertel des 5. Jhs. werden geflügelte Göttinnen auf den Klazomenischen Sarkophagen mit dem Schrägmantel dargestellt¹²⁷⁰, der auf einer Schulter geknüpft ist. Hier hängen die Tuchenden an der Seite teils fast bis auf die Knöchel herab.

Schrägmäntel tragen auch die Frauenfiguren in der ostionischen Plastik. Ein schräg drapierter Mantel taucht bei Frauen in der ostgriechischen Koroplastik bereits im zweiten Viertel des 7. Jhs. auf, so bei der Statuette einer Frau aus Samos¹²⁷¹, die über dem hellen Untergewand einen roten Mantel trägt, dessen oberer Saum mit weiß gepunkteter Randborte schräg zwischen den Brüsten verläuft. Bei den ostionischen Büstengefäßen ist seit dem ersten Viertel des 6. Jhs. ebenfalls häufig ein Schrägmantel aufgemalt¹²⁷². Wahrscheinlich handelt es sich hier bereits um den kurzen, auf der Schulter geknüpften Schrägmantel. Über die genaue Länge des Mantels geben die Darstellungen aber keine Auskunft.

Eine Holzstatuette¹²⁷³ des ersten Viertels des 6. Jhs. aus dem samischen Heraion gibt dann eine Vorstellung von der Form und Länge des Mantels, der auf der einen Seite knapp über die Hüfte geht, während auf der anderen Seite der Figur, wo der Mantel auf der Schulter befestigt ist, ein langer Zipfel herabhängt. In entsprechender Form ist der kurze Schrägmantel¹²⁷⁴ seit dem 2. Viertel des 6. Jhs. üblicher Bestandteil der ostionischen Frauentracht und wird unter anderem von den Koren der ostionischen Klein- und Großplastik getragen¹²⁷⁵, allen voran der

¹²⁶⁹ Dümmler 1895, 45 vergleicht den Mantel mit denen der »samischen Frauenstatuen«, die einen Schrägmantel tragen. Cook 1954, in: CVA London (8) S. 27 vermutet darin eine oberflächliche Darstellung der Ägis.

¹²⁷⁰ **C59. C65. C69.** Zur Datierung s. Cook 1981, 24. 60 f.

¹²⁷¹ Samos T387: Ohly 1941, 28–30 Taf. 25; Jarosch 1994, 143 Nr. 664 Taf. 61. Dass der Mantel nicht herabhängt, sondern dem Körpervolumen folgt, wodurch er wie Übergürtet wirkt, findet nach Jarosch 1994, 88 seine Begründung darin, dass »formalästhetische Elemente wichtiger waren, als die realistische Wiedergabe der Tracht«, im Fall der Statuette hatte also die Darstellung des Körpervolumens Vorrang. s. im 3. Viertel des 7. Jhs. auch die Terrakotte Samos T748: Ohly 1941, 31 Taf. 26. 27; Jarosch 1994, 144 Nr. 666 Taf. 66. Anders Darsow 1952, 52–54, der das Übergewand nicht als Schrägmantel anerkennt.

¹²⁷² s. etwa Higgins 1959, 14 f. Nr. 1608. 1609. 1610. 1612 Taf. 5–7; CVA Oxford (2) II D Taf. 7, 1 a. 1 b. 2 a. 2 c; CVA Kopenhagen, NCG (1) Taf. 126, 109. 110 [mit Angabe der Falten]. 111; zum Typ s. Ducat 1966, 33–35; zur Datierung s. Herdejürgen 1989 mit älterer Lit.

¹²⁷³ Samos, Mus. Vathy H42: Kopcke 1967, 106 f. Abb. 1 Beil. 48–51.

¹²⁷⁴ Zum archaischen Schrägmantel s. Pfuhl 1923b, 137–153 u. Darsow 1952; Herdejürgen 1968, 37–63; Kron 1986, 50 f. mit älterer Lit. in Anm. 14; Schmaltz 1998.

¹²⁷⁵ s. dazu allgemein: Herdejürgen 1968, 38–43; Richter 1968, 45. Liste der Koren aus Samos, Didyma u. Milet mit Angabe der Kleidung: Karakasi 2001, 166 f. Zu den samischen Koren: Freyer-Schauenburg 1974, 27–33 Nr. 7. 8. 9. 10 Taf. 7. 8. 4. 3. Vgl. auch milesische Weihreliefs: v. Graeve 1986a, 21–25 Abb. 1 Taf. 6, 1. 2 oder die Fragmente der reliefierten Säulentrommeln des archaischen Artemisions: Muss 1994, Abb. 13. 14 sowie des ar-

so genannten Hera des Cheramyas¹²⁷⁶ um 570/560, aber auch von weiblichen Sitzfiguren¹²⁷⁷. Erst in der zweiten Hälfte des 6. Jhs. wird diese ursprünglich ionische Tracht auch bei den Korenstatuen in Attika üblich¹²⁷⁸. In der attischen Vasenmalerei wird der kurze Schrägmantel erst in den rotfigurigen Darstellungen zum geläufigen Trachtbestandteil¹²⁷⁹.

Mantel und Schleiertuch

Über dem Chiton und gegebenenfalls auch über dem Schrägmantel kann ein Mantel oder Schleier getragen werden¹²⁸⁰. Da grundsätzlich jedes Tuch nur um den Körper oder auch über den Kopf gelegt werden kann, ist nicht streng zwischen Mantel und Schleier zu scheiden. In den Schriftquellen gibt es seit Homer für entsprechend verwendete Tücher zahlreiche Bezeichnungen¹²⁸¹, die jedoch offensichtlich nicht auf einen bestimmten Verwendungszweck festgelegt waren und teils synonym benutzt werden konnten¹²⁸². Auch in den Darstellungen sind sie nicht eindeutig zu unterscheiden. Hier wird davon ausgegangen, dass ein Mantel tendenziell aus einem dickeren Stoff besteht und vorrangig dem Umhüllen des Körpers dient, ein Schleiertuch eher aus dünnerem Gewebe, das auch über den Kopf gelegt wird. Die Übergänge sind fließend, die Art des Stoffes geht aus den Darstellungen nicht immer hervor.

Die Vasenbilder zeigen verschiedene Tragevarianten der Tücher. Ein dünnes Schleiertuch kann dicht am Kopf festgesteckt oder mit einem Band darüber am Kopf befestigt werden. Ebenso werden locker über den Kopf oder nur über beide Schultern gelegte Tücher gezeigt.

Das schräg umgelegte lange Manteltuch, wie die Männer es tragen, ist in den ostionischen Vasenbildern bei Frauen bislang nicht sicher zu belegen¹²⁸³.

chaischen Didymaions: Wiegand – Knackfuss 1941, 123. 197 f. Nr. F 726 Taf. 214; Blümel 1963, 57 f. Nr. 59 Abb. 162–168; Tuchelt 1970, 99–103 K75–K81; 221–223 Taf. 72–75. Zur Tracht: Tuchelt 1970, 99 f.

¹²⁷⁶ Freyer-Schauenburg 1974, 21–27 Nr. 6 Taf. 5. 6. Zu den Cheramyas-Koren s. Kyrieleis 1995.

¹²⁷⁷ Himmelmann 1965, 24 f. Taf. 6–8. 10; Tuchelt 1970, 90 f. K60 Taf. 59; Taf. 85 f. L95. L96.

¹²⁷⁸ Herdejürgen 1968, 40. 47; Richter 1968, 9 f.; Schmaltz 1998, 3. Zur alten Diskussion, ob der Schrägmantel ursprünglich ostionischer Herkunft ist oder inselionischer, wenn man das Kleidungsstück auf der melischen Amphora Athen NM 911 (Papastamos 1970, 12–35 Taf. 1–3) als solchen identifiziert s. Darsow 1952, 54 f. mit älterer Lit.; Herdejürgen 1968, 37 Anm. 188; 40, die den frühen Schrägmantel als ostionische, wahrscheinlich samische, Erfindung ansieht, die Schrägmäntel der attischen Koren (Herdejürgen 1969, 54–58) aber auf inselionische Vorbilder zurückführt.

¹²⁷⁹ Schmaltz 1998, 3.

¹²⁸⁰ s. dazu auch Hürmüzli 2010, 124 f.

¹²⁸¹ Etwa κρήδεμνον, κάλυπτην, κάλυμμα, s. Bieber 1934, 25; Lorimer 1950, 385 f.; Llewellyn-Jones 2003, 28–39; van Wees 2005b, 10 f.

¹²⁸² Llewellyn-Jones 2003, 32.

¹²⁸³ Die thronende Frau auf **B181** hat möglicherweise wie der neben ihr thronende Mann einen Mantel schräg umgelegt. Darauf könnte der schwarz gebliebene Bereich am oberen Rand der sonst roten Bekleidung deuten. Da ihre linke Seite aber größtenteils verdeckt ist, lässt sich das nicht mit Sicherheit sagen. Ein schräg umgelegter, langer Mantel kommt auch in der ionischen Plastik nur sehr selten vor. Die thronende Phileia der Geneleos-Gruppe (Samos, Vathy Mus. 768: Freyer-Schauenburg 1974, 107–109 Nr. 58 Taf. 46. 47) hat ein Tuch über die Beine gezogen, dessen schräg zum Oberkörper hin verlaufende Falten eine Drapierung über eine Schulter vermuten lassen. Ob es sich um einen Mantel oder um ein nach vorne gezogenes Schleiertuch handelt, ist allerdings nicht mehr festzustellen. (Als Mantel in der Rekonstruktion Boardman 1994, Abb. 91. Himmelmann 1986, 18 deutet das Tuch als langen, über die Beine gezogenen Schleier). Möglicherweise trägt auch jede zweite Tänzerin auf einem Relief aus Karakuyu (**C38**) einen drapierten Mantel (s. o. Anm. 868). Terrakotten stehender Frauen aus

Eine frühe Darstellung eines Schleiertuchs findet sich möglicherweise bereits bei einem Frauenkopf auf der Schulter eines geschlossenen Gefäßes aus dem Heraion von Samos (**B10**), das nach seinem Fundkontext vor 630/620 entstanden sein muss¹²⁸⁴. Eine schraffierte Fläche, die vom Hinterkopf bis auf die Schultern reicht, könnte einen Schleier andeuten¹²⁸⁵, es könnte aber ebenso langes, dichtes Haar gemeint sein¹²⁸⁶. Auch das Mäandermuster, das sich von der Stirn bis in den Nacken der Potnia theon auf **A534** zieht, könnte einen kurzen Schleier oder ein Kopftuch meinen. Das Ornament könnte aber ebenso in poetischer Art das gelockte Haar beschreiben¹²⁸⁷.

Eindeutig zu identifizieren sind Schleiertücher in den Bildern seit dem Ende des 7. Jhs., also sobald Figuren mit erkennbarer Kleidung dargestellt werden. Ein dicht anliegendes Schleiertuch, das über den Hinterkopf gelegt ist und über den Rücken und an den Seiten des Körpers herabfällt, findet sich in den Darstellungen der äolischen, nordionischen und südionischen Keramik am Ende des 7. bzw. Anfang des 6. Jhs.¹²⁸⁸ Bei den Frauen auf einem wohl nordionischen¹²⁸⁹ (**A338**) und auf einem äolischen¹²⁹⁰ Fragment (**A339**) ist der Schleier auf dem Kopf mit einem darüber um den Kopf geschlungenen Band befestigt, das auf **A338** ein Mäander schmückt. Beide Frauen halten das Tuch mit einer Hand vor ihr Gesicht, wodurch ein Ent- oder Verschleiern angedeutet wird. Unter dem als glatt gezeigten Stoff des Mantels sind bei der Frau auf **A338** die dichten Falten des hellen Chitons angegeben. Ähnlich zeigt eine äolische Kanne (**A510**) des frühen 6. Jhs. den glatten Stoff des Schleiers über dem gewellten Chiton. Von den Frauen auf einer nordionischen Amphora (**A515**) des zweiten Viertels des 6. Jhs. haben sich nur die Köpfe mit darüber gelegtem Schleiertuch erhalten.

Die in der chiotischen Keramik dargestellten Frauen tragen nur gelegentlich das Schleiertuch. Bei der Frau auf **A416** reicht es bis in die Stirn; es ist offensichtlich dicht am Kopf festgesteckt und fällt über den Rücken herab. Auch die Frauen auf **A342** tragen vermutlich ein am Kopf befestigtes Schleiertuch, da das Übergewand seitlich des Körpers herabfällt und dessen Vorderseite frei lässt.

Milet tragen eine ungewöhnliche Form des schräg umgelegten Mantels, s. v. Graeve 1999, 243 f. In der attisch sf. Vasenmalerei treten gelegentlich Göttinnen im langen, schräg drapierten Mantel auf (s. dazu Schmaltz 1998, 3).

¹²⁸⁴ Furtwängler 1980, 198. 207: I/57. c/10 Inv. 16.

¹²⁸⁵ Furtwängler 1980, 178; Hürmüzli 2010, 124. Die daneben von Hürmüzli 2010, 124 mit Anm. 90 erwähnten Reigentänzerinnen auf **A292** (s. o. bei Anm. 767) und Frauen- und Männerprotomen in der südionischen Keramik (**B26**, **B28**) tragen m. E. keine Kopfbedeckung, wie Hürmüzli ebenda annimmt. Es handelt sich vielmehr um das stilisierte Haar der Figuren.

¹²⁸⁶ Vgl. die Männer auf der protoattischen Amphora New York, MMA 21.88.18: CVA (5) Taf. 39–41, 1–4. Auch das Haar einer samischen Terrakotte ist unterhalb des Nackens mit gekreuzten Schraffuren angegeben: Samos T36: Jarosch 1994, 161 Nr. 903 Taf. 57.

¹²⁸⁷ Zu gegenständlichen Bedeutungsmöglichkeiten des Ornaments s. Himmelmann 1968.

¹²⁸⁸ In der Tracht mit langem Schleiertuch über dem Chiton erscheinen auch zwei Frauen in der Ekphora auf **C51** vom Ende des 7./Anfang des 6. Jhs. s. dazu Hürmüzli 2010, 124.

¹²⁸⁹ Schlotzhauer 1999, 231 Anm. 29.

¹²⁹⁰ Akurgal 1993, Taf. 103 d; Cook – Dupont 1998, 57 Anm. 49. İren 2002, 187 und Kerschner 2006a, 112 schreiben das Stück der äolischen »London Dinos group« zu.

Bei anderen scheint es eher locker über den Kopf gelegt, so dass das Stirnhaar noch sichtbar ist (**B67. B91**). Das locker über den Kopf gelegte Tuch kann auch die Arme bedecken und mit den Händen nach vorne gezogen werden (**B91. B102**). Teils könnte ein Ent- bzw. Verschleierungsgestus gemeint sein (**B103**).

Ungewöhnlich sind die Gewänder einer weiblichen Figur auf **B103**. Sie trägt ein dunkles Untergewand, bei dem ein zweifarbigen Band in der Taille wahrscheinlich die Gürtung angibt, es ist aber auch nicht auszuschließen, dass es die Randborte eines Mantels darstellt. Mit beiden Händen zieht die Frau ein rotes, hinten um den Körper gelegtes Tuch oder einen Mantel, nach vorne. Über bzw. hinter dem Mantel sind noch die feinen Falten eines hellen Stoffes zu erkennen, bei dem es sich wahrscheinlich um einen Schleier handelt. Die Frau trägt also über dem Mantel noch ein Schleiertuch.

In der südionischen Vasenmalerei sind bisher nur wenige Darstellungen von Frauen bekannt. Die Reigentänzerinnen im unteren Fries der samischen Reigenhydria (**A296**) tragen ein dicht am Kopf anliegendes Schleiertuch, das lang über den Rücken fällt und kurz über dem Saum des Chitons endet. Dabei lässt es offensichtlich die Unterarme frei. Auf einer Seite haben die Tänzerinnen das Tuch wohl leicht nach vorne gezogen und am Gürtel befestigt¹²⁹¹. Bei der Tänzerin, die im Rücken des Flötenspielers steht, scheint es am Kopf festgesteckt, die vor ihr Tanzende hat das Tuch möglicherweise mit einem darüber um den Kopf gelegten Band befestigt.

In der Fikellurakeramik zeigen vier Gefäße Frauen mit einem über Kopf gelegten Schleiertuch (**A170. A286. B282. B287**). Das Tuch fällt, soweit erkennbar, hinter den Schultern über den Rücken und lässt die Arme frei. Während es bei der Frau auf den Zinnen (**A286**) das ganze Haar verhüllt, fallen der prächtig Gekleideten auf **B287** die langen Locken nach vorne über den Oberkörper und auch den großen Ohrschmuck lässt das Tuch frei.

In der nordionischen Keramik der zweiten Hälfte des 6. Jhs. werden nur die bittenden Mütter auf der Ricci-Hydria **A384** mit einem über den Kopf gelegten Tuch gezeigt. Sonst tragen die prozessionsartig hintereinander schreitenden Frauen zwar immer ein Tuch über dem Chiton (**A353. A354. A355**)¹²⁹², der Kopf bleibt dabei aber frei. Sie haben alle das lange Manteltuch über beide Schultern und Arme gelegt und ziehen es mit beiden Händen nach vorne. Eine Auletin, die den Reigen auf der nordionisch schwarzfigurigen Amphora **A306** begleitet, hat über dem Chiton ein langes Tuch umgelegt, das die Schultern, aber ebenfalls nicht den Kopf bedeckt.

In der archaischen ostionischen Plastik findet sich das Schleiertuch, sobald Kleidung dargestellt wird. Die Rückseite einer Tonstatuette des ersten Viertels des 7. Jhs. aus dem Heraion von Samos ist mit einem anderen Muster bemalt als ihre Vorderseite, was ein am Rücken hän-

¹²⁹¹ Furtwängler 1980, 191.

¹²⁹² s. o. Kapitel V., Charakterisierung der Menschen in der Prozession.

gendes Übergewand vermuten lässt¹²⁹³. Auf den Unterkörper einer Terrakotte aus dem späten 7. Jh. ist über den in dichten Strichen angegebenen Chitonfalten ein glattes herabhängendes Tuch aufgemalt, das kurz über dem Chitonsaum endet¹²⁹⁴, vergleichbar dem am Unterteil einer samischen Kore¹²⁹⁵ aus der Zeit um 575 sichtbaren Saum von einem herabhängenden Schleiertuch, das im zweiten und dritten Viertel des 6. Jhs. zum häufigen Trachtbestandteil der südio-nischen Koren gehört¹²⁹⁶. Werke der Kleinplastik des späten 7. und frühen 6. Jhs. aus Ephe-sos, zeigen Frauen, die einen Schleier tragen, der am Kopf befestigt scheint, über den ganzen Rücken herabfällt und die Figur von hinten auf beiden Seiten hinterfängt. Bei der Goldstatuet-te¹²⁹⁷ einer Frau im Chiton¹²⁹⁸ ist der Schleierrand in der Stirn mit einem Mäander verziert, der Rest des bis auf den Boden reichenden Tuchs ist mit einem Rautennetz versehen, ein Muster, das möglicherweise auch das Tuch als fein und durchscheinend charakterisieren soll. Bei einer Elfenbeinstatuette¹²⁹⁹ aus Ephesos scheint das Tuch am Kopf festgesteckt wie bei der Schlei-erträgerin auf dem chiotischen Fragment **A416**. Ein Schleiertuch mit einem Band oder Reif darüber trägt bereits die Frau auf einem Votivblech aus Milet (**C43**).

Die über dem Schleiertuch um den Kopf gelegten Bänder oder darauf gesetzten Kränze (**A338**, **A339**) finden sich etwas später ebenso in der Marmorplastik, so etwa das mit einem Mäander verzierte Band über einem Schleiertuch bei einem Frauenkopf aus Smyrna¹³⁰⁰ oder der Ring oder Kranz über dem Tuch einer Schleierträgerin von den Säulenreliefs des archai-

¹²⁹³ Samos T71: Jarosch 1994, 88. 137 Nr. 568 Taf. 53.

¹²⁹⁴ Samos T2516: Jarosch 1994, 88. 144 Nr. 674 Taf. 64. Eine Frau mit Schleiertuch zeigt auch die Terrakotte 73/K 204 aus dem Artemision von Ephesos: Bammer 1985, 44 Abb. 10.

¹²⁹⁵ Samos, Vathy Mus. III P 78: Freyer-Schauenburg 1974, 20 f. Nr. 5 Taf. 3.

¹²⁹⁶ Karakasi 2001, 166 f. (synoptische Tabelle zu den Koren mit Angaben zur Tracht). Zur Schleiertracht der samischen und milesischen Koren s. Freyer-Schauenburg 1974, 25. 53. 124 f.; Kron 1986, 51–56 mit Anm. 15. Auch weibliche Sitzfiguren tragen soweit feststellbar zumindest gelegentlich ein Schleiertuch: s. Tuchelt 1970, 73. 90 f. K60 Taf. 59.

¹²⁹⁷ Pülz 2009, 214 Kat. 1 mit älterer Lit. Taf. 1. 2; Farbt. 1. 2. Zur Datierung s. Bammer 1988, 23; Pülz 2009, 41–43. Die Figur gehört zu einer Gruppe von Gold- und v. a. Elfenbeinstatuetten aus dem Artemision von Ephesos, von denen einige bereits bei den Ausgrabungen von Hogarth 1904–1905 gefunden wurden (Smith, in: Hogarth 1908, 155–185, mit Angaben zum Fundkontext). Zu weiteren Statuetten aus den Grabungen der 1970er und 1980er Jahre s. Bammer 1985; Bammer 1988; Bammer 1992, bes. 185. 195 Abb. 1 (Plan Verteilung der Elfenbeinfunde). Bammer 1988, 2. 23 datiert die Benutzung der sog. Kultbasis, an der eine Reihe der Statuetten gefunden wurde, Ende 7./ Anfang 6. Jh. u. nennt als *terminus ante quem* das Kroisosstereobat. Zur Problematik der Fundkontexte und ihrer Datierung s. Weißl 2002, bes. 343. s. zusammenfassend dazu Pülz 2009, 42. 148 mit Anm. 933.

¹²⁹⁸ Ein Bezug zum bei Homer genannten »Pharos«, wie Pülz 2009, 39 Anm. 160 ihn bei den Gewändern nach Bieber 1934, 24 f.; Bammer 1985, 53 annimmt, ist nicht herzustellen, wie van Wees 2005b, 2 f. 10 überzeugend dargelegt hat. Zum Pharos s. auch Llewellyn-Jones 2003, 49. Die Gewändärmel zeigen die für Chitone typische Borte auf dem Arm, wo die vordere und die hintere Stoffbahn zusammengenäht werden, mit der ebenso typischen v-förmig offengelassenen Stelle für die Arme, vgl. die Elfenbeinstatuette Ephesos (s. o. Anm. 1257).

¹²⁹⁹ Hogarth 1908, Taf. 24, 3; Akurgal 1961a, 200 f. Abb. 160. 161; Vorster, in: Bol 2002, 127 Abb. 197. vgl. auch die Elfenbeinstatuette Ephesos 81/K 205: Bammer 1985, 41 Abb. 3. Zur Datierung s. o. Anm. 1297; vgl. auch Gesichtsschnitt u. Machart der Hände mit einer Elfenbeinstatuette aus Samos: Freyer-Schauenburg 1966, 18 f. Taf. 1 b.

¹³⁰⁰ Izmir, Mus. 15136: Akurgal 1992, 79–81 Taf. 7–9; Karakasi 2001, 39 Taf. 50 Smyrna.

schen Apollontempels von Didyma¹³⁰¹ und an Köpfen von Koren aus Milet¹³⁰² sowie aus dem samischen Heraion¹³⁰³.

Einige Tänzerinnen auf der Hydria aus Samos (**A296**) aus der Zeit um 590/580 scheinen das Schleiertuch auf einer Seite nach vorne gezogen und in den Gürtel gesteckt zu haben. Diese Tracht belegen davor wohl nur die Frauenfiguren eines samischen¹³⁰⁴ oder nach samischem Vorbild¹³⁰⁵ entstandenen Perrirhanterions aus Isthmia aus dem 2. Viertel des 7. Jhs.¹³⁰⁶. Später ist auf diese Weise auch das Tuch bei einer Reihe von südionischen Frauenstatuen des zweiten und dritten Viertels des 6. Jhs. in den Gürtel gesteckt, vor allem bei den samischen Koren seit der »Hera« des Cheramyes¹³⁰⁷, aber auch bei Koren aus Milet¹³⁰⁸ sowie einer Bronzestatuetten wohl des zweiten Viertels des 6. Jhs. aus Ephesos¹³⁰⁹. Möglicherweise hat auch die Frau auf dem Votivblech **C43** das Tuch vorne am Gürtel befestigt, da es den Oberarm wohl nicht bedeckt, am Unterkörper aber etwas nach vorne gezogen ist. Nach dem zweiten Viertel des 6. Jhs. kommt das in den Gürtel gesteckte Schleiertuch offensichtlich außer Mode¹³¹⁰.

Die Tracht der samischen Tänzerinnen (**A296**) und der milesischen Dame (**B287**), die den Schrägmantel mit Schleiertuch kombiniert, findet ihre Entsprechung ebenfalls in der samischen und milesischen Plastik. Das feine, doppelt gelegte Schleiertuch ist besonders bei der »Hera« des Cheramyes¹³¹¹ gut zu erkennen und wird in der Folge im zweiten und dritten Viertel des 6. Jhs. von Frauenfiguren der ostionischen Großplastik ebenso wie der Kleinplastik über dem Schrägmantel getragen. Als Beispiele genannt seien neben zahlreichen Koren¹³¹² aus Samos, Didyma und Milet auch Weihreliefs aus Milet¹³¹³. Ostgriechische Terrakottastatuetten und figürliche Salbgefäße zeigen sie bisweilen ebenfalls mit Schrägmantel und Schleier¹³¹⁴.

¹³⁰¹ Wiegand – Knackfuss 1941, af. 214 F 724. 725; Blümel 1963, 57 f. Nr. 59 Abb. 162; Tuchelt 1970, 99–101 K75. K76; 221–223 Taf. 72. 73; Akurgal 1987, Taf. 15; Heilmeyer 2007, 150. 154 Abb. 31.

¹³⁰² Milet, Mus.: v. Graeve 1986b, 82–86 Taf. 6, 1. 2, 7, 1; Karakasi 2001, 39 Taf. 43.

¹³⁰³ Samos, Vathy Mus.: Freyer-Schauenburg 1974, 40 f. Nr. 17 Taf. 10; Karakasi 2001, Taf. 17.

¹³⁰⁴ Götte 1990, 183.

¹³⁰⁵ Fuchs – Floren 1987, 187.

¹³⁰⁶ Sturgeon 1987, 14–60 Taf. 1–26 Farbt. A. B; zur Tracht bes. 41–43.

¹³⁰⁷ Freyer-Schauenburg 1974, 21–27 Nr. 6 Taf. 5 f.; 27–31 Nr. 7 Taf. 7. 8; 32 Nr. 9 Taf. 9; wohl auch bei 33 f. Nr. 11 Taf. 7; 38–40 Nr. 16 Taf. 9; Kyrieleis 1995, 32–34 Abb. 27. 29. Vgl. auch Karakasi 2001, Nr. 6 a. b Taf. 4–7; Nr. 7 Taf. 8. 9; Nr. 9 Taf. 11; Nr. 11 Taf. 12; Nr. 16 Taf. 14. 15. Wahrscheinlich zeigt auch eine Kore aus Erythrai diese Tracht, Karakasi 2001, 61 f. Nr. E5 Taf. 56 nimmt mit Kyrieleis 1995, 34 an, dass sie das Produkt einer samischen Werkstatt ist.

¹³⁰⁸ Berlin, ANT 1791: Karakasi 2001, 35 f. mit Anm. 9 Nr. M4 Taf. 40. 41. Möglicherweise auch der Frau auf einem Weihrelief aus Milet: v. Graeve 1986a, 21–25 Abb. 1 Taf. 6, 1 und der Schleierträgerin auf einem Votivblech aus Milet (**C43**).

¹³⁰⁹ Hogarth 1908, Taf. 14, 1. 2; Darsow 1952, 56; Richter 1968, 53 Nr. 78; Akurgal 1961a, 210–213 Abb. 176. 177. Işık 1986/1987, 60. 88; Işık 2000, 9. 33 Taf. 15, 1–3 datiert die Statuette bereits ans Ende des 7. Jhs.

¹³¹⁰ Işık 1986/1987, 59.

¹³¹¹ s. o. Anm. 1307.

¹³¹² Freyer-Schauenburg 1974, 25; zu den Stücken s. synoptische Tabellen zu den samischen, didymäischen und milesischen Koren: Karakasi 2001, 166 f.

¹³¹³ v. Graeve 1986a, 21–25 Abb. 1 Taf. 6, 1. 2.

¹³¹⁴ Winter 1903, 41 Nr. 4; Higgins 1959, 17 Nr. 1617 Taf. 9. Soweit feststellbar erscheint die Kombination von Schrägmantel und Schleier bei den Terrakotten u. Figurengefäßen deutlich seltener. Allerdings ist anhand der

Da das Schleierruch häufig zur Kleidung ostionischer Korenstatuen gehört, während die Koren anderen Regionen, besonders die zahlreichen attischen Koren, es nicht tragen¹³¹⁵, gilt es als typisch ostionischer Trachtbestandteil¹³¹⁶. Als solcher wird es von einigen aus der phrygischen bzw. späthethitischen Kunst hergeleitet¹³¹⁷. Nun ist allerdings der Schleier an sich in der griechischen Kultur kein fremdes Element, sondern in der Literatur seit den homerischen Epen¹³¹⁸ und in Darstellungen anderer Gattungen des griechischen Festlands und der Inseln bereits in der ersten Hälfte des 7. Jhs. verbreitet¹³¹⁹. Das Schleierruch wird hier aber meist nur locker über Kopf und Arme drapiert gezeigt¹³²⁰.

Was also vielmehr eine Eigenheit ostionischer Tracht scheint, ist die Kombination von Schleierruch und Schrägmantel¹³²¹, der, wie oben gesehen, als ursprünglich ionischer Trachtbestandteil gelten kann¹³²², sowie die Art, in der das Schleierruch getragen wird: Zum einen die Befestigung des Schleierruchs mit einem darüber gelegten Band oder Reif, zum anderen die Drapierung des Ruchs im unteren Bereich, bei der ein Ende in den Gürtel gesteckt wird.

Das Aufsetzen eines Reifes über einem Schleier wird in den Schriftquellen bereits bei Homer, und auch beim böotischen Autor Hesiod beschrieben¹³²³. Die Annahme, dass die samischen Koren üblicherweise in Anlehnung an späthethitische Tracht den Schleier mit Polos getragen hätten¹³²⁴, findet in den Denkmälern keine Bestätigung, da die erhaltenen ionischen Köpfe mit Schleier keinen Polos zeigen¹³²⁵.

Das in den Gürtel gesteckte Schleierruch, das offensichtlich nur in den südionischen Bildern auftaucht, wurde ebenfalls von späthethitischen, phrygischen und lydischen Vorbildern herge-

publizierten Abbildungen, die oft nur die Vorderseite der Figuren zeigen, häufig nicht eindeutig festzustellen, ob die Figuren einen Schleier tragen.

¹³¹⁵ Freyer-Schauenburg 1969, 46; Freyer-Schauenburg 1974, 25; Karakasi 2001, 39; Llewellyn-Jones 2003, 47.

¹³¹⁶ Freyer-Schauenburg 1969, 46 f.; Freyer-Schauenburg 1974, 25. 124 f. sieht in der Schleiertracht allgemein eine »primär landschaftlich bedingte Tracht«. Zusammenfassend zur Deutung der Schleiertracht der Korenstatuen s. Kron 1986, 56 Anm. 30; Kyrieleis 1995, 30 f.

¹³¹⁷ Freyer-Schauenburg 1969, 47; Freyer-Schauenburg 1974, 25 [»Osten« mit Beispiel Marasch]; Ridgway 1977, 111. İşik 1986/1987, 107; Llewellyn-Jones 2001, 48 f.; dagegen Kron 1986, 56 Anm. 30.

¹³¹⁸ s. o. Anm. 1281.

¹³¹⁹ Llewellyn-Jones 2003, 50–52 u. a. mit attischen und kykladischen Beispielen.

¹³²⁰ Vgl. ein Elfenbein aus dem Artemis Orthia Heiligtum (Dawkins 1929, Taf. 114, 2), sowie Beinreliefs aus Dimitsana und von der Athener Akropolis: Marangou 1969, 186 f. Abb. 150–153.

¹³²¹ Anders als Herda, in: Herda – Sauter 2009, 72 annimmt, trägt die Frau auf der Stele eines karischen Ehepaars aus Saqqara (Cambridge, Fitzwilliam Mus. E1.1971: Höckmann 2001a, 219 f. Taf. 36. 37; Kammerzell 1993, 134–137 Abb. 28) m. E. kein Schrägmäntelchen, so auch Höckmann ebenda. Vielmehr handelt es sich, wenn man der Umzeichnung Kammerzell 1993, 135 Abb. 28 glauben darf, bei den kürzeren, von den Armen herabhängenden Stoffteilen um die zweite, innere Lage des doppelt gelegten Schleierruchs.

¹³²² s. o. Anm. 1278.

¹³²³ Hes. theog. 574–577; Wees 2005b, 12. 30 Anm. 53. Hom. Il. 22, 468–470 wird beschrieben, dass Hekabe Haarnetz, Schleier und eine gedrehte Kopfbinde trägt. Wenn die Binde über dem Schleier getragen wird, was aus dem Text nicht klar hervorgeht, wäre die Tracht ähnlich vorstellbar.

¹³²⁴ Llewellyn-Jones 2001, 48; Ridgway 1977, 111.

¹³²⁵ Llewellyn-Jones 2001, 48 weist darauf hin, dass keine samische Korenstatue vollständig mit Kopf erhalten ist. Bei den erhaltenen verschleierrten Köpfen ist allerdings anzunehmen, dass sie zu entsprechenden Statuen gehörten. Bei einem Kopf in Berlin (ANT Sk1874) konnte Kyrieleis 1995, 32–34 Abb. 27–29 die Zugehörigkeit zu einem Korentorso in Samos (Vathy P149) wahrscheinlich machen.

leitet¹³²⁶. Die von Akurgal¹³²⁷ genannten späthethitischen Vergleiche sind aber in deutlichem zeitlichen und räumlichen Abstand zu den südionischen Darstellungen entstanden, was gegen eine direkte Übernahme spricht. Zudem sind die Kleidungsstücke in den genannten Bildern anders drapiert: Auf den späthethitischen Reliefs wird das Tuch vorne um den Körper gelegt und auf der anderen Seite in den Gürtel gesteckt, teils reicht es nur bis auf die Oberschenkel. Auch die zum Vergleich oder als verbindendes Element von einigen angeführten¹³²⁸ Elfenbeinstatuetten aus Elmalı¹³²⁹, tragen ein anderes oder ein anders drapiertes Schleiertuch: Es hängt vorne weiter herunter als hinten und ist mit zwei Enden in den Gürtel gesteckt. Bei der einen Figur lässt es sogar die Rückseite des Unterkörpers frei, die andere Frau trägt es mit Polos.

Anders sieht es bei den möglichen phrygischen Vorbildern aus. Eine Reihe von Kybelebildern¹³³⁰, die frühestens ins 7. Jh. zu datieren sind¹³³¹, zeigt die stehende Frauenfigur mit einem Schleiertuch, das wie bei den südionischen Skulpturen am Rücken und an den Seiten herabfällt und auf ihrer linken Seite nach vorne gezogen und in den Gürtel gesteckt ist. Die beiden im Relief dargestellten Figuren tragen das Tuch allerdings anders als die Frauen in den ionischen Darstellungen in Kombination mit einem Polos, die Kybele der Statuengruppe aus Boğazköy hat das Tuch wohl gar nicht als Schleier über den Kopf gelegt, sondern nur um die Hüften gebunden¹³³².

¹³²⁶ Bammer 1985, 46. 49. 51 Abb. 18 vergleicht den in den Gürtel gesteckten Schleier mit dem phrygischer Kybelestatuen, wobei er die asymmetrische Darstellung des Unterkörpers unter Verweis auf eine Bronze aus Tell Halaf als nordsyrisch-kleinasiatische ansieht. Ebenso Pülz 2009, 40. Ähnlich nimmt Işık 1986/1987, 63–72 späthethitische Vorbilder für die Gewandmotive phrygischer Kybelebilder an, unteren deren Eindruck wiederum die ionischen Werke stünden, s. dazu allg. auch Işık 2001; Akurgal 1989, 41; Akurgal 1992, 72. 75. 78 f. bezeichnet den in den Gürtel gesteckten Schleier als späthethitische Mode, die in die ostgriechische Bildkunst übernommen worden sei und von dort in die phrygische. Özgen – Öztürk 1996, 62 f. vermuten Lyder als Vermittler phrygischer Moden ins Ostgriechische.

¹³²⁷ Akurgal 1966, 78 f. Abb. 22 a (Orthostatenblock aus Malatya, 1050–850); 119 Abb. 28 (Grabstein aus Maraş, Ende 8./Anfang 7. Jh.).

¹³²⁸ Akurgal 1992, 72–75; Kyrileis 1995, 30 Anm. 74; Herda, in: Herda – Sauter 2009, 75 Anm. 125.

¹³²⁹ Antalya C (Işık 2000, 5 f. Taf. 3–5; 8, 1–3) und Antalya D (Işık 2000, 7 f. Taf. 6; 7, 3; 8, 4). Die Statuetten werden unterschiedlichen Kulturkreisen zugeordnet und dementsprechend unterschiedlich datiert: s. vor allem Akurgal: späthethitisch, Anfang 7. Jh. (Akurgal 1992, bes. 72) – Mellink 1989, 120; Roller 1999, 104: phrygischer Charakter der Funde aus Elmalı. – Özgen – Öztürk 1996, 26 f.: lydisch – Işık: »ionisch«, frühes 6. Jh. (bes. Işık 2000, 33. 38–44; Işık 2001, 85). Das Problem bei der Zuordnung besteht v. a. in bisher fehlenden Vergleichen, s. dazu auch Schiering 2003. Die Statuetten, die m. E. aufgrund ihrer Verwandtschaft mit Statuetten aus Ephesos eher mit Işık an den Anfang des 6. Jhs. zu datieren sind, entziehen sich in ihrer Einzigartigkeit einer einseitigen Zuordnung und illustrieren das Zusammentreffen verschiedener Kulturen im westlichen Kleinasien.

¹³³⁰ Relief aus Bahçelievler in Ankara: Akurgal 1961a, 94–96 Abb. 60. 61; Naumann 1983, 294 f. Nr. 18 Taf. 5, 2 – Relief aus Gordion in Ankara: Akurgal 1961a, 97 f. Abb. 62; Naumann 1983, 295 Nr. 19 Taf. 5, 3 – Statuengruppe aus Boğazköy: Akurgal 1961a, 91–98 Abb. 55–59; Naumann 1983, 295 Nr. 23 Taf. 6, 3; Taf. 7, 1.

¹³³¹ Die Datierung der Skulpturen ist umstritten. Akurgal 1961a, 90. 95–99 nimmt ihre Entstehung in der 2. Hälfte des 6. Jhs. an. Naumann 1983, 294 f. Nr. 18. 19. 23 datiert die Stele aus Gordion ins frühe 6. Jh., die beiden anderen in die erste Hälfte des 6. Jhs. Işık 1986/1987, 64–95 schlägt eine Datierung ins 7. Jh. vor, der sich Prayon 2004, 614. 616 u. a. aufgrund der Umdatierung des sog. Tumulus des Midas von Gordion (s. dazu Sams 2005, 20) anschließt. Roller 1999, 56 Abb. 7; 57 Abb. 8; 59 Abb. 10; 72–74 datiert das Relief aus Bahçelievler ins 7. Jh., die beiden anderen ins späte 7. Jh. bis frühe 6. Jh.

¹³³² Der Oberkörper der Figur ist stark restauriert.

Es ist also in keinem der Fälle von einer identischen Tracht zu sprechen. Offensichtlich zeigen sich aber in der Drapierung des in den Gürtel gesteckten Tuchs lokale Moden und Vorlieben, die im griechischen, phrygischen, lydischen und möglicherweise auch karischen Bereich¹³³³ gepflegt wurden, deren genauer Ursprung aber kaum bestimmt werden kann. Die Phryger waren in der Antike bekannt für ihre prächtigen Stoffe¹³³⁴, die sicher auch an die kleinasiatische Westküste verhandelt wurden, wie auch die phrygischen Fibeln, die eine Produktion von Fibeln phrygischen Typs in Ionien anregten¹³³⁵. Nach dem Zusammenbruch des phrygischen Reichs im frühen bzw. in der Mitte des 7. Jhs.¹³³⁶ waren die Verbindungen zum Lyderreich in modischer Hinsicht prägend. Lydische Textilien, Schuhe und Schmuck galten als Luxusprodukte, die offensichtlich in recht großem Umfang in die ostionischen Städte importiert¹³³⁷ und zumindest im Falle des Schmucks dort auch nach lydischen Typen hergestellt wurden¹³³⁸.

Kopfputz

Die Frauen werden in den Bildern der ostgriechischen Keramik mit unterschiedlichem Kopfschmuck gezeigt. Dabei handelt es sich vor allem um Hauben, nur vereinzelt auch um andere Kopfbedeckungen, wie etwa den Polos.

Die ersten Darstellungen von Hauben finden sich an der Wende vom 7. zum 6. Jh.: Bereits die Reigentänzerinnen auf einem Kraterfragment vom Ende des 7. Jhs. aus Klazomenai (**A293**) scheinen rote, von einem Band gefasste Hauben auf dem Kopf zu tragen. Detaillierter ist der Kopfputz der Frauen auf Fragmenten eines äolischen Dinos (**A294**) aus dem ersten Viertel des 6. Jhs. dargestellt. Hier sind über die Kalotte der Frauen quer verlaufende Bänder gemalt, die wohl von einem weiteren, den Kopf umlaufenden Band zusammengehalten werden, das gerade den Haaransatz in der Stirn verdeckt. Ob dabei zwischen den Bändern die Haare hervorschauen, oder ob es sich bei dem Kopfschmuck um eine mit Bändern geschmückte Haube handelt, ist u. a. aufgrund des fragmentarischen Erhaltungszustands der Stücke nicht festzustellen. Auch den Kopf einer Frau auf einem Votivblech des frühen 6. Jhs. aus Milet (**C42**) scheinen quer laufende Bänder zu schmücken. Hier ist zu erkennen, dass unter dem Kopfschmuck keine Haare hervorschauen.

Bei einer ähnlichen Kopfbedeckung, die eine Frau mit Granatäpfeln auf dem Fragment eines chiotischen Kelchs (**A388**) aus dem zweiten Viertel des 6. Jhs. trägt, deuten die hellen Punkte

¹³³³ Kyrieleis 1995, 30 vermutet in dem unter den Gürtel gesteckten Schleierzipfel der Cheramyes-Koren unter Hinweis auf den karischen Namen des Stifters »eine Trachteigentümlichkeit hellenisierter karischer Familien« als »Reminiszenz der kleinasiatischen Abstammung«. s. dazu auch Herda 2009, 76; Herda, in: Herda – Sauter 2009, 76 mit Anm. 126 zur Herkunft des Namens und Hinweis auf die oben genannte (s. o. Anm. 1233) Herodotstelle, nach der die Ionier ihre Tracht von den Karern übernommen hätten.

¹³³⁴ Bellinger 1962; Boehmer 1973; Kerschner 2005, 126. Zur phrygischen Textilproduktion s. Burke 2005.

¹³³⁵ Jantzen 1972, 53; Kerschner 2005.

¹³³⁶ s. dazu Ehrhardt 2005 mit Anm. 22.

¹³³⁷ s. dazu allg. van Wees 2005a, 47 f.; Foxhall 1998, bes. 304; sowie bereits Studniczka 1886, 22 f. s. auch u. Anm. 1512 (Schuhe). Anm. 1357 (Mitra). Lydische Chitone werden später in einem Inventar des Schatzes der Hera von Samos erwähnt: s. Ohly 1953b, 37. 49. 47 Anhang 7 II 27 Nr. 30.

¹³³⁸ Zur offensichtlich engen Zusammenarbeit von lydischen und ionischen Handwerkern im Bereich der Schmuckherstellung s. Kerschner 2005, 132 f.; Pülz 2009, 22–25.

auf dunklem Stoff zwischen den Bändern auf eine dicht am Kopf liegende Haube. Ein solches Kleidungsstück tragen die Frauen im Reigen auf dem nordionischen Krater in Kiew (**A297**). Hier ist deutlich der rote Stoff der fest sitzenden Haube zu erkennen, die mit sich kreuzenden, schwarzweißen Schmuckbändern versehen ist, die wahrscheinlich an Nähten sitzen, die die Haube in Form bringen. Die Haube hängt nicht in den Nacken, sondern wölbt sich in Verlängerung des Hinterkopfs, was darunter hochgestecktes Haar vermuten lässt¹³³⁹. Die Reigentänzerinnen auf dem etwa gleichzeitigen Krater in London (**A300**) tragen rote Hauben¹³⁴⁰, die sich nur leicht im Nacken wölben. An den Hauben ist kein weiterer Schmuck zu erkennen, was daran liegen mag, dass Teile der ehemals in Deckweiß aufgetragenen Bemalung nicht erhalten sind. Die beiden letzten Beispiele (**A297**, **A300**), bei denen Kopf und Hals der Frauen erhalten sind, zeigen die Frauen mit Hauben, die die Ohren freilassen, das Haar aber ganz verbergen.

In der nordionisch schwarzfigurigen Vasenmalerei¹³⁴¹ des dritten Viertels des 6. Jhs. erscheint ein Frauenkopf auf einem Askos (**B241**) mit der von Bändern unterteilten Haube, unter der aber diesmal das Haar im Nacken herausschaut. Auf einem schwarzfigurigen Krater aus Manisa (**A331**) trägt jede zweite Tänzerin eine Haube, die in einem leicht gebogenen Zipfel endet und unter der das Stirnhaar hervorschaut. Die Haube hängt ebenfalls nicht in den Nacken, scheint aber lockerer zu sitzen als die früher dargestellten, was vielleicht an einem anderen Schnitt liegt, denn es fehlen auch die zierenden Bänder, die bei den vorherigen Hauben auf Nähte hinweisen.

Andere Kopfbedeckungen als Hauben werden nur vereinzelt in der chiotischen Vasenmalerei dargestellt. Das Fragment eines chiotischen Kelchs (**B72**) des zweiten Viertels des 6. Jhs. zeigt eine Kopfbedeckung, die das Haar in Stirn und Nacken verbirgt. Hier handelt es sich aber nicht um eine fest sitzende Haube, sondern eher um ein um den Kopf geschlungenes Tuch. Die aufgemalten gebogenen, parallelen Linien weisen auf eine gewickelte Struktur. Oben scheint diese Kopfbedeckung offen, so dass Haare herausschauen. Es könnte sich bei der dargestellten Figur um eine Frau, aber auch um einen der chiotischen Tänzer mit ›Turban‹ handeln¹³⁴². Leider hat sich von der Darstellung zu wenig erhalten, um etwas über die Tätigkeit der Figur aussagen zu können.

Aus der Reihe fällt die Kopfbedeckung zweier Figuren, die hintereinander auf einem chiotischen Fragment (**A352**) dargestellt sind. Zumindest bei der vorderen Figur, aber wahrscheinlich auch bei der ihr folgenden, handelt es sich um eine Frau, die über dem langen, offenen Haar einen flachen Polos trägt. Das Fragment gehört zu einer Gruppe chiotischer Gefäße,

¹³³⁹ Ähnlich auch auf dem Relief **C37** mit Reigentänzerinnen aus Milet.

¹³⁴⁰ Walter-Karydi 1973, 138 Nr. 700 sieht im rot bemalten Bereich das Haar der Tänzerinnen; Brandenburg 1966, 71 bezeichnet die Kopfbedeckung als Mitra. Vgl. auch die Tänzerinnen auf **A293**, die möglicherweise ebenfalls Hauben tragen.

¹³⁴¹ Nach Tempesta 1998, 103 trägt auch die Mänade auf **A457** eine Haube, wahrscheinlich handelt es sich aber nur um ein Band, wie Greifenhagen 1936, 379 f. angibt, der darauf hinweist, dass Hinterkopf und Haar versintert sind.

¹³⁴² s. o. Kapitel II., Chiotische Tänzer, Deutung einzelner Bildelemente, Turban. Lemos 1991, 278 Nr. 751 sieht in der Darstellung eine Frau mit Kranz.

deren Bemalung offensichtlich in der Tradition lakonischer Vasenmalerei steht¹³⁴³. Insofern verwundert es nicht, dass sich eine Frau mit entsprechender Kopfbedeckung auch im Innenbild einer lakonischen Schale des Boreaden-Malers findet¹³⁴⁴, dessen Werk die chiotischen Fragmente besonders nahe stehen¹³⁴⁵. Offensichtlich folgt nicht nur der Bemalungsstil, sondern auch die Bekleidung der dargestellten Figuren lakonischen Vorbildern¹³⁴⁶.

Die Haube ist die einzige Kopfbedeckung für Frauen, die in der ostgriechischen Vasenmalerei in mehreren Darstellungen nachweisbar ist, vor allem in den nordionischen einschließlich der chiotischen Darstellungen der ersten Hälfte 6. Jhs. Für den südionischen Bereich belegt sie nur die Darstellung auf dem Motivblech **C42**. Ansonsten taucht eine ähnliche Haube in den Darstellungen anderer Gattungen im Ostgriechischen erst später auf. Eine Haube, die relativ dicht am Kopf sitzt und mit quer verlaufenden Bändern verziert ist, tragen die Frauenköpfe auf Münzen ostgriechischer Städte, allen voran Phokaia, wohl ab der zweiten Hälfte des 6. Jhs.¹³⁴⁷.

Die Haube erscheint in den ostgriechischen Darstellungen offensichtlich früher als in den attischen Vasenbildern, wo eine ebenfalls recht enge Haube, die mit einem quer über den Kopf und einem umlaufenden Band verziert ist, vereinzelt etwa ab der Jahrhundertmitte gezeigt wird¹³⁴⁸, so bei einer Mänade auf einem Krater des Lydos in New York¹³⁴⁹ und einer Amazone auf einem Kraterfragment des Lydos in Athen¹³⁵⁰. Auch weibliche Köpfe auf Randschalen des Sakonides tragen eine entsprechende Haube¹³⁵¹. Allerdings unterscheiden sich die Hauben in den attischen Darstellungen dahingehend, dass sie leicht in den Nacken hängen, so dass die Haare unter dem Stoff zu erahnen sind, was mit einer anderen Haartracht unter der Haube erklärt werden kann. Außerdem enden die Hauben oben in einer Spitze, auf der meist eine kleine Schlaufe sitzt, die darauf hinweist, dass es sich hier um ein schlauchförmiges Tuch han-

¹³⁴³ Williams 2006, bes. 130 f. mit älterer Lit. S. 132 Anm. 64 vermutet hier sogar einen nach Chios ausgewanderten lakonischen Vasenmaler. Zu Verbindungen von chiotischer und lakonischer Vasenmalerei s. Anm. 2519. 2521.

¹³⁴⁴ New York, MMA 50.11.7: Stibbe 1972, 98. 276 Nr. 140 Taf. 44. Die Deutung der Figur ist umstritten, s. Stibbe 1972, 98; Pipili 1987, 11 f. Nr. 23 Abb. 16. Vgl. auch den flachen Polos der Frau auf einem Elfenbeinplättchen aus dem Artemis Orthia Heiligtum: Dawkins 1929, Taf. 122, 2–4.

¹³⁴⁵ Williams 2006, 130 f.

¹³⁴⁶ Boardman 1956, 61 Anm. 1 nimmt bereits an, dass die Poloi aus dem Lakonischen übernommen sind. s. auch Lemos 1991, 159.

¹³⁴⁷ Langlotz 1966, 24 f. 54 Abb. 12–14; Langlotz 1975, 33–35 Taf. 2, 4. 13–15; 3, 1; Bodenstedt 1981, 115 Ph7 Taf. 1, 7; 129 Ph 31 Taf. 3, 8. – Knidos: Cahn 1970, 21 Nr. 7. 8 Taf. 1, 7. 8; 12, 7. 8; 70.

¹³⁴⁸ Boardman – Kurtz 1986, 52. 67 Abb. 31, 4–6. Ein Teil der ebenda S. 52 Anm. 97 genannten Beispiele zeigt allerdings eine Kopfbedeckung mit Netzstruktur und einer Schlaufe an der Spitze, es handelt sich dabei wohl eher um Haarnetze. Vgl. dazu spätere Haarnetze: Jenkins – Williams 1985.

¹³⁴⁹ New York, MMA 31.11.11: Rumpf 1937, 28 Nr. 91 Taf. 21.

¹³⁵⁰ Athen, Kerameikos Mus.: Langlotz 1962, 115 Beil. 34, 1; Tiverios 1976, Taf. 75 a. Die Haube hat allerdings nur ein quer verlaufendes Band.

¹³⁵¹ Berlin, F1757 (verschollen): Rumpf 1937, 23 Nr. 9 Taf. 28 a; SMB Verluste V1 2005, 116 F1757 – Berlin, ANT 3152: Rumpf 1937, 23 Taf. 28, e. f.; Kunst der Schale 1990, 164 Abb. 26, 4 a. b.

delt, das am oberen Ende zusammengebunden wird, wie es bei den in einem langen Zipfel auslaufenden Sakkoi des letzten Viertels des 6. und des 5. Jhs. deutlicher zu erkennen ist¹³⁵².

Obwohl die Hauben leicht unterschiedlich dargestellt werden, könnte in den ostgriechischen und den attischen Bildern die gleiche Kopfbedeckung gemeint sein. In diesem Fall würde es sich um eine ostgriechische Mode handeln, die in Athen übernommen wurde, vielleicht auch als exotischer oder luxuriöser Kopfputz.

Das Phänomen können wir auch bei einer in den Schriftquellen erwähnten Kopfbedeckung fassen, nämlich einer lydischen Haube, der Mitra. Auf diese bezog man einige der vorgestellten ostgriechischen Darstellungen von Hauben. Brandenburg will sie auf dem nordionischen Krater in London (A300) erkennen¹³⁵³. Langlotz sieht in der Haube, die Frauenköpfe auf den phokäischen Münzen tragen, die »lydische« bzw. »phokäisch-lydische« Haube¹³⁵⁴.

Die lydische Mitra¹³⁵⁵ begegnet bei Alkman als Kopfputz für Mädchen, die an Festtagen den Chorreigen aufführen¹³⁵⁶. Sappho erwähnt eine »eine in Sardes gar bunt gewebte« Mitra¹³⁵⁷. Aus dem Gedicht ist zu erschließen, dass die Mitra offenbar neu in Mode gekommen ist¹³⁵⁸, was zeitlich etwa zu den frühen ostgriechischen Darstellungen der Frauen mit Haube passt¹³⁵⁹. In einem Inventar der im Heraion von Samos aufbewahrten Gegenstände werden neben anderen Kleidungsstücken auch mehrere Mitren im Schatz der Hera genannt¹³⁶⁰. Plutarch¹³⁶¹ erwähnt die Mitra als Kleidung vornehmer Frauen aus Athen im 6. Jh. Bei attischen Komikern des 5. und 4. Jhs. zählt sie zu den Gegenständen des weiblichen Luxus¹³⁶². Insofern ist durchaus vorstellbar, dass es sich bei der Haube, die die aufgeputzten Frauen tragen, um die lydische Haube, also die Mitra, handelt.

Frauenkleidung im Darstellungskontext

Dient Kleidung in der Realität zur Distinktion, gilt das erst recht für die Bilder, in denen Kleidung ihre Trägerinnen charakterisiert. Daraus ergibt sich die Frage, ob bestimmte Kleidungsstücke oder Kombinationen in den Bildern über das allgemein charakterisierende hinaus mit

¹³⁵² Zum Sakkos s. mit zahlreichen Beispielen Brandenburg 1966, 130–132, der den Sakkos definiert als Haube, »die aus einem Stück Zeug hergestellt ist und in den Darstellungen öfters einen Zipfel und durchweg auf der Kalotte oder auf dem Zipfel eine Schlaufe aufweist«. Charakteristisch sind nach Brandenburg 1966, 130 Musterelemente wie bei festeren Stoffen, bes. Zickzackmuster und schon nach der Bezeichnung »Sakkos« gröberer Stoff. Der Begriff wird aber häufig weiter gefasst. s. auch Jenkins – Williams 1985, bes. 413 Taf. 46 Abb. 12–14; Kurtz – Boardman 1986, 53; Onassoglou 1988, 448–453 Abb. 21.

¹³⁵³ Brandenburg 1966, 71.

¹³⁵⁴ Langlotz 1962, 115; Langlotz 1966, 24 f.; Langlotz 1975, 34; dem folgt Bodenstedt 1981, 129.

¹³⁵⁵ Zur Mitra als Kopfbedeckung von Frauen s. Brandenburg 1966, 53–55.

¹³⁵⁶ Alkm. fr. 1 (Page 1975, 4 Alkm. 1, 64–68). Übersetzung s. Ebener 1976, 88. s. o. Anm. 783.

¹³⁵⁷ Sappho fr. 96 A. B, 10–16, Übersetzung Franyó u. a. 1981c, 43.

¹³⁵⁸ Brandenburg 1966, 53 f. s. dazu auch van Wees 2005a, 49 f.

¹³⁵⁹ Zur Lebenszeit der Sappho (etwa von 630 bis nach 580) s. Tsomis 2001, 17 f.

¹³⁶⁰ Das Inventar ist allerdings erst von 346/345, s. Ohly 1953c, 35 f. 46 f. Anhang 7 II Zeile 17, 8; 18, 11; 36, 36. 39; Brandenburg 1966, 55 f. mit Anm. 10.

¹³⁶¹ Plut. Solon 8, 5.

¹³⁶² Brandenburg 1966, 54 mit Quellen in Anm. 5. Zur Mitra als Luxusobjekt s. auch Kurke 1992, 97.

bestimmten Anlässen oder einem bestimmten Personenkreis verbunden werden können. Gegenüber der Plastik, auf der der Fokus bei den bisherigen Untersuchungen zur Kleidung im ostionischen Bereich lag, könnten die Darstellungen der Vasenmalerei den Vorteil bieten, bekleidete Figuren in einem größeren Kontext zu zeigen¹³⁶³.

Doch auch bei den Bildern der ostgriechischen Keramik, die oft nur in sehr fragmentiertem Zustand überliefert ist, stellt sich häufig das Problem, dass der Kontext der dargestellten Figur nicht mehr zu bestimmen ist, selbst wenn anhand eines Kopfes oder eines Gewandteiles Geschlecht und Bekleidung noch erkennbar sind. Hinzu kommt, dass Frauen eher selten dargestellt werden, auch scheint das Themenspektrum der Darstellungen, in denen sie erscheinen, begrenzt. Neben Göttinnen und mythischen Wesen als Einzelfiguren, wie etwa der Potnia theron, Gorgo oder Athena, treten tanzende Mänaden auf. Sterbliche Frauen werden bei Reigen und Prozession, als Musikerinnen oder mit Blumen, Früchten oder Kränzen als Gabenbringer bzw. bei Festen gezeigt. Nur einige wenige erscheinen in einem noch bestimmbareren (Handlungs-)Zusammenhang, etwa in mythologischen Darstellungen¹³⁶⁴.

Frauen werden meist bekleidet dargestellt. Nur sehr wenige der bisher publizierten ostgriechischen Darstellungen archaischer Zeit zeigen sie nackt. Zu nennen sind hier die Frauen in den Sexsszenen¹³⁶⁵ auf einer Fikelluraschale aus Milet (**A559**) und auf einer nordionisch schwarzfigurigen Amphora in Würzburg (**B267**), sowie die vor einem Satyrn fliehende Mänade auf dem Fikellurastamnos **A441**¹³⁶⁶. Bei den wenigen Frauen, die nackt dargestellt werden, handelt es sich also nicht um »normale«, »ehrbare« Frauen.

Normalerweise tragen Frauen den Chiton. Dazu können diverse Kleidungsstücke unterschiedlich kombiniert werden.

Im Chiton als einzigem Kleidungsstück können im Prinzip alle Frauen auftreten. Es handelt sich dabei gerne um bewegte Figuren, bei denen kunstvoll drapierte Gewänder wie Schrägmantel und Schleiertuch hinderlich wären.

Der Schrägmantel wird in den Darstellungen, wo noch ein Kontext bestimmbar ist, von »sterblichen« Frauen beim Reigen getragen (**A297**, **A300**). Auch die begleitenden Musikerinnen können ihn tragen. Dabei können solche mit Schrägmantel und solche ohne nebeneinander im Bild erscheinen. Von den beiden Kitharaspielderinnen auf dem Dinos in Kiew **A297** trägt eine den Schrägmantel, die andere nur den Chiton, und auf dem nordionischen Fragment **A298**, das wahrscheinlich eine Frau mit Flöte und eine mit Saiteninstrument zeigt, trägt nur die zweite mit dem Saiteninstrument einen Schrägmantel. Der unterschiedlich aufwendigen Kleidung entspricht die Hierarchie der Instrumente, galt doch die Flöte als schlichter gegenüber der

¹³⁶³ Eine Untersuchung der Kleidung unter Hinzuziehung der Vasenbilder fordert Herda, in: Herda – Sauter 2009, 69 Anm. 104.

¹³⁶⁴ z. B. auf dem Troilos-Kelch **A512**.

¹³⁶⁵ s. u. Kapitel XI., Phallische Flügelwesen.

¹³⁶⁶ Ebenso möglicherweise eine Mänade auf einem nordionischen Frgt. in Stockholm (**A479**), erhalten hat sich nur ein weißes Bein neben Hufen.

vornehmeren Kithara, die aufwendiger herzustellen und schwieriger zu erlernen ist als die Flöte¹³⁶⁷. Der Schrägmantel ist auch bei einer Gabenbringerin zu belegen, allerdings nur außerhalb der Vasenmalerei auf dem Votivblech **C42**.

Dass Reigentänzerinnen und Gabenbringer den Schrägmantel tragen, heißt aber umgekehrt nicht, dass er für diese Anlässe die obligatorische Tracht wäre, denn beide werden, wie wir gesehen haben, häufig nur im Chiton gezeigt. Das gilt auch für Reigendarstellungen, bei denen durch einen Altar im Hintergrund ein Heiligtum als Ort angegeben ist (**A303. A304**). Aus der Kleidung ist also nicht auf den Anlass des Reigens zu schließen.

In anderen Kontexten sowie in Aktion tragen den Schrägmantel in Vasenbildern nur Göttinnen in nordionisch schwarzfigurigen Darstellungen des letzten Drittels des 6. Jhs. (**A384. B180**) und auf Klazomenischen Sarkophagen (z. B. **C59. C65 C69**).

Das am Kopf befestigte Schleiertuch wird häufig von den Frauen getragen, die prozessionsartig hintereinander schreiten, so in nordionischen, äolischen und chiotischen Darstellungen der ersten Hälfte des 6. Jhs. (**A338. A339. A342**). Vereinzelt erscheinen Gabenbringerinnen mit Schleiertuch (**A396**¹³⁶⁸. **C43**). Bei Reigentänzerinnen zeigt es nur eine Darstellung außerhalb der Vasenmalerei (**C39**).

In Kombination mit dem Schleiertuch erscheint der Schrägmantel in einem bestimmbareren Kontext in den Vasenbildern nur auf der samischen Reigenhydria (**A296**).

Der Überblick zeigt, dass sowohl Schrägmantel als auch Schleiertuch von Frauen bei festlichen Anlässen getragen werden. Dabei tragen die Frauen beim Reigen eher einen Schrägmantel, Frauen in der Prozession eher das Schleiertuch, in späteren Darstellungen den über beide Schultern gelegten Mantel. Keine der Kleidungsvarianten ist jedoch einer Gruppe oder einem Anlass exklusiv vorbehalten.

In dieses Bild fügt sich auch die Wahl der dargestellten Kleidung in anderen Gattungen. Wie wir gesehen haben, tritt die Schrägmanteltracht sowohl alleine als auch in Kombination mit dem Schleiertuch in der Rundplastik bei zahlreichen Korenstatuen auf, sowie auf den Säulenreliefs aus Ephesos und Didyma, die Frauen im Heiligtum bei der Prozession zeigen¹³⁶⁹.

Der Schrägmantel ist schon seiner Form nach ein künstliches Kleidungsstück, dessen Gestaltung offensichtlich anderen als praktischen Gesichtspunkten folgt: Eine maximale Menge von Stoff wird so um den Körper drapiert, dass sie minimal wärmt und Bewegungen eher behindert. Neben der verschwenderischen Verwendung von Stoff stellt die bewegungsfeindliche Form den Wohlstand der Trägerin zur Schau, die es nicht nötig hat, sich körperlich zu betätigen. Daher verwundert es nicht, wenn der Schrägmantel als schmückendes Kleidungsstück in den Darstellungen von Sterblichen zu festlichen Anlässen getragen wird.

¹³⁶⁷ Götter werden etwa nicht aulosblasend dargestellt. Der kitharaspieldende Apoll besiegt im Wettkampf Marsyas mit den Auloi, s. dazu u. a. Neubecker 1994, 77 f.; Nordquist 1992, 166.

¹³⁶⁸ Da nur der Zipfel des Tuches erhalten ist, könnte es sich auch um einen Mantel handeln.

¹³⁶⁹ s. o. bei Anm. 1075.

Auch das Schleierruch wird in diesem Kontext getragen¹³⁷⁰. Besonders mit einem darüber umgelegtem Band, Reif oder Kranz, wie es auch die ostionischen Korenstatuen und Frauen auf Weihreliefs und Säulenreliefs zeigen, tragen es prozessionsartig hintereinander schreitende Frauen in den Vasenbildern und eine Gabenbringerin. Wir haben gesehen, dass diese Tragevariante des Schleierruchs, in der der Schleier als fester (Kopf)schmuck fungiert, wie überhaupt der am Kopf befestigte Schleier eine ostgriechische Mode zu sein scheint.

Einige sahen in der Kleidung der Mädchen mit Schleierruch und Wulstbinde der didymäischen Säulenreliefs wie auch der Weihreliefs die Tracht von Priesterinnen¹³⁷¹. Tuchelt wies jedoch darauf hin, dass die Belege der Tracht zwar in den Bereich der Motivplastik und damit des Kultes führten, es könne sich bei den Frauen der Säulenreliefs aber ebenso »um Frauen in ihrer Festtracht handeln, so wie sie zur Kultfeier kamen«¹³⁷². Als solche sind m. E. auch die Frauen mit Wulstbinde über dem Schleier in der ostgriechischen Vasenmalerei (**A338. A339**) zu deuten, die Frauen im Prozessionsschema zeigen. Die einzige Darstellung der ostgriechischen Keramik, in der sich aufgrund des Objekts in der Hand der Frau, wohl ein Sistrum, eine Priesterin wahrscheinlich machen lässt (**A510**)¹³⁷³, zeigt diese im Chiton mit langem Schleier. Es wurde aber offensichtlich kein Wert darauf gelegt, eine Binde über ihrem Schleierruch anzugeben.

Das mit Wulstbinde oder Band getragene Schleierruch scheint sich in seiner Funktion und Bedeutung nicht grundlegend von dem eng am Kopf befestigten Schleierruch zu unterscheiden, bei dem es sich offensichtlich um eine Festtracht handelt, wie u. a. die Frauen auf der samischen Reigenhydria (**A296**) zeigen. Auch die Haube wird als schmückendes Kleidungsstück von Frauen in festlicher Kleidung in den gleichen Zusammenhängen getragen.

Das locker über den Kopf gelegte Schleierruch erscheint in den ostgriechischen Darstellungen in einem breiteren Kontext. Es kann auch über die Arme hängen und in einem Ent- bzw. Verschleierungsgestus nach vorne gezogen werden (**B91. B102. B103**)¹³⁷⁴. Die Funktion dieses Kleidungsstücks und seine charakterisierende Verwendung in den Darstellungen entsprechen m. E. grundsätzlich der in anderen griechischen Regionen. Die Funktion des Schleiers wurde besonders im Zusammenhang mit dem polyvalenten Ent- bzw. Verschleierungsgestus untersucht¹³⁷⁵. Der Gestus visualisiert häufig die ἀδωῆς¹³⁷⁶, was vereinfachend und etwas altertüm-

¹³⁷⁰ Die These von Hürmüzlü 2010, 128 Anm. 106, »daß ionische Frauen bei der Ausübung religiöser oder kultureller Handlungen immer in einem Mantel dargestellt werden, der den Kopf bedeckt«, findet allerdings keine Bestätigung in den Bildern, s. etwa die Frau vor einem Altar auf **A462**.

¹³⁷¹ Bruns 1950, 33 f.; Blümel 1963, 57 Nr. 59; Laubscher 1966b, 96; Freyer-Schauenburg 1969, 46 Anm. 23.

¹³⁷² Tuchelt 1970, 222. s. ebenda auch ausführlich zur speziellen doppelten Wulstbinde und Stirnbinde der didymäischen Mädchen. Zu einer Gruppe milesischer Terrakottastatuetten, die weibliche Figuren mit am Kopf befestigten Schleierruch (teils mit Wulstbinde) zeigen, s. v. Graeve 1999, 241–261. bes. 250, der erwägt, ob es sich um Priesterinnen handelt, aber darauf hinweist, dass es sich ebenso um Frauen aus der milesischen Oberschicht handeln könnte.

¹³⁷³ İren 2003, 82–84. 176 Nr. 139.

¹³⁷⁴ Der Gestus findet sich auch in Kombination mit dem befestigten Schleierruch (**A338. A339**).

¹³⁷⁵ Cairns 1996b; Cairns 2002; Llewellyn-Jones 2003, bes. 87–114.

lich mit ›Sittsamkeit‹, ›Anstand‹, ›Scham‹ übersetzt werden kann¹³⁷⁷. Das Konzept der Aidos kann auf den Gestus des Verschleierns bezogen werden¹³⁷⁸, in dem das angenommene Bedürfnis, der ›sittsamen‹ Frau aus gutem Hause, sich zu verhüllen, dargestellt wird. Dies gilt vor allem, aber nicht nur, für die verheiratete Frau, von der erwartet wurde, dass sie sich in der Öffentlichkeit vor fremden Männern verschleiert¹³⁷⁹.

Für die Darstellungen des ostgriechischen Bereichs wurde teilweise angenommen, dass eine Verschleierung die Frau auch als verheiratet kennzeichnet¹³⁸⁰. Hier ist m. E. zu unterscheiden: Für die Festtracht mit am Kopf befestigtem Schleiertuch oder mit dicht anliegendem Schleiertuch über einem Schrägmantel lässt sich aus den Denkmälern bislang nicht schließen, dass sie auf den Ehestand der Trägerin hinweist. Die Inschrift auf einem Weihrelief mit zwei Frauen in Schrägmantel und Schleiertuch aus Milet¹³⁸¹, die das Relief den Nymphen¹³⁸² weihet, deutet darauf hin, dass zumindest in diesem Fall unverheiratete Mädchen dargestellt sind¹³⁸³.

Ein Schleiertuch wird aber auch von verheirateten Frauen getragen. Dafür spricht der Schleier der Frauen bei thronenden Paaren in der ostgriechischen Koroplastik¹³⁸⁴. Auf der Ricci-Hydria (**A384**) tragen die bittenden Mütter den Schleier. Auch bei den wenigen anderen szenisch einzuordnenden ostgriechischen Vasenbildern würde es durchaus passen, die Frauen mit übergelegtem Schleiertuch als verheiratet zu deuten: So würde man in den einen Zweikampf flankierenden Frauen (**A35. B91**) gerne die Mutter oder Ehefrau des Helden erwarten¹³⁸⁵. Die Darstellungen bieten jedoch in ihrer relativ geringen Anzahl und dem fragmentierten Erhaltungszustand keine ausreichende Materialbasis, um daraus eine feste Zuordnung der Kleidung abzulesen. Es ist nicht auszuschließen, dass auch andere Frauen mit einem solchen Tuch dar-

¹³⁷⁶ Cairns 1996b, 153–156; Cairns 2002, 73; Llewellyn-Jones 2003, 156–173. Zu weiteren Bedeutungen und Kontexten bes. in den Schriftquellen s. Cairns 2002; Llewellyn-Jones 2003, 298–305.

¹³⁷⁷ Zum komplexen Begriff und seiner Bedeutung in der archaischen und klassischen griechischen Literatur s. Cairns 1993; Cairns 1996a, 79.

¹³⁷⁸ Cairns 1996a, 80 f.; Cairns 1996b, 154 f.; Cairns 2002, 76 (In Bezug auf die literarische Überlieferung), die das Konzept der Aidos auf den entsprechenden Gestus der Braut bezieht. Zum Gestus bei der Braut s. auch Llewellyn-Jones 2003, 102–104, die ihn ebenda S. 109 f. 114 als Verschleierung deutet. Bei den bisher untersuchten Bildquellen liegt der Schwerpunkt auf dem ergiebigen attischen Material.

¹³⁷⁹ Das ist in den Schriftquellen von Homer bis in die Spätklassik zu verfolgen, wenn auch in unterschiedlicher Ausprägung. s. Cairns 1996a, 80 f.; Cairns 1996b, 153 f.; Cairns 2002, 73–75; Llewellyn-Jones 2003, 104. 122–138. 173–177. 180; van Wees 2005b, 19 f. Dabei kann der Schleier auch der sozialen Distinktion dienen s. dazu Llewellyn-Jones 2003, 135–137.

¹³⁸⁰ Vor allem in Bezug auf die Korenstatuen: Jeffery 1977, 431; Ridgway 1977, 111. Nach Herda, in: Herda – Sauter 2009, 69 Anm. 104 ist »für verheiratete Frauen [...] in Ostionien ein Schleier bzw. Schleiermantel zu erwarten, für heiratsfähige Koren offen getragene Haare«, dabei verweist Herda 2009, 76 f. Anm. 282 auf die Frauendarstellungen auf drei karisch-ägyptischen Grabstelen (Höckmann 2001a, Taf. 36–40).

¹³⁸¹ v. Graeve 1986a, 24 f. Taf. 6, 2; zur Inschrift ebenda 25 mit Anm. 15.

¹³⁸² Zum Kult der Nymphen in Milet u. Didyma Herda 2006, 295–297.

¹³⁸³ Vgl. auch die Reigentänzerinnen auf dem Rundaltar aus Kyzikos **C39**.

¹³⁸⁴ Buschor 1935, Abb. 178; s. dazu Himmelmann 1963, 16 Anm. 11.

¹³⁸⁵ In mythischen Zweikampfszenen der attischen Vasenmalerei mit benannten Figuren flankierten häufig die Mütter die Zweikämpfer, es können aber auch Schutzgötter oder nicht weiter benennbare Figuren dargestellt werden, s. dazu Reichardt 2007, 64 f. 74 f.

gestellt werden¹³⁸⁶. Aus der antiken Literatur kennen wir durchaus unverheiratete Mädchen, die einen Schleier tragen¹³⁸⁷. In den attischen Darstellungen können umgekehrt auch verheiratete Frauen ohne Schleier auftreten¹³⁸⁸. Das Schleierruch hat also allgemeiner charakterisierende Funktion. Für das locker über den Kopf gezogene Schleier- oder Manteltuch ist anzunehmen, dass es die erwachsene, »sittsame« Frau charakterisiert, die idealerweise verheiratet war.

Männerkleidung

Chiton und Mantel

Das hauptsächliche Kleidungsstück ist auch für Männer in den archaischen Vasenbildern der Chiton¹³⁸⁹. Außerdem erscheinen sie des Öfteren im Schurz oder nackt.

In den geometrischen und früharchaischen Darstellungen ist bei den Männern in der Regel¹³⁹⁰ noch keine Kleidung erkennbar. Männer tragen vor allem Waffen, die bei der Charakterisierung der Figur im Bild aber auch in ihrer repräsentativen Funktion für den Betrachter offensichtlich eine größere Rolle spielen¹³⁹¹. Wie bereits in den geometrischen Darstellungen¹³⁹² werden die Körper der Krieger auf einem frühorientalisierenden Fragment aus Alt-Smyrna (**B2**) oder der Reiter auf einem Kraterfragment (**B6**) des 2. Viertels des 7. Jhs. aus Ephesos größtenteils von ihren Schilden verdeckt. Bei den Männern auf einem nordionischen Fragment (**B7**) aus dem 3. Viertel des 7. Jhs. sind als Kleidung nur Schuppenpanzer und Gürtel deutlich angegeben. Auf den Fragmenten eines etwa gleichzeitigen Kraters (**B13**) aus Alt-Smyrna ist nur am Oberarm, der hinter dem Schild herauschaut, der Abschluss eines Gewandes zu erkennen.

Die Bilder des letzten Viertels des 7. Jhs. zeigen deutlich ein kurzes, eher körpernah dargestelltes Gewand, bei dem es sich wohl um den Chiton handelt. Es reicht unten bis knapp über das Gesäß oder bis etwa auf die Mitte der Oberschenkel und bedeckt die Oberarme zur Hälfte oder sogar bis zu den Ellenbogen. Gut zu erkennen ist es besonders auf Bronzeblechen der Zeit, so auf einem Votivblech aus Milet (**C41**) und Bronzeblechen aus dem Heraion von Sa-

¹³⁸⁶ Llewellyn-Jones 2003, 104 nimmt an, dass nicht nur verheiratete Frauen mit Schleier dargestellt werden, sondern »the modest and the circumspect«.

¹³⁸⁷ Nausikaa legt Hom. II. 6, 100 zum Ballspiel den Schleier ab. s. dazu auch Lorimer 1950, 385. Allerdings ist zu bedenken, dass gerade bei Nausikaa, die im Gedanken an ihre Hochzeit an den Strand geht, das Brautmotiv stark ist und damit auch das Ablegen des Schleiers zum kindlichen Ballspiel auf diesen Wechsel anspielt.

¹³⁸⁸ So wird etwa Hera, die in ihrer Funktion als Gattin des Zeus oft mit dem Verschleierungsgestus gezeigt wird, auch unverschleiert dargestellt: im Fries mit der Rückführung des Hephaistos auf dem Klitias-Krater, Florenz, Mus. Arch. 4209: LIMC IV (1988) 693 Nr. 309 mit Abb. s. v. Hera (A. Kossatz-Deissmann); att. sf. Amphora London, BM B 164: LIMC IV (1988) 717 Nr. 485 mit Abb. s. v. Hera (A. Kossatz-Deissmann).

¹³⁸⁹ Zum Begriff und den frühen Schriftquellen s. o. mit Anm. 1222.

¹³⁹⁰ Ausnahme ist der Löwenkämpfer auf dem orientalisierenden Goldblech des frühen 7. Jhs., der nach Friis Johansen 1957, 178 ein »kurzärmeliges Wams« trägt, wie auch bei den entsprechenden Figuren der früheren kretischen Darstellungen üblich: Brock 1957, 135 f. Nr. 1569 Taf. 116. 169; Boardman 1961, 134 f. Abb. 5 b; Blome 1982, 10 Taf. 2, 2.

¹³⁹¹ s. van Wees 1998, bes. 336. 344–352 zur Bedeutung des Zur-Schau-Stellens von Waffen in der aristokratischen Gesellschaft und der Darstellung von Männern mit Waffen im 8. und der ersten Hälfte des 7. Jhs.

¹³⁹² etwa **A1. A2**.

mos, etwa bei dem liegenden Eurytion auf dem Geryoneus-Blech (**C40**)¹³⁹³, wo auf Schultern und Oberarmen die Nähte des Chitons in das Blech graviert sind. Auch der laufende Bote auf einem Gefäßfragment aus Smyrna (**B25**) trägt offensichtlich einen kurzen Chiton. Bei den im späten 7. Jh. unter dem Panzer der Krieger dargestellten Gewändern, etwa der kämpfenden Helden auf dem Euphorbos-Teller (**B49**), dürfte es sich entsprechend um kurze Chitone handeln.

Der kurze, soweit erkennbar gegürtete Chiton taucht in den Darstellungen weiterhin auf, wobei er aber ab dem 6. Jh. vor allem von Figuren getragen wird, mit denen körperliche Betätigung verbunden werden kann, so von Kriegern (**A384. B208. B266. B267. B273**)¹³⁹⁴ und Reitern (**A512. B146**, wohl **A511**). Auch der Chiton des laufenden Jünglings mit Hund auf dem ostdorischen Teller **B58** reicht nur bis auf die Oberschenkel. Der Mann, der die Pferde auf dem Troilos-Kelch (**A512**) trinkt, trägt einen kurzen Chiton, darüber aber offensichtlich ein weiteres Kleidungsstück, das am Oberkörper wie ein Schrägmantel unter einer Achsel hindurch geführt ist, aber ebenfalls nur bis auf die Mitte der Oberschenkel reicht und zusammen mit dem Chiton gegürtet scheint. Eine ähnliche Gewandung ist wohl auch bei den Reitern auf dem prächtigen Kelch **B91** zu erkennen.

Ab der Wende vom 7. zum 6. Jh. werden Details des Männerchitons dargestellt. So sind bei dem Brustbild eines Mannes auf der äolischen Amphora **A385** zweifarbige Borten an den Rändern der Ärmel zu erkennen. Das Gewand ist am Oberkörper als weit dargestellt und passt damit eher zu einem langen Chiton.

In den ostgriechischen Vasenbildern können wir den langen Chiton bei Männern erstmals um 590 auf der samischen Reigenhydria (**A296**) fassen. Die aulosspielenden Jünglinge tragen ihn mit einem etwa knielangen Mantel darüber¹³⁹⁵. Im zweiten Viertel des 6. Jhs. gehört der lange Chiton mit schräg drapiertem langen Mantel darüber dann zur üblichen Kleidung der Männer, die auf den chiotischen Kelchen¹³⁹⁶ in prozessionsartigen Aufzügen erscheinen¹³⁹⁷.

Die Länge der Chitone von Männern und Frauen unterscheidet sich oft auch bei langen Chitonen. So ist auf dem Kelch **A35** zu erkennen, dass der lange Chiton den Frauen bis auf die Füße fällt, den Männern nur gerade bis über die Knie. Männer scheinen den langen Chiton oft etwas kürzer zu tragen als Frauen. Einzelne Beispiele, wie etwa der chiotische Kelch **B105**, zeigen sie aber auch in einem Chiton, der fast bis auf die Knöchel fällt. Der lange Chiton wird

¹³⁹³ Vgl. auch die Kleidung der Männer auf dem Bronzeblech Samos, Vathy Mus. B1680 (Kopcke 1968, 289 Kat. 111 Taf. 118, 1; Brize 1985, 74 SA 2; 75 Taf. 24, 1), das Brize 1985, 75. 83 der ostionischen Werkstatt des Geryoneus-Blechs (**C40**, s. o. Anm. 2162) zuordnet. Anders Fittschen 1969, 193, der das Blech für kykladisch hält.

¹³⁹⁴ wahrscheinlich auch **B124. B125. B182**, bei denen nur Kleidung am Unterkörper zu sehen ist.

¹³⁹⁵ Möglicherweise haben bereits die Männer in der Ekphora auf einem Sarkophag des frühen 6. Jhs. aus Klazomenai (**C51**) einen Mantel über dem langen Chiton umgelegt. Darüber scheinen sie zusätzlich ein nur die Schultern und Teile des Oberkörpers bedeckendes Kleidungsstück zu tragen, das sonst keinen Vergleich findet, möglicherweise kurzer Mantel, s. dazu Hürmüzlü 2010, 132. 143, die in der Kleidung ein »zweiteiliges Gewand« mit einem kurzen Mantel darüber sieht.

¹³⁹⁶ Zur Kleidung der Männer in chiotischen Vasenbildern s. Price 1924, 214; in Bezug auf den Grand Style: Lemos 1991, 96.

¹³⁹⁷ z. B. auf **A37**; s. o. bei Anm. 999.

bei Männern nur selten ohne Mantel gezeigt, wie wahrscheinlich bei den hintereinander schreitenden Männern auf **A343**, die teils gemusterte Chitone tragen.

Üblicherweise wird der lange, meist helle und fein gefältelte Chiton mit einem dunklen Mantel kombiniert, der deutlich über die Knie reicht, teils ist er sogar fast so lang wie der Chiton. Die Männer haben dabei das Manteltuch schräg umgelegt, so dass es auf der einen Körperseite unter dem Arm hindurch führt, auf der anderen über der Schulter liegt.

Auf den chiotischen Kelchen erscheinen unter anderem die Gabenbringer und Männer in der Prozession üblicherweise mit dem Mantel über einem langen Chiton¹³⁹⁸. Aufgrund der fragmentarischen Überlieferung der meisten Stücke sind von den Gabenbringern oft nur die Oberkörper der Gaben haltenden Männer zu identifizieren. Es ist aber davon auszugehen, dass sie durchweg lange Chitone tragen, da der Schrägmantel nicht mit dem kurzen Chiton kombiniert wird¹³⁹⁹. Sie haben über dem hellen Chiton mit fein geknüpften Ärmeln Mäntel umgelegt, deren obere Zierborte von einer Schulter schräg unter die andere Achsel verläuft (**A381. A401. A409**). Das eine Ende des Manteltuchs fällt meist lang auf den Rücken herab (**A381**), das andere hängt vorne über den bedeckten Arm (**A401**).

Chiotische Darstellungen von Männern in langem Mantel und Chiton, von denen sich nur der untere Bereich der Figur erhalten hat, zeigen die unteren Enden des auf beiden Seiten herabfallenden Manteltuchs und die Mäntel, die hinten so lang sein können wie der Chiton selbst (**A35. A37. B105**).

In den Gelagedarstellungen der Fikellurakeramik tragen die Männer ebenfalls üblicherweise den langen Chiton¹⁴⁰⁰, so etwa auf den Kesselfragmenten **A288** und **A289**, wobei er bei dem am Boden Sitzenden auf **A288** über das aufgestellte Bein auf den Oberschenkel gerutscht zu sein scheint. Bei den Gelagerten auf der Amphora in Nikosia (**A284**) sind auch noch die langen, eine Schulter frei lassenden dunklen Mäntel über den feinen, weißen Chitonen zu erkennen wie auch bei dem Gelagerten mit Trinkhorn auf dem Amphoriskos **A285**, bei dem sogar die Beine unter dem durchscheinenden Stoff des Chitons angegeben sind.

In der nordionisch schwarzfigurigen Keramik trägt der Mann des thronenden Paares auf der Hydria **B181** den langen Chiton mit Mantel ebenso wie der vor ihm stehende. Auch der herrscherlich thronende Mann auf der Amphora **B266** der Northampton-Gruppe hat einen langen Mantel über dem Chiton umgelegt, während der ihm Wein bringende Jüngling nur einen kurzen Chiton trägt, ein weiterer, der die Pferde tränkt, einen Schurz. Schließlich erscheinen auf zwei nordionischen Amphoren Männer, bei denen es sich wohl um Kampfrichter im Sport handelt, im langen Chiton mit Mantel (**A475. B199**)¹⁴⁰¹.

¹³⁹⁸ s. dazu o. Kapitel VI. Adoranten und Gabenbringer

¹³⁹⁹ Ausnahme ist möglicherweise der Mann vor dem Pferd auf dem Troilos-Kelch **A512**. s. dazu oben.

¹⁴⁰⁰ s. dazu o. III. Gelage. Nicht mehr genau zu erkennen auf **A287**, wo Fehr 1971, 45 nur von einem Himation ausgeht.

¹⁴⁰¹ s. zu **B199** u. Anm. 1412.

Die offensichtlich situationsbedingte Kleidung verwundert nicht, entspricht sie doch sowohl dem in der geschilderten Situation praktisch Gebotenen als auch der Kleidung, die schriftlich überliefert ist und in den archaischen Bildern allgemein getragen wird¹⁴⁰².

Dabei finden sich kleinere Unterschiede oder regionale Abweichungen im Vergleich mit den Darstellungen anderer Regionen. Das betrifft zum einen die Kleidung der gelagerten Symposiasten. Sie tragen in der korinthischen, attischen und lakonischen Keramik üblicherweise keinen Chiton¹⁴⁰³, sondern haben meist nur einen Mantel umgelegt¹⁴⁰⁴, was bei Männern in den ostgriechischen Vasenbildern kaum vorkommt¹⁴⁰⁵. Der gelagerte Mann in Chiton und Mantel findet sich jedoch nicht nur in den ostgriechischen Vasenbildern sondern ist auch ein beliebter Typus der ostionischen Plastik¹⁴⁰⁶. Wie u. a. der Gelagerte der Geneleos-Gruppe zeigt, konnte sich das Familienoberhaupt durchaus als festlich gekleideter Zecher in der Öffentlichkeit präsentieren¹⁴⁰⁷.

Der lange Chiton mit Mantel als aufwendige Kleidung wird nicht nur von den erwachsenen, oft bärtigen Männern zu feierlichen und repräsentativen Anlässen getragen, sondern auch von jüngeren, wie wir sie in den Flötenspielern¹⁴⁰⁸ auf der samischen Reigenhydria **A296** und zwischen den Symposiasten auf der Fikelluraamphora **A284** sehen. Sie tragen über dem hellen Chiton einen farbigen, meist dunkleren Mantel, der gerade bis über die Knie reicht. Auch hier handelt es sich um einen Figurentypus, den wir in der ostionischen Plastik wiederfinden. Die so genannten ostionischen Manteljünglinge zeigen junge Männer, die sich im langen Chiton mit sorgfältig darüber drapiertem Mantel in ihrer Festtagskleidung als gepflegte und wohlhabende Mitglieder der Gesellschaft präsentieren¹⁴⁰⁹.

Nur im Mantel werden die Männer in der ostgriechischen Vasenmalerei selten dargestellt. Erst Bilder des letzten Drittels des 6. Jhs. zeigen diese Bekleidung. Auf einer Fikelluraamphora erscheinen mehrere bewegte Figuren mit nacktem Beinen und umgelegtem Mantel in unbekanntem Zusammenhang (**B290**). Ein Mann in einer Opferdarstellung auf einer nordionisch schwarzfigurigen Amphora (**A462**) trägt nur einen etwa bis zu den Knien reichenden Mantel. Auf einer schwarzfigurigen Schale aus Ephesos (**B312**) hat ein junger Mann den Mantel so umgelegt, dass eine Schulter frei bleibt, während der andere Arm unter dem Stoff verborgen

¹⁴⁰² Zur Männerkleidung und zum Tragen von langen und kurzen Chitonon u. Mänteln s. Pekridou-Gorecki 1989, 85–90.

¹⁴⁰³ Fehr 1971, 46.

¹⁴⁰⁴ Fehr 1971, 26–31. 138–140 Nr. 5–31 (Korinthisch). 38–44. 140 f. Nr. 32–41 (Lakonisch). 53–61. 143–146 Nr. 59–96 (Attisch bis 530). Ausnahme ist die Darstellung des gelagerten Dionysos, der in att. sf. Vasenbildern vereinzelt (Fehr 1971, 62 f. 151 Nr. 161. 162), in der att. rf. Bildern seit dem frühen 5. Jh. üblicherweise einen langen Chiton und Mantel trägt (Fehr 1971, 65 f. 150 Nr. 145–151).

¹⁴⁰⁵ **A462. B290.** möglicherweise **A291**.

¹⁴⁰⁶ s. o. bei Anm. 690.

¹⁴⁰⁷ Himmelmann 1963, 15; Freyer-Schauenburg 1974, 116–123 Nr. 63 Taf. 51–52.

¹⁴⁰⁸ Auch in attischen Vasenbildern können Aulosspieler in langem Chiton und Mantel dargestellt werden, s. etwa att. sf. Pinax: Graef – Langlotz 1925, 251 Nr. 2574 Taf. 108. Att. sf. Amphora Berlin, ANT F1686: Shapiro 1989, 41 Taf. 9 c–d, es ist jedoch nicht die Regel, s. dazu Brand 2000, 158 f. 241 f. Tabelle 3.

¹⁴⁰⁹ Donner 2009, 228. Zu den Manteljünglingen u. ihrer Deutung s. Freyer-Schauenburg 1974, 150–153; Kyrieleis 1996a, bes. 116 f.

ist. Möglicherweise wurde die Darstellungskonvention aus der attischen Vasenmalerei übernommen, wo Männer im Mantel auf einen Stock gestützt im letzten Viertel des 6. Jhs. häufig so dargestellt werden¹⁴¹⁰.

Schurz

In den ostgriechischen Darstellungen wird von Männern öfters ein Schurz¹⁴¹¹ getragen, ein um die Hüften befestigtes Tuch. Über die genaue Machart des Kleidungsstückes kann anhand der Darstellungen nur wenig ausgesagt werden, möglicherweise werden auch leicht unterschiedliche, kurze Kleidungsstücke dargestellt, die hier aber unter dem Begriff ›Schurz‹ zusammengefasst werden. In einigen Darstellungen sieht das Kleidungsstück aus wie ein kurzer Rock, so beispielsweise der mit roten Randborten verzierte weiße Schurz des Herakles auf dem Fragment eines chiotischen Kelchs (**B88**), der rote Schurz des Bärtigen im Innenbild der ionischen Kleinmeisterschale **A509**, des Trauben Stampfenden auf der nordionisch schwarzfigurigen Amphora **A503** oder der Tänzer auf **A246**. Bei den Faustkämpfern auf der Apries-Amphora (**A515**) und denen einer nordionisch schwarzfigurigen Amphora (**B199**)¹⁴¹² handelt es sich offenbar um ein eher locker um die Hüften geschlungenes Tuch. Meist scheint der Schurz aber recht fest zu sitzen. Häufig ist er in roter Farbe angegeben.

Das Kleidungsstück hat in der Forschung besonders bei Betrachtung mit dem durch die attische Ikonographie geprägten Blick Befremden hervorgerufen, da es in den attischen Darstellungen weniger verbreitet ist. In den ostgriechischen Darstellungen sah man darin eine Spezialität bestimmter Figuren, wie der Fikelluratänzer¹⁴¹³.

Tatsächlich wird der Schurz in den ostgriechischen Vasenbildern von einem recht weiten Spektrum von Figuren getragen. Auf den chiotischen Kelchen des zweiten Viertels des 6. Jhs. trägt ihn der oben genannte Herakles (**B88**) ebenso wie ein Reiter (**B86**). Auch die Reiter und Wagenlenker im Kontext eines Festes auf einem vor der Mitte des 6. Jhs. entstandenen, nordionischen Krater (**A297**) sind ebenso wie die Tänzer dort im Schurz dargestellt¹⁴¹⁴. Die Tänzer der Fikellurakeramik können den Schurz ebenso tragen wie die Tänzer der nordionisch

¹⁴¹⁰ Das gilt besonders für **B312**. Vgl. etwa den Mann in entsprechender Haltung auf der att. rf. Hydria München, AS 2421: Simon 1976, Taf. 99 f.

¹⁴¹¹ Der Begriff wird hier in seiner weiter gefassten Bedeutung »um die Hüften gebundenes Kleidungsstück«, »kurzes Kleidungsstück« (G. Wahrig, Deutsches Wörterbuch [München 1991] 1149) verwendet. Der auch für das Kleidungsstück verwendete Begriff ›Lendenschurz‹, in der englischen Forschung üblicherweise ›loin-cloth« (u. a. Schaus 1986, 260; Smith 2010, 196), soll hier vermieden werden, da damit häufig ein Kleidungsstück verbunden wird, dass zwischen den Beinen hindurchgezogen und an einem Gürtel befestigt wird: <<http://de.wikipedia.org/wiki/Lendenschurz>> (14.3.2013).

¹⁴¹² Smith 2010, 209 vermutet in dem Mann im Lendenschurz einen Musiker; überzeugender erscheint mir aufgrund der Körperhaltung und der Bekleidung des Mannes seine Deutung als Boxer, wie Cook 1954, in: CVA London (8) II D n 19 vorschlägt.

¹⁴¹³ Schattner 1995, 77 meint, er kleide »stets Komasten, in der südionischen Fikellura-Keramik, oder Flötisten, in der nordionisch-klazomenischen Keramik« (letzteres mit Bezug auf **B199**). Nach Buschor 1943, 63 ist die Kleidung »aus dem Alltag [...] nicht zu erklären. Hinter diesen Gewandstücken müssen die Kostümierungen aufgeführter mythischer Tänze stecken«

¹⁴¹⁴ Vgl. im ersten Viertel des 5. Jhs. die Kombination von Tänzern, Wagenlenkern u. zumindest einzelnen Kriegern bzw. Waffentänzern im Schurz zusammen in zwei Bildfeldern des Klazomenischen Sarkophags **C52**.

schwarzfigurigen Darstellungen des 3. Viertels des 6. Jhs.¹⁴¹⁵. Angesichts der südionischen und nordionischen Tänzer im Schurz, liegt es nahe, in der Steißkappe der chiotischen Tänzer eine Variante des Schurzes zu sehen¹⁴¹⁶. In den nordionischen Vasenbildern der zweiten Hälfte des 6. Jhs. werden auch ein Jüngling, der sich zwei Pferden widmet, Männer im Weinberg oder unter Weinstöcken (**A502. A505**), beim Stampfen von Trauben (**A503**) sowie bei einer Schiffsprozession (**A502**) im Schurz dargestellt. Bei der letztgenannten Darstellung vermutete A. Kossatz-Deissmann, dass der Schurz auf dem in Karnak gefundenen Gefäß von der ägyptischen Tracht angeregt sei¹⁴¹⁷. Sie weist jedoch selbst darauf hin, dass in den frühen Bildern der Schurz im mediterranen Raum ein gängiges Kleidungsstück für Männer ist¹⁴¹⁸. Verwiesen sei hier nur auf kretische Bilder aus dem 7. Jh.¹⁴¹⁹. Der Schurz taucht auch in Darstellungen des 6. Jh. anderer Landschaften vereinzelt auf. Er wird vor allem von Männern bei körperlicher Aktivität getragen: In Attika beispielsweise auf einem schwarzfigurigen Dinos des zweiten Viertels des 6. Jhs. bei drei bärtigen Männern im Kontext einer Symposionsdarstellung¹⁴²⁰ und auf einer Amphora aus dem gleichen Jahrhundertviertel bei Theseus im Kampf gegen den Minotauros¹⁴²¹. Auf einer attisch schwarzfigurigen Hydria des dritten Viertels des 6. Jhs. führen Männer im etwas längeren Schurz Rinder zum Opfer¹⁴²². Eine attisch schwarzfigurige Halsamphora des letzten Jahrhundertviertels zeigt Männer bei der Olivenernte im Schurz¹⁴²³. Auch die lakonische Bronzestatuette¹⁴²⁴ eines Komasten mit Trinkhorn trägt einen Schurz.

In den ostgriechischen Darstellungen wird der Schurz im Verhältnis zu den vergleichsweise wenigen figürlichen Vasenbildern häufiger dargestellt als in anderen Regionen. Dabei können

¹⁴¹⁵ s. o. bei Anm. 453. bei Anm. 554.

¹⁴¹⁶ s. dazu o. bei Anm. 398.

¹⁴¹⁷ Ebenso Smith 2010, 213; Kossatz-Deissmann 1982, 68 mit Verweis auf zwei Männer im Schurz auf der lakonischen Arkesilas-Schale und Übernahmen aus der ägyptischen Kunst ins Lakonische, s. dazu Stibbe 1972, 115–117. 279 f. Nr. 194 Taf. 61. Zum ägyptischen Schurz, der meist mit einem längeren, vorne herabhängenden Stoffstück dargestellt wird s. Zoffili 1992, 86–90.

¹⁴¹⁸ Kossatz-Deissmann 1982, 74. s. dazu auch ausführlicher Bonfante 1975, 19–29.

¹⁴¹⁹ Etwa die geflügelten Jünglinge auf einem kretischen Helm des späten 7. Jhs., New York, MMA 1989.281.50: Picón u. a. 2007, 54 Kat. 37 (Dass es sich bei den Jünglingen wie Steinhart 2004, 12 f. Taf. 6 annimmt um mimetische Tänzer handelt, scheint mir eher unwahrscheinlich, da die angeblichen Befestigungen der Flügel ebenso künstlerische Konvention sein können). Dädalische Bronzestatuetten mit Schurz: Blome 1982, 50 Taf. 21, 1–3; Taf. 22, 1.

¹⁴²⁰ London, BM B46: Schäfer 1997, 61. 106 Nr. IV 11 a Taf. 27, 2.

¹⁴²¹ London, BM B148: Tiverios 1976, Taf. 51 b. Ab der zweiten Hälfte des 6. Jhs. findet sich ein Schurz bzw. Perizoma v. a. bei Darstellungen der mythischen Ringerin Atalante, s. Kossatz-Deissmann 1982, 72–74, im 5. und 4. Jh. bei Tänzerinnen und Akrobatinnen: Kossatz-Deissmann 1982, 75–79.

¹⁴²² Att. sf. Hydria Paris, Louvre F10: Laxander 2000, 161 Nr. OZ15 Taf. 3, 1. Vgl. auch den bärtigen Mann beim Opferzug mit Trittoia: att sf. einem Dinos von der Athener Akropolis: Graef – Langlotz 1925, 69–71 Nr. 607 Taf. 33, den Mann, der einen Fisch zerlegt, auf der att. sf. Schale New York, Slg. Fleischmann: Gebauer 2002, 322 Zv32; 744 Abb. 193, sowie die jungen Männer in der Darstellung von Opfer und Fest auf einer att. rf. Schale aus dem letzten Viertel des 6. Jhs., Florenz, Mus. Arch. 151589: Laxander 2000, 171 Nr. OS17 Taf. 22, 3. Zu Männern im Schurz in att. Opferdarstellungen s. van Straten 1995, 168; Gebauer 2002, 480 f.

¹⁴²³ Att. sf. Amphora London, BM 1837.6-9.42: Burow 1989, Taf. 55. Die Jünglinge in der gleichen Szene sind hingegen nackt dargestellt.

¹⁴²⁴ Korfu, Arch. Mus. 1602: Herfort-Koch 1986, 110 f. Nr. K108 Taf. 15 (um 570). In der zweiten Hälfte des 6. Jhs. findet sich der Schurz auch bei lakonischen Frauendarstellungen, wohl Sportlerinnen, s. Kossatz-Deissmann 1982, 81–83.

die Figuren, die in einer Darstellung den Schurz tragen, in anderen Darstellungen nackt auftreten. So unterscheiden sich die nackten Tänzer der nordionisch schwarzfigurigen Darstellungen und der Fikellurakeramik nicht grundlegend von ihren Kollegen im Schurz¹⁴²⁵. Männer im Weinberg werden meist im Schurz dargestellt, in einer Szene aus einem ähnlichen Kontext erscheinen aber Männer, die unter Weinreben ein Opfer bereiten (**A384**), nackt. Reiter tragen vereinzelt den Schurz, öfter einen kurzen Chiton, noch häufiger werden sie aber nackt gezeigt (u. a. **A429. A516. B61. B156. B178. B218. B226. B229. B271**). Krieger werden meist, soweit erkennbar, im Chiton, bisweilen im Schurz und selten auch nackt (**B86**) dargestellt. Der Schurz ist ein Kleidungsstück, das Bewegungen nicht behindert und in den Bildern von potentiell bewegten Figuren getragen wird. Es handelt sich zwar um ein schlichtes Kleidungsstück, das aber an sich offensichtlich keinen Hinweis auf den gesellschaftlichen Stand des Trägers gibt¹⁴²⁶.

Es ist davon auszugehen, dass der Schurz als Kleidungsstück in archaischer Zeit tatsächlich getragen wurde, ob im ostgriechischen Raum tatsächlich mehr als in anderen Regionen, ist anhand der Bilder nicht zu sagen. Er wird jedenfalls häufiger dargestellt. Daraus auf ein größeres Bedürfnis der Griechen im Osten zu schließen, sich zu bedecken, also ein anderes Verhältnis zur Nacktheit, scheint nicht angebracht. Denn auch in den ostgriechischen Darstellungen erscheinen nicht nur Satyrn und Männer in solchen Situationen nackt, in denen auch in der Realität Nacktheit zu erwarten wäre, wie etwa beim Sport (**A475. B261. B291**) oder beim Geschlechtsverkehr (**A559. B267**). Zahlreiche Vasenbilder, etwa der Krieger auf dem chiotischen Kelch (**B86**) oder der Jüngling mit Kranz auf dem Kelch **A400** wie auch der entsprechende in Ostionien verbreitete Statuentypus des Kouros¹⁴²⁷ zeigen, dass der nackte männliche Körper ebenso in der Öffentlichkeit präsentiert werden konnte wie im Mutterland. Dabei charakterisiert die Nacktheit und die Art, wie sie gezeigt wird, den Dargestellten ebenso wie sonst die Kleidung. Das wird besonders deutlich am Beispiel¹⁴²⁸ des Kriegers auf **B86**: Sein nackter Körper wird durch den erhobenen Arm zum Betrachter hin geöffnet und vor dem Hintergrund des großen Rundschildes präsentiert. Das Haar fällt sorgfältig frisiert, nur von einem Purpurband gehalten auf den Rücken, das Ohr schmückt ein Ohring¹⁴²⁹. Es ist klar, dass hier nicht Kleidung und Ausrüstung in einer realen Kampfsituation geschildert werden sollen. Der idealisierte nackte, gepflegte Körper charakterisiert den starken, schönen Kämpfer, wobei die schöne Gestalt in der zeitgenössischen Vorstellung nicht nur die physische, sondern auch die ethische Güte (Arete), verkörpert¹⁴³⁰.

¹⁴²⁵ s. o. bei Anm. 518.

¹⁴²⁶ Anders als in attischen Darstellungen des 5. Jhs., in denen Banausen im Schurz oder mit um die Hüften gewickeltem Tuch erscheinen. s. Himmelmann 1996, 49 f. Abb. 19.

¹⁴²⁷ Tuchelt 1970, 51–61 K 1–20. 126 Nr. 67–69; 176; Freyer-Schauenburg 1974, 61–105 Nr. 29–57; Kyrieleis 1996b; Richter 1970, Nr. 78–80 Abb. 234–238.

¹⁴²⁸ Vgl. etwa auch die nackten Jäger auf **B272** und die zahlreichen nackten Reiter, z. B. **B61**.

¹⁴²⁹ Korpusova 1987, 45.

¹⁴³⁰ Zur Nacktheit in der archaischen Kunst u. der Deutung der Nacktheit der Kouroi s. Himmelmann 1990, 33–41 (dazu kritisch Hölscher 1993, 523 f.); Himmelmann 1996, 28–30. 94; Vorster, in: Bol 2002, 132.

Das gleiche gilt aber auch für die entsprechenden Figuren im Schurz, etwa den Herakles auf **B88**. Die Nacktheit kann, entsprechend ihrer Polyvalenz in der archaischen attischen Bildwelt¹⁴³¹, aber auch andere Bedeutungen transportieren, etwa in den nordionisch schwarzfigurigen Darstellungen eines nackten Jünglings, der von einem voll gerüsteten Krieger verfolgt wird (etwa **B221**). Hier kontrastiert die Nacktheit des reitenden Jünglings, dessen Inkarnat zusätzlich in weißer Deckfarbe angegeben ist, mit der Rüstung des Kriegers und hebt seine Verletzlichkeit hervor. Die Nacktheit oder knappe Bekleidung der Tänzer hingegen ermöglicht nicht nur rein praktisch ihre ausgreifenden Bewegungen und deren plastische Darstellung, sondern führt auch ihre Ungebundenheit und Ausgelassenheit vor Augen¹⁴³².

Fremdartige Kleidung

Einige Darstellungen zeigen Männer in sonst unüblicher und offensichtlich ungriechischer Kleidung.

Auf einer Reihe nordionisch schwarzfiguriger Gefäße der zweiten Hälfte des 6. Jhs. tragen Bogenschützen, teils wohl Amazonen, barbarische Kleidung mit eng anliegenden Hosenbeinen und Ärmeln (**B208**. **B209**. **B273**), wie wir sie bereits aus attischen Bildern des zweiten Viertels des 6. Jhs. kennen¹⁴³³, von wo sie offensichtlich übernommen wurden.

Ein ähnlich eng anliegendes Gewand trägt der Kamelführer auf einem schwarzfigurigen Krater in Izmir (**B197**). Seine Kleidung, die, wie die feinen geritzten Striche andeuten, entweder aus Fell oder groben Wollstoff gefertigt ist, und die Mütze, die wohl ein in den Nacken hängender Tierschwanz schmückt, sind ebenso exotisch wie das Kamel, dessen genaues Aussehen dem Vasenmaler offensichtlich nicht geläufig war¹⁴³⁴.

Auf einem nordionischen Amphorenfragment aus Naukratis (**B174**) erscheint ein Schwarzafrikaner in einem Gewand mit V-Ausschnitt, von dessen unteren Ende eine Naht senkrecht nach unten zu verlaufen scheint. Sowohl die Form des Ausschnitts als auch die Mittelnahnt passen nicht zum üblichen griechischen Chiton. Der Schnitt mit den vorne mittig zusammen treffenden Stoffbahnen erinnert entfernt an den der Gewänder der Diener des Busiris, die Herakles auf einer Caeretaner Hydria¹⁴³⁵ bekämpft, findet aber bei ägyptischen Gewändern keine genaue Entsprechung¹⁴³⁶.

¹⁴³¹ Himmelmann 1990, 38–40.

¹⁴³² Himmelmann 1990, 38.

¹⁴³³ Knauß 2007, 92–95

¹⁴³⁴ Das Kamel gehört zu den frühen Darstellungen seiner Art in der griechischen Bildwelt, es handelt sich aber nicht um das früheste, wie Lemos 2000a, 382 annimmt. Ein ionisches Salbgefäß zeigt den Kopf eines Kamels oder Dromedars wohl schon um 600, also früher als auf der westlichen Seite der Ägäis, was nicht verwundert, da spätestens die Perser im 6. Jh. Kamele ins westliche Kleinasien gebracht haben, s. dazu ausführlich Schauenburg 1955/1956, bes. 64 f.

¹⁴³⁵ Hemelrijk 1984, 50–54 Nr. 34 Taf. 118–121. Nach Hemelrijk 1984, 52 handelt es sich dabei wahrscheinlich um die ägyptische Kalasiris.

¹⁴³⁶ Zu Kleidung in Ägypten s. Zoffili 1992, 81–136.

Auch der Mann auf der ostgriechischen Situla **A420** trägt ein Gewand, dessen schräger Saum auf Kniehöhe andere an ägyptische Kleidung erinnerte¹⁴³⁷. Im Schulterbereich bleibt die Form des Kleidungsstücks aber unklar.

Hier wird, so scheint es, nicht tatsächliche außergriechische Kleidung gezeigt, über deren Form der Maler sich im Klaren war. Es werden vielmehr fremde Elemente in der Kleidung dargestellt, um die Fremdheit der Figuren zu unterstreichen, vergleichbar dem hinter dem Jüngling auf der ostgriechischen Situla ins Bildfeld gesetzten Kästchen, das den Umriss einer Kartusche zitiert, aber keine Hieroglyphen enthält¹⁴³⁸.

Haar- und Barttracht

Frauen und Männer werden in den ostgriechischen Vasenbildern mit einer Reihe unterschiedlicher Frisuren gezeigt. Beide tragen langes Haar entweder offen oder hochgebunden im Pferdeschwanz oder Krobylos. Mit Kurzhaarfrisuren erscheinen wohl nur männliche Figuren.

Frauen

Frauen tragen in den Darstellungen der ostgriechischen Keramik üblicherweise langes Haar, das von einem Band gehalten wird. Meist fällt das Haar, teils in mehrere Strähnen geteilt, über den Rücken. In sorgfältiger gemalten Darstellungen können auch einzelne Strähnen nach vorne auf die Brust fallen (**A390. B287. A297**). Über dem Haar ist ein Band um den Kopf gelegt, das von der Stirn (**A294**) oder etwas oberhalb (**A404. B106**) hinter den Ohren bis in den Nacken verläuft. In einigen Fällen ist das Band nur hinter den Ohren am Hinterkopf oder im Nacken angegeben (**A392. B27. B28**¹⁴³⁹). Diese Frisur zeigen die ersten detaillierten Darstellungen im späten 7. bis frühen 6. Jh., etwa auf einem südionischen Teller (**B28**) und einer Kanne aus Rhodos (**B26**), ebenso wie die chiotischen Vasenbilder der ersten Hälfte des 6. Jhs. (**A394. B68. B106**)¹⁴⁴⁰ und die nordionisch schwarzfigurigen Darstellungen der zweiten Jahrhunderthälfte (**A307. A353. B181**). Meist ist das Band in Deckrot gemalt. In einer Reihe nordionischer bzw. äolischer Darstellungen (**A294**) und auf dem chiotischen Kelch **A512** der ersten Hälfte des 6. Jhs. ist es mit Mäander oder Streifen vierziert.

Einige qualitätvolle Bilder, besonders auf chiotischen Kelchen, zeigen Frisuren detaillierter. Das Haar fällt lang über den Rücken (**B68**), teils in zahlreichen gelockten Strähnen (**A390**), die sogar bis auf die Hüfte reichen können (**A389**). Auf den zwei chiotischen Kelchen **A390** und **A389** ist zu den roten Bändern, deren lange Enden zwischen den Locken herabhängen, mit weißen Punkten im Haar zusätzlicher Schmuck angegeben. Da die Punkte in Reihen angeordnet sind, könnte es sich dabei sowohl um weitere Bänder handeln als auch um metallenen

¹⁴³⁷ Schaus 1995, in CVA Philadelphia (2) 27.

¹⁴³⁸ Schaus 1995, in: CVA Philadelphia (2) 27; Weber 2001, 136; Weber 2006, 148 zu den ägyptischen Bezügen der Darstellung.

¹⁴³⁹ Bei **B28** wie bei ähnlichen Darstellungen ist allerdings nicht auszuschließen, dass wie etwa bei **B26** zusätzlich ein Band in Deckrot angegeben war, das abgeplatzt und im Foto nicht mehr zu erkennen ist.

¹⁴⁴⁰ Zu Frisuren der Frauen in Darstellungen des chiotischen Grand Style s. zusammenfassend Lemos 1991, 98.

Schmuck, der ins Haar eingebunden ist¹⁴⁴¹. Auch ein verziertes, durchscheinendes, schleierartiges Tuch ist vorstellbar¹⁴⁴². Allerdings sind oberhalb des roten Bandes auf dem Kopf keine weißen Punkte angegeben, was dafür spricht, dass der Schmuck, der nur unterhalb des Bandes herabfällt, vielleicht an diesem befestigt ist. Das Einbinden von purpurnen Bändern ins Haar wird bei Sappho¹⁴⁴³ beschrieben. Insgesamt entspricht die üblicherweise von Frauen getragene Frisur mit lang herabfallendem Haar sowohl derjenigen in anderen ostgriechischen Gattungen¹⁴⁴⁴ als auch der in anderen griechischen Regionen verbreiteten Haartracht¹⁴⁴⁵.

Nur selten erscheinen in den nordionischen und chiotischen Darstellungen andere Frisuren. Die Frau mit Hydria auf dem chiotischen Kelch **A512**, hat das Haar im Nacken wohl zu einem Knoten gebunden¹⁴⁴⁶. Einige nordionische Darstellungen zeigen Frauen mit Hauben, unter denen teilweise hochgestecktes Haar zu vermuten ist (**A297. A300. A331**)¹⁴⁴⁷. Im gesamten ostgriechischen Bereich können Schleiertücher über den Kopf gelegt werden, unter denen teils, wie auf dem Fikellurafragment **B287**, das Haar in langen, gelockten Strähnen vorne hervorquillt.

Größer ist die Vielfalt der Frisuren trotz der begrenzten Anzahl von Darstellungen im südionischen Bereich. Die Protomenteller aus dem ersten Viertel des 6. Jhs. zeigen Frauen sowohl mit lang herabfallenden, von einem Band gehaltenen Haar (**B26. B28**), als auch mit wohl hochgestecktem Haar: Die Protome auf dem Tellerfragment **B40** könnte ihrer Silhouette und dem freien Nacken nach kurzes Haar tragen. Die eingezeichneten Strähnen, die von der Stirn bis an den Hinterkopf verlaufen, sprechen aber eher für langes, hochgestecktes Haar, wie es entsprechend auch auf **B41** zu vermuten ist. In diesem Fall würde es sich bei den Dargestellten wahrscheinlich um Frauen handeln. Ist hier doch eine Kurzhaarfrisur gemeint, wären die Köpfe als Männer zu deuten¹⁴⁴⁸.

In der Fikellurakeramik wird das Haar unterschiedlich frisiert¹⁴⁴⁹. Eine Mänade auf dem Fikellurafragment **A447** hat auf das bis auf die Schultern fallende Haar einen vegetabilen Kranz gesetzt. Auf der Fikelluraschale **A559** tragen eine oder beide Frauen das Haar am Hinterkopf zu einem »Pferdeschwanz« zusammengenommen. Diese Frisur tritt bei Frauen nur noch bei

¹⁴⁴¹ Etwa Haarspiralen, s. Marinatos 1967, B 26–28; DNP V (1998) 40 s. v. Haartracht (R. Hurschmann). Auch bei den Korenstatuen konnte Metallschmuck am Haar angebracht sein, s. Richter 1968, 13.

¹⁴⁴² Die Beschreibung in der DB BM (Inv. 1902,0620.2) vermutet bei **A389** einen »red headdress with white dots«.

¹⁴⁴³ Sappho fr. 98 A. B.

¹⁴⁴⁴ Vgl. etwa die Ornithe und Philippe der Geneleos-Gruppe: Freyer-Schauenburg 1974, 113–116 Nr. 61. 62 Taf. 49. 50.

¹⁴⁴⁵ Bremer 1911, 7; Richter 1970, 13; DNP V (1998) 40 s. v. Haartracht (R. Hurschmann). Zu Diademen und Haarbinden s. RE VII 2 (1912) 2131–2134 s. v. Haartracht und Haarschmuck (W. Bremer).

¹⁴⁴⁶ Lemos 1991, 98 spricht die Frisur als Krobylos an. Da kein hochgebundenes und wieder herabhängendes Haar zu erkennen ist, fällt die Frisur jedoch nicht unter die hiesige Definition des Krobylos, s. dazu unten.

¹⁴⁴⁷ s. o. Abschnitt Kopfputz.

¹⁴⁴⁸ Dies nimmt Sokolov 1999, 17 an.

¹⁴⁴⁹ Zusammenfassend zu Frauenfrisuren in Darstellungen der Fikellurakeramik s. Donner 2009, 227 Anm. 16.

einer geflügelten und einer wagenbesteigenden Göttin auf einem Klazomenischen Sarkophag auf (C59).

Eine Reihe von Frauen in der Fikellurakeramik trägt den Krobylos¹⁴⁵⁰, eine Frisur, bei der das Haar im Nacken zusammengefasst, hochgeschlagen und unter einer Kopfbinde hochgebunden wird, so dass die Haarenden vom Hinterkopf wieder herabfallen. Der Krobylos wird von weiblichen und männlichen Figuren getragen¹⁴⁵¹. Besonders gut zu erkennen ist die Frisur bei einer Figur auf dem Fragment einer Fikelluraamphora in Alexandria (B288), deren Geschlecht unklar ist. Um weibliche Figuren mit dem Krobylos handelt es sich bei den Mänaden auf A441 und wohl A448¹⁴⁵². Wahrscheinlich trägt ihn auch die laufende Frau mit Löwen auf A539 und das Haar im Nacken der Frau auf B285 lässt eine entsprechende Frisur erwarten. Auch Frauenköpfe auf dem Hals der Kannen A218 und vielleicht entsprechend A220¹⁴⁵³ werden mit Krobylos gezeigt.

Männer

Männer können das Haar sowohl lang als auch kurz tragen. Bis zur Mitte des 6. Jhs. ist langes Haar bei Männern in den Bildern verbreiteter als kurzes. Erst dann wird die Kurzhaarfrisur häufiger, und es kommen mit dem Krobylos und dem Pferdeschwanz weitere Frisuren hinzu.

Langes und kurzes Haar

Seit Frisuren in den Darstellungen zu bestimmen sind, werden Männer mit langem Haar gezeigt. Ein frühes Beispiel einer erkennbaren Frisur findet sich auf dem Hals einer Amphora (A22) des frühen 7. Jhs.¹⁴⁵⁴ aus Rhodos, die einen Mann mit lang auf den Rücken fallenden Locken gezeigt. Das getrennt angegebene Stirnhaar meint wahrscheinlich eine Frisur, wie sie bei Köpfen von Kouroi, Opferträgern oder Manteljünglingen in der ostgriechischen Plastik zu finden ist¹⁴⁵⁵, bei denen kürzeres Stirn- und Schläfenhaar sorgfältig aus der Stirn nach hinten gekämmt ist. Im letzten Viertel des 6. Jhs. wird es entsprechend auch bei Männern auf Caeretaner Hydrien dargestellt, wo es Hemelrijk als typisch ostgriechische Haartracht bezeichnet, die allerdings nur in der Rundplastik, nicht in der Keramik dargestellt wurde¹⁴⁵⁶. Sie erscheint aber wohl bei einem bartlosen Mann auf dem nordionisch schwarzfigurigen Krater A244, dessen lang herabfallendes Haar vom Hinterkopf abwärts in langen parallelen Wellenlinien angegeben ist, während darüber von den Ohren bis zur Stirn die Ritzlinien quer dazu verlaufen. Vielleicht ist auch das später vor allem in der Fikellurakeramik als getrennte, bisweilen auch

¹⁴⁵⁰ Cook 1933/1934, 67. Zum Namen der Frisur und seiner Überlieferung s. ausführlich Bremer 1911, 50–72 bes. 51 f. 68; RE VII 2 (1912) 2120–2124 s. v. Haartracht und Haarschmuck (W. Bremer); Fink 1938, 4 f.; Zu den Darstellungen: Bremer 1911, 23–30; Fink 1938, 44–54; Cahn 1970, 102–104.

¹⁴⁵¹ Zum Krobylos bei männlichen Figuren s. u. bei Anm. 1477.

¹⁴⁵² s. u. bei Anm. 1820.

¹⁴⁵³ Auf A220, ist der interessierende Bereich leider schlecht erhalten und nur in summarischen Umzeichnungen (Walter-Karydi 1973, 58 Abb. 125) dokumentiert.

¹⁴⁵⁴ Zur Datierung des Stücks s. Friis Johansen 1957, 99; Coldstream 1968/2008, 285.

¹⁴⁵⁵ Tuchelt 1970, 53 f. K6; 59 K16; Taf. 10–12; Freyer-Schauenburg 1974, 88–93 Nr. 47 Taf. 30. 32 f.; Vgl. auch die Bronzestatuetten aus Samos im Mus. Vathy: Richter 1970, 55 f. Nr. 22 f. Abb. 117–122.

¹⁴⁵⁶ Hemelrijk 1984, 175. 157 Frisur Typ 7 a–c.

zusätzlich mit Deckrot farbig abgesetzte Fläche dargestellte Stirnhaar (**A218. A284**) als Frisur mit kürzerem bzw. getrennt frisiertem Stirnhaar zu verstehen.

Eine weitere frühe Darstellung eines Mannes mit Langhaarfrisur zeigt eine südionische Amphora des 3. Viertels des 7. Jhs. (**B9**), auf der das lange Haar aber nur schematisch wiedergegeben ist¹⁴⁵⁷. Gut zu erkennen ist hingegen die wallende Haarmasse des Mannes auf der äolischen Schulterhenkelamphora **A385** vom Ende des 7. Jhs.

In der ersten Hälfte des 6. Jhs. zeigen chiotische Kelche Langhaarfrisuren besonders detailreich. Auf **B86** aus dem ersten Viertel des 6. Jhs. fällt dem bärtigen Krieger das Haar in langen Locken auf den Rücken und wird am Kopf von einem darüber gelegten Band gehalten. Der nackte Jüngling auf dem Kelch **A400** hat ebenfalls über dem langen Haar ein Band um den Kopf gewunden, das die Haarmasse im Nacken leicht zusammenfasst. Insgesamt ist das lang herabfallende, oft von einem Band gehaltene Haar, wie es auch aus der ostionischen Plastik und aus dem Mutterland bekannt ist¹⁴⁵⁸, bis ins dritte Viertel des 6. Jhs. sowohl bei bartlosen als auch bei Männern mit Bart, also tendenziell älteren, üblich.

Die männlichen Figuren in den chiotischen Darstellungen tragen das Haar, soweit erkennbar, fast durchgängig lang¹⁴⁵⁹, so Reiter (**B144** mit Bart, **B91** und **B156** ohne Bart) und die meisten Gabenbringer (**A401. A409**). Nur Gabenbringer (**A408. B61**) erscheinen gelegentlich mit kurzem Haar. Sonst werden nur wenige Männer in den chiotischen Bildern des zweiten Viertels des 6. Jhs. mit Kurzhaarfrisur gezeigt: so etwa ein Mann im kurzen Chiton, der die Pferde auf **A512** trinkt. Zudem wird in Kombination mit Kopfbedeckungen meist kein lang herabfallendes Haar dargestellt, es könnte aber unter der Kopfbedeckung verborgen sein, etwa bei Kriegerern mit Helm (**B81. B122**). Bei den Tänzern mit Turban wehen gelegentlich lange Haare unter der Kopfbedeckung hervor (**A45. A76**). Wenn bei ihnen das Haar sichtbar ist, tragen sie es ebenfalls lang (**A23. A40**). Um die Mitte des 6. Jhs. erscheinen vereinzelt Männer mit kurzem Haar in der chiotischen Keramik, so auf dem Fragment **B155** (möglicherweise ein Wagenlenker) und in Mäntel gewickelte Jünglinge auf dem schwarzfigurigen Kelch **B157** aus dem frühen dritten Viertel des 6. Jhs. Sonst werden im dritten Jahrhundertviertel, der letzten Phase der chiotischen Kelche, fast nur noch die Tänzer dargestellt, bei denen keine Frisur zu erkennen ist.

Auch in den Bildern der Keramik der ersten Hälfte des 6. Jhs. von anderen ostgriechischen Produktionsorten tragen Männer das Haar meist lang, als Beispiele seien ostdorische und nor-

¹⁴⁵⁷ Vgl. auch die Darstellung der Frisur mit dicht am Kopf anliegendem, lang in den Nacken fallendem Haar der Männer auf einem Sarkophag des frühen 6. Jhs. aus Klazomenai (**C51**), s. dazu Hürmüzli 2010, 129–132.

¹⁴⁵⁸ s. dazu allg. RE VII 2 (1912) 2112 s. v. Haartracht und Haarschmuck (W. Bremer). Die Deutung des Bandes als ursprünglich ionisch ebenda beruht auf der heute überholten frühen Datierung der ostgriechischen Keramik. Bereits bei den frühesten Kouroi und bis ins 3. Viertel des 6. Jhs. ist das lange Haar, oft von einem Band gehalten, allgemein üblich: Richter 1970, 40. 62. 79. 95. 117.

¹⁴⁵⁹ Nach Lemos 1991, 96 werden Männer auf der chiotischen Keramik des Grand Style meist mit kurzem Haar dargestellt, was in den Bildern aber keine Bestätigung findet, wenn man berücksichtigt, dass Männer, deren Kopf nur bis zu den Ohren erhalten ist, durchaus auch langes Haar gehabt haben können.

dionische Reiter (**B57. B61**) genannt, der Jäger¹⁴⁶⁰ auf dem ostdorischen Teller **B58** sowie die tanzenden, reitenden und wagenlenkenden Jünglinge auf dem nordionischen Krater **A297**. Seltene Darstellungen von männlichen Figuren mit kurzem Haar finden sich im ersten Viertel des 6. Jhs. bei einem schlicht gemalten Bärtigen auf der äolischen Amphora **B20** sowie bei Reitern auf einer südionischen Schale (**B60**) aus der Zeit um 580–570. Zur Jahrhundertmitte hin werden die Boxer auf **A515**¹⁴⁶¹ mit kurzem Haar dargestellt sowie ein Mann mit Kiepe und Hut auf einem Fragment aus Alt-Smyrna (**A500**).

Im 3. Viertel des 6. Jhs. hält die Kurzhaarfrisur Einzug. Die Tänzer in der Fikellurakeramik haben stets kurzes Haar, wie auch üblicherweise ihre Kollegen in der nordionisch schwarzfigurigen Keramik¹⁴⁶². Nach wie vor können Männer das Haar aber auch lang tragen. Oft handelt es sich um respektable Männer mit Bart und langen Gewändern, so etwa bei dem Gelagerten mit Trinkhorn in Chiton und Mantel auf dem Fikelluraamphoriskos **A285**¹⁴⁶³, den Thronenden in den nordionisch schwarzfigurigen Darstellungen **B181** und **B266** sowie den Männern hintereinander in Prozession auf **A377**. Götter werden meist mit langem Haar dargestellt, etwa Dionysos auf **A467**, Hephaistos auf **A470**, Hermes auf **A426**, aber auch wilde, mythische Gestalten wie Kentauren (**A426. A427. A429. A433. A434**) und Satyrn (**A439. A440. A441. A465. A480**). Einige scheinen dabei das lange Haar unten zusammengebunden zu haben (**A288. A441**)¹⁴⁶⁴. Nur gelegentlich noch erscheinen in bestimmten Kontexten jüngere Männer mit langem Haar, so ein aulosspielender Manteljüngling beim Gelage auf der Fikelluraamphora **A284**. Auch eine Reihe nordionischer Gefäße zeigt jugendliche, bartlose Reiter mit langem Haar (**B218. B219. B221**).

Spätestens seit dem letzten Drittel des 6. Jhs. ist die Kurzhaarfrisur also auch in besseren Kreisen etabliert, wie unter anderem die große Gruppe der Darstellungen von Tänzern mit kurzem Haar zeigt und wie wir es auch aus dem Mutterland kennen¹⁴⁶⁵ – anders als in der ersten Hälfte des 6. Jhs., wo etwa auf dem chiotischen Kelch neben langhaarigen Männern nur der Pferde-

¹⁴⁶⁰ Zur Deutung der Figur s. u. Anm. 2680.

¹⁴⁶¹ Die Datierung des Stücks ist umstritten: 2. zweite Viertel 6. Jh.: Cook – Dupont 1998, 107; Kreuzer, in: Frühe Zeichner 1992, 54; Weber 1995, 163–170; Hoffmann – Steinhart 1998, 61; Özer 2004, 215. 3. Viertel 6. Jh.: Schattner 1995, 90; um 530.

¹⁴⁶² Nur einmal erscheinen nordionische Tänzer mit langem Haar und Bart (**A244**), sowie auf den Campana-Dinoi **A260** und **A265** bartlose Tänzer mit langem Haar.

¹⁴⁶³ Vgl. auch einen Gelagerten auf **A284**, den Mann auf **A435**.

¹⁴⁶⁴ s. Cook 1933/1934, 67. Eine Zopftracht sieht Ketterer 1999, 217 mit Anm. 20 bei den Gelagerten auf **A285. A288. A441. A509**. Bei **A288** und **A441** spricht das verdickte Ende dafür, wahrscheinlich auch bei **A285**. Auf **A509** ist es jedoch m. E. nicht genau zu erkennen. Eine Haartracht mit unten zusammengebundenen Haar wird deutlicher bei Männern und Frauen in attischen Vasenbildern gezeigt, s. z. B. att sf. Amphora des Amasis-Malers (Paris, Louvre F36; Henrichs 1987, 103 Abb. 4) oder zahlreiche Figuren auf dem Klitias-Krater (s. u. Anm. 1897). Nach Ketterer 1999, 217 Anm. 20 kommt die Frisur bes. bei Satyrn und Kentauren vor. Im bisher publizierten Material findet diese Annahme keine Grundlage. Bereits die genannten Beispiele (u. a. **A284. A285**) zeigen, dass die Art der Darstellung langen Haares als Masse nicht auf Satyrn und Kentauren beschränkt ist. Der Eindruck entsteht wohl dadurch, dass langes Haar überhaupt bei diesen üblich ist.

¹⁴⁶⁵ RE VII 2 (1912) 2112 s. v. Haartracht und Haarschmuck (W. Bremer); DNP V (1998) 41 s. v. Haartracht (R. Hirschmann). Seit dem 3. Viertel des 6. Jhs. werden Kouroi auch mit Kurzhaarfrisur dargestellt, wohl erstmals um 540–530 beim Kouros München, Glyptothek 169; Richter 1970, 117 f. Nr. 135 Abb. 391–394; Maderna-Lauter, in: Bol 2002, 224 Abb. 251 a–d.

knecht mit kurzem Haar erscheint¹⁴⁶⁶. Bei der Wahl der Frisur wird dennoch auch in der zweiten Jahrhunderthälfte eine Unterscheidung nach Alter und Stand deutlich¹⁴⁶⁷. So tragen Männer mit Bart, also eher ältere, in vornehmer Kleidung langes Haar, jüngere Männer in schlichterer Kleidung mit Ausnahme der nordionischen Reiter stets kurzes. Dies wird besonders deutlich in Darstellungen, in denen Kurzhaarige und Langhaarige zusammen auftreten. So trägt etwa der gelagerte Symposiast auf dem Fikellurakessel **A288** langes Haar, der zu ihm Tretende kurzes. Auch auf der Amphora der Northampton-Gruppe in München (**B266**) ist der bärtige Thronende in Chiton und Mantel mit langem Haar dargestellt, während der ihn Bedienende im kurzen Chiton eine Kurzhaarfrisur hat, wie ebenda auch der Jüngling im Schurz, der sich den Pferden widmet.

Auffällig bleiben dabei zum einen die Darstellungen nackter jugendlicher Reiter mit langem Haar in der nordionischen Keramik, zum anderen die durchgehend kurzhaarig dargestellten Tänzer in der Fikellurakeramik. Ihr kurzes Haar an sich muss, wie wir gesehen haben, nicht verwundern. In der Fikellurakeramik können auch andere männliche Figuren, etwa Männer beim Gelage, bisweilen kurzes Haar tragen. Auffällig ist aber die Diskrepanz zwischen den Vasenbildern und der Skulptur¹⁴⁶⁸, denn die jugendlichen ostionischen Opferträger und Kouroi tragen im dritten Viertel des 6. Jhs. noch meist langes Haar¹⁴⁶⁹, obwohl sich auch hier im letzten Jahrhundertviertel einzelne Exemplare mit Kurzhaarfrisur finden¹⁴⁷⁰. Die einheitlich kurzhaarige Darstellung der Fikelluratänzer ist möglicherweise zum Teil damit zu erklären, dass ein Großteil von einem Maler – nämlich dem Altenburg-Maler – stammt¹⁴⁷¹, der das kurze Haar offensichtlich zum Wesen der Tänzer und ihrer Charakterisierung im Bild passend fand. Entsprechende Tänzer werden in der großformatigen Plastik nicht dargestellt. Insofern ist die Frisur mit dem Sujet zu verbinden sowie in diesem Zusammenhang auch mit der Funktion des Bildes. Der ins Heiligtum geweihte Kouros oder Opferträger zeigt sowohl in seiner repräsentativen Funktion für den Weihenden als auch in der Funktion, die er im übertragenen Sinne als Agalma erfüllt, den schönen, geschmückten Menschen. Es ist durchaus vorstellbar, dass in diesem Kontext die Langhaarfrisur noch länger passender schien als bei den munteren Tänzern. Die Vasen, auf denen sie erscheinen, können durchaus auch repräsentative Funktion übernommen haben, aber nicht in dem Maße, wie es bei der Rundskulptur zu erwarten ist. Das Darstellungsinteresse der Vasenbilder ist offensichtlich ein anderes. Ihr Thema ist der Tanz, in dem die Figuren selbst eine weniger repräsentative Rolle übernehmen. Das Medium

¹⁴⁶⁶ Nach Bremer 1911, 7 kennzeichnet kurzes Haar ursprünglich Unfreie. s. dazu differenzierend Fink 1938, 4. Zumindest deutet die Kurzhaarfrisur des Pferdeknichts, die von der üblicherweise dargestellten abweicht, darauf hin, dass für seine Charakterisierung eine Kurzhaarfrisur offensichtlich passte, wohl weil sie auf einen Lebenswandel verweist, für den sich eine Langhaarfrisur nicht eignete.

¹⁴⁶⁷ Vgl. entsprechend im Mutterland: DNP V (1998) 41 s. v. Haartracht (R. Hirschmann). s. dazu bereits Fink 1938, 3.

¹⁴⁶⁸ Donner 2009, 227 Anm. 17.

¹⁴⁶⁹ Tuchelt 1970, 56–58 K10–K13 Abb. 11 Taf. 12; S. 59 K16 Taf. 18 f.; 84–95. 97–105 Nr. 45. 47. 48. 52. 53. 55. 57 Taf. 28–30. 34. 36–40. 42. 43.

¹⁴⁷⁰ Tuchelt 1970, 61 K20 Taf. 22, 1–3.

¹⁴⁷¹ s. o. bei Anm. 442.

und das Sujet erlaubten in diesem Falle der Vasenmalerei die Darstellung fortschrittlicherer Tracht, als es in der Rundplastik gewünscht war.

Pferdeschwanz und Krobylos

In der zweiten Hälfte des 6. Jhs. treten bei Männern noch weitere Haartrachten auf. In den klazomenischen Darstellungen tragen junge Männer gelegentlich eine Frisur, die unserem »Pferdeschwanz« entspricht: das lange Haar ist dicht am Hinterkopf zusammengenommen, so dass es schweifartig herabfällt. Da diese Frisur vor allem im Klazomenischen auftritt¹⁴⁷², wurde sie auch als »Klazomenischer Schopf« bezeichnet¹⁴⁷³. In der nordionisch schwarzfigurigen Keramik tragen sie ein jugendlicher Reiter auf dem Hydriafragment **B178** aus der Zeit um 550 sowie um 500 ein satyresker Tänzer auf dem Krater **A270**. Schließlich erscheinen am Ende des 6. und im ersten Viertel des 5. Jhs. auf Klazomenischen Sarkophagen junge Männer mit einem Pferdeschwanz: auf dem Sarkophag **C52** in London Flötenspieler, Krotalentänzer und Wagenlenker¹⁴⁷⁴, auf dem Sarkophag **C66** in Tübingen ein geflügelter Jüngling und auf einem Sarkophag in Berlin¹⁴⁷⁵ junge Männer bei der »Liebeswerbung«.

Auch von Männern kann der sogenannte Krobylos getragen werden, den wir schon bei den Frauenfrisuren betrachtet haben¹⁴⁷⁶. In der ostgriechischen Keramik wird diese Frisur nur in der Fikellurakeramik gezeigt¹⁴⁷⁷. Sie erscheint mehrfach bei sicher oder höchstwahrscheinlich weiblichen Figuren (**A218. A220. A441. A448. A539. A542**). Unklar ist das Geschlecht der Krobylosträger auf **A192. B286. B288**. Die nackte Flügelfigur mit Krobylos auf **A554** ist aber männlich¹⁴⁷⁸. Köpfe mit Krobylos wurden, wohl aufgrund der Frisur, eher als Frauen gedeutet¹⁴⁷⁹. Ohne weitere Details können sie aber nicht sicher als weiblich identifiziert werden.

In anderen Regionen ist der Krobylos bei männlichen Figuren üblich. Im Mutterland wird die Frisur bereits im 7. Jh. dargestellt¹⁴⁸⁰, wo sie zuerst auf einem protokorinthischen Aryballos¹⁴⁸¹ vor der Jahrhundertmitte ein Kentaur trägt. In der attischen Vasenmalerei taucht der Krobylos

¹⁴⁷² In der Fikellurakeramik wird sie vereinzelt auch von Frauen getragen (**A559**). Bei Männern erscheint sie, allerdings mit kürzerem Haar und lockerer gebunden, vereinzelt auf Caeretaner Hydrien: Hemelrijk 1984, 134. 175. 9 Nr. 1 Taf. 24 b; S. 20 f. Nr. 9 Abb. 9 Taf. 48 b.

¹⁴⁷³ Bremer 1911, 23; Fink 1938, 43 f., der auch vereinzelte Beispiele des späten 6. und 5. Jhs. von den Kykladen und aus Attika anführt.

¹⁴⁷⁴ Vgl. auch den Sarkophag Hannover 1897.12: Cook 1981, 13 f. C4 Taf. 15.

¹⁴⁷⁵ Berlin, ANT 30030: Cook 1981, 20 f. E3 Taf. 20, 1; 21, 1.

¹⁴⁷⁶ s. o. bei Anm. 1450.

¹⁴⁷⁷ Lemos 1991, 142 vermutet den Krobylos bei Darstellungen von Männern im Sphinx-and-Lion Style. Auf keinem der von ihr in diesem Zusammenhang genannten Stücke (**A23. A424. B159. B162**) ist m. E. die Frisur zu erkennen.

¹⁴⁷⁸ s. u. bei Anm. 2449.

¹⁴⁷⁹ Schaus 1986, 254 f. Nr. 25; 271 Nr. 62. 70.

¹⁴⁸⁰ Eine entsprechende Frisur, ist wohl bereits seit dem 3. Jtsd. in Mesopotamien bekannt und erscheint auf altbabylonischen und assyrischen Denkmälern, s. Bremer 1911, 69 Anm. 74; Fink 1938, 46; Cahn 1970, 102 mit Anm. 213.

¹⁴⁸¹ Berlin, ANT F336 (2686): Amyx 1988, 37; Schefold 1993, 104 Abb. 89 a–b. Auf weiteren, bei Bremer 1911, 25 genannten Beispielen ist die Frisur kaum eindeutig zu erkennen, s. dazu Fink 1938, 49 Anm. 50. Möglicherweise ist der Krobylos auch bei einem Reiter auf einem Pithosfragment etwa der gleichen Zeit aus Kreta dargestellt: Fabricius 1886, Taf. 4; Fink 1938, 46.

bei Männern und Frauen wohl ab 580/570 auf¹⁴⁸². Spätestens in der zweiten Hälfte des 6. Jhs. scheint die Haartracht allgemein in der griechisch geprägten Bildwelt bei Frauen und Männern verbreitet¹⁴⁸³. Eine früher angenommene ionische Herkunft der Frisur lässt sich anhand der Bilder nicht belegen¹⁴⁸⁴.

Bartracht

Das Tragen des Bartes und seine Form in den Darstellungen der ostgriechischen Keramik entsprechen dem im griechischen Raum archaischer Zeit allgemein Üblichen. Meist wird ein Bart gezeigt, der das Kinn und den äußeren Bereich der Wangen bedeckt und oft bis ans Haupthaar reicht, während er Ober- und Unterlippe frei lässt. Diese Form des Bartes ist bereits im 7. Jh. in frühen Bildern, in denen ein Bart identifiziert werden kann, erkennbar (**A385. B3. B9**) und lässt sich durch das 6. Jh. im gesamten ostgriechischen Bereich verfolgen¹⁴⁸⁵. Oft steht der Bart in der Profilansicht spitz hervor (**A30. A170. A244. A254. A422. B9. B86. B87**), in den nordionisch schwarzfigurigen Darstellungen der zweiten Hälfte des 6. Jhs. wird er bisweilen besonders lang und prominent vorstehend gezeigt (**A232. A240. B183. B225**). In einigen Fällen wird der Backenbart mit einem Oberlippenbart verbunden, so wohl schon auf dem frühorientalisierenden Fragment einer Kanne aus Rhodos (**B1**), wie auch beim Herakles auf dem chiotischen Kelch **B88**, bei dem Thronenden und dem Boten auf dem nordionischen Hydriafragment **B181**, bei einigen Satyrn auf der Fikellurakeramik (**A435. A440. A441**) und Protomen bärtiger Männer auf wohl nordionischen Gefäßen der Mitte des 6. Jhs. (**B46. B47**).

Nur auf der Schulter der südionischen¹⁴⁸⁶ orientalisierenden Kleeblattkanne **B26** ist der Kopf eines Mannes dargestellt, der nur einen Oberlippenbart trägt. Diese Bartracht zeigen die ostgriechischen Vasenbilder sonst nicht. Sie erscheint jedoch bisweilen in der ostgriechischen Koroplastik. Sowohl ein Kopfkantaros in Boston als auch ein Büstengefäß in London und zahlreiche Aryballoi in Form eines behelmten Kriegerkopfes zeigen Männerköpfe mit einem Schnurrbart¹⁴⁸⁷.

¹⁴⁸² In einer stärker eingeschnürten Variante bei verschiedenen weiblichen Figuren auf dem Klitias-Krater, Florenz, Mus. Arch. 4209: Simon 1976, 71 Abb. 1 Taf. 52–57. s. dazu Fink 1938, 49 f. – bei der ringenden Atalante auf dem Dinos Athen, NM Akr. 590 (um 580–570): Schefold 1993, 275 Abb. 295 a, weitere Beispiele s. Fink 1938, 49 Anm. 51; Cahn 1970, 102. – Ab dem dritten Jahrhundertviertel bei Männern in der att. sf. Vasenmalerei, z. B. bei Jünglingen auf der Amphora des Amasis-Malers New York, MMA 56.171.10: v. Bothmer 1985, 86 f. Nr. 7); weitere Beispiele s. Fink 1938, 50 f.

¹⁴⁸³ s. dazu ausführlich Fink 1938, 46–54. Auf den Caeretaner Hydrien wird sie nur bei männlichen Figuren gezeigt: Hemelrijk 1984, 41 Nr. 29 Taf. 90 a; S. 43 f. Nr. 28 Taf. 100 a. c; S. 48 f. Nr. 32 Taf. 112 a; s. dazu Hemelrijk 1984, 176.

¹⁴⁸⁴ Diese Herleitung des Krobylos in den Untersuchungen der ersten Hälfte des 20. Jhs. (Bremer 1911, 46; RE VII 2 [1912] 2113 f. [W. Bremer]; Fink 1938, 48. 50) fußt u. a. auf der früheren Datierung der »chalkidischen Hydria München, AS 596 ins 2. Viertel des 6. Jhs., die als überholt gelten kann, s. CVA München (6) Taf. 280–282 (um 540).

¹⁴⁸⁵ z.B.: Chiotische Keramik: **A32. A401. A409. B86. B122. B144**– Nordionische Keramik: **A229. A244. A254. A257. B198** – Äolische Keramik: **B20** – Südionische Keramik: **A170. A177. A509**.

¹⁴⁸⁶ Käufler 2006, 119 f. Nr. 15 Abb. 32; 123.

¹⁴⁸⁷ Boston, MFA 98.925: Walter-Karydi 1973, 131 Nr. 480 Taf. 55 – London; BM 1847.8-6.36: Higgins 1959, 15 f. Nr. 1613 Taf. 7 – Kriegerkopfkantaro: Higgins 1959, 18–21 Nr. 1620–1626 Taf. 10–12.

Eine weitere Art des Bartes ist bisher nur von einem ostgriechischen Vasenbild bekannt. Das Fragment einer vermutlich ionischen Schale (**B312**)¹⁴⁸⁸ zeigt einen in attischer Art auf einen Stock gelehnten Mann im Mantel, bei dem in kurzen parallelen Ritzlinien vom Ohr bis zum Kinn ein sehr kurz gestutzter Bart, wenn nicht sogar nur Bartflaum angegeben ist.

Einige mythische Figuren tragen stets Bart, so Dionysos, Satyrn, Kentauren¹⁴⁸⁹ und Triton¹⁴⁹⁰. Dabei werden die Satyrn und Kentauren meist durch deutlich längere und wildere Bärte charakterisiert als sonst bei Männern üblich, man vergleiche etwa die langen Bärte des Satyrn auf der Fikelluraoinochoe **A440** und der Kentauren auf der Fikelluraamphora **A435** mit den kurz gestutzten der Tänzer auf der Fikelluraamphora **A177**, oder im Nordionischen den Bart der Kentauren auf der Amphora **A426** mit dem des Hermes ebenda. Auch auf dem Campana-Dinos **A468** tritt Dionysos im Vergleich zu den ihn begleitenden Satyrn mit deutlich kürzerem und gepflegterem Bart auf. Andere Figuren erscheinen stets unbärtig, so die Flügelwesen in der Fikellurakeramik¹⁴⁹¹.

Schuhwerk

Die Bilder ostgriechischer Vasen zeigen des Öfteren Schuhwerk, sowohl bei Männern als auch bei Frauen. Beide können Sandalen oder geschlossene Schuhe tragen. Bei letzteren herrschen knöchelhohe Stiefel vor.

Schnürstiefel

Meist tragen Männer als geschlossene Schuhe mindestens knöchelhohe Stiefel mit einer Schnürung über dem Fußspann.

Diese Form haben die Schuhe bereits, wenn sie sich erstmals in der ostgriechischen Vasenmalerei fassen lassen: Auf einem nordionisch orientalisierenden Fragment (**B7**) aus dem 3. Viertel des 7. Jhs.¹⁴⁹² erscheinen die baumelnden Beine eines Reiters mit über die Knöchel reichenden Stiefeln, die offensichtlich vorne über einer Lasche, die oben etwas herausragt, geschnürt sind. Auch ein südionisches Deckelfragment (**B12**) des letzten Viertels des 7. Jhs. zeigt einen Reiter, dessen Unterschenkel von den Knöcheln bis zu den Knien mit sich kreuzenden Bändern umwickelt sind. Aus der Darstellung des Fußes selbst, der nur im Umriss angegeben ist, ist keine weitere Information über das Schuhwerk abzulesen. Es könnte es sich um höhere Stiefel handeln, deren Schaft aus weichem Leder mit Riemen am Unterschenkel befestigt ist¹⁴⁹³. Auf dem chiotischen Kelch **A35**, dem bisher einzigen Beispiel eines Mann mit Stiefeln aus der chioti-

¹⁴⁸⁸ Kowalleck, in: Kerschner u. a. 2008, 93.

¹⁴⁸⁹ Ausgenommen werden hier bei den Kentauren die Reliefpithoi, auf denen nicht bestimmbar ist, ob die Kentauren einen Bart tragen. Zu Ausnahmen s. u. bei Anm. 1758.

¹⁴⁹⁰ Zu Triton s. u. bei Anm. 2204.

¹⁴⁹¹ s. u. bei Anm. 2676.

¹⁴⁹² Cook – Dupont 1998, 31.

¹⁴⁹³ Kerschner, in: Töpferzentren 2002, 40 mit Anm. 175 vermutet knöchelhohe Schuhe und mit Stoffbahnen umwickelte Beine, während Akurgal, in: Töpferzentren 2002, 111 Kat. 82 Stiefel annimmt. Vgl. auch die Stiefel eines Reiters auf einem silbernen Alabastron aus einem lydischen Grab: Özgen – Öztürk 1996, 238 f. Nr. 228.

schen Keramik¹⁴⁹⁴, reichen sie bis unter das Gewand und sind an den Fußspitzen leicht nach oben gebogen.

Oft enden die Stiefel über den Knöcheln in weichen, teils herabhängenden Laschen wie auf dem südionischen Teller **B58**. Dabei werden die Stiefel teilweise oben mit um das Bein gewickelten Riemen zusätzlich befestigt. Mit Flügeln ausgestattet können sie Hermes als Flügelschuhe dienen (**A426**)¹⁴⁹⁵.

Im griechischen Kulturraum sind halbhohle Stiefel bereits im 7. Jh. etabliert¹⁴⁹⁶. Eine lakonische Fibelplatte aus Elfenbein zeigt um 680 einen Mann in Stiefeln¹⁴⁹⁷. Im zweiten Viertel des 7. Jhs. tragen männliche Figuren in böotischen Darstellungen die Stiefel ebenso wie die in attischen und korinthischen Vasenbildern¹⁴⁹⁸. Seit dem dritten Viertel des 7. Jhs. werden auch in der kykladischen, im letzten Jahrhundertviertel in der thasischen Vasenmalerei männliche Figuren in knöchelhohen Stiefeln gezeigt¹⁴⁹⁹. In der Rundskulptur werden die über die Knöchel reichenden Stiefel seit dem ersten Viertel des 6. Jhs. in der Skulptur des Mutterlands dargestellt¹⁵⁰⁰, während sie in der ostgriechischen Plastik bereits im späten 7. Jh. bzw. frühen 6. Jh. erscheinen. So trägt etwa der elfenbeinerne Springtänzer¹⁵⁰¹ aus dem Heraion von Samos die geschnürten Stiefel ebenso wie zwei Bronzekouroi¹⁵⁰².

Stiefel der gleichen Form werden auch an einigen speziellen figürlichen Gefäßen dargestellt, die die Form eines Beines haben. Diese Beingefäße wurden in der ersten Hälfte des 6. Jhs. unter anderem im ostgriechischen Raum hergestellt. Auf ein Beingefäß in London und zwei in Bonn sind sorgfältig Stiefel aufgemalt, die vorne geschlitzt und über einer Lasche, die über den

¹⁴⁹⁴ Zu Schuhwerk in den Darstellungen des chiotischen Grand Style s. Lemos 1991, 97 f.

¹⁴⁹⁵ Zu Flügelschuhen s. u. mit Anm. 2676.

¹⁴⁹⁶ Erbacher 1914, 54. Zwei Gefäße in Form eines halbhohen Stiefels belegen das Schuhwerk für die geometrische Zeit, allerdings noch nicht in der später charakteristischen Form: spätprotogeometrisches Schuhgefäß von einer Bestattung am Areopag: Marinatos 1967, 50 Taf. 6 a. b; spätgeometrisches Schuhgefäß aus der Nekropole von Eleusis: Skia 1898, Taf. 4, 4; Marinatos 1967, 50 Taf. 6 c. d.

¹⁴⁹⁷ Dawkins 1929, Taf. 92, 1; Marangou 1969, 10–14 Nr. 3 Abb. 3. 7. Vgl. auch weitere lakonische Elfenbeine des 7. Jhs. aus dem Heiligtum der Artemis Orthia, u. a. Athen, NM 15829: Dawkins 1929, Taf. 94, 3; Marangou 1969, 26 f. Nr. 9 Abb. 24; Athen NM 15670: Dawkins 1929, Taf. 104, 2; Marangou 1969, 76 f. Nr. 35 Abb. 64.

¹⁴⁹⁸ Böotische Reliefamphora Paris, Louvre CA795: Simantoni-Bournia 2004, 91 f. Taf. 46, 113 – protoattischer Krater Athen, NM 2226: Schefold 1993, 135 Abb. 132 – protokorinthischer Aryballos Berlin, ANT F336: Amyx 1988, 37; Schefold 1993, 104 Abb. 89 a–b, s. auch Erbacher 1914, 54 u. Umzeichnung Furtwängler 1883, Taf. 10, 1. Auch die Darstellung auf dem Bronzepanzer der frühen zweiten Hälfte des 7. Jhs. in Olympia, Mus. M394: Hatzi 2008, 145–147, dessen Herkunft (korinthisch oder ionisch) umstritten ist, zeigt die Stiefel.

¹⁴⁹⁹ Melische Amphora Athen, NM 354: Dugas 1925, Taf. 9; Papastamos 1970, 49 Taf. 8 – Melische Amphora Paros, Mus. B2653: Zapheiroupolou 2008, 226 Abb. 1; 228 Abb. 3; 232 f. Abb. 6. 7; 234 Abb. 1. s. auch die naxische Reliefamphora Naxos, Mus. 1612: Simantoni-Bournia 2004, 111 Taf. 56, 137 – Teller Thasos, Mus. 2077: Salviat, in: Rayonnement 1965, Taf. 55, 1; Walter-Karydi 1973, 75. 142 Nr. 871 Taf. 104. Als geflügelte Schuhe an der Jahrhundertwende auf dem Halsfrgt. einer Amphora, Thasos Mus.: Daux 1966, 952 Abb. 15; Walter-Karydi 1973, 75. 141 Nr. 853.

¹⁵⁰⁰ Kleobis und Biton trugen wahrscheinlich Endromides: Kreikenbom, in: Bol 2002, 145 Abb. 212 a–c; Bumke 2004, 62 Anm. 324. s. Dohan Morrow 1985, 39–42 allg. zu Stiefeldarstellungen in der archaischen Plastik.

¹⁵⁰¹ Samos, Vathy Mus. E88, die Herkunft ist umstritten: Freyer-Schauenburg 1966, 3 Nr. 3 Taf. 2; Vorster, in: Bol 2002, 113–116 Abb. 184 a–c.

¹⁵⁰² Samos, Vathy Mus.: Buschor 1935, Abb. 5–10; Richter 1970, 55 f. Nr. 22 f. Abb. 117–122. Anders als Buschor und Richter datiert Dohan Morrow 1985, 40 mit Anm. 57 einen der samischen Bronzekouroi erst in die Mitte des 6. Jhs. und erwähnt ihn als einziges ostgriechisches rundplastisches Beispiel für die Endromis.

Rand des Stiefels herausragt, kreuzweise geschnürt sind¹⁵⁰³. Die Stiefel werden meist mit der Endromis, einem Schnürstiefel aus weichem Leder, identifiziert¹⁵⁰⁴.

In den ostgriechischen Bildern tragen mit den beiden Reitern, dem Jäger bzw. Läufer und dem Springtänzer vor allem bewegte Figuren die geschnürten Stiefel. Morrow vermutet, dass mit den Endromides Geschwindigkeit verbunden würde, da sie geflügelt oft von Perseus, Gorgonen und Niken getragen werden. Die Darstellungen der ungeflügelten Schuhe zeigen zunächst aber nur, dass die Stiefel geeignetes Schuhwerk für Reisende oder Reiter sind. Als solches eignen sie sich auch dazu, mythische Figuren zu charakterisieren, die bewegt und unterwegs sind. Gleichzeitig ermöglichen die Schuhe im Bild eine plausible Anbringung der Flügel am Fuß.

Es ist anzunehmen, dass viele Formen, besonders bei geschlossenen Schuhen, aus dem Osten übernommen wurden¹⁵⁰⁵, darunter auch die Endromis. Stiefel ähnlicher Form und Konstruktion hatten im Osten bereits eine lange Tradition¹⁵⁰⁶. Sie werden unter anderem in hethitischen¹⁵⁰⁷ Reliefs dargestellt. Bis zur Mitte der Unterschenkel reichende Schnürstiefel erscheinen besonders bei Reitern, Kriegern und Jägern auf assyrischen Reliefs des 7. Jhs.¹⁵⁰⁸. Auf Import und Übernahme weisen auch Namen für bestimmte Schuhformen wie Περσικαί oder Σκυθικάι¹⁵⁰⁹. Krieger und Reiter auf Terrakottareliefs, die dem phrygischen Bereich zugeordnet werden¹⁵¹⁰, tragen die gleichen Schnürstiefel wie die Männer in den ostgriechischen Vasenbildern. Ebenso finden sie sich bei den Reitern auf einem silbernen Alabastron aus einem lydischen Grab¹⁵¹¹. Auch Sappho erwähnt »buntfarbige Schuhe, schöne Lydische Arbeit«¹⁵¹². Im 5. Jh. erscheinen auf den Apadanareliefs von Persepolis im Tributzug als Ionier und Lyder gedeutete Männer in identisch dargestellten halbhohen Stiefeln ohne Schnürung¹⁵¹³.

¹⁵⁰³ Kopenhagen, NCG 235: Johansen 1994, 105 Nr. 49 – London, BM B661: Higgins 1959, 29 f. Nr. 1650 f. Taf. 21 – Bonn, AKM 1578: Greifenhagen 1936, 392 Nr. 41; 389 Abb. 45 – Bonn, AKM 34: Greifenhagen 1936, 392. 395 Nr. 42; 389 f. Abb. 46. Liste der Beingefäße mit Stiefel s. Dohan Morrow 1985, 19 f.

¹⁵⁰⁴ Greifenhagen 1936, 392; Dohan Morrow 1985, 21. Zur Endromis s. Erbacher 1914, 7 f. 53–58; Lau 1967, 125; Dohan Morrow 1985, 39–42; DNP 11 (2001) 254 f. s. v. Schuhe (R. Hurschmann).

¹⁵⁰⁵ Dies nimmt auch Williams 1983a, 158 für die Schuhe des Mannes auf **A35** an.

¹⁵⁰⁶ Nach Dohan Morrow 1985, 41 bereits seit dem 2. Jtsd. s. auch Erbacher 1914, 54 mit Anm. 2; Der Kleine Pauly V (1975) 37 f. s. v. Schuhe (W. H. Gross).

¹⁵⁰⁷ Etwa auf den Reliefs von Ivriz aus der zweiten Hälfte des 8. Jhs.: Akurgal 1961b, (M32) Farbt. 140.

¹⁵⁰⁸ Palastreliefs des Sanherib (704–681): Barnett 1975, Taf. 67. 74. 82. 85; Palastreliefs des Assurbanipal (661–631): Barnett 1975, Taf. 92. 94–96. 99 f. 115. 119. 121. 123. 126–131. 134 f. Auf den Reliefs des 9. Jhs. werden knöchelhohe Stiefel ohne Angabe von Schnürung bei Repräsentanten tributzahlender Völker dargestellt: Barnett 1975, 7. 46. 49.

¹⁵⁰⁹ Alk. fr. 21; Erbacher 1914, 19 f. Allgemein zum Ursprung der Schuhnamen: Erbacher 1914, 23 f.

¹⁵¹⁰ Laufende Krieger auf Terrakottareliefs des 6. Jhs. aus Pazarlı: Åkerström 1966, 162. 166 f. Taf. 90–92; Özgen – Öztürk 1996, 25; Summerer 2005, 136 f. Taf. 73, 2; Summerer 2009, 193–197 – Reiterdarstellungen: Åkerström 1966, 218–221 Abb. 70, 1. 2; Sotheby's New York: Antiquities and Islamic Works of Art, Sale 6517, Tuesday, December 14, 1993, Nr. 55; Özgen – Öztürk 1996, 25.

¹⁵¹¹ Özgen – Öztürk 1996, 238 f. Nr. 228.

¹⁵¹² Sappho fr. 17, wobei der verwendete Begriff μάσλης lederne Schuhe bezeichnet, diese aber nicht weiter spezifiziert, s. Liddell – Scott – Jones, 1082 s. v. μάσθημα. Stieber 2004, 119 bezieht die Textstelle dementsprechend auf Sandalen.

¹⁵¹³ Walser 1966, 86 f. Taf. 19.

Geschlossene Schuhe

Geschlossene Schuhe werden in den ostgriechischen Vasenbildern des 6. Jhs. auch bei Frauen gezeigt. Bereits die Frauen im Reigen auf einem Kraterfragment des späten 7. Jhs. aus Klazomenai (**A293**) tragen Schuhe, die durch ihre rote Bemalung deutlich zu identifizieren sind. Besonders gut zu erkennen sind die Schuhe auf dem nordionischen Krater in Kiew (**A297**). Es handelt sich um bis über die Knöchel reichende Stiefel mit zwei nach oben hochstehenden Laschen, die darauf hinweisen, dass die Stiefel im oberen Bereich geschlitzt waren, was wohl Einstieg und Handhabe beim Anziehen erleichterte¹⁵¹⁴. Eine Schnürung ist ebenso wenig angegeben wie bei den anderen geschlossenen Schuhen, die die Frauen in der chiotischen Keramik (**A335. A342**) des zweiten Viertels des 6. Jhs. sowie in der nordionisch schwarzfigurigen Keramik des 3. Viertels des 6. Jhs., besonders die Reigentänzerinnen (**A305. A307. A318. A319**), tragen. Die Schuhe scheinen stets aus weichem Material zu sein, das sich an den Fuß schmiegt. Über die Höhe der Schuhe ist wenig auszusagen, da die langen Chitone der Frauen meist bis auf oder gar über die Knöchel reichen. Die über die Knöchel reichende Bemalung bei den Tänzerinnen auf **A307, A318** und **A319** spricht jedoch dafür, dass es sich um Stiefelchen handelt. Häufig sind die Schuhe auch hier in roter Farbe angegeben (**A297. A305. A373**), gelegentlich auch in schwarz (**A335**). Teils scheinen ihre Spitzen leicht nach oben gebogen, besonders deutlich auf den nordionisch schwarzfigurigen Amphoren **A307, A318** und **A319**.

Bei rundplastischen Bildern sind Schuhe bereits bei den frühen Koren durchaus üblich. So trägt etwa die Nikandre aus Delos um 630 geschlossene Schuhe¹⁵¹⁵. Auch in der ostionischen Plastik werden Frauen mit Schuhen dargestellt¹⁵¹⁶. Zwei milesische Koren¹⁵¹⁷ aus dem zweiten Viertel des 6. Jhs. tragen weiche, sockenartige Schuhe ebenso wie eine weibliche Sitzstatue des letzten Jahrhundertdrittels aus Milet¹⁵¹⁸. Männer werden in der ostgriechischen Plastik des 3. Viertels des 6. Jhs. ebenfalls mit den strumpffartigen Schuhen gezeigt, so das Sitzbild des Aiakes¹⁵¹⁹ und ein Manteljüngling aus Myus¹⁵²⁰. Wie hoch die Schuhe reichen, lässt sich in keinem Fall sagen, da sie zu langen Gewändern getragen werden. Es ist nicht auszuschließen, dass eine Schnürung in Bemalung angegeben war, sie ist allerdings in keinem Fall in Ritzung angelegt. Weder in der detailreichen Darstellung auf dem Krater in Kiew (**A297**) noch bei einer Bronze-
statuette eines Mädchens aus Sparta¹⁵²¹ ist eine Schnürung zu erkennen, was darauf hindeutet, dass die Frauen andere Schuhe tragen als die bei den Männern häufig gezeigten Endromides.

¹⁵¹⁴ Erbacher 1914, 53 f., der Stiefel dieser Art als »Zugstiefel« bezeichnet.

¹⁵¹⁵ Vorster, in: Bol 2002, 98–100 Abb. 170 a–f. s. auch die Bronzestatuette Baltimore 54.773: Richter 1968, 31 Nr. 14 Abb. 60 – 62. Weitere Beispiele bei Richter 1968, 13.

¹⁵¹⁶ Zur Darstellung von Schuhen in der Plastik s. Dohan Morrow 1985, 37–39.

¹⁵¹⁷ Kore des Anaximandros, Berlin, ANT Sk1599: Blümel 1963, 47 Nr. 42 Abb. 120–122; Steinhuhnkore, Berlin, ANT 1791: Blümel 1963, 50 f. Nr. 47 Abb. 129–132.

¹⁵¹⁸ Berlin, ANT 1624: Blümel 1963, 55 Nr. 55 Abb. 152. 153.

¹⁵¹⁹ Samos, Vathy Mus. 786: Freyer-Schauenburg 1974, 139–146 Nr. 67 Taf. 56 f.

¹⁵²⁰ Berlin, ANT 1664: Blümel 1963, 64 Nr. 69 Abb. 217

¹⁵²¹ Berlin, ANT 7933: Richter 1968, 60 Nr. 100 Taf. 306–308.

Dabei können aber durchaus unterschiedliche Schuhe gemeint sein. In den Schriftquellen sind etliche unterschiedliche Benennungen für Schuhe überliefert¹⁵²². Die weichen Stiefel ohne Schnürung sind möglicherweise mit dem Kothurn (κόθορνος) zu verbinden, einem Stiefel aus weichem Leder, der, da er nicht geschlitzt und geschnürt ist, einen eher weiten Schaft hat und aufgebojene Spitzen haben kann¹⁵²³. Der Kothurn konnte nicht nur von Frauen, sondern als feines Schuhwerk auch von Männern getragen werden¹⁵²⁴. Bei Herodot¹⁵²⁵ rät Kroisos, den Lydern das Tragen von Waffen zu verbieten und ihnen zu befehlen, Chitone als Untergewänder sowie Kothurne zu tragen, weil sie dadurch verweichlichten. Die weichen Schuhe wurden wie auch lange Chitone im letzten Viertel des 6. Jhs. in Athen mit östlichen Moden übernommen, während sie im 5. Jh. als luxuriös, »orientalisch«, weiblich und verweichlicht galten¹⁵²⁶, was zu dieser Zeit durchaus auch auf den ostionischen Bereich bezogen wurde. In den ostgriechischen Darstellungen der Männer mit den weichen Stiefeln wie dem Aiakes und dem Manteljüngling aus Myus wird diese Tracht zur Schau gestellt und als Zeichen eines luxuriösen Lebenswandels nicht als negativ, sondern als positiv empfunden.

Sandalen

Einige nordionische Vasenbilder des 6. Jhs. zeigen Männer und Frauen in Sandalen, besonders detaillierte Darstellungen finden sich auf chiotischen Kelchen des Grand Style¹⁵²⁷. Dabei gibt es zwei Formen: eine einfache Sandale mit »Riemen quer über die Zehen oder Zehenwurzeln und zwei kreuzweise über die Knöchel geführten Riemen, die auf dem Spann die Verlängerung des Zehenriemens aufnehmen«¹⁵²⁸ und eine Sandale, die aus einem Netz sich kreuzender Riemen besteht¹⁵²⁹.

Meist wird die einfache Sandalenform gezeigt. Auf den Fragmenten des chiotischen Kelchs (**A35**) tragen sowohl der Mann im kürzeren Chiton als auch die ihm folgende Frau im knöchellangen Gewand Sandalen dieser Machart, wobei die Lederriemen an den Füßen des Mannes eine in Deckweiß aufgelegte Verzierung schmückt. Entsprechende Sandalen erscheinen im zweiten Viertel des 6. Jhs. auch auf den Kelchfragmenten **A37** und auf dem nordionischen Krater **A297**, wo die Reigentänzerinnen sie im Wechsel mit den knöchelhohen Stiefelchen tragen. Auf der nordionisch schwarzfigurigen Amphora **A306** des dritten Jahrhundertviertels hat eine Flötistin zwischen den Reigentänzerinnen ebensolche Sandalen angelegt.

¹⁵²² DNP 11 (2001) 254 s. v. Schuhe (R. Hirschmann). Ein Verzeichnis der griechischen Namen u. ihrer Überlieferung bei Erbacher 1914, 1–23; Lau 1967, 140–145.

¹⁵²³ Erbacher 1914, 11. 58–62; Lau 1967, 127–129. Dohan Morrow 1985, 37 vermutet in den Schuhen der Koren »Persikai, weiche Schuhe, die nur bis zu den Knöcheln reichen und die, wie ihr Name sagt, von den Persern übernommen wurden. Der Name wird erst bei Aristophanes erwähnt: Erbacher 1914, 16 f. 46; Lau 1967, 124 f.

¹⁵²⁴ Erbacher 1914, 60 f.; zumindest seit dem späten 6. Jh.

¹⁵²⁵ Hdt. I 155.

¹⁵²⁶ Erbacher 1914, 11. 59 f.; Lau 1967, 128. s.dazu allg. bei Anm. 1620.

¹⁵²⁷ Zur Darstellung des Schuhwerks im Grand Style s. Lemos 1991, 96–98.

¹⁵²⁸ Erbacher 1914, 33. Dohan Morrow 1985, 3–6. 23–36 bezeichnet diese Form als »yoke-type sandals«, s. dazu Lau 1967, 111 f.

¹⁵²⁹ Erbacher 1914, 35 f.; Dohan Morrow 1985, 6–9. 36 f.

Die aufwendigere Form der Netzsandale wird auf den chiotischen Kelchfragmenten **A343** gezeigt. Möglicherweise meint auch das ungewöhnlich dargestellte Schuhwerk einer Figur auf einem äolischen Tellerfragment (**B17**), von der sich nur die Füße und der untere Teil eines wadenlangen Gewandes erhalten haben, Netzsandalen. Über den Füßen ist ein bis über die Knöchel reichendes Riemenwerk gemalt, von dessen oberer Kante hinten und vorne Riemen oder Bänder hängen, wie sie ähnlich auch beim einfachen Sandalentyp angegeben werden können (vgl. **A297**).

Beide Sandalentypen sind von figürlichen Gefäßen in Fußform¹⁵³⁰ aus der ersten Hälfte des 6. Jhs. bekannt, darunter auch Exemplare ostgriechischer Produktion. So zeigt etwa ein Fußgefäß aus Samos in London den einfachen Sandalentyp¹⁵³¹, eines in Heidelberg¹⁵³² an der Ferse dichteres, am Fußspann ein weiteres Netz zahlreicher sich überkreuzender Riemen.

Sandalen sind seit jeher im Mittelmeerraum die übliche Fußbekleidung¹⁵³³, auch bei Homer werden sie als Schuhwerk erwähnt¹⁵³⁴. Die beiden in der ostgriechischen Vasenmalerei dargestellten Sandalentypen finden sich im 6. Jh. bei Männern und Frauen entsprechend auch im Mutterland in der Skulptur¹⁵³⁵, die einfache Sandale auch häufig in der attischen und korinthischen Vasenmalerei¹⁵³⁶. Gelegentlich wird hier auch die Netzsandale gezeigt¹⁵³⁷; sie kommt aber insgesamt wesentlich seltener vor.

Betrachtet man das Verhältnis von geschlossenen Schuhen zu Sandalen, fällt auf, dass in den ostgriechischen Bildern häufiger Stiefel bzw. geschlossene Schuhe als Sandalen dargestellt werden. Das gilt auch für die ostgriechische Skulptur, wo kaum Sandalen gezeigt werden¹⁵³⁸. Das mag zum einen darauf zurückzuführen sein, dass im ostgriechischen Raum geschlossene Schuhe tatsächlich verbreiteter waren als im Mutterland. Es ist aber davon auszugehen, dass Sandalen hier ebenfalls zum üblichen Schuhwerk gehörten. Auf ihre Darstellung wurde jedoch offensichtlich weniger Wert gelegt. Das zeigt sich neben Korenstatuen besonders bei den nordionischen Reigentänzerinnen, bei denen sich häufig solche mit purpurroten Stiefeln mit barfüßigen abwechseln. Hier ist gewiss nicht gemeint, dass jede zweite ohne Schuhe tanzt, sondern dass einige zum festlichen Tanz feine Schuhe angelegt haben. Das Schuhwerk gehört

¹⁵³⁰ Ducat 1966, 181–185; Dohan Morrow 1985, 2–6.

¹⁵³¹ London, BM B587: Higgins 1959, 32 f. Nr. 1655 Taf. 22, s. dazu ausführlich mit einer Liste der Fußgefäße mit einfachen Sandalen Dohan Morrow 1985, 3–6.

¹⁵³² Universität Inv. 28: CVA Heidelberg (1) Taf. 6, 4–5. Vgl. auch London, BM 1928.1-17.49: Ducat 1966, 182 Nr. 1. Liste der Fußgefäße mit Netzsandalen bei Dohan Morrow 1985, 6–9.

¹⁵³³ Zu Sandalen s. Erbacher 1914, 25–45; DNP 11 (2001) 33 f. s. v. Sandale (R. Hirschmann).

¹⁵³⁴ Helbig 1887, 109 mit Anm. 4; Erbacher 1914, 32; Marinatos 1967, 12 f.

¹⁵³⁵ Zu Darstellungen der Sandalentypen in der archaischen Skulptur: Dohan Morrow 1985, 23–37.

¹⁵³⁶ Vgl. die einfache Sandale auf der att. sf. Amphora des Amasis-Malers, Berlin, ANT 3210: Karouzou 1956, Taf. 25, 2; 26, sowie auf dem korinthischen Pinax in Berlin, ANT 482: Pernice 1895–1898, 6 Taf 29 Nr. 22. s. dazu Erbacher 1914, 34.

¹⁵³⁷ s. die Sandalen der Hebe in der Darstellung Hochzeit des Peleus auf dem sf. Dinos des Sophilos, London, BM 1971.11-1.1: Padgett 2003, 18 Abb. 15 (Detail).

¹⁵³⁸ Dohan Morrow 1985, 28. 36.

zum Schmuck der Tänzerinnen und in dieser Funktion spielen die Stiefelchen im Ostgriechischen offensichtlich eine größere Rolle.

Schmuck

In den ostgriechischen Vasenbildern wird häufig Schmuck gezeigt. Dabei handelt es sich vor allem um Hals- und Ohrschmuck, gelegentlich sind auch Armreifen zu erkennen. Der Schmuck wird vor allem, aber nicht nur von Frauen getragen.

Halsschmuck

Die häufigste Form des Halsschmucks ist ein einfaches, dicht am Hals anliegendes Band, das durch zwei feine oder eine breitere Linie angegeben ist. Einen solchen Halsschmuck meinen wahrscheinlich die beiden Linien am Hals des Brustbilds auf dem südionischen Teller **B32**¹⁵³⁹. Ein einfaches Band am Hals trägt auch die Flötenspielerin auf dem chiotischen Kelch **A334** aus dem zweiten Viertel des 6. Jhs. Im Nordionischen kommen die Bänder häufig vor. Sowohl die Frau als auch der Mann des thronenden Paares auf **B181** tragen sie. Besonders bei den nordionischen Frauen bei Reigen und Prozession sind sie sehr verbreitet (**A305. A308. A309. A311. A313. A353. A354**).

Dabei können die Bänder auch verziert sein, so bei der Protome auf dem südionischen Teller **B43** mit einem Mäander. Vergleichbare Schmuckformen werden auch in anderen Gattungen dargestellt. Ein Mäanderband mit Anhänger trägt etwa eine Terrakotte des frühen 6. Jhs. aus Ephesos¹⁵⁴⁰ um den Hals.

Zwischen den Linien, die das schmückende Band in den nordionischen Darstellungen angeben, sind öfters Punkte gesetzt, etwa bei den Reigentänzerinnen auf dem nordionischen Krater **A297**, wo die rahmenden Linien nur noch schwach erkennbar sind, bei der Flötenspielerin auf einer nordionisch schwarzfigurigen Pyxis (**A304**) oder dem Jüngling auf **B189**. Auch der Satyr auf **A454** trägt einen solchen Halsschmuck¹⁵⁴¹. Damit mögen verzierte Bänder gemeint sein oder Perlenketten. Letztere sind bei koroplastischen Bildern im ostgriechischen Raum verbreitet¹⁵⁴². Sie finden sich in Form aufgemalter Punkte bereits an einer samischen Terrakotte des 7. Jhs.¹⁵⁴³, wie auch bei chiotischen Gefäßprotomen des 7. und 6. Jhs.¹⁵⁴⁴ und den Protomen an der klazomenischen Amphora **A307**. Die ostgriechischen Büstengefäße¹⁵⁴⁵ tragen ebenfalls häufig Ketten, die mit einfarbigen oder abwechselnd weißen und dunklen Punkten dargestellt werden. In einigen Fällen ist der Halsschmuck als Streifen mit aufgesetzten Punk-

¹⁵³⁹ Wenn die beiden Linien nicht den oberen Gewandabschluss angeben, der aber üblicherweise etwas tiefer sitzt.

¹⁵⁴⁰ London, BM 1874.2-5.153; Higgins 1954, 148 Nr. 542 Taf. 72; Blanck 1974, 60 f. L5c.

¹⁵⁴¹ Blanck 1974, 62 L9b. Ein Halsband sieht Blanck 1974, 62 mit Anm. 184 auch bei dem bärtigen Mann auf **B199**, Bei dem gepunkteten Band handelt es sich m. E. aber um den oberen Gewandabschluss.

¹⁵⁴² Zur Darstellung von Ketten im ostgriechischen Bereich s. Blanck 1974, 71. 73 f.

¹⁵⁴³ Samos, T715; Ohly 1941, Taf. 20; Blanck 1974, 71 M1; Jarosch 1994, 137 Nr. 566 Taf. 53.

¹⁵⁴⁴ z. B. Lemos 1991, 243 Nr. 252 Taf. 25; S. 317 Nr. 1385 Taf. 177.

¹⁵⁴⁵ Higgins 1959, 14 f. Nr. 1608–1611 Taf. 5. 6; Ducat 1966, 32 Nr. 3 Taf. 4, 3; 35 Nr. 24 Taf. 5, 1. 2; 35 Nr. 26 Taf. 5, 3.

ten angegeben¹⁵⁴⁶, bei dem es sich wie in den Vasenbildern um eine Kette aus gereihten Elementen oder um einen bandartigen Halsschmuck handeln könnte¹⁵⁴⁷.

In einigen Fällen werden Anhänger an den Bändern gezeigt. Die Frau auf einem nordionischen Fragment des frühen 6. Jhs. aus Phokaia (**A294**) trägt am schmalen Band einen einzelnen nach unten hin spitz zulaufenden Anhänger, bei dem es sich um eine stilisierte Knospe handeln könnte¹⁵⁴⁸. An den dicht am Hals anliegenden Bändern in den nordionisch schwarzfigurigen Darstellungen der zweiten Jahrhunderthälfte hängen bisweilen einzelne Anhänger, die nur als einfache Kreise oder Punkte angegeben sind (**A306. A310**, wohl auch **A304. B180**)¹⁵⁴⁹. Auch die Tänzer auf dem nordionisch schwarzfigurigen Krater **A245** tragen Bänder mit einem kleinen kreisförmigen Anhänger um den Hals.

Selten tragen Frauen in den Darstellungen Ketten mit mehreren Anhängern. Die Frau auf einem Votivblech (**C44**) aus Milet vom Ende des 7. Jhs. hat ein Band mit einer Reihe tropfenförmiger Anhänger umgelegt, möglicherweise stilisierte Knospen oder Früchte, wie sie auch bei ostionischen Terrakotten des 7. Jhs. gezeigt werden¹⁵⁵⁰. Die Frau mit Haube auf dem nordionischen Askos (**B241**) der zweiten Hälfte des 6. Jhs. trägt ein besonderes Band, an dem zwischen kleinen runden Anhängern ein größerer in Form einer rautenförmigen Blüte hängt¹⁵⁵¹.

Insgesamt ist der dargestellte Schmuck schlichter als bei den ostgriechischen Terrakotten und Büsten, die eine besondere Vielfalt in der Darstellung von Ketten aufweisen. Sie sind häufig mit Bändern und Ketten mit zahlreichen Anhängern, teils auch mit mehreren Ketten und Bändern übereinander geschmückt¹⁵⁵². Der Unterschied ist wahrscheinlich auf die Umsetzung in der zweidimensionalen Vasenmalerei zurückzuführen. Die Figuren werden in der untersuchten Zeit stets in Profilansicht gemalt, was die detaillierte Darstellung herabhängenden Halsschmucks mit mehreren Anhängern erschwert.

Die dargestellten Typen des Halsschmucks finden sich auch bei überlieferten antiken Schmuckstücken¹⁵⁵³. Die meist flüchtige Darstellung der häufig auftauchenden runden Anhänger lässt keinen genauen Vergleich zu. Neben kleinen scheibenförmigen Anhängern, wie sie

¹⁵⁴⁶ Berlin, ANT 30732: CVA Berlin (4) Taf. 166, 9. 10; 167, 1. 2 – München, AS 5262: CVA München (3) Taf. 151, 1–3.

¹⁵⁴⁷ Blanck 1974, 73 mit Anm. 262 sieht im Halsschmuck der Büstengefäße in Berlin und München (s. o. Anm. 1546) Perlenketten, während sie (Blanck 1974, 62 L9b) den ebenfalls als Band mit Punkten dargestellten Halsschmuck der Frauen auf **A306** als Halsbänder behandelt, wohl weil sie enger anliegen, was aber auch mit der Umsetzung in der zweidimensionalen Darstellung zusammenhängen könnte.

¹⁵⁴⁸ Blanck 1974, 61 L5d.

¹⁵⁴⁹ Blanck 1974, 62 L9b.

¹⁵⁵⁰ Blanck 1974, 55 f. L1. L2a. L3; Samos T395: Jarosch 1994, 175 Nr. 1127 Taf. 57 – Samos T396: Ohly 1941, Taf. 14; Jarosch 1994, 175 Nr. 1128. Zur Form der Anhänger vgl. auch die Kette der »Berliner Göttin«, Berlin, ANT 1800: Richter 1968, 39 f. Nr. 42 Abb. 139–146.

¹⁵⁵¹ Der Anhänger findet keinen direkten Vergleich in der Typentabelle von Blanck 1974.

¹⁵⁵² Cook 1952, Taf. 29, 1. 2; Higgins 1954, 43 Nr. 41 Taf. 7; Blanck 1974, 55 f. 58–61 L1–L5 (bes. die Typentafel B macht die Vielfalt der ostgriechischen Schmuckdarstellungen im Vergleich zu anderen Landschaften deutlich).

¹⁵⁵³ s. dazu allg. Blanck 1974, 124 f.

etwa in Rhodos gefunden wurden¹⁵⁵⁴, sei vor allem verwiesen auf die zahlreichen kugel- und tropfenförmigen Goldanhänger aus der zweiten Hälfte des 7. bis 1. Hälfte des 6. Jhs. aus dem Artemisheiligtum von Ephesos¹⁵⁵⁵. Manche von ihnen sind an der Unterseite mit einer Verzierung versehen, die ihnen auch in der schlichten Form ein blüten- oder fruchtförmiges Aussehen verleihen¹⁵⁵⁶. Entsprechende Anhänger in Form stilisierter Knospen oder Früchte werden auch in den Vasenbildern gezeigt. Darauf deuten etwa kleine Striche unten an den oval bis tropfenförmigen Anhängern an der Kette der Frau auf dem Votivblech **C44** die Frucht an. Auch der Aufbau ihrer Kette mit in regelmäßigem Abstand an der Kette aufgereihten, identischen Fruchtanhängern findet enge Vergleiche im antiken Schmuck, so etwa in einer wohl aus dem westlichen Kleinasien stammenden Kette in Bloomington und einem fast identischen Stück in Sardes¹⁵⁵⁷. Letzteres weist wieder auf die enge Verbindung zu lydischen Moden besonders im Bereich der Schmuckproduktion¹⁵⁵⁸. Die Kette der Frau auf dem Askos **B241**, bei der in regelmäßigem Abstand runde Anhänger von einem Band hängen, ist vielleicht etwa so vorzustellen wie eine Halskette des mittleren 6. Jhs. aus Eretria¹⁵⁵⁹ mit kleinen Granatäpfeln. Der blütenförmige Anhänger zwischen den runden Anhängern am Hals der Frau findet aber keine genaue Entsprechung im überlieferten Schmuck.

Armschmuck

Für die Darstellung von Armschmuck finden sich in den ostgriechischen Vasenbildern nur wenige Beispiele, möglicherweise ist ehemals dargestellter Armschmuck aber auch teilweise abgeplatzt und in den Abbildungen nicht zu erkennen. Auf drei Fragmenten des chiotischen Grand Style (**A334. A389. B92**) weist Farbe am Handgelenk auf einen Armreifen. Deutlich ist der Schmuck nur noch bei der Frau auf **B92**, wo zwei parallele dunkle Linien auf Höhe des Handgelenks über den Arm gemalt sind. Zwei parallele Linien in etwas weiterem Abstand sind auch über die Unterarme der Tänzerinnen auf der nordionisch schwarzfigurigen Amphora **A310** geritzt, ebenso zieren sie, diesmal leicht schräg, den linken Arm der laufenden Potnia auf der Fikelluraschale **A539**.

Die reduzierte Darstellungsweise und der schlechte Erhaltungszustand der Darstellungen lassen keine Aussagen über die genaue Machart des Armschmucks zu. Den Funden nach zu urteilen bestanden Armreifen in archaischer Zeit häufig aus Bronze. Besonders aus dem Artemi-

¹⁵⁵⁴ Marshall 1911, 98 Nr. 1192 Taf. 12; Laffineur 1978, 126 Nr. 196 Taf. 22, 5.

¹⁵⁵⁵ In Frage kommen die bei Pülz 2009 als kugelförmig, flachkugelförmig, doppelkonisch, oval, herz- und tropfenförmig benannten Anhängerformen: Pülz 2009, 70–74. 231–250 Nr. 55–154 Taf. 14–18 Farbt. 9. Vgl. auch in ihrer Grundform runde Anhänger aus lydischen Grabtumuli: Özgen – Öztürk 1996, 190 f. Nr. 143–146.

¹⁵⁵⁶ Pülz 2009, 70 f.

¹⁵⁵⁷ Bloomington, Indiana University Art Mus. Inv. 70.562: Rudolph – Rudolph 1973, 44 f. Nr. 40; Deppert-Lippitz 1985, 94 f. Abb. 48; Özgen – Öztürk 1996, 184 f. Nr. 134. In den lydischen Grabtumuli wurden weitere gereifte Ketten mit fruchtförmigen Anhängern gefunden, die wohl in regelmäßigem Abstand eingereiht zu rekonstruieren sind, s. u. a. Özgen – Öztürk 1996, 35 Abb. 56; 57 Abb. 126; 154 f. Nr. 108.

¹⁵⁵⁸ Zum engen Zusammenhang lydischer und ionischer Schmuckproduktion, bei der die Ähnlichkeiten teils so groß sind, dass ein Werkstattzusammenhang zu vermuten ist, s. Kerschner 2005, 132 f. Zu lydischem Schmuck s. Williams 2005, 107–110 mit älterer Lit.

¹⁵⁵⁹ Deppert-Lippitz 1985, 118 Abb. 66.

sion von Ephesos sind zahlreiche Armreifen bekannt¹⁵⁶⁰. Meist handelt es sich um offene Bronzearmreifen, von denen einzelne auch spiralförmig in mehreren Windungen um den Arm liefen¹⁵⁶¹, was auch bei dem mit zwei Linien angegebenen Armschmuck in der Vasenmalerei gut vorstellbar wäre¹⁵⁶².

Ohrschmuck

In den ostgriechischen Vasenbildern wird vielfältiger Ohrschmuck dargestellt, der sich in drei Gruppen einteilen lässt: Kleiner Ohrschmuck, bei dem das Ohrläppchen sichtbar bleibt, runde Scheiben, die den unteren Bereich des Ohrs verdecken, und ein aufwendiger, mehrteiliger Ohrschmuck. Der einfache Ohrschmuck wird vor allem von Männern getragen, die Scheibenohrringe mehr, aber nicht ausschließlich von Frauen, der mehrteilige Ohrschmuck scheint den Frauen vorbehalten zu sein.

Einfacher Ohrschmuck

Bei der ersten und schlichtesten Variante wird der Ohrschmuck durch einen Punkt oder Kreis, auf der Mitte des Ohrläppchens dargestellt. Sie findet sich auf den chiotischen Kelchen gelegentlich bei Frauen (**A394. A512**)¹⁵⁶³, häufiger aber bei Männern (**B86**¹⁵⁶⁴. **B87. B97. A408**. bärtiger Mann auf **A512**)¹⁵⁶⁵. In einem Fall (**B85**) ist der Punkt so klein, dass es sich auch nur um ein Ohrloch¹⁵⁶⁶ handeln könnte, wie es auch Punkte auf den Ohrläppchen einiger ostgriechischer Kopfkantaroï vermuten lassen¹⁵⁶⁷.

In den nordionisch schwarzfigurigen Darstellungen wird der schlichte Ohrschmuck ebenfalls gelegentlich dargestellt, so bei der wagenbesteigenden Göttin auf **B180** und bei zwei wahrscheinlich männlichen, jugendlichen Figuren (**B189. B259**), wobei er in einem Fall (**B189**) leicht tropfenförmig erscheint.

¹⁵⁶⁰ Zu archaischem Armschmuck allg. s. Deppert-Lippitz 1985, 131 f. – Ephesos: Klebinder-Gauß 2007, 78–82. 241–248 Nr. 305–446 Taf. 22–36. s. auch aus Chios: Lamb 1934/1935, 149 Taf. 31, 31. 41; Boardman 1967a, 212–214 Nr. 261–274 Abb. 139. Aus Larisa: Boehlau – Schefold 1942, Taf. 10, 11.

¹⁵⁶¹ Boardman 1967a, 213 f. Nr. 270–274 Abb. 139 Taf. 87; Klebinder-Gauß 2007, 79. 246 Nr. 396. 397. 402 Taf. 31. 32.

¹⁵⁶² In der Plastik werden sowohl runde als auch spiralförmige Armreifen gezeigt: Richter 1968, 11; Deppert-Lippitz 1985, 131.

¹⁵⁶³ Der einfache Ohrschmuck wird auch gerne von Sphingen getragen: Lemos 1991, Taf. 62 Nr. 458; Taf. 75 Nr. 599; Taf. 119, Nr. 866; Taf. 121 Nr. 904; Taf. 122 Nr. 923; Taf. 129 Nr. 961.

¹⁵⁶⁴ Korpusova 1987, 45 Abb. 18 beschreibt den Ohrring, in der ebenda publizierten Abbildung ist er kaum zu erkennen.

¹⁵⁶⁵ Nach İren 2003, 75 tragen auch die Männer in den äolischen Darstellungen **A385. B20** vergleichbare Ohrringe, die ich aber anhand Abbildungen nicht erkennen kann.

¹⁵⁶⁶ Auch in der ostionischen Groß- und Kleinplastik erscheinen Männer mit Ohrlöchern, in denen möglicherweise metallener Schmuck befestigt werden konnte: Männlicher, unbärtiger Kopf mit Ohrloch: v. Graeve 1986b, 91 Taf. 7, 4; 10, 2. Zu ostgriechischen Terrakotten des frühen 7. Jhs., die Männer mit Ohrlöchern zeigen: Ohly 1941, Taf. 15 Nr. 1244; Higgins 1954, 33 f. Nr. 7; 35 Nr. 10 Taf. 2; Jarosch 1994, 167 Nr. 1001 Taf. 47.

¹⁵⁶⁷ Mit Bart und Punkten auf den Ohrläppchen z. B. Boston, MFA 98.295 u. Berlin, ANT F4013: Walter-Karydi 1973, 131 Nr. 480. 482 Taf. 55. 57. Zu den Kopfkantaroï s. zuletzt ausführlich Schlotzhauer 2006b.

Bei dem schlichten, in Form von Punkten oder Kreisen dargestellten Ohrschmuck handelt es sich wahrscheinlich um kleine Ohrstecker¹⁵⁶⁸ oder im Ohrläppchen getragene Spulen¹⁵⁶⁹.

Scheibenohrringe

Der zweite Typ des Ohrschmucks in Form einer Scheibe, die den unteren Teil des Ohrs verdeckt, wird vor allem von Frauen getragen. Ein besonders feines und aufwendiges Exemplar trägt die Flötenspielerin auf dem Fragment eines chiotischen Kelchs in Cambridge (**A334**): zwei konzentrische Kreise mit einem Kreis aus Punkten dazwischen geben eine Scheibe oder einen Ring an, von dem unten ein schmaler Anhänger herabhängt. Bei dem Anhänger handelt es sich wahrscheinlich um ein Kettchen, wie es auch im originalen Schmuck überliefert ist¹⁵⁷⁰. Die Ausführung des Ohrschmucks ist einzigartig sowohl durch das angehängte Kettchen als auch in der Darstellung des scheibenförmigen Teils des Ohrschmucks, die möglicherweise ein Loch in dessen Mitte meint¹⁵⁷¹. Üblicherweise ist der scheibenförmige Ohrschmuck mit zwei sich im Zentrum rechtwinklig kreuzenden Linien versehen. In den chiotischen Darstellungen schmückt bei den größeren Varianten der Frauen meist ein Punkt jeden Kreissektor (**A389**. **A390**. **B72**)¹⁵⁷².

Auch Männer tragen den scheibenförmigen Ohrschmuck in den chiotischen Darstellungen gelegentlich, so ein Tänzer auf der Innenseite des Kelchs **A35** aus Ägina.

In den nordionischen Darstellungen wird ebenfalls häufig Ohrschmuck in Form einer Scheibe dargestellt, deren Oberfläche sich kreuzende Linien in vier oder mehr Sektoren teilen. Gut zu erkennen ist er am Ohr eines bärtigen Männerkopfes auf **B173**. Um einen Scheibenohrring

¹⁵⁶⁸ Überliefert sind nur Stecker mit größerer Verzierung, s. u. Anm. 1580. Es ist anzunehmen, dass es entsprechenden Ohrschmuck auch im kleineren Format gab, der im Fundmaterial nicht nachweisbar ist, zumal die Ohrstecker nicht aus Edelmetall bestanden haben müssen und kleinere Metallrosetten oft auf nicht erhaltenen Trägern befestigt waren.

¹⁵⁶⁹ Es ist m. E. gut vorstellbar, dass Spulen aus Edelmetall oder anderem Material, wie sie sich in Gräbern und Heiligtümern der Ostägäis und in lydischen Gräbern fanden, in geweiteten Löchern in den Ohrläppchen getragen wurden, vgl. dazu auch die chiotische Darstellung des geschmückten Ohrs einer Sphinx (Lemos 1991, Taf. 75 Nr. 599), bei der das vergrößerte Ohrläppchen den Ohrschmuck umrahmt. Ob alle Schmuckspulen diese Funktion hatten und bis zu welcher Größe man den Schmuck im Ohrläppchen trug (heute wird entsprechend getragener Ohrschmuck bis zu einem Dm von 6 cm in Westeuropa handelsüblich verkauft, s. <http://de.wikipedia.org/wiki/Dehnen_von_Piercings> [3.1.2012]), sei dahingestellt. Das Format einiger erhaltener Goldspulen mit einem max. Dm von um die 2 cm ist durchaus noch dezent vorstellbar und mit den Darstellungen in Einklang zu bringen. Als »earstud« bzw. »ear reel« gedeutete Goldspulen: Higgins 1980, 113 f. 127 f. Taf. 24 a; Williams – Ogden 1994, 88 f. Nr. 40. 41; 91 Nr. 43; Van Den Driessche 1971, 90–93. Vgl. aus Rhodos: Jacopi 1929, 155 f. Grab 153 Nr. 7 Abb. 148; 157 f. Grab 155 Nr. 7 Abb. 150. Aus lydischen Gräbern: Özgen – Öztürk 1996, 168 Nr. 120. 121 (Deutung als Rasseln); Curtis 1925, 34 Nr. 85 Taf. 8, 5. 6. Zur Deutung spulenförmiger Objekte als Ohrschmuck allg. s. Brein 1982. Mit entsprechender Interpretation bereits Blinkenberg 1931, 115–118 mit Anm. 1 Taf. 12 Nr. 277; Taf. 17 Nr. 488–494.

¹⁵⁷⁰ Kurze Kettchen hängen bereits von attischem Ohrschmuck aus der Zeit um 800: Deppert-Lippitz 1985, 72 Abb. 72; Higgins 1980, 98 Taf. 13 f. g. An Ohrringen des 5. Jhs. aus Kalymnos: Williams – Ogden 1994, 87 Nr. 38. In Kombination mit einer Scheibe sind sie im Ohrschmuck nicht überliefert, aber bei einem Anhänger aus Zypern (Richter 1953, 158 Taf. 130 d) und einem Anhänger des 4. Jhs. aus Kreta: Marshall 1911, 231 Nr. 2064 Taf. 40. Entsprechend auch vorzustellen an einem scheibenförmigen Anhänger mit Ösen aus Rhodos: Laffineur 1978, 229 Nr. 196 Taf. 22, 5.

¹⁵⁷¹ Vgl. den Ohrschmuck eines lydischen Elfenbeinkopfs: Curtis 1925, 35 Nr. 87 Taf. 8, 8–10; Akurgal 1961a, 156 Farbtaf. 7 a. b; Dusinberre 2010, 193. 196 Abb. 3.

¹⁵⁷² Auch von Sphingen wird der Ohrschmuck getragen: Lemos 1991, Taf. 120 Nr. 901. Nur in der schwarzfigurigen Darstellung (**B164**) des lakonisch geprägten Sirenen-Malers fehlt die Verzierung.

handelt es sich sicher auch auf **B202** und wahrscheinlich bei den Frauen auf **A308** und **A368**. Auf anderen Stücken ist nicht genau zu erkennen (**A309**, **A313**), ob die Bemalung oberhalb der Scheibe das Ohr meint oder den Teil eines mehrteiligen Ohrschmucks, wie er weiter unten behandelt wird.

Scheibenförmige Ohrringe werden in anderen Gattungen im ostgriechischen Raum wie auch im Mutterland häufig dargestellt. Sie herrschen bei Frauen in der ostgriechischen Plastik und bei den Koren des Mutterlands und der Inseln als Ohrschmuck vor, ebenso werden sie von weiblichen Figuren in attischen Vasenbildern getragen, wenn auch im Verhältnis zur Anzahl der Bilder insgesamt offensichtlich seltener als im ostgriechischen Bereich¹⁵⁷³. In der ostionischen Koroplastik zeigen besonders Büstengefäße gut erkennbar Scheibenohrringe bei männlichen und weiblichen Figuren. Die Ohrringe sind mit Punkten und Kreisen als Rosetten gestaltet, sowie gelegentlich in Kreissegmente geteilt, von denen jedes zweite bemalt ist¹⁵⁷⁴. Dass bei den Büstengefäßen gelegentlich Männer den scheibenförmigen Ohrschmuck tragen, belegen eindeutig Exemplare, denen ein Schnurrbart aufgemalt ist¹⁵⁷⁵. Der Elfenbeinjüngling aus Samos hat große Löcher anstelle der Ohrläppchen, in die ursprünglich Schmuckscheiben aus anderem Material eingelegt waren¹⁵⁷⁶. Wahrscheinlich zeigen auch Beispiele aus der ostionischen Großplastik Männer mit Scheibenohrringen¹⁵⁷⁷.

Die tatsächliche Form des Ohrschmucks ist nur zu vermuten. Dass es sich bei allen dargestellten scheibenförmigen Ohringen um ins Ohrläppchen gesteckten, spulenförmigen Ohrschmuck handelt, wie Brein annimmt¹⁵⁷⁸, scheint eher unwahrscheinlich. Dagegen spricht, dass die Schmuckscheibe in den Darstellungen oft einen Großteil des Ohres verdeckt, auch das Ohrläppchen¹⁵⁷⁹. Bei dem scheibenförmigen Ohrschmuck muss es sich vielmehr um eine Art Ohrstecker handeln, also Zierscheiben, die mit einem kleinen auf ihrer Rückseite angebrachten Stift im Ohr befestigt werden. Sie sind allerdings im Fundmaterial als Schmuckform nur verhältnismäßig selten vollständig überliefert¹⁵⁸⁰. Es ist anzunehmen, dass dieser Ohrschmuck

¹⁵⁷³ Genannt seien hier nur die Köpfe der Säulenreliefs des archaischen Artemision (Richter 1968, 56 Nr. 82 Abb. 263, 264) sowie ein Kopf aus Milet in Berlin, ANT 1634 (Blümel 1963, 56 Nr. 57 Abb. 156–158), weitere Beispiele, auch aus der Vasenmalerei, s. Richter 1968, 11; Deppert-Lippitz 1985, 130. Ausführlich zu Darstellungen von Ohringen des Typs: Van Den Driessche 1971, 73–82.

¹⁵⁷⁴ CVA München (3) Taf. 151, 1–3; Higgins 1959, 1608–1614 Taf. 5–8, mit in Segmente geteiltem Kreis: Nr. 1608, 1611. Auch das Ohr eines Gesichtsgefäßes aus Milet zeigt nach Schlotzhauer 2006b, 231 Nr. IA16; 244 f. Anm. 33 einen Ohring mit Segmentunterteilung. Nach Schlotzhauer 2006b, 236 f. stellen die bisher bekannten Exemplare mit menschlichen Gesichtern alle Männer dar. Zu Darstellungen der Scheibenohrringe bei ostgriechischen Terrakotten: Van Den Driessche 1971, 76 f. Abb. 2.

¹⁵⁷⁵ z. B. London, BM 1847.8-6.36; Higgins 1959, 15 f. Nr. 1613 Taf. 7 – München, AS 8773: CVA München (6) Taf. 279, 2–4; Ducat 1966, 37 f. Gruppe 2 Nr. 1, 3, 4 Taf. 6, 3.

¹⁵⁷⁶ Samos, Vathy Mus. E88; Freyer-Schauenburg 1966, 3 Nr. 3; 19–26 Taf. 2; Vorster, in: Bol 2002, 114 Abb. 184 a–c.

¹⁵⁷⁷ Die großen, flächig und nahezu rund gestalteten Ohrläppchen des Opferträgers aus Didyma (Tuchelt 1970, 59 K16 Taf. 11, 18) waren wohl bemalt, s. Schlotzhauer 2006b, 244 f. Anm. 33.

¹⁵⁷⁸ Brein 1982, 91 in Bezug auf die Skulptur. Zum spulenförmigen Ohrschmuck s. o. Anm. 1569.

¹⁵⁷⁹ Sowohl bei den Vasenbildern (z. B. **A389**, **B72**) als auch in den rundplastischen Darstellungen, etwa den Frauenköpfen der ephesischen Säulenreliefs (s. u. Anm. 1075).

¹⁵⁸⁰ Goldene Zierscheiben wohl des 6. Jhs. aus rhodischen Gräbern: Laurenzi 1936, 154 Abb. 140; 174 Abb. 162; Deppert-Lippitz 1985, 130. Rosetten aus Rhodos und Ohrstecker des 5. Jhs. aus Eretria: Higgins 1980, 113 f.

nicht immer und vor allem nicht nur aus Metall bestand. Funde beinerer Scheiben mit Resten korrodierten Metalls stützen die Annahme, dass solche Schmuckscheiben auch aus vergänglichem Material wie Holz oder Elfenbein bestanden haben können, die mit Metallstiften zur Befestigung im Ohr versehen wurden und möglicherweise mit Applikationen aus Edelmetall verziert werden konnten¹⁵⁸¹.

Mehrteiliger Ohrschmuck

In einigen nord- und südionischen Darstellungen wird ein auffälliger mehrteiliger Ohrschmuck dargestellt. Er erscheint vom zweiten Viertel bis ans Ende des 6. Jhs.

Besonders deutlich zeigen ihn zwei Frauendarstellungen der Fikellurakeramik (**A220. B287**). Er besteht aus einem halbkreisförmigen Bogenelement, dessen Scheitel den oberen Abschluss bildet. Zwischen den beiden Enden des nach unten offenen Halbkreises sind nebeneinander vier kurze Striche gemalt, die möglicherweise vom Bogen herabhängende Elemente angeben, etwa kleine Anhänger. Darunter ist eine Scheibe befestigt, die in Format und Verzierung den Schmuckscheiben der scheibenförmigen Ohringe entspricht.

Kennt man das Aussehen des Schmucks, ist er in anderen Fikelluradarstellungen zu identifizieren: So sind bei der laufenden Mänade **A448** gerade noch die Enden der herabhängenden Elemente zu erkennen. Auch die Flügelfrau auf **A543** trägt wohl den mehrteiligen Ohrschmuck.

Einige Frauen in nordionisch schwarzfigurige Darstellungen tragen Ohrschmuck gleicher Machart. Bei der Flötenspielerin auf **A311** und einer Frau auf **A370** ist er vor allem an der Reihe paralleler Striche oberhalb der Scheibe zu identifizieren. Besser zu erkennen ist er am Ohr einer Sphinx auf dem Fragment eines nordionisch schwarzfigurigen Deckels der Urla-Gruppe¹⁵⁸². Wahrscheinlich wird er noch häufiger gezeigt, so etwa auf **A313**, **A307**¹⁵⁸³ und **A303**¹⁵⁸⁴. Aufgrund der flüchtigeren Malweise ist aber nicht immer sicher zu entscheiden, ob der Bogen und die Striche oberhalb der Scheibe einen Ohrschmuck oder die Ohrmuschel selbst darstellen. Es ist anzunehmen, dass noch mehr Frauen in den nordionischen Vasenbildern den Ohrschmuck tragen. In den publizierten Abbildungen der Stücke sind aber oft solche Details nicht zu erkennen. Auf der Ricci-Hydria (**A384**) ist das Ohr der sogenannten Hebe in ein Ornament aufgelöst, bei dem ebenfalls kaum zu entscheiden ist, ob es sich um einen Ohrschmuck oder eine ornamentalisierte Darstellung des Ohres handelt¹⁵⁸⁵. In der ostgriechi-

127 f. Abb. 19. Die gleiche Konstruktion zeigen goldene Ohrstecker des 4. Jhs. aus Kyme: Williams – Ogden 1994, 98 Nr. 51. 52. s. dazu mit weiteren Beispielen Van Den Driessche 1971, 82–96, der auch die oben (s. Anm. 1569) genannten spulenförmigen Objekte unter den Scheibenohrringen mit behandelt. In der Art der Befestigung scheinen die Übergänge von durchs Ohrläppchen gesteckten Röhrchen, die mit einem Gegenstecker befestigt werden, zu schmalen Spulen mit größeren Zierscheiben (Blinkenberg 1931, 119 Nr. 277 Taf. 12) fließend.

¹⁵⁸¹ Dunbabin 1962, 437 f. Taf. 186; Deppert-Lippitz 1985, 130.

¹⁵⁸² New York, MMA 37.11.4: Alexander 1937, 175 Abb. 1; Cook 1952, 132 Nr. C III 2.

¹⁵⁸³ s. Umzeichnung in: Kjellberg 1908, Taf. 54, 1 a–b.

¹⁵⁸⁴ Detailaufnahme: CVA München (6) Taf. 301, 1–2. Nach Ersoy 1993, 272. 337 auch auf dem Frgt. einer Amphora aus Klazomenai **A376** (in Abb. Ersoy 1993, Taf. 298 Nr. 624 nicht zu erkennen).

¹⁵⁸⁵ Detail s. Hemelrijk 2007, 404 Abb. 38. 39. Hemelrijk 2007, 371 (Deutung als Ohrschmuck).

schen Plastik erscheint der Ohrschmuck kaum, nur einige Frauen auf dem Polyxena-Sarkophag aus Gümüşçay¹⁵⁸⁶ tragen ihn.

Hemelrijk, der sich mit Darstellungen mehrteiligen Ohrschmucks beschäftigte, wies darauf hin, dass Schmuck vergleichbarer Art, der auch die obere Ohrmuschel verdeckt, sonst fast nur bei kyprischen Skulpturen erscheint¹⁵⁸⁷. Im Mutterland fehlt er offensichtlich. Der nächste Vergleich zum Ohrschmuck der ostionischen Vasenbilder findet sich aber in Wandmalereien aus Gordion¹⁵⁸⁸ aus dem letzten Viertel des 6. Jhs., wo ihn mehrere Frauen in Kombination mit einem Schleiertuch tragen. Hier sind die Schmuckelemente geringfügig anders und dichter beieinander dargestellt: Den Halbkreis des oberen Elements schließt nach unten hin ein Strich, so dass es eher wie eine Platte oder Kappe, weniger wie ein Bügel wirkt, von der deutlich tropfenförmige Anhänger über die obere Hälfte der unteren Scheibe hängen. Es handelt sich offensichtlich um den gleichen Schmuck. Hier wird wiederum der Bezug der ostgriechischen Mode zu der der östlichen Nachbarn deutlich wird, besonders zur lydischen Mode im Bereich wertvoller Accessoires.

Den oberen Teil des Schmucks der ostgriechischen Darstellungen und der Malerei aus Gordion deutet Hemelrijk als »ear caps«¹⁵⁸⁹, Kappen aus Stoff oder einem Metallnetz, die über den oberen Bereich der Ohrmuschel gestülpt worden seien und an denen die weiteren Anhänger befestigt sind¹⁵⁹⁰. Er vermutet, dass der Schmuck zusätzlich im Haar, an den um den Kopf gewundenen Bändern oder am Schleier befestigt werden konnte¹⁵⁹¹. Letztendlich ist dies anhand der Darstellungen nicht sicher festzustellen. Aus rein praktischen Gründen ist aber anzunehmen, dass ein Ohrschmuck entsprechender Größe, der auch die Ohrmuschel verdeckt, über oder hinter dem Ohr befestigt wurde.

Eine interessante Variante eines mehrteiligen Ohrschmucks tragen in dieser Hinsicht die Frauen auf dem nordionischen Krater **A297**. Bei den Musikerinnen auf der einen Seite des Gefäßes ist die bereits bekannte Scheibe auf Höhe des Ohrläppchens zu erkennen. Darüber, wo das obere Ende der Ohrmuschel zu erwarten wäre, ist ein Kreis gemalt, den ein gebogener Bügel mit der Scheibe zu verbinden scheint. Bei den Reigentänzerinnen auf der anderen Seite des Kraters ist an der Stelle der Ohren ein Bogen gemalt, von dem oben zwei Striche nach unten abgehen, während hinten unten zwei Ringe in dem Bogen zu hängen scheinen. Es

¹⁵⁸⁶ Sevinç 1996, 259 Abb. 13; 261 Abb. 14 f.

¹⁵⁸⁷ Auf Bezug zum kyprischen Ohrschmuck wies bereits Kjellberg 1908, 9 hin. s. zum Ohrschmuck ausführlich Hemelrijk 1963, der er ein recht weites Spektrum mehrteiligen Ohrschmucks sammelt, den er in mehrere Gruppen einteilt. Die ostgriechischen Vasenbilder rechnet er seiner »Class c« zu: Hemelrijk 1963, 34–37. Vgl. bes. Hemelrijk 1963, 32 Abb. 9. Auszuschließen ist m.E. der Ohrschmuck der Sphinx auf dem chiotischen Frgt. Lemos 1991, 263 f. Nr. 552 Taf. 69, den Hemelrijk 1963, 39 Abb. 25 der Gruppe zurechnet, s. dazu Deppert-Lippitz 1985, 60–62 Abb. 26 f. Zu Darstellungen des mehrteiligen Ohrschmucks bei den Caereataner Hydrien und **A384** s. Hemelrijk 1984, 172 f. 98 Abb. 57 d Taf. 112 b; 113 a. b, 141 a. c; Hemelrijk 2007, 371.

¹⁵⁸⁸ Young 1956, 255 f. Taf. 86, Abb.21; Hemelrijk 1963, 35 f. 39 Abb. 24; 41; Mellink 1980, 97 Abb. 3; 98 Abb. 5; Brownlee 2009, 39.

¹⁵⁸⁹ Hemelrijk 1963, 34 f.

¹⁵⁹⁰ Hemelrijk 1963, 35 f.

¹⁵⁹¹ Hemelrijk 1963, 37. Anders Brein 1982, 91, der in allen Darstellungen von Ohrschmuck mit Scheiben auf Höhe des Ohrläppchens »ear studs« vermutet (s. o. mit Anm. 1578).

könnte sich dabei um eine stilisierte Darstellung der Ohren handeln. Die sorgfältige Unterscheidung der Darstellung der geschmückten Ohren der Frauen spricht aber dafür, dass zumindest bei den Musikerinnen ein Schmuck gemeint ist, der die Ohren verdeckt. Vorstellbar wäre etwa, dass er mit einem Bügel hinter bzw. über die Ohren gehängt wird, an dessen unteren Ende eine Rosetten und dessen oberen Ende ein anderes, rundes Schmuckelement befestigt ist. Die Tänzerinnen hingegen könnten ihn in den Ohren tragen. Wahrscheinlicher scheint aber analog zu den Musikerinnen ein Bügel, von dessen oberen Ende kleine Anhänger hängen, während unten Ringe daran befestigt sind.

Ohrschmuck, den die Figuren in den ostgriechischen Vasenbildern tragen, hat teils bei der Deutung der Figuren und bei der Bestimmung ihres Geschlechts Verwirrung gestiftet. Der mehrteilige Ohrschmuck ist aber die einzige Form, die nicht von Männern getragen wird.

Damit unterscheiden sich die Männer in den ostgriechischen Bildern von denen des Mutterlands, die üblicherweise ohne Ohrschmuck gezeigt werden¹⁵⁹². Dies rief in der Forschung teils Missverständnisse hervor, wie in der Deutung einer angeblich verweiblichten Darstellung der chiotischen Tänzer¹⁵⁹³. Tatsächlich zeigen sich auch in diesem Bereich im 6. Jh. Gemeinsamkeiten mit Moden der östlichen Nachbarn, bei denen Ohringe auch bei Männern gebräuchlich waren: Der im Profil dargestellte Kopf eines bärtigen Mannes auf einem Terrakottarelief aus Sardes¹⁵⁹⁴ trägt einen Ohrring, gleich dem der Männer in einigen ostgriechischen Vasenbildern¹⁵⁹⁵. Die unterschiedlichen Gebräuche und ihre Wahrnehmung wird auch in den Schriftquellen deutlich. Während im Mutterland das Tragen von Ohringen bei Männern als Zeichen östlicher Herkunft galt¹⁵⁹⁶, beschreibt der aus Teos stammende Anakreon als auffällig an der Kleidung des Emporkömmlings Artemon nicht das Tragen von Ohrschmuck an sich, sondern dass er die hölzernen Astragalen in den Ohren gegen goldenen Schmuck tauscht¹⁵⁹⁷.

¹⁵⁹² Bei der Darstellung der Ohren früher attischer Kouroi bleibt unklar, ob Ohrschmuck gemeint ist, oder ob es sich um eine ornamentale Ausgestaltung des Ohres handelt: Vorster, in: *Bol* 2002, 123 Abb. 190 e; 193 e. Als Ohrschmuck gedeutet von Bielefeld 1968, 59 Anm. 530; Brein 1982, 91 Taf. 24 d (zum Kriophoros Athen, Akropolis Mus. 624). Zu Darstellungen von Männern mit Requisiten östlicher Tracht, die selten auch Ohringe tragen, in attischen Vasenbildern des letzten Viertels des 6. Jhs. s. Shapiro 1981, 138–140; Kurtz – Boardman 1986, 61 f.

¹⁵⁹³ s. dazu o. bei Anm. 422. Einige wiesen jedoch stets auf das Tragen von Ohrschmuck bei Männern als ostionische Sitte hin, s. etwa Boardman 1967a, 191; Walter-Karydi 1973, 30 mit Anm. 83.

¹⁵⁹⁴ Åkerström 1966, 95 Abb. 29, 2; Hanfmann 1972, Farbtaf. 2 nach S. 98. Walter-Karydi 1970, Taf. 7, 6 verweist auf die Nähe des Kopfes zur äolischen Kunst. Langlotz 1975, 88 sieht nordionische Werkstätten am Werk.

¹⁵⁹⁵ Vgl. **A448. B87. B97.**

¹⁵⁹⁶ Athen. 12, 533 f.; Xen. an. 3, 1, 31 wird von einem Mann berichtet, er habe die Ohren durchbohrt wie ein Lyder. s. dazu Barnett 1948, 9. 18 Anm. 107; DNP VIII (2000) 1124 s. v. Ohrschmuck (R. Hirschmann) mit weiterer Lit.

¹⁵⁹⁷ Anakr. fr. 54; s. dazu DeVries 1973, 34; Kurtz – Boardman 1986, 61 f.; mit anderer Deutung: Caskey – Beazley 1954, 56.

Kleidung als Luxus – Zur Deutung der dargestellten Kleidung im Kontext der Schriftquellen

Die Untersuchung der in den ostgriechischen Vasenbildern dargestellten Kleidungsstücke hat gezeigt, dass ihre Auswahl nicht zufällig ist, sondern dass gezielt bestimmte Figuren in bestimmten Kontexten in bestimmter Kleidung dargestellt werden.

Die Bilder zeigen keinen ›Alltag‹. Es ist aber davon auszugehen, dass die in den Bildern erscheinende Kleidung tatsächlich getragen wurde. Wenn in der Realität die Kleidung zur Selbstdarstellung dient, charakterisiert sie ihren Träger im Bild umso mehr. Hier sind den Möglichkeiten keine Grenzen gesetzt sind, und die Kleidung kann gezielt eingesetzt werden, um bestimmte Eigenschaften der Figuren ins Bild zu setzen. Dabei kann sie auch auf den Kontext verweisen, in den die Figur gestellt werden soll.

Bei der Betrachtung der Bilder wird deutlich, dass nur eine begrenzte Auswahl von Kleidung dargestellt wird. So wie die Vasenbilder nur ein beschränktes Spektrum von Themen und Figurentypen zeigen, präsentieren sie auch dementsprechende Möglichkeiten von Kleidung. Neben dem Schurz und dem eher schlichten kurzen Chiton bei Kriegern, Reitern und Tänzern tragen Männer und Frauen in den Darstellungen häufig prächtige, bewegungsfeindliche Kleidung, die die Bilder detailreich ausmalen.

Auf diese luxuriöse Kleidung als Phänomen wollen wir nochmals den Blick richten. Dazu soll zunächst zusammenfassend betrachtet werden, wie die Gewänder und ihre Stoffe von den Bildern beschrieben wird.

Wie dadurch nach dem Verständnis eines Zeitgenossen vielleicht der jeweilige Träger charakterisiert wird, erschließt sich dann, wenn man einen Blick auf entsprechende Beschreibungen in den Schriftquellen wirft.

Stoffe – Materialien und Muster

Die Stoffe, aus denen die Kleidung gemacht ist, werden in zahlreichen Darstellungen deutlich erkennbar charakterisiert.

Seit dem Übergang vom 7. zum 6. Jh. werden in den ostgriechischen Vasenbildern unterschiedliche Stoffe unterschieden. So bei der Frau auf der äolischen Kanne **A510**, bei der der helle, mit parallelen Wellenlinien strukturiert Stoff mit dem dunklen, glatt herabfallenden Schleiertuch kontrastiert¹⁵⁹⁸. Es ist anzunehmen, dass als fein gefältelt charakterisierte Gewänder Chitone aus Leinen meinen¹⁵⁹⁹. Der Stoff hatte einen gewissen Wert, da die Herstellung

¹⁵⁹⁸ Vgl. die Kleidung der Frau auf **C42**, bei der über dem vorne in feinen Falten gerafften Gewand ein Mantel in breiteren Falten drapiert ist.

¹⁵⁹⁹ Der Stoff wird häufig für das Gewand genannt: Etwa Hdt. 5, 87 f.; Pekridou-Gorecki 1989, 71 f.; Bieber 1928, 19; Bieber 1934, 28 f.; Cleland u. a. 2007, 113 f. s. v. linamentum. Leinen wird bereits bei Homer erwähnt, s. van Wees 2005b, 13. Auch das Wort *Χιτών* selbst stammt wohl vom semitischen (akkadischen) Wort für Leinen, s. dazu bereits Studniczka 1886, 15–18; Cleland u. a. 2007, 32 s. v. chiton. In den Kleiderinventaren von Brauron aus dem 4. Jh. erscheint häufig ›amorginon, bes. feines Leinen aus Amorgos; s. dazu Cleland 2005, 90.

von Leinen wesentlich arbeitsaufwendiger war als die von Wolle, die oft im Haushalt verarbeitet wurde¹⁶⁰⁰, und weil Leinenstoffe zumindest teilweise importiert wurden¹⁶⁰¹.

Besonders auf polychrom bemalten chiotischen Kelchen finden sich detaillierte Darstellungen weiß gelassener, selten sogar mit Deckweiß (**A343**) gemalter Chitone, bei denen dunkle Linien den gefältelten Stoff angeben (**A37. A381. B85. B101. B102**). Auch Raffungen werden durch Bündelung von Falten charakterisiert (**A35**) oder getreppte Faltenbahnen durch kurze, die Faltenbahnen quer unterteilende Striche (**A399. B105**), wodurch die Stoffmenge sichtbar wird, aus der das Gewand drapiert ist. Gelegentlich erscheint die Angabe der feinen Falten auch bei farbigen Gewändern, etwa dem purpurnen Untergewand der Frau auf **B100**. Auch der nordionische Krater **A297** schildert die Frauen in fein gefältelten Gewändern. In der Fikelluramalerei wird eine Frau sogar im gefältelten und gemusterten Chiton gezeigt **B287**. Ebenso charakterisieren feine Wellenlinien die hellen Chitone der gelagerten Männer auf **A284**. Das Gewand des Gelagerten auf **A285** ist sogar durchscheinend.

Teils sind die Stoffe der Chitone gemustert, vor allem bei den Frauen (**A297. A310. A353. A405. A538. A539. B180. B188**). Oft werden aber einfarbige Gewänder getragen, deren Farbspektrum entsprechend den Malfarben und der Bemalungstechnik der Keramik auf eine Grundfarbe, Deckrot und Deckweiß beschränkt ist. Dabei ist aber auch zu bedenken, dass sowohl purpurne als auch weiße Stoffe besonders wertvoll und aufwendig in der Herstellung waren, die weißen erforderten zusätzliche Aufmerksamkeit, um sie sauber zu halten¹⁶⁰².

Stofffülle und Kleiderluxus

Bei näherer Betrachtung der mit langem Chiton und Mantel, Schrägmantel oder Schleiertuch bekleideten Männer und Frauen in den Darstellungen wird nicht nur deutlich, dass Gewänder aus feinen und prachtvollen Stoffen geschildert werden, sondern auch die verschwenderische Menge des Stoffs, aus der das Gewand besteht: Dies kommt bereits in den frühen Darstellungen zum Ausdruck, wenn auf **A337** das Gewand in zwei Zipfeln fast bis auf den Boden reicht¹⁶⁰³. Die Gewänder der Tänzerinnen auf der Reigenhydria (**A296**) schleifen hinten auf dem Boden. Von den Armen der Laufenden auf **A539** hängt der Stoff in langen, getreppten Falten herab. Der Schrägmantel wird prinzipiell aus verschwenderischen Stoffmengen drapiert.

Auch in der antiken Literatur werden Gewänder oft als stoffreich charakterisiert. Bereits bei Homer ist ἐλκεσίπεπλοι, mit schleppendem Peplos, ein beliebtes Epitheton für prächtig gekleidete Frauen, das sich ebenso in der archaischen Lyrik wiederfindet¹⁶⁰⁴. Und zum angemessenen Tragen der Stoffmassen gehört natürlich auch der versierte Umgang mit denselben, in

¹⁶⁰⁰ van Wees 2005a, 46. Zur Herstellung von Leinen s. Cleland u. a. 2007, 113 f. s. v. linamentum.

¹⁶⁰¹ Pekridou-Gorecki 1989, 28 f.

¹⁶⁰² van Wees 2005b, 14 f.; Stein-Hölkeskamp 1989, 105 f. Zu purpurnen Stoffen s. Pekridou-Gorecki 1989, 35 f.

¹⁶⁰³ Vgl. zu den Vasenbildern im Mutterland van Wees 2005b, 7.

¹⁶⁰⁴ s. o. bei Anm. 1230. Selten erscheinen auch Männer als ἐλκεχίτωνες, im schleppenden Chiton: Hom. Il. 23, 685, s. dazu van Wees 2005b, 2.

dem sich die Eleganz und Reichtum dessen ausdrückt, der gewöhnt ist, sich in prächtiger Kleidung zu bewegen. So rafft die Frau auf **A554** ihren Chiton auf einer Seite, ein Gestus der bei den ostionischen Korenstatuen schon fast formelhaft auftaucht. Seine Bedeutung wird besonders deutlich im Lichte zweier Verse der Sappho, die sich über ein bürgerliches Mädchen mokiert, das nicht weiß, »wie man schicklich ein lang-wallendes Kleid über den Knöcheln rafft«¹⁶⁰⁵. Das Gewandraffen ist Zeichen von Stil, Eleganz, guter Erziehung. Es ist aber auch Geste der Anmut¹⁶⁰⁶, gelten doch schlanke Fesseln, die durch das Raffen des Gewandes enthüllt, wenn nicht gar inszeniert werden, und zwar möglichst nur diese, dazu ein leichter, zierlicher Schritt, als Zeichen von Anmut und Schönheit¹⁶⁰⁷.

Die Darstellung von Stofffülle ist nicht auf Frauen beschränkt. Der lange Chiton der Männer ist zwar meist nicht ganz so lang wie der der Frauen, lässt also eher noch etwas Bewegung zu. Aber auch hier zeigt sich die Fülle der feinen Stoffe an den zierlich geknüpften Chitonärmeln (**A381. A401. A409. B85**). Die schräg drapierten Mäntel benötigen ebenfalls viel Stoff, der auch reichlich verwendet wird, wie etwa bei den gelagerten Männern auf **A284** gut zu sehen ist, deren Mäntel, die fast so lang sind wie die darunter hervorlugenden Chitone, in breiten Falten liegen. Die Dargestellten werden damit als wohlhabend und gepflegt und mittelbar auch als schön präsentiert. Dabei stellen die stoffreichen Chitone, Mäntel und Tücher nicht nur durch die reichliche Verwendung wertvollen Materials Reichtum zur Schau, sondern visualisieren auch den vornehmen Lebensstil dessen, der es nicht nötig hat, sich körperlich zu betätigen¹⁶⁰⁸.

Bei den in den ostgriechischen Vasenbildern dargestellten Gewändern und Gewandelementen können Gemeinsamkeiten mit östlichen Trachtelementen beobachtet werden, etwa im Falle des mehrteiligen Ohrschmucks, der sich sonst nur in Darstellungen aus Gordion und Zypern wiederfindet, und der möglicherweise in Karien übliche Drapierung des Schleiertuchs. Besonders die Übernahme lydischer Moden ist anzunehmen. Lydische Produkte werden in der antiken Literatur als wertvolle Accessoires oder Kleidungsstücke erwähnt, etwa bei Sappho die aufwendige lydische Mitra oder die schön gearbeiteten lydischen Schuhe¹⁶⁰⁹. Der schon sprichwörtliche Goldreichtum Lydiens tat wohl das seine dazu¹⁶¹⁰, auch die Produkte mit Reichtum und Luxus zu assoziieren. Besonders bei Goldschmuck aus Ephesos und Lydien, der wohl auch in beiden Regionen hergestellt wurde, lässt sich Werkstattzugehörigkeit

¹⁶⁰⁵ Sappho fr. 61, Übersetzung Franyó u. a. 1981c. Auch Alkaios (Alk. fr. 24 C, 18) beschreibt, wie »von Lesbos die Frauen eifernd im Wettkampf, wer/ Schöner sei an Gestalt, rafften den Saum des Kleids« (Übersetzung Franyó u. a. 1981c).

¹⁶⁰⁶ Meyer 2007, 28.

¹⁶⁰⁷ s. dazu ausführlich mit Schriftquellen Schneider 1975, 29 f.; Stieber 2004, 117–122.

¹⁶⁰⁸ van Wees 2005a, 46.

¹⁶⁰⁹ Sappho fr. 98 A. B, 10–16; Sappho fr. 17. s. auch Alkm. fr. 1 (Page 1975, 4 Alkm. 1, 64–68); van Wees 2005a, 49 f. Im Schatzinventar der Hera von Samos werden auch lydische Chitone erwähnt, teils mit Purpurborten, s. Ohly 1953c, 47 (Inscription II 2. 30); 49. s. auch o. Anm. 1337. 1357. 1512.

¹⁶¹⁰ Zu den lydischen Goldvorkommen und dem bei griechischen Autoren erwähnten Goldreichtum Lydiens s. Ehrhardt 2005, 103–105. 107. s. auch Sappho fr. 152, die schreibt, sie würde ihre Tochter für ganz Lydien (wohl das wertvollste Vorstellbare) nicht eintauschen.

wahrscheinlich machen. Ebenso finden sich in den Bildern Elemente¹⁶¹¹ in der Kleidung, die wahrscheinlich aus dem Lydischen übernommen wurden. Dabei kann aber nicht von einer allgemeinen Übernahme von Kleidungsitten gesprochen werden. Vielmehr handelt es sich stets um einzelne Trachtelemente und -teile wie Schmuck, Hauben und Schuhe, die vor allem als luxuriöse Accessoires übernommen werden.

Verweichlichung oder Überlegenheit – Kleidung als Element der Selbstdarstellung

Die Frauen in langen Gewändern, zierlichem Schuhwerk und mit aufwendigem Schmuck und Kopfbedeckungen treten oft im Kontext von Reigen und Prozession auf, also bei Festen in der Öffentlichkeit. Das gleiche gilt für die langgewandeten Männer beim Symposion, prozessionsartigen Aufzügen oder als Gabenbringer im Heiligtum. In die gleichen Kontexte lassen sich die prächtig Gekleideten in der ostionischen Skulptur einordnen, seien es die ihr langes Gewand raffenden Koren¹⁶¹², die Manteljünglinge¹⁶¹³ oder die Gelagerten, die sowohl als angemessenes Weihgeschenk, als Agalma, dienen als auch den Stifter repräsentieren oder dem Betrachter Projektionsfläche bieten können.

Die entsprechenden Typen oder Szenen finden sich in der antiken Literatur wieder, die das Fest als zentralen Ort repräsentativen Auftretens in der Öffentlichkeit schildert¹⁶¹⁴. Bei den Frauen beschreibt besonders Sappho, wie die Mädchen sich in langen Gewändern, lydischen Schuhen, purpurnen Bändern oder Mitren im Haar zu Fest und Tanz im Heiligtum treffen¹⁶¹⁵. Hier werden auch purpurne und mehrfarbige Gewänder, und feine Stoffe erwähnt¹⁶¹⁶. In der sprachlichen Schilderung wie im Bild präsentiert die prächtige Kleidung aber nicht nur den Wohlstand der Trägerinnen, ihrer Familie und ihrer Polis¹⁶¹⁷, sie steht auch für die Schönheit der Trägerinnen und visualisiert diese, wie es beispielsweise in der Beschreibung der Aphrodite, die Anchises als schönes Mädchen in prachtvollen Kleidern und mit Goldketten geschmückt erscheint, im homerischen Hymnus deutlich wird¹⁶¹⁸.

Der Homerische Hymnus an Apollon beschreibt die Ionier, in diesem Fall die Delier, in ihren schleppenden Chitonen, die sich zum Fest für Apollon versammeln. Apollon, heißt es, freue

¹⁶¹¹ In tatsächlich komplett fremder Kleidung, die nicht unbedingt tatsächlichen Gewändern entspricht, werden nur Fremde dargestellt, etwa der Kamelführer im härenen Gewand (**B197**), die Bogenschützen in eng anliegenden, teils buntgemusterten Hosen (**B209. B273**) oder der Schwarzafrikaner im Ärmelgewand mit vorne einer Naht (**B174**).

¹⁶¹² Schneider 1975, 16; Kyrieleis 1996a, 117 f.

¹⁶¹³ Kyrieleis 1996a, 117.

¹⁶¹⁴ Kyrieleis 1996a, 118.

¹⁶¹⁵ s. dazu ausführlich mit Schriftquellen Schneider 1975, 7–14. 19–23. Zur Mitra als Luxusobjekt s. mit Schriftquellen auch Kurke 1992, 97.

¹⁶¹⁶ Sappho fr. 142 (Diehl 1949–1952); fr. 95 (Diehl 1949–1952), wo eine ganze Ausstattung versammelt ist, obwohl nur die Versanfänge bekannt sind: safranfarbene Gewänder, ein purpurner Peplos, ein persischer (?) Mantel, Kränze, schöne Sandalen (?) und etwas, das als phrygisch bezeichnet wird. s. dazu Schadewaldt 1950, 66; Schneider 1975, 19.

¹⁶¹⁷ Schneider 1975, 11. 34; Stein-Hölkeskamp 1989, 108; Kyrieleis 1996a, 117.

¹⁶¹⁸ Hom. h. 5, 81–90. Vgl. auch die Beschreibung der Artemis Hom. h. 27, 16 f.

sich an ihrer Anmut sowie an der Fülle ihres Besitztums¹⁶¹⁹. Die schleppenden Chitone, sorgfältig frisierten Haare, Schmuck und Schuhwerk der Männer werden später zum Topos für luxuriöse Moden, die aus Kleinasien nach Athen kommen und die man mit den Ioniern sowie den Lydern verbindet¹⁶²⁰. So ist bei Athenaios eine Reihe von Texten versammelt, die darauf Bezug nehmen. Etwa dass die Bewohner von Kolophon, nachdem sie mit den Lydern Freundschaft und einen Bündnisvertrag geschlossen hatten, deren üppige Lebensweise übernommen hätten, die in purpurnen Gewändern und prächtigem Haarschmuck zum Ausdruck gekommen sei¹⁶²¹. Oder bei Duris, der anhand von Gedichten des Asios berichtet, dass die Samier zum Fest der Hera mit sorgfältig frisierten Locken, in schleppende, weiße Gewänder gehüllt und mit goldenem Schmuck in den Haaren gegangen seien¹⁶²². Dabei wird in den schleppenden Gewändern, ausgerechnet aus weißem Stoff, der verschwenderische Luxus besonders deutlich. Hippias von Erythrai zufolge, berichtet Athenaios weiter, hätten sich die Oligarchen, die die Herrschaft in seiner Heimatstadt übernehmen wollten, bei Gerichtssitzungen in Gewänder mit Purpurstreifen gekleidet und im Sommer Riemchensandalen angelegt, im Winter Frauenschuhe¹⁶²³.

Wir finden viele der geschilderten Details in den Bildern wieder. Die reiche Kleidung, feines Schuhwerk, das lange sorgfältig frisierte Haar und Goldschmuck sind Elemente und Zeichen eines bestimmten aristokratischen Lebensstils¹⁶²⁴. Das abfällige Urteil, das in den Schilderungen späterer Zeit mitschwingt, in der der Luxus als negativ bewertet und mit Verweichlichung und Verweiblichung verbunden wurde¹⁶²⁵, ist den archaischen ostgriechischen Bildern nicht immanent. Eher sind sie aus der Perspektive des homerischen Hymnus zu betrachten: »Sah er bei allen doch Anmut, schwelgte sein Herz doch in Freuden,/ Wenn er die Männer erblickt und die schön gegürteten Frauen/ [...] und die Fülle ihres Besitztums«¹⁶²⁶. Neben dem indirekten Lob des Gottes im Lob der Schönheit der zu seiner Ehre Geschmückten findet sich hier auch die Selbstdarstellung der Feiernden und ihrer Reichtümer¹⁶²⁷, einer Elite, die sich in ihrem Auftritt ihrer Überlegenheit versichert¹⁶²⁸. Die Bilder zeigen wie die Schriftquellen, welche gesellschaftliche und symbolische Bedeutung angemessene Kleidung und Schmuck beim Auftritt in der Öffentlichkeit hatte¹⁶²⁹.

¹⁶¹⁹ Hom. h. 3, 144–155, mit Ioniern sind diesem Zusammenhang die Delier gemeint.

¹⁶²⁰ Stein-Hölkeskamp 1989, 107. van Wees 2005a, 48 f. spricht in Anlehnung an Ankr. fr. 481 (Page 1975) von der »Lydian experience«.

¹⁶²¹ Xenophanes nach Athen. 12, 526 a.

¹⁶²² Athen. 12, 525 f.

¹⁶²³ Athen. 6, 258 f – 259 c. s. dazu auch Stein-Hölkeskamp 1989, 105.

¹⁶²⁴ Zum Begriff der ἄβροσύνη und seiner Bedeutung in den archaischen Texten als Bezeichnung eines bestimmten aristokratischen Lebensstils s. Kurke 1992, bes. 96.

¹⁶²⁵ Stein-Hölkeskamp 1989, 107; Kurke 1992, 101–105; Ehrhardt 2005, 105.

¹⁶²⁶ Hom. h. 3, 153 – 155, Übersetzung Weiher 1970.

¹⁶²⁷ Schneider 1975, 6. 19.

¹⁶²⁸ Zum Zurschaustellen von Luxus und seiner statuskonstituierenden Bedeutung für die Eliten s. Stein-Hölkeskamp 1989, 104.

¹⁶²⁹ Vgl. Kyrieleis 1996a, 117.

VIII. Kentauren

Kentauren¹⁶³⁰ sind die ersten Mischwesen mit Menschenkörper, die in der ostgriechischen Vasenmalerei dargestellt werden. Obwohl sie nach den Satyrn die zweitgrößte Gruppe der Mischwesen mit Menschenkörper bilden, finden sich in der Vasenmalerei nur 16 Beispiele. Die ostgriechischen Kentaurendarstellungen¹⁶³¹ wurden in die bestehenden Untersuchungen zur Ikonographie des griechischen Kentaurenbilds in großem Umfang mit einbezogen¹⁶³² und auch von Tempesta in ihrer Untersuchung zu mythologischen Darstellungen in der ostgriechischen Vasenmalerei überwiegend berücksichtigt¹⁶³³. Es gibt daher für die meisten hier behandelten Bilder bereits gut aufbereitete Deutungen.

Die Bilder und ihre Deutung

Kentauren treten in die ostgriechische Bildwelt an der Wende vom 8. zum 7. Jh. ein. Sie erscheinen wahrscheinlich zunächst außerhalb der Vasenmalerei. So zeigt ein Elfenbeinsiegel aus Samos vom Ende des 8. oder Anfang des 7. Jhs. das Mischwesen als astschwingende Einzelfigur (**C5**)¹⁶³⁴. In der Vasenmalerei finden sich die ersten vereinzelt Kentauren im ersten Drittel des 7. Jhs. Dann werden sie aber erst wieder nach einer Lücke von rund einem Jahrhundert auf einem chiotischen und einem nordionischen Gefäß gezeigt. Sodann findet sich eine Reihe von 12 Darstellungen in der zweiten Hälfte des 6. Jhs., die sich gleichmäßig auf die nord- und südionischen Vasenmalerei verteilen. Auch außerhalb der Vasenmalerei sind im ostgriechischen Bereich Bilder von Kentauren gebräuchlich; hier sind besonders eine Gruppe rhodischer Reliefpithoi sowie Darstellungen im Relief aus architektonischem Kontext zu nennen.

¹⁶³⁰ Mischwesen mit einem menschlichen Oberkörper und dem Hinterteil eines Pferdes werden hier als »Kentauren« bezeichnet. Zu der Frage, ob bereits die frühen »Rossmenschen« mit den in den Schriftquellen als Kentauroi bezeichneten Wesen unklarer Gestalt gleichgesetzt werden können, s. kritisch: Buschor 1934; Arnold 1972, bes. 5–7; Fittschen 1969, 88–128, der die Wesen je nach Kontext in »Rossmenschen« und »Kentauren« trennt. Die Bezeichnung als Kentauren auch für die frühen Darstellungen befürworten Schiffler 1976, bes. 161–163; Padgett 2003, 10 f.

¹⁶³¹ Nicht berücksichtigt werden hier: vom Dinos **B61** das Frgt. Cambridge 94-96.N39: CVA Cambridge (2) II D Taf. 19, 6, mit dem Kopf eines bärtigen Mannes mit vorgestreckten bloßen Armen, in dem Cook 1952, 138 Nr. F1a einen Kentauren vermutet. – Die Darstellung des Arms eines Kentauren auf einem Schalenfrgt. aus Samos, das Schiffler 1976, 285 Nr. O5; Tempesta 1998, 56. 170 Nr. 64 Taf. 31, 1 für südionisch halten. Es handelt sich aber offensichtlich um das Frgt. einer lakonischen Schale: Furtwängler – Kienast 1989, 133 Kat. IIIc/1; 132 Abb. 27 Taf. 30; Sübbe 2004, 147. 250 Nr. 3. – Das sf. Frgt. aus Berezan (**B250**) mit dem Oberkörper eines bärtigen Mannes mit Ansatz eines fremdartigen Unterleibs, in dem Korpusova 1987, 51 f. Abb. 20, 4 einen Kentauren sieht. Nach dem Schuppenmuster abwärts der Hüfte der Figur handelt es sich wohl um einen Triton. – Der Fikelluraamphoriskos, Rhodos, Mus. 13165: Walter-Karydi 1973, 133 Nr. 553 Taf. 71, bei Tempesta 1998, 57. 171 Nr. 76 als Kentaur aufgeführt, zeigt unzweifelhaft auf beiden Seiten einen Ziegenbock. Vgl. Cook 1933/1934, 47 Y8.

¹⁶³² s. bes. Schiffler 1976, 91–106. 285–292, sowie Baur 1912, bes. 57. 130–132. 135–138.

¹⁶³³ Tempesta 1998, 44 f. 55–63.

¹⁶³⁴ s. o. bei Anm. 228.

Frühe Darstellungen

In der Keramik erscheinen die ersten Kentauren in frühorientalisierenden Darstellungen, so auf einem eimerartigen Gefäß aus Rhodos (**A422**)¹⁶³⁵, das einen Kentauren vor einem Baum stehend zeigt, dessen Stamm er mit beiden Händen ergreift, als wolle er ihn ausreißen¹⁶³⁶. Über seinem Rücken sitzt ein Vogel, wohl auf einem Zweig. Ein Zweig daneben deutet weitere Vegetation an. Dem Kentauren folgt ein Mischwesen mit Pferdebeinen, Flügeln und menschlichem Kopf. Durch die Pferdevorderbeine ist es aber deutlich von dem Kentauren unterschieden, der einen menschlichen Vorderleib, Beine und Füße hat. Auf der anderen Seite jenseits einer Bildfeldunterteilung hinter dem Baum war in einem eigenen Bildfeld ein stehender¹⁶³⁷, bärtiger Mann dargestellt, der in jeder Hand einen Stab hält, einen vor dem Kopf, einen vor dem Oberkörper. Er wurde als Musiker gedeutet, von Walter als Leierspieler¹⁶³⁸, von Tölle als Aulosbläser¹⁶³⁹. Eine Leier ist hier jedoch nicht zu erkennen und gegen die Deutung als Doppelflöte spricht, dass er nur ein »Rohr« vor dem Gesicht hält¹⁶⁴⁰. Naheliegender scheint es, die beiden Stäbe für Waffen zu halten¹⁶⁴¹. So hält auch der Mann im Kampf gegen einen Kentauren auf den rhodischen Reliefpithoi gelegentlich zwei Waffen, ein Schwert und eine Doppelsaxt¹⁶⁴². Deutet man die Stäbe als Waffen, ist dem Kentauren ein Kämpfer gegenübergestellt. Auch wenn die beiden in zwei getrennten Bildfelder gezeigt werden, können sie m. E. als Gegner verstanden werden, wobei der bewaffnete Mann nicht weiter zu benennen ist¹⁶⁴³.

Die Handlung ist aus der Kombination der Figuren zu lesen, jedoch nicht szenisch umgesetzt. Der Kentaure wird in seinem Lebensbereich in Begleitung eines weiteren Pferdemonsters als Wesen der Wildnis geschildert. Die Darstellung des Griffs des Kentauren an den in der Bodenlinie verwurzelten Baum ist als Handlungsmotiv zur Charakterisierung des Kentauren¹⁶⁴⁴ außergewöhnlich. Zwar gehören entwurzelte Bäume zu den üblichen Accessoires, die Kentauren mit sich herumschleppen oder als Waffe verwenden¹⁶⁴⁵. Das Ausreißen des Baumes selbst

¹⁶³⁵ Ob der Oberkörper auf **B1** auch zu einem Kentauren gehörte oder zu einem Menschen, ist nicht mit Sicherheit zu sagen (Schiffler 1976, 210 Anm. 301). Die Datierung von **A422** ist schwer einzugrenzen. Schiering 1957, 60 nimmt eine Entstehung im ersten Viertel des 7. Jhs. an und setzt es in die Übergangsphase vom Spätgeometrischen zum Frühorientalisierenden. Coldstream 1968/2008, 293 bezeichnet das Gefäß als orientalisierend, v. Graeve 1971, 117 als subgeometrisch.

¹⁶³⁶ Als Entwurzeln gedeutet von Fittschen 1969, 11; Schiffler 1976, 91.

¹⁶³⁷ Fittschen 1969, 114 Anm. 562 nimmt an, der Mann könne nach der Größe des Bildfeldes zu urteilen nur kniend dargestellt sein. Der ebenso große Kentaure zeigt jedoch, dass hier problemlos ein Unterkörper unterzubringen ist.

¹⁶³⁸ Walter 1968, 60.

¹⁶³⁹ Tölle 1964, 72 mit Beil. 5, 47.

¹⁶⁴⁰ Fittschen 1969, 114.

¹⁶⁴¹ Schiering 1957, 103 vermutet, dass die Figur Hölzer o. ä. hält, »um sie gegen den Kentauren zu schleudern«; Fittschen 1969, 114 SB6 bezeichnet die Objekte als Stöcke u. vergleicht sie Fittschen 1969, 126 mit den brennenden Holzscheiten des Herakles im Kampf gegen die Kentauren auf einem korinthischen Aryballos.

¹⁶⁴² **C29. C30. C32.**

¹⁶⁴³ Fittschen 1969, 126 f. deutet die Darstellung als Kentauremachie und schließt sie an eine korinthische Darstellung des Pholoekampfes an. Schiffler 1976, 210 sieht keinen thematischen Zusammenhang der Figuren und spricht sich gegen eine Deutung auf einen bestimmten Mythos aus.

¹⁶⁴⁴ Schiffler 1976, 91.

¹⁶⁴⁵ Zum Baum als Attribut u. Waffe von Kentauren in der att. Vasenmalerei s. Dietrich 2010, 79–89. 311–314.

wird aber auch in späteren Kentaurendarstellungen nicht nur im ostgriechischen Bereich nur äußerst selten gezeigt¹⁶⁴⁶.

Ein oder mehrere Kentauren finden sich wahrscheinlich auf den Fragmenten eines Gefäßständers (**A423**) des ersten Drittels des 7. Jhs., ebenfalls aus Rhodos¹⁶⁴⁷. Zu erkennen sind auf einem Fragment menschliche Beine im Knielauf nach rechts mit direkt an das Gesäß ansetzenden Bemalungsresten, bei denen es sich wahrscheinlich um den Pferderumpf des Kentauren handelt¹⁶⁴⁸. Ein weiteres Fragment zeigt einen menschlichen Oberkörper in Umrisszeichnung, der vom Hals abwärts mit einem Punktmuster bedeckt ist, der zugehörige Kopf ist am Hinterkopf schraffiert. Der Oberkörper könnte von einem weiteren Kentauren stammen, aber auch von einem Menschen. Das Punktmuster muss (nach Vergleichen aus der protoattischen Vasenmalerei) kein Fell meinen¹⁶⁴⁹. Der schraffierte Hinterkopf kann sowohl einen ›Helm darstellen, wie er auch bei Kentauren vorkommt¹⁶⁵⁰, als auch Haar. Ein weiteres Fragment des Gefäßes zeigt den Kopf eines Stieres. Entweder waren hier mehrere Kentauren dargestellt oder dem Kentauren war ein Mensch gegenübergestellt¹⁶⁵¹. Ein eventueller Handlungszusammenhang ist nicht mehr festzustellen. Durch Angabe von Vegetation und Vögel wird auch hier der Kentaure in seine natürliche Umgebung gesetzt.

Die Kentauren gehören zu den wenigen Darstellungen von Menschen und Mischwesen mit Menschenkörper in der ostgriechischen Vasenmalerei des 7. Jhs. Sie lassen sich jedoch in die wohl etwa gleichzeitige Bildwelt anderer griechischer Landschaften bes. Attikas und der Kykladen einordnen, zu denen auch in Stil und Ornamentik ein enger Zusammenhang besteht. Während die Darstellung auf **A422**, die noch subgeometrische Züge aufweist, in der Umsetzung der Figuren, ihrer Gesichter, Gliedmaßen und Körpervolumina an protoattische Darstellungen erinnert¹⁶⁵², findet sich die hochrechteckige, schräg gegitterte Bildfeldbegrenzung auch häufig in der kykladischen orientalisierenden Keramik¹⁶⁵³. Die Zickzacklinien unter dem ange-

¹⁶⁴⁶ s. Dietrich 2010, 85–87, der nur die Darstellung eines Baumausreißers auf einer att. rf. Schale in Basel, Antikmuseum BS489; Dietrich 2010, 89 Abb. 69, kennt.

¹⁶⁴⁷ Als Kentaure bzw. Rossmensch auch bei Schiering 1957, 129 Anm. 456; Fittschen 1969, 101 R53; Schiffler 1976, 91. 285 O3.

¹⁶⁴⁸ Blinkenberg deutet die laufende Figur wegen eines Rautenmusters auf dem Oberschenkel, das er als Hose interpretiert, als Bogenschützen mit Köcher. Es handelt sich jedoch um eine einfache Reihe von Rauten, eine Verzierung wie sie u. a. auch die protoattische Vasenmalerei auf Körpern von Menschen und Mischwesen zeigt. Vgl. die Flechtbänder auf den Oberschenkeln einiger Figuren auf dem protoattischen Krater ehem. Berlin 31573 (A32): CVA Berlin (1) Taf. 18–21; SMB Verluste V1 2005, 246. Vgl. auch das Ornament auf dem Oberschenkel des Kentauren auf dem protokorinthischen Krateriskos aus Samos (Walter 1959, 57 f. Beil. 99–101; 114) sowie auf dem Oberschenkel des ostgriechischen Salbgefäß-Satyren (s. u. Anm. 1966). s. dazu Schiffler 1976, 91, nach der Ornamente auch auf den Oberschenkeln von Kentauren anderer Landschaften anzutreffen sind.

¹⁶⁴⁹ s. etwa die gepunktet dargestellte Bekleidung auf der Amphora Berlin, ANT A9: Rocco 2008, Nr. Ar1 Taf. 22, 2 – Kyathos Athen, Kerameikos Mus. 1280 (KMG16): Rocco 2008, Taf. 25, 5.

¹⁶⁵⁰ Fittschen 1969, 104. 107.

¹⁶⁵¹ Fittschen 1969, 104.

¹⁶⁵² Vgl. etwa die u. Anm. 1654 genannten Kentaurendarstellungen. Schiering 1957, 63. 129 Anm. 458 begründet mit der Nähe von **A422** zu protoattischer Keramik die Datierung ins erste Viertel des 7. Jhs., s. auch v. Graeve 1971, 117.

¹⁶⁵³ Gegitterte Zwischenfelder verwendet bereits die geometrischen Keramik häufig, auch die ostgriechische, s. etwa **A2**. Die ostgriechisch subgeometrische Keramik behält diese bei. Die Verwendung in ihrer hochrechten

winkelten Bein des Kentauren auf **A423** sowie Vögel und Füllornamente erinnern an die protoattischer Keramik¹⁶⁵⁴.

In diesem Umkreis findet sich auch eine entsprechende Charakterisierung der Kentauren. Das Schulterbildfeld eines protoattischen Kraters in Berlin¹⁶⁵⁵ zeigt einen Kentauren mit großem Ast und einen mit Schwert bewaffneten Krieger einander im Kampf gegenüber. Unter dem Kentauren sitzt ein Vogel und Zickzacklinien geben Vegetation an, die wir bereits mit der auf **A423** verglichen haben. Auf einer protoattischen Hydria in Athen¹⁶⁵⁶ sind zwei Kentauren hintereinander in ein Bildfeld gesetzt, aus deren Rücken Flügel wachsen wie bei dem seltsamen vierbeinigen Flügelwesen mit Menschenkopf, das dem Kentauren auf **A422** folgt. Auf dem Hals einer Amphora in Athen¹⁶⁵⁷ ist ein in die Knie brechender Kentaur mit entwurzelt Baum auf der einen Gefäßseite einem bärtigen Mann, der mit Schwert einen Kentauren bekämpft, auf der anderen Seite gegenübergestellt. Die attischen wie auch die korinthischen Vasenbilder der ersten Hälfte des 7. Jhs. zeigen Kentauren ebenfalls mit menschlichen Vorderbeinen¹⁶⁵⁸.

Die ostgriechischen Bilder stellen die Kentauren also mit den gleichen Attributen – dem Ast (wie bereits auf dem Elfenbeinsiegel) oder entwurzelt bzw. zu entwurzelt Baum – und in ähnlicher Umgebung, in der Wildnis, umgeben von Vögeln, und vergleichbaren Kontexten – beim Kampf – dar, zeigen aber eine eigene Umsetzung im Detail.

Einzelstücke der ersten Hälfte des 6. Jhs.

Aus der chiotischen Vasenmalerei ist bisher nur eine Darstellung eines Kentauren¹⁶⁵⁹ bekannt. Sie befindet sich auf einem im Sphinx-and-Lion Style bemalten Ringgefäß¹⁶⁶⁰ aus dem ersten Drittel des 6. Jhs. (**A424**). Von dem Mischwesen haben sich nur Teile des Rumpfes, der behaarte Oberkörper mit vorgestrecktem Arm, der einen ausladenden Ast hält, sowie der bärtige Kopf mit langem Haar erhalten. Die Gestaltungsweise des Kentauren folgt offensichtlich ko-

Form zur Begrenzung eines Bildfeldes findet s. aber besonders in der orientalisierenden kykladischen Keramik, Dugas Gruppe Ba, vgl. etwa Dugas 1935, Taf. 1; 2, 2 a. b; 3, 5 a. 6 a; 5, 7 a. 8 a; s. Perfetti 2006, 236–239 zur Gruppe Ba und ihren Verbindungen zum Attischen und Ostgriechischen. Eine inselionische Strömung (in Bezug auf Gruppe Delos Ba) sieht v. Graeve 1971, 110–112. 115 auch in der frühorientalisierenden milesischen Keramik.

¹⁶⁵⁴ Vgl. bes. den Kentauren auf dem Krater Berlin A21: CVA Berlin (1) Taf. 10. 11; Rocco 2008, Taf. 16, 1. Fittschen 1969, 101 Anm. 506 verglich zur Datierung die Beine im Knielauf mit denen eines Mannes auf dem protokorinthischen Aryballos Boston, MFA 9512: Fittschen 1969, 113 f. SB5; Payne 1933, Taf. 11, wo sich mit der gegenständigen Volute auch ein gemeinsames Füllornament findet.

¹⁶⁵⁵ Berlin A21, s. o. Anm. 1654.

¹⁶⁵⁶ Athen, NM VS179 (ehem. Sgl. Vlastos): Schiffler 1976, 16. 244 A11; Rocco 2008, Nr. Me11 Taf. 4, 5.

¹⁶⁵⁷ Athen, G Ephorie A4956: Rocco 2008, 46 Anm. 219; Nr. Pa3 Taf. 9, 5. Leider zeigt keine der angegebenen Abb. die andere Gefäßseite, eine Beschreibung findet sich bei Schiffler 1976, 177 f. Anm. 15.

¹⁶⁵⁸ Zu den attischen und korinthischen Darstellungen des 7. Jhs. s. Schiffler 1976, 15–18 (attisch). 59 f. (korinthisch).

¹⁶⁵⁹ Als Kentaur bereits bei Price 1924, 219. Nicht auszuschließen, aber unwahrscheinlich ist, dass auch das Frgt. **B147** einen Kentauren zeigte. Die Hand sieht aber nicht so aus, als würde sie einen Ast halten. Auch der Kampf eines Kentauren gegen einen Krieger mit Schild fände in der Zeit keinen Vergleich (s. u. Anm. 1795).

¹⁶⁶⁰ Price 1924, 219; Lemos 1991, 321 Nr. 1440. Möglicherweise handelt es sich um einen Kernos (so DB BM, Inv. 1888,0601.763; 20.2.2013).

rinthischen Vorbildern¹⁶⁶¹, was angesichts zahlreicher Übernahmen aus dem Korinthischen in die chiotische Vasenmalerei nicht verwundert¹⁶⁶². Die korinthische Vasenmalerei zeigt die Kentauren nicht nur ebenso mit langem Haar und spitzem Bart, sondern gestaltet auch häufig den menschlichen Teil des Körpers einschließlich der vorderen Menschenbeine mit geritzten Haaren, setzt daran aber einen Pferdeleib ohne die Ritzungen¹⁶⁶³, eine Gestaltung die sich bereits auf einem Bronzeblech des 7. Jhs. aus Olympia findet (**C45**)¹⁶⁶⁴. Dementsprechend hat man sich auch hier den Kentauren wohl mit komplett behaartem Menschenkörper und daran-gesetztem Pferdeleib vorzustellen¹⁶⁶⁵. Der Kontext des Kentauren ist nicht mehr mit Sicherheit festzustellen¹⁶⁶⁶. Der Rest einer Sphinx hinter ihm legt einen Tierfries nahe¹⁶⁶⁷, es könnten aber vor ihm auch weitere nach rechts laufende Kentauren dargestellt sein, wie in den genannten korinthischen Vergleichen. Auf einen narrativen Kontext gibt es keinen Hinweis.

Dass die chiotische Kentaurendarstellung in der ersten Hälfte des 6. Jhs. kein Einzelfall war, zeigen die Kentauren auf dem Rand des nordionischen Kraters aus Berezan (**A297**)¹⁶⁶⁸, wo zwei Kentauren, wohl mit menschlichen Vorderbeinen, mit großen Zweigen über der Schulter im Tierfries hintereinander nach links traben. Sie tragen ebenfalls langes Haar, aber keinen Bart. Bartlosigkeit ist bei Kentauren eher selten, in der ostgriechischen Vasenmalerei ist dies das einzige Beispiel. Außerhalb der Keramik werden jedoch bereits die Kentauren bartlos gezeigt, die im hochrechteckigen Feld einer Reihe rhodischer Gold- bzw. Elektronanhänger des dritten Viertels des 7. Jhs. mit einem erlegten Tier in der erhobenen Hand stehen¹⁶⁶⁹. In korinthischen Darstellungen des zweiten Viertels des 7. Jhs. kommen bärtige und bartlose Kentauren nebeneinander vor, und auch in der ersten Hälfte des 6. Jhs. erscheinen hier noch vereinzelt bartlose¹⁶⁷⁰, so dass eine Übernahme aus dem Korinthischen nicht auszuschließen ist¹⁶⁷¹

¹⁶⁶¹ Schiffler 1976, 91.

¹⁶⁶² s. bei Anm. 386.

¹⁶⁶³ Vgl. z. B. spätprotokorinthischer Aryballos Berlin, ANT F336 (2686): Schiffler 1976, 268 Nr. K3; LIMC VIII (1997) 691 Nr. 235 mit Abb. s. v. Kentauroi et Kentaurides (L. Marangou) – Mittelkorinthischer Skyphos Paris, Louvre MNC677 (L173): Schiffler 1976, 270 Nr. K22; LIMC VIII (1997) 693 Nr. 252 mit Abb. s. v. Kentauroi et Kentaurides (L. Marangou). s. dazu Schiffler 1976, 60 f. 91.

¹⁶⁶⁴ Lauter 1985, 4. Zu erkennen auf der großen Farbabbildung bei Hatzi 2008, 100 f. Nach Schiffler 1976, 92 auch bei dem Kentauren auf **C47**.

¹⁶⁶⁵ Schiffler 1976, 92.

¹⁶⁶⁶ Schiffler 1976, 92. Lemos 1991, 108. 142 vermutet in Anschluss an Price 1924, 219 die Darstellung einer Kentaumachie.

¹⁶⁶⁷ Vgl. Tempesta 1998, 55. Zu Kentauren im Tierfries s. u. bei Anm. 2186.

¹⁶⁶⁸ Zur landschaftlichen Einordnung s. o. Anm. 533.

¹⁶⁶⁹ Exemplare der Plaketten, die offensichtlich über denselben Modeln getrieben wurden, befinden sich in verschiedenen Museen, u. a. Berlin (8945), Boston (MFA 99.386–99.390); London (BM 1115–1117), Paris (Louvre S1210. 1220). s. Schiffler 1976, 287 Nr. O-S1 a–m; Laffineur 1978, 22. 66–68 Kat. Nr. 5. 12–17. 43–45. 99. 101 Taf. 2, 1. 3; 4; 5, 2. 3; 12, 1. 2; 13, 2; LIMC VIII (1997) 681 Nr. 120 mit Abb. s. v. Kentauroi et Kentaurides (L. Marangou); Centaur's Smile 2003, 144 f. Kat. 18.

¹⁶⁷⁰ s. dazu Schiffler 1976, 59 f.

¹⁶⁷¹ Schiffler 1976, 96 f.

Nordionien

Häufiger werden Kentaurendarstellungen in der ostgriechischen Vasenmalerei erst in der zweiten Hälfte des 6. Jhs. Eine Halsamphora aus Sakkara (**A425**), deren Bemalung in der Tradition nordionisch schwarzfiguriger Vasenmalerei steht¹⁶⁷², zeigt im Fries hintereinander eine Reihe von Kentauren mit ausgerissenen Bäumen. Mindestens ein Löwe unterbricht die Reihe und deutet einen Tierfries als Kontext an¹⁶⁷³.

Eine Reihe nordionisch schwarzfiguriger Gefäße (**A426–A431**¹⁶⁷⁴), besonders der Campana- und Northampton-Gruppe, aus der Zeit um 550–520 zeigt Kentauren in unterschiedlichen Kontexten. Auf einer Amphora der Northampton-Gruppe (**A426**) galoppieren zwei Kentauren mit komplettem Pferdeleib hintereinander als Jäger in freier Natur. Zwischen sich halten sie ein kleines Reh, der hintere schwenkt in der freien Hand Teile eines entwurzelten Baums; zwischen seinen Beinen läuft ein Fuchs, unter den Beinen des Vorderen wohl ein Hase¹⁶⁷⁵. Nur noch auf einem Klazomenischen Sarkophag laufen ebenfalls Tiere, wohl Hunde, unter Kentauren, während dieses Motiv in den Bildern des Mutterlands so nicht vorkommt¹⁶⁷⁶. Dass Kentauren als Jäger in Aktion ins Bild gesetzt werden, ist in der Bildwelt des Mutterlands ebenfalls ungewöhnlich¹⁶⁷⁷. Der Unterschied ist jedoch nur graduell, da die Darstellung als erfolgreicher Jäger mit Beute, wie bereits auf den rhodischen Goldplaketten, allgemein üblich ist¹⁶⁷⁸.

Zwei Campana-Dinoi zeigen Kentauren hintereinander im umlaufenden Fries. Auch hier sind die Details eigenständig, die Darstellung insgesamt fällt aber nicht aus dem Rahmen. Einer der Kentauren auf dem Dinos in Kopenhagen (**A427**) hält eine Keule, eine bei Kentauren ungewöhnliche Waffe¹⁶⁷⁹. Die Kentauren auf dem Dinos in Rom (**A428**) ziehen ihre vollständig menschlich gebildeten Vorderbeine mit angewinkelten Knien so hoch, dass ihre Bewegung an die tanzender Satyrn erinnert¹⁶⁸⁰. Es kann aber auch nur ein Scherz der rauen Gesellen untereinander oder eine andere heftige Bewegung gemeint sein.

¹⁶⁷² Weber 2001, 138 f. vermutet in dem Gefäß, das an ägyptische Gefäßformen anknüpft, das Produkt eines griechischen, möglicherweise nordionischen Töpfers in Ägypten.

¹⁶⁷³ Anders Tempesta 1998, 56. 62, die im Löwen einen möglichen Hinweis auf die Darstellung einer Jagd sieht.

¹⁶⁷⁴ Bei **A431**, das Menschenbeine und einen Teil des Gesäßes, möglicherweise mit ansetzendem Pferdeleib, zeigt und davor Hufe, die von einem zweiten Kentauren stammen könnten, ist die Darstellung von Kentauren nur zu vermuten.

¹⁶⁷⁵ Vgl. die beiden Tiere auf der Northampton-Amphora (**A467**). Walter-Karydi 1968, in: CVA München (6) 45 deutet das hintere Tier als Hund, das vordere, von dem nur wenig erhalten ist, als Hase. In einem früheren Restaurierungszustand war das Tier zu einem Panther ergänzt: Sieveking – Hackl 1912, Taf. 21 Nr. 585; Buschor 1925, 109 Abb. 79.

¹⁶⁷⁶ **C52**. s. dazu Baur 1912, 64 f. Nr. 174; 131 Nr. 320.

¹⁶⁷⁷ Baur 1912, 64 f.; Schiffler 1976, 95; LIMC VIII (1997) 681 Nr. 115; 701 s. v. Kentauroi et Kentaurides (M. Leventopoulou).

¹⁶⁷⁸ Baur 1912, 65. s. z. B. LIMC VIII (1997) 681 Nr. 111. 112. 116 s. v. Kentauroi et Kentaurides (L. Marangou); tatsächlich als Jäger, der mit einem Stein ein Reh verfolgt, erscheint der Kentaur auf einer att. sf. Bandschale in Würzburg, Wagner-Mus. L405: LIMC VIII (1997) 681 Nr. 114 s. v. Kentauroi et Kentaurides (L. Marangou).

¹⁶⁷⁹ Schiffler 1976, 95 f.; LIMC VIII (1997) 702 s. v. Kentauroi et Kentaurides (M. Leventopoulou).

¹⁶⁸⁰ Tempesta 1998, 58; Hemelrijk 2007, 373, der auf die tanzenden Satyrn auf dem Campana-Dinos **A469** verweist. Nach Schiffler 1976, 95 ist die Bewegung als Tanz zu erklären.

Während die bisher betrachteten Kentaurendarstellungen keinen erzählenden Zusammenhang erkennen lassen, wurden zwei Bilder mit Episoden des Mythos in Verbindung gebracht (**A429**, **A430**). Im Schulterfries einer schwarzfigurigen Hydria in Bonn (**A429**) kämpfen mit Ästen und Steinen bewaffnete Kentauren gegen voll gerüstete Krieger. Im Zentrum der perspektivisch anspruchsvollen Komposition mit zahlreichen Überschneidungen steht eine Kampfgruppe, die einen bis zur Brust in der Bodenlinie versunkenen Krieger mit jeweils einem Schwert in den erhobenen Händen zeigt, auf den rundum Kentauren einstürmen: von rechts und links einer mit Ast, von hinten einer mit einem Felsbrocken¹⁶⁸¹. Ein vierter Kentaur, den der Krieger offensichtlich mit einem Schwert erwischt hat, sinkt hinter seinem Kollegen auf der linken Seite mit geneigtem Kopf in die Knie.

Die Gruppe wurde seit der Veröffentlichung des Gefäßes als Episode der sogenannten thessalischen Kentaumachie gedeutet, in der Kaineus in den Boden getrieben wird¹⁶⁸², da der unverwundbare Lapith nur so besiegt werden kann. Die Kaineusepisode ist ein verbreitetes Thema der griechischen Ikonographie, das bereits auf dem Klitias-Krater mit Namensbeischriften erscheint¹⁶⁸³. Die früheste Darstellung findet sich im letzten Viertel des 7. Jhs. auf einem Bronzeblech aus Olympia (**C45**), dessen Werkstatt von einigen dem ostionischen Bereich, von anderen dem Inselionischen zugewiesen wurde¹⁶⁸⁴. Hier findet sich bereits die Bewaffnung des Kaineus mit zwei Schwertern, die sonst kaum anzutreffen ist, und daher als (ost-)ionische Bilderfindung gilt¹⁶⁸⁵. Während das Bronzeblech Kaineus flankiert von zwei Kentauren in einer heraldischen Komposition zeigt, bricht die Darstellung auf der Bonner Hydria (**A429**) das spiegelsymmetrische Bildschema durch zwei versetzt hintereinander gezeigte Kentauren von rechts auf. Das Motiv findet sich bereits auf dem Klitias-Krater¹⁶⁸⁶, weshalb für die Komposition attische Vorbilder angenommen wurden¹⁶⁸⁷. Die Komposition auf **A429** verdichtet die Darstellung noch weitergehend, indem Kaineus bis zur Brust und nicht wie vorher nur mit den Beinen im Boden versinkt, wodurch die Schilderung des In-den-Boden-Rammens an Dynamik gewinnt. Den gewonnenen Raum füllt ein hinter Kaineus geschobener Kentaur. Durch den im Hintergrund zusammenbrechenden Kentauren auf der anderen Seite des Kaineus wird weitere Tiefe suggeriert. Die zwei Schwerter des Kaineus, deren Funktion in der Forschung ausführlich diskutiert wurde, sind auch auf dem Bronzeblech nicht nur mit einem Symmetriebedürfnis des Künstlers zu begründen¹⁶⁸⁸. Sie sind vielmehr ein originelles Motiv zur überzeugenden Charakterisierung des Kaineus. Da der Lapith unverletzlich ist, be-

¹⁶⁸¹ Laufer 1985, 9.

¹⁶⁸² Zur schriftlichen Überlieferung s. LIMC V (1990) 884. 890 s. v. Kaineus (E. Laufer); Padgett 2003, 15.

¹⁶⁸³ LIMC V (1990) 885. 889 Nr. 67 mit Abb. s. v. Kaineus (E. Laufer); Padgett 2003, 15 Abb. 10.

¹⁶⁸⁴ Hampe – Jantzen 1937, 85 f. Taf. 28; Hatzi 2008, 99–101; s. u. Anm. 2162.

¹⁶⁸⁵ Schiffler 1976, 100; Laufer 1985, 9. Neben dem **C45** und **A429** erscheint die Version mit zwei Schwertern nur um 500 auf einer etruskischen Hydria in Wien, KHM IV1477: Schiffler 1976, 306 E35; LIMC V (1990) 888 Nr. 63 mit Abb. s. v. Kaineus (E. Laufer).

¹⁶⁸⁶ LIMC V (1990) 890 s. v. Kaineus (E. Laufer).

¹⁶⁸⁷ Cook – Hemelrijk 1963, 110; Schiffler 1976, 96; Laufer 1985, 9; Tempesta 1998, 61.

¹⁶⁸⁸ Zusammenfassend zur früheren Forschungsdiskussion s. Schauenburg 1962, 754. 759 f.; Laufer 1985, 4 f. 41. Anm. 22.

nötigt er keinen Schild als Schutz und kann als besonders gefährlicher Gegner mit zwei Schwertern kämpfen¹⁶⁸⁹.

Auf den Fragmenten von **A430** haben sich Teile von zwei Kentauren erhalten. Während der eine aufgrund des Zweigs über dem Pferdehinterteil zu vermuten ist, hat sich von dem anderen noch der Oberkörper mit Ansatz des Pferdeleibs und der Pferdevorderbeine erhalten. Reste weißer Bemalung an seiner linken erhobenen Hand, bei denen es sich wohl um eine das Handgelenk umgreifende Hand einer anderen Figur handelt¹⁶⁹⁰, lassen auf eine Kampfdarstellung schließen¹⁶⁹¹. Die Anwesenheit von Frauen bei mehreren in einen Kampf verwickelten Kentauren lässt vermuten, dass auch hier der Kampf der Lapithen gegen die Kentauren dargestellt war, die sich an den Frauen der Lapithen vergriffen hatten¹⁶⁹².

Südionien

Aus der südionischen Vasenmalerei sind bisher fünf Kentaurendarstellungen bekannt, davon vier auf Fikelluragefäßen (**A433–A436**), eine im Innenbild einer südionischen Schale (**A432**).

Letztere zeigt im Tondo einen Kentauren mit menschlichem Körper und daran gesetztem Pferdeleib, der sich zu seinem Angreifer umgewendet hat und diesem flehend beide Hände entgegenstreckt. Sein Gegner hat ihn mit seiner Linken am Schopf gepackt, während er mit einem Schwert in der Rechten zum Stoß ausholt. Die beiden wurden als Herakles und Nessos gedeutet¹⁶⁹³. Der Vergleich mit einer Darstellung des Zweikampfes von Herakles und Nessos mit Namensbeischriften im gleichen Kampfschema auf einer Amphora des Nessos-Malers¹⁶⁹⁴ ist suggestiv. Da der kämpfende Held nicht näher charakterisiert ist, könnte es sich aber ebenso um einen Ausschnitt aus einer anderen Kentaumachie handeln.

Abgesehen von der bisher nicht in Abbildung publizierten Amphora **A436**¹⁶⁹⁵ wurden die bekannten Kentaurendarstellungen auf zwei Fikelluraamphoren und einem Becher dem Run-

¹⁶⁸⁹ Beazley 1939, 7 f. (wobei Beazleys Vermutung, dass das Motiv auf ein Epos des 7. Jhs. zurückgeht, nicht zu belegen ist. Ebenso wenig kann daraus, wie Tempesta 1998, 61 vermutet, eine besondere Nähe der ostgriechischen Ikonographie zu schriftlichen Fassungen des Mythos abgeleitet werden.); Schauenburg 1962, 754. 763 f. Anders Laufer 1985, 9 mit Anm. 69 S. 43. Das von Laufer angeführte Argument, dass man Kaineus, wenn man ihn als unverletzlich hätte darstellen wollen, wie in späteren Darstellungen hätte nackt zeigen können, spricht m. E. mitnichten dagegen, dass man die Unverletzlichkeit auch durch ein anderes Motiv – zwei Schwerter – ins Bild setzen kann. Zudem ist die Darstellung von Unverletzlichkeit durch Nacktheit durchaus problematisch, da mit dieser im Bild häufig Schutzlosigkeit assoziiert wird.

¹⁶⁹⁰ Kjellberg 1908, 9 f.; Baur 1912, 131 f. Nr. 321.

¹⁶⁹¹ Vgl. u. a. die mit hellem Inkarnat dargestellten jungen Männer im Kampf gegen Kentauren auf der Caeretaner Hydria in Basel, Antikenmuseum: Hemelrijk 1984, 43 Nr. 27 Taf. 97. s. dazu Schiffler 1976, 94. Zum weißen Inkarnat bei Männern in der ostgriechischen Vasenmalerei s. o. mit Anm. 310.

¹⁶⁹² Baur 1912, 131; Schiffler 1976, 94; Tempesta 1998, 57, die allerdings im Katalog (Tempesta 1998, 166 Nr. 21) angibt, hier sein ein Mann im Mantel bei den Kentauren dargestellt.

¹⁶⁹³ Walter-Karydi 1973, 25; Langlotz 1975, 193; Schiffler 1976, 92; Tempesta 1998, 59.

¹⁶⁹⁴ Athen, NM 1002: LIMC VI (1992) 844 Nr. 113 s. v. Nessos (F. Diez de Velasco), ebenda weitere Darstellung in diesem u. ä. Kampfschemata. Zum Problem der Identifizierung s. Fittschen 1969, 125; Padgett 2003, 24 f.

¹⁶⁹⁵ Nach Padgett 2009, 220 handelt es sich um eine Amphora des Altenburg-Malers, deren Schulter eine Kentaumachie zeigt.

ning-Satyrs-Maler zugewiesen¹⁶⁹⁶. Auf der Fikelluratasse (**A434**) haben sich nur noch Hinterkopf und Schulter mit lang herabfallenden Haar eines Kentauren mit Zweig über der Schulter erhalten. Etwas umfangreicher sind die beiden Darstellungen im Schulterfries der Amphoren. **A433** zeigt einen Kentauren mit menschlichen Vorderbeinen in Bewegung nach links¹⁶⁹⁷. Er trägt zwar keinen Ast, dafür sprießt ein Baum hinter ihm aus der Bodenlinie. Ein Objekt vor seinem Kopf ist nicht klar zu erkennen. Nach Schaus handelt es sich um Hand und Bart eines Aulosspielers¹⁶⁹⁸. Wenn mit den beiden parallelen Strichen am Fragment die Rohre eines Doppelaulos gemeint sein sollten, bleibt unklar, wie die Hand dazu passen könnte. Es wäre zu erwägen, ob es sich um die mit dem Handrücken nach oben erhobene, rechte Hand des Kentauren selbst handelt¹⁶⁹⁹, was allerdings auch nicht die Bemalungsreste vor seinem Bart erklärt. Der Kentaur wird in der Natur gezeigt. Seine Tätigkeit ist nicht geklärt. Auf der Annahme, er sei in einem Komos dargestellt¹⁷⁰⁰, gründet jedoch Tempesta These, der Kontext, in dem die Kentauren hier gezeigt würden, sei an den der Satyrn angeglichen¹⁷⁰¹. Die Basis für diese These ist wie wir gesehen haben sehr dünn. Das Motiv fände in anderen Kentaurendarstellungen der Zeit keinen Vergleich¹⁷⁰².

Im Schulterfries von **A435** galoppieren Kentauren hintereinander nach links, in einer Hand halten sie jeweils einen großen Ast oder, im Falle des mittleren, einen Baum, dessen Wurzeln noch vor seinem Gesicht zu erkennen sind. Anders als ihre Kollegen auf der Amphora **A433** des gleichen Malers haben sie einschließlich der Vorderbeine einen Pferdekörper, aus dem ein menschlicher Oberkörper wächst. Unter jedem Kentauren läuft ein Vogel. Ein Pfeil, der in einer blutenden Wunde in der Kruppe des vorderen Kentauren steckt¹⁷⁰³, und ein weiterer, der direkt vor den Hufen des zweiten in den Boden gefahren ist, lassen auf die Darstellung einer Kentaumachie schließen, möglicherweise den Kampf des Herakles gegen die Kentauren bei Pholos, da er in dieser üblicherweise mit Pfeil und Bogen kämpft¹⁷⁰⁴. Das Pholoebenteuer

¹⁶⁹⁶ Schaus 1986, 270 f. Nr. 55. Nr. 56. F. Donner, die die Fikellurakeramik von der Grabung auf dem Taxiarchishügel in Didyma bearbeitet, vermutet in **A434** ein Werk des Running-Satyr-Malers.

¹⁶⁹⁷ Cook 1981, 113 Anm. 24 vermutet hier Menschenbeine und Hufe. Nach Alexandrescu 1978a, 53, der das Stück neu publiziert hat, handelt es sich aber um Füße, wie bereits Schiffler 1976, 93 annimmt.

¹⁶⁹⁸ Schaus 1986, 270 Nr. 55. s. auch Tempesta 1998, 56.

¹⁶⁹⁹ Vgl. etwa die Darstellung der Hand des Satyrn auf **A442**.

¹⁷⁰⁰ Bei Walter-Karydi 1973, 34, die auch auf **A444** einen Kentauren vermutet, gründet die Annahme noch auf der fehlerhaften Kombination der Gefäßfragmente **A433** mit den Fragmenten **A171**, die tanzende Komasten zeigen: Dimitriu 1966, 92 Nr. 388 Taf. 23; Walter-Karydi 1973, 135 Nr. 609 Taf. 83. Die Fragmente gehören aber zu einer anderen Fikelluraamphora (hier **A171**): s. Alexandrescu 1978a, 53; Schaus 1986, 270.

¹⁷⁰¹ Tempesta 1998, 57.

¹⁷⁰² Musizierende Kentauren scheinen erst ein Thema des 2. und bes. 1. Jhs. v. Chr. zu sein: LIMC VIII (1997) 698 Nr. 317–325 s. v. Kentauroi et Kentaurides (I. Petrocheilos). Im Gelagekontext wird nur der Kentaur Pholos mit Herakles in der attisch schwarzfigurigen Vasenmalerei dargestellt: LIMC VIII (1997) 708 Nr. 355–363; 710 s. v. Kentauroi et Kentaurides (M. Leventopoulou). In diesem Zusammenhang können in attisch rotfigurigen Darstellungen auch andere Kentauren Trinkgefäße halten: LIMC VIII (1997) 703 s. v. Kentauroi et Kentaurides (E. van der Meijden).

¹⁷⁰³ Nach Schaus 1986, 271 Nr. 56 hat der Kentaur zwei weitere Pfeilwunden (mit Pfeilen) in einem Arm. In der Abbildung sind sie nicht zu erkennen. Alexandrescu 1978a, 53 f. Nr. 160 erwähnt sie nicht.

¹⁷⁰⁴ Schiffler 1976, 93 f.; Alexandrescu 1978a, 54 Nr. 160; Schaus 1986, 274; Tempesta 1998, 59.

gehört seit der Darstellung auf einem protokorinthischen Aryballos in Berlin¹⁷⁰⁵ zum Themenrepertoire der korinthischen, im 6. Jh. u. a. auch der attischen und lakonischen Vasenmalerei¹⁷⁰⁶. Gezeigt wird meist eine Horde fliehender Kentauren, die Herakles mit dem Bogen verfolgt¹⁷⁰⁷ oder ein mehr oder weniger ungeordneter Kampf mit in unterschiedliche Richtungen laufenden Protagonisten¹⁷⁰⁸. Die Pfeile auf **A435** lassen aber vermuten, dass hier Herakles von links gegen die ihm entgegen stürmenden Kentauren kämpft¹⁷⁰⁹. Dieses Bildschema ist für den Kampf des mit Bogen bewaffneten Helden gegen die Kentauren im Mutterland nicht üblich¹⁷¹⁰. Es findet sich etwa gleichzeitig und später auf einigen pontischen Gefäßen¹⁷¹¹ sowie auf einer Caeretaner Hydria¹⁷¹², die die Komposition wahrscheinlich von ostionischen Vorbildern übernommen haben¹⁷¹³.

Andere Gattungen

Kentauren werden im ostgriechischen Raum auch in anderen Gattungen gezeigt. Zu nennen ist vor allem eine Reihe rhodischer Reliefpithoi des späten 7. und des 6. Jhs. Aber auch architektonische Reliefs, Klazomenische Sarkophag und die Kleinkunst vor allem der zweiten Hälfte des 6. Jhs. machen Kentauren zum Darstellungsthema.

Rhodische Reliefpithoi

Eine Reihe rhodischer bzw. dorischer Reliefpithoi¹⁷¹⁴ zeigt als Stempeldekor einen Mann und einen Kentauren im Zweikampf im Rapport¹⁷¹⁵. Die Stempel sind bisher in zwei Typen bekannt. Bei dem einen (**C16–C28**), stilistisch älteren Typus steht ein Mann, wohl mit Helm¹⁷¹⁶,

¹⁷⁰⁵ Berlin, ANT F336 (2686), s. o. Anm. 1663.

¹⁷⁰⁶ Zur Überlieferung des Pholoeabenteuers und seinen Darstellungen s. LIMC VIII (1997) 672. 691–696. 701 f. s. v. Kentauroi et Kentaurides (L. Marangou – M. Leventopoulou u. a.); Finster-Hotz 1984, 19 f.; Padgett 2003, 20–23.

¹⁷⁰⁷ Padgett 2003, 22. In LIMC VIII (1997) 692 f. 701 f. s. v. Kentauroi et Kentaurides (L. Marangou – M. Leventopoulou u. a.) als ›Verfolgungsschema‹ bezeichnet.

¹⁷⁰⁸ z. B. LIMC VIII (1997) 692 Nr. 242. 245 beide mit Abb. s. v. Kentauroi et Kentaurides (L. Marangou – M. Leventopoulou u. a.).

¹⁷⁰⁹ Schiffler 1976, 93; Schaus 1986, 274.

¹⁷¹⁰ Schiffler 1976, 211 Anm. 311. Anders Summerer 2009, 190, die die Fikelluradarstellung mit attischen Darstellungen vergleicht, in denen Herakles gegen die in verschiedene Richtungen fliehenden Kentauren kämpft.

¹⁷¹¹ Schiffler 1976, 304 f. E13. E24. E25; LIMC V (1990) 227 Nr. 282 mit Abb.; Nr. 277. 283 s. v. Herakles/Hercle (S. J. Schwarz).

¹⁷¹² Isler 1983, 23–28 Abb. 10–16.

¹⁷¹³ Isler 1983, 31–35. s. dazu auch Schiffler 1976, 211 Anm. 311; Tempesta 1998, 60. Im dritten Viertel des 6. Jhs. zeigen die Metopen des älteren Tempels im Heraion am Sele Herakles mit dem Bogen nach rechts und über mehrere Metopen verteilt nach links stürmende Kentauren (Zancani Montuoro – Zancani-Bianco 1954, Taf. 25–28. 52–60; Finster-Hotz 1984, 23 f.; Junker 1993, 48–62). Die von Schiffler 1976, 211 Anm. 311 genannten früheren Beispiele sind entweder zu schlecht erhalten, um mehr über die Komposition auszusagen (G-S1; Tonrelief aus Praisos, Paris, Louvre AM 840-842; LIMC VIII [1997] 708 Nr. 358 mit Abb. s. v. Kentauroi et Kentaurides [M. Leventopoulou]), oder das Bildschema ist nicht vergleichbar (KY-S12, melische Reliefkeramik, Athen: Masner 1892, 18 f. Nr. 207 Abb. 11. 12).

¹⁷¹⁴ Zur Lokalisierung der Werkstätten, die bisher auf der Fundverteilung beruht, s. Simantoni-Bournia 2004, 49; Berges 2002, 144–146, der auch eine Herstellung in Alt-Knidos annimmt.

¹⁷¹⁵ s. dazu zusammenfassend Fittschen 1969, 123.

¹⁷¹⁶ Aufgrund der oft unscharfen Abdrücke und anhand der Abbildungen nicht gut zu erkennen. Ein Helm möglicherweise auf **C25** (vermutet auch Maiuri 1923/1924, 314). **C18. C21–C23**. Dem scheint die Umzeichnung von

nach rechts mit einer Doppelaxt in einer erhobenen Hand einem Kentauren mit menschlichen Vorderbeinen nach links gegenüber, der einen Ast oder ein entwurzeltes Bäumchen¹⁷¹⁷ hält. Mit der freien Hand greifen beide an einen entwurzeltten Baum in ihrer Mitte. Der andere Typus (**C29–C32**), der die Figuren stilistisch fortschrittlicher umsetzt, zeigt den Kentauren nach links mit Ast oder Baum in der vorgestreckten Hand, den ein Mann von rechts mit Schwert bekämpft. In den Umzeichnungen der Stücke ist wieder eine Doppelaxt in seiner anderen Hand zu erkennen. Trotz der reduzierten Umsetzung der Figuren, besonders in der ersten Stempelserie, sind die Pithoi wohl erst ans Ende des 7. und ins 6. Jh. zu datieren¹⁷¹⁸.

Soweit der Fundkontext bekannt ist, stammen die Reliefpithoi größtenteils aus den Nekropolen der Insel Rhodos, einige aus Alt-Knidos (Datça) sowie ein Fragment aus Kreta¹⁷¹⁹. Teils sind in den Pithoi Bestattungen von Kindern, aber auch von Erwachsenen nachzuweisen¹⁷²⁰, wobei angenommen wird, dass die Pithoi erst in sekundärer Verwendung in die Nekropolen gelangten¹⁷²¹.

Die Deutung der Darstellung ist umstritten. Es wurden darin die Kentauromachien von Herakles¹⁷²² oder Theseus¹⁷²³ vermutet, was mit der allgemeinen Tendenz zu erklären ist, Bilder mit schriftlich überlieferten Mythen zu verbinden. Die Darstellung im einfachen Kampfschema gibt jedoch keinen konkreten Hinweis auf einen der beiden Helden oder eine bestimmte Kentauromachie. Unter Verweis auf seine ungewöhnlichen Waffen deutete man den Kämpfer als den karischen Zeus, dessen Zeichen als Zeus Labraundos später die Doppelaxt ist¹⁷²⁴. Den Ursprung dieser Ikonographie sah man in der entsprechenden Bewaffnung späthethitischer

C27 bei Dümmler 1896, 230 Abb. 1 zu widersprechen. Der Kopf der Figur ist im Foto bei Baur 1912, 85 Nr. 216 Abb. 17 nicht genau zu erkennen. Fittschen 1969, 123 nimmt bei dem Typus allgemein einen Helm an.

¹⁷¹⁷ Nach einem Zweig sieht das Objekt in der Abbildung von **C26** bei Salzmann 1875, Taf. 26 links aus; in der Umzeichnung von Maiuri 1923/1924, 337 Abb. 222 B von **C18** wird es mit Wurzeln gezeigt.

¹⁷¹⁸ Feytmans 1950, 177 zu dessen Gruppe Ialysos A3 beide Typen gehören, datiert die Stücke des Typus mit Baum zwischen den Figuren ins letztes Viertel 7. bis Mitte 6. Jh.; den Typus mit Schwertkämpfer ebenda nach der Mitte des 6. Jhs. Bei Schäfer 1957, 51 gehört der Typus mit Baum seiner Stufe III 1 a und b an, der Typus mit Schwertkämpfer seinem Typus Ialysos Stufe III 1c, die Stufe III setzt Schäfer 1957, 64 f. nach Grabkontexten in die Zeit von 600–510. s. dazu auch die Rezensionen von Boardman 1960, 96 f.; Coldstream 1961, 216 f. sowie zusammenfassend Simantoni-Bournia 2004, 49 f., die für den Typus mit Baum wieder eine Datierung ins 7. Jh. vorschlägt (Simantoni-Bournia 2004, 57), für den Typus mit Schwertkämpfer 540–520. Berges 2002, bes. 148. 150 f. datiert die Stücke aus Knidos (**C21–C23. C32**) beider Typen aus stilistischen Gründen in die zweite Hälfte des 7. Jhs. Dies ist insofern problematisch, als ältere Stempeltypen noch länger verwendet werden können und die stilistische Einordnung daher etwas über die Vorbilder aussagen kann, nicht aber über die Datierung der gestempelten Keramik, für die es nur einen *terminus post quem* bietet. s. Fittschen 1969, 123 Anm. 608, der ältere Matrizen erwägt.

¹⁷¹⁹ **C28**. Simantoni-Bournia 2004, 49 verweist darauf, dass im Zweifelsfall die Stempel einfacher reisen als die Pithoi, was an eine Herstellung auf Kreta denken lässt.

¹⁷²⁰ **C24** aus der Nekropole von Ialysos (Grab 58) enthielt nach Maiuri 1923/1924, 314 das Skelett eines Erwachsenen. Als Kinderbestattung: **C20. C30** nach Laurenzi 1936, 40. 195. Zu den Pithosbestattungen in den rhodischen Nekropolen s. zusammenfassend Jacopi 1931, 16 f. Zu den Pithosbestattungen von Rhodos u. Alt-Knidos: Berges 2002, 137–140.

¹⁷²¹ Berges 2002, 139.

¹⁷²² Roscher, ML II (1890–1897) 1046 f. s. v. Kentauren (W. H. Roscher).

¹⁷²³ Laurenzi 1936, 196; Fittschen 1969, 123.

¹⁷²⁴ Buschor 1934, 130; Schäfer 1957, 54; Cook 1925/1965, 614–616; Berges 2002, 152; Simantoni-Bournia 2004, 58.

Himmelsgottheiten, die mit Kurzsword und Axt kämpfen können¹⁷²⁵. Die Kampfgruppe mag als Kampf des Gottes gegen ein Unwesen verstanden worden sein. Sein Gegner ist in der Darstellung im grundlegenden Zweikampfschema ›Gott oder Held gegen Pferdemonster¹⁷²⁶ nicht als Figur einer mythischen Episode zu benennen und daher auch im mythischen Rahmen nicht weiter zu deuten¹⁷²⁷. Das Unwesen tritt in der Gestalt eines Mischwesens auf, das mit einem Baum als bedrohlicher Bewohner der Wildnis charakterisiert wird.

Architekturelief und Kleinkunst

Der Kampf des Herakles gegen die Kentauren, der auf **A435** dargestellt war, erscheint auch auf anderen Bildträgern im ostgriechischen Raum¹⁷²⁸. Am Fries des Athenatempels von Assos aus der Zeit um 530 erstreckte er sich über mindestens vier Reliefplatten¹⁷²⁹. Anders als auf der Fikelluraamphora **A435** wird hier aber das seit der Mitte des 7. Jhs. im Korinthischen bekannte Bildschema verwendet, bei dem Herakles mit dem Bogen die fliehenden Kentauren vertreibt¹⁷³⁰. Zu Herakles tritt von hinten der Kentaur Pholos, der mit einer Schale in der Hand auf das vorangegangene Geschehen verweist. Herakles, der bei seiner Reise durch das Phloeagebirge Gast des zivilisierten Kentauren Pholos ist, bittet diesen trotz Warnung, das Weinfass zu öffnen, um ihm zum Mahl Wein zu kredenzen. Der Duft des Weines zieht die wilden Kentauren an, die die Höhle belagern, weil sie den Wein wollen, woraufhin sich ein Kampf entspinnt¹⁷³¹. Die auf den ersten Blick repetitive Darstellung der fliehenden Kentauren im Fries lockert Unterschiede in deren Gestaltung auf, die gleichzeitig den Fries rhythmisieren¹⁷³². Einige Kentauren schauen sich nach hinten um, einer blickt sogar aus dem Bild¹⁷³³. Während der Kentaur direkt vor Herakles sich zu diesem umwendet, bewegt der nächste schon seine Arme in schnellem Lauf. Die Kentauren der ersten Platte laufen dicht gedrängt auf menschlichen Vorderbeinen, die Kentauren der folgenden Platten haben Pferdervorderbeine, was es ermöglicht, sie im Galopp davonsprengend zu schildern¹⁷³⁴. Mit größerer Entfer-

¹⁷²⁵ Schäfer 1957, 54; Cook 1925/1965, 615 f.; Berges 2002, 153; Simantoni-Bournia 2004, 59. Östliche Vorbilder vermutet bereits Baur 1912, 85; Buschor 1934, 130.

¹⁷²⁶ s. dazu Schäfer 1957, 54.

¹⁷²⁷ Versuche, das Pferdewesen als Typhon, Titan oder Kronos zu benennen: Buschor 1934, 130; Schäfer 1957, 54 f.; Berges 2002, 152 f. (der eine lokale Sage vermutet); Simantoni-Bournia 2004, 58 f.

¹⁷²⁸ Schiffler 1976, 96–106. 287–292; Tempesta 1998, 60 f. – Einige wohl nordionische Bronzestatuetten (Schiffler 1976, 288 Nr. O-S4; 289 Nr. O-S5; J. Y. Chi, in: Centaur's Smile 2003, 153–155 Nr. 22.) tragen zur Charakterisierung der Kentauren und der Kontexte, in denen sie dargestellt werden, nichts Neues bei. s. Åkerström 1966, 55 f. und Finster-Hotz 1984, 21–23 allg. zu Darstellungen in der Reliefkunst einschließlich derer des Herakles alleine als Bogenschütze.

¹⁷²⁹ Die Friesplatten mit Kentaurendarstellungen sind über mehrere Museen verteilt (Boston, MFA; Istanbul; Paris, Louvre). s. Finster-Hotz 1984, 12–33. 127–130 (Fries 1–4) Taf. 1–3; Wescoat 1995, 296. 313–316 Abb. 11, 9–12.

¹⁷³⁰ s. dazu Finster-Hotz 1984, 24 f.

¹⁷³¹ Zur Überlieferung s. LIMC V (1990) 707 s. v. Kentauroi et Kentaurides (M. Leventopoulou); Padgett 2003, 20.

¹⁷³² Ich folge der Reihenfolge bei Wescoat 1995, 313–316 A5–A8 und der Annahme von Schiffler 1976, 100 die die Platte mit Herakles und Pholos am linken Ende der Szene verortet, daran anschließend die Platten mit fliehenden Kentauren hintereinander. Anders Finster-Hotz 1984, 29. 33.

¹⁷³³ Finster-Hotz 1984, 15 Fries 4 Taf. 3, 4.

¹⁷³⁴ Schiffler 1976, 100 f.

nung zum Verfolger zieht sich der Zug weiter auseinander. Hier nimmt auch die Zahl derer zu, die ausgerissene Bäume halten¹⁷³⁵. Die Verwendung beider Kentaurentypen in einem Bild kommt auch anderweitig gelegentlich vor, bekanntestes Beispiel ist wohl die Darstellung des Pholoabenteuers auf einem lakonischen Dinos¹⁷³⁶. Der hinter Herakles mit einem Trinkgefäß stehende Pholos kommt in dieser Form besonders in korinthischen Vasenbildern des Themis vor¹⁷³⁷.

Die gleiche Szene zeigt auch ein Terrakottafries der zweiten Hälfte des 6. Jhs. aus Akalan¹⁷³⁸ an der türkischen Schwarzmeerküste. Die Darstellung folgt dem gleichen Kompositionsschema wie der Fries aus Assos. Es ist, wie das Thema, offensichtlich von griechischen Vorbildern übernommen¹⁷³⁹. Hinter Herakles, der ein Löwenfell trägt, das wie ein Mantel über Schulter und Rücken hängt¹⁷⁴⁰, steht in diesem Fall der Pithos mit dem Wein. Die Kentauren fliehen im Galopp, teils mit Ästen und Steinen bewaffnet¹⁷⁴¹. In diesem Fall ist der Zug noch stärker belebt, indem einzelne sich umwenden oder in entgegengesetzter Richtung unterwegs sind. Einer überrennt seinen gestürzten Vordermann¹⁷⁴². Der seinen Kollegen überrennende Kentaur sowie der Pithos an einem Ende der Szene finden sich ebenso auf dem mittelkorinthischen Skyphos in Paris¹⁷⁴³ und einer Reliefplatte aus Praisos¹⁷⁴⁴.

Als Ausschnitt des Kampfes des Herakles gegen die Pholoekentauren könnte auch die Darstellung auf einem Bronzeblech aus Olympia (**C47**) gedeutet werden, das möglicherweise aus einer ostionischen Werkstatt stammt¹⁷⁴⁵. Es zeigt einen Bogenschützen, der auf einen bereits

¹⁷³⁵ Abgesehen von dem unteren Ende des Stammes mit Wurzeln waren sie offensichtlich nur in Bemalung angegeben, s. Schiffler 1976, 101; Finster-Hotz 1984, 14.

¹⁷³⁶ Schiffler 1976, 67–69; Finster-Hotz 1984, 20. Lakonischer Dinos in Paris, Louvre E662: LIMC VIII (1997) 693 Nr. 254 s. v. Kentauroi et Kentaurides (M. Leventopoulou); Stübbe 1972, 286 f. Nr. 313 Taf. 110, 4; 111, 2.

¹⁷³⁷ Mittelkorinthischer Skyphos: Paris, Louvre MNC 677 (L173): LIMC VIII (1997) 693 Nr. 252 mit Abb. s. v. Kentauroi et Kentaurides (M. Leventopoulou). Möglicherweise bereits auf dem mittelprotokorinthischen Pyxisdeckel: Athen NM aus Perachora: LIMC VIII (1997) 709 Nr. 365 s. v. Kentauroi et Kentaurides (M. Leventopoulou). Die attische Vasenmalerei stellt meist das Gelage in den Mittelpunkt der Darstellung von Pholos und Herakles, s. dazu Schauenburg 1971; Finster-Hotz 1984, 18–20.

¹⁷³⁸ Istanbul Inv. 4592-4595; 4597: Baur 1912, 70 f. Nr. 183 Taf. 14; Åkerström 1966, 123–125 Abb. 37 Taf. 64. 65; Summerer 2005, 133 f. Taf. 68, 2; 69, 1. 2. Während Åkerström 1966, 133 sie ins »spätere 6. Jh.« setzt, nimmt Summerer 2005, 135 eine Datierung ins dritte Viertel des 6. Jhs. an. Zur kulturlandschaftlichen Einordnung von Akalan s. Summerer 2005, 126–128.

¹⁷³⁹ Åkerström 1966, 131; Summerer 2005, 134. 138 f.

¹⁷⁴⁰ Summerer 2005, 134. In gleicher Weise trägt Herakles das Löwenfell auf dem Geryoneus-Blech aus Samos (**C40**), wo Brize 1985, 85 es auf östliche Vorbilder zurückführt.

¹⁷⁴¹ Summerer 2009, 189.

¹⁷⁴² Wo genau die Gruppe zu rekonstruieren ist, bleibt unklar. Åkerström 1966, 124 setzt sie in seiner von ihm selbst als unsicher bezeichneten Rekonstruktion ans Ende, Summerer 2005, 133 nach dem Vorbild griechischer Vasenbilder an den Anfang der Kentaurenreihe.

¹⁷⁴³ Skyphos Paris, Louvre MNC 677 (L173) s. o. Anm. 1737.

¹⁷⁴⁴ Paris, Louvre AM 840-842: LIMC VIII (1997) 708 Nr. 358 mit Abb. s. v. Kentauroi et Kentaurides (M. Leventopoulou).

¹⁷⁴⁵ Schiffler 1976, 99 f.; Brize 1985, 76 OL1; 77–83 rechnen es wie das Geryoneus-Blech einer ostionischen Werkstatt zu, u. a. Fittschen 1969, 119 einer kykladischen (vgl. zu verwandten Blechen aus Olympia u. Anm. 2265).

von mehreren Pfeilen getroffenen Kentauren anlegt. Diese Deutung ist aber nicht zwingend¹⁷⁴⁶.

Auf Terrakottaplatten eines Frieses aus Larisa¹⁷⁴⁷ kämpft ebenfalls ein Mann gegen Kentauren. Die Waffe des Mannes wurde als Keule rekonstruiert und daher der Kämpfende als Herakles gedeutet. Beim Kampf gegen mehrere Kentauren liegt auch hier das Phloeabenteuer nahe¹⁷⁴⁸. Das Kampfschema, in dem Herakles den Kentauren mit einer Hand an den Haare packt, ist verbreitet¹⁷⁴⁹ und auch die Keule verwendet Herakles in diesem Zusammenhang in Darstellungen anderer Landschaften¹⁷⁵⁰.

Außerhalb der Vasenbilder erscheinen Kentauren¹⁷⁵¹ auch als Einzelfiguren oder paarweise. Auf den Klazomenischen Sarkophagen (**C52. C55. C56. C64. C69. C77**)¹⁷⁵² sind sie meist unter dem Kopffeld in beide oberen Seitenfelder eingefügt, zur Mitte gewandt und mit großen Ästen oder ausgerissenen Bäumen bewaffnet¹⁷⁵³. Soweit bei den leider oft schlecht erhaltenen Darstellungen noch zu erkennen, werden auch hier die Kentauren mit langem Haar, Bart und ungestalter Physiognomie mit Stumpfnase dargestellt (**C64**). Nur ein Klazomenischer Sarkophag zeigt Kentauren in einem Bildfeld zu Seiten zweier Krieger im Zweikampf (**C56**). Da sie ihnen den Rücken zuwenden, sind sie auch hier nicht in die Handlung involviert.

¹⁷⁴⁶ Herakles wird auch im Kampf gegen Nessos mit dem Bogen gezeigt, s. dazu LIMC VI (1992) 842 Nr. 80–82 s. v. Nessos (F. Díez de Velasco); Fittschen 1969, 126 f.

¹⁷⁴⁷ Kjellberg 1940, 56–63 Abb. 16 Fries VI; 156–160 Taf. 18–21; Åkerström 1966, 48 f. 54. 55 f. 57 Abb. 17 Taf. 26, 2; 27, 2; Schiffler 1976, 102. 290 Nr. O-S11; Abb. S. 106; LIMC VII (1997) 695 Nr. 284 s. v. Kentauroi et Kentaurides (I. Petrocheilos).

¹⁷⁴⁸ Kjellberg 1940, 156; Schiffler 1976, 102; LIMC VIII (1997) 695 Nr. 284 s. v. Kentauroi et Kentaurides (I. Petrocheilos); Isler 1983, 33.35. Kjellberg 1940, 58 mit Anm. 4; 156 meint unter den Beinen eines Kentauren ein umgestoßenes Weinfass zu erkennen, an dem Åkerström 1966, 55 f. mit Anm. 43 und Schiffler 1976, 217 Anm. 358 zweifeln.

¹⁷⁴⁹ s. z. B. att. sf. Louterion Athen, NM 15918: LIMC VIII (1997) 692 Nr. 242 mit Abb. s. v. Kentauroi et Kentaurides (M. Leventopoulou). Isler 1983 sieht im »Motiv der angreifenden Kentauren« auf den Friesen aus Larisa eine ostgriechische Erfindung; anders als bei **A435** ist jedoch die Bewegungsrichtung nicht eindeutig und die Kampfdarstellung unterscheidet sich nur graduell von mutterländischen Darstellungen.

¹⁷⁵⁰ Schiffler 1976, 102. 217 Anm. 358 mit zahlreichen Beispielen.

¹⁷⁵¹ Zusammengestellt von Schiffler 1976, 285–292 sowie 215 f. Anm. 352 zu den von ihr nicht einbezogenen Denkmälern, bei denen die Darstellung eines Kentauren nicht gesichert ist. Nicht berücksichtigt wird hier aufgrund des schlechten Erhaltungszustands und der späten Zeitstellung die einzige Darstellung in einem südionischen Fries aus architektonischen Kontext am ephesischen Artemision, s. dazu Schiffler 1976, 101. 103. 105. 291 f. Nr. O-S 20.

¹⁷⁵² Schiffler 1976, 291 Nr. OS-15–OS-19; Kirchner 1987, 152; Tempesta 1998, 58 f. 175 Nr. 1. 4. 5. 10. 11.

Als antithetisches Paar setzt sie, ebenfalls mit ausgerissenen Baum über der Schulter, auch ein Terrakottarelieff aus Pazarlı im (pontischen) Kappadokien ins Bild (Ankara, Mus. für Anatol. Zivilisationen: Åkerström 1966, 161 f. 168. 179 f. Taf. 95, 1; Schiffler 1976, 291 Nr. O-S14; Summerer 2005, 136 f.). Es gehört zu einer Gruppe architektonischer Reliefplatten, die zum Teil griechische Motive und Themen aufnehmen (s. dazu Åkerström 1966, 161 Anm. 2; 180. 234 f.; Summerer 2005, 136 f.).

¹⁷⁵³ Auf dem Sarkophag **C69** sind nur lange Stäbe (Äste ohne Abzweigungen oder letztere nicht erhalten) in den Händen der Kentauren zu erkennen.

Ein möglicherweise ostgriechischer Skarabäus aus der zweiten Hälfte des 6. Jhs. zeigt einen Kentauren, der eine Frau davon trägt¹⁷⁵⁴. Frauenraubende Kentauren sind sonst aus der ostgriechischen Bildwelt nicht bekannt.

Darstellungskontexte und Bildträger

Die frühen Bilder der ostgriechischen Keramik zeigen die Kentauren bereits in ihrem Lebensbereich, der Wildnis, die durch Vögel und Pflanzen (**A422. A423**) oder den Tierfries (wahrscheinlich **A297. A424. A425**) angegeben wird¹⁷⁵⁵. Ebenso werden die Kentauren in den ostionischen Vasenbildern der zweiten Hälfte 6. Jhs. durch Tiere und Pflanzen in der Natur verortet (**A426. A433. A435**).

Die Annahme, dass Kentauren in den ostgriechischen Bildern auch im Symposionskontext dargestellt werden, ist anhand der nur fragmentarisch erhaltenen Darstellungen, in denen tanzende Satyrn (**A428**) oder solche in Gesellschaft von Flötenspielern (**A433**) vermutet wurden, nicht sicher festzumachen.

Die Darstellung des Kentauren als kämpferisches Wesen ist von Anfang an üblich (**A422**), worin auch die Bedrohung, die von dem wilden Wesen für den Menschen ausgeht, visualisiert wird.

In den Vasenbildern tritt der Kentaure erst in der zweiten Hälfte des 6. Jhs. eindeutig in eine Handlung ein. Einem bestimmten Mythos lässt sich dabei nur ein Teil der Stücke sicher zuordnen. Die Kentauren erscheinen in der thessalischen Kentaurenomachie (**A429. A430**) einschließlich der Kaineusepisode, sowie beim Pholoceabenteuer des Herakles (**A435**). Bei beiden findet die ostgriechische Ikonographie eigene Varianten der im Mutterland bekannten Themen und Bildschemata, so in dem bereits auf dem Kaineus-Blech belegten Motiv des mit zwei Schwertern bewaffneten Kaineus, das auch in der Vasenmalerei verwendet wird, wie auch in den dem Herakles entgegen stürmenden Kentauren.

Eine Vorliebe für Kentaurendarstellungen auf bestimmten Bildträgern oder ihre Verwendung in bestimmten Kontexten lässt sich nur begrenzt feststellen. Auf architektonischen Friesen kommen Kentauren relativ häufig vor, was u. a. darauf zurückgeführt wurde, dass sie sich zur Reihung und beliebigen Vervielfältigung im Fries anbieten¹⁷⁵⁶. Sie erscheinen aber, etwa in Larisa, auch in Kompositionen, die für einzelne Platten gemacht sind. Eine bestimmte Verwendung der übrigen Bildträger lässt sich nur bei den Pithoi feststellen, die zumindest ihre Zweitverwendung in Grabkontext fanden. Die übrige ostgriechische Keramik mit Kentaurendarstellungen wurde sowohl im Grabkontext gefunden (**A422**, sowie **A426. A427**

¹⁷⁵⁴ Onyx Skarabäus: London, BM 1872.6-4.1136 (470): Boardman 2001, 81 Nr. 306; Schiffler 1976, 290 Nr. O-S12, andere nehmen eine etruskische Werkstatt für den Skarabäus an (DB BM, Inv. 1872,0604.1136). Das gleiche Motiv erscheint auch auf einem Skarabäus des 5. Jhs.: Boardman 1968, 106 Nr. 307 Taf. 21; Schiffler 1976, 292 Nr. O-S21.

¹⁷⁵⁵ Zu Darstellungen von menschlichen Figuren und Mischwesen mit Menschenkörper im Tierfries s. u. bei Anm. 2186.

¹⁷⁵⁶ Finster-Hotz 1984, 15.

allerdings in etruskischen Gräbern) als auch in kleinasiatischen Heiligtümern (**A423. A434**) sowie im Schwarzmeergebiet wohl in Siedlungen (**A433. A435**), so dass der selten genug bekannte Fundkontext eher mit dem Schwerpunkt der Grabungen in der jeweiligen Region zusammenhängen wird, als dass die Verwendung in einem bestimmten Kontext feststellbar wäre.

Einordnung und Zusammenfassung

Die ostgriechischen Kentaurendarstellungen unterscheiden sich weder in der Charakterisierung der Wesen noch hinsichtlich der Kontexte, in denen sie dargestellt werden, grundlegend von denen des griechischen Mutterlands oder der Inseln. Von Anfang an werden die Kentauren als wilde Wesen der Natur geschildert. Meist tragen sie Äste oder ausgerissene Bäume. Sie können den Kentauren als Waffen dienen, charakterisieren sie aber auch attributartig, in dem sie auf ihren Lebensbereich verweisen und ihre Unzivilisiertheit gegenüber ihren mit effektiveren Waffen gerüsteten Gegnern ins Bild setzen. Die gelegentliche Bewaffnung mit Felsbrocken in den nordionisch schwarzfigurigen Darstellungen wurde wahrscheinlich aus attischen Vasenbildern übernommen¹⁷⁵⁷.

Abgesehen von den bartlosen Kentauren der rhodischen Goldplaketten und den Kentauren im Tierfries auf dem nordionischen Dinos **A297** tragen die ostgriechischen Kentauren, wie auch sonst allgemein üblich, Bart¹⁷⁵⁸ und, sobald Frisuren dargestellt werden, langes Haar. Während sich Frisur und Barttracht bis etwa zur Mitte des 6. Jhs. nicht oder nur geringfügig¹⁷⁵⁹ von denen gleichzeitig dargestellter Männer unterscheiden¹⁷⁶⁰, werden die Kentauren in der zweiten Hälfte des 6. Jhs. in der nord- wie auch der südionischen Vasenmalerei mit langem, wilden Haar und Bärten und zudem mit ungestalter Physiognomie gezeigt¹⁷⁶¹ (**A426–A429. A432. A433. A435**). Besonders deutlich wird dies im Vergleich mit anderen männlichen Figuren auf den gleichen Gefäßen. So reichen den stumpfnasigen Kentauren auf **A426** ihre zotteligen Bärte bis auf die Brust¹⁷⁶², während Hermes seinen Bart kurz gestutzt trägt. Auf der südionischen Schale **A432** unterscheidet sich die unordentliche Haar- und Barttracht des Kentauren von der gepflegten des Herakles ebenso wie ihre Profile – mit gerade Nase der Held, mit kurzer runder Stumpfnase der Kentaur¹⁷⁶³.

¹⁷⁵⁷ Schiffler 1976, 96. Auch in den Händen einiger Kentauren auf rhodischen Reliefpithoi sowohl des ersten als auch des zweiten Typs wurden in ausholenden Händen Steine vermutet (zu **C29**: Baur 1912, 85 f. Nr. 217; zu **C32**: Berges 2002, 162; zu **C26**: Baur 1912, 84; zu **C27**: Dümmler 1896, 230), sie sind aber nicht sicher zu erkennen. Zu Kentauren mit Steinen und Felsbrocken in attischen Darstellungen s. LIMC VIII (1997) 702 s. v. Kentauroi et Kentaurides (M. Leventopoulou); Dietrich 2010, 311–318.

¹⁷⁵⁸ Schiffler 1976, 105, die allerdings nur das Goldblech nennt, da sie den nordionischen Krater **A297** noch nicht kannte.

¹⁷⁵⁹ Das Haar der Kentauren auf **A297** ist länger als das ebenfalls lange Haar der Tänzer im Fries darunter.

¹⁷⁶⁰ Man vergleiche etwa Mann und Kentaur auf **A422**. s. dazu auch Schiffler 1976, 91 f.

¹⁷⁶¹ s. dazu auch Schiffler 1976, 93, die den Beginn der neuen Kentaurenphysiognomie allerdings u. a. an der noch nicht wilden Darstellung auf einem lakonischen Frgt. festmacht, das sie für ostgriechisch hält (s. o. Anm. 1631).

¹⁷⁶² Schiffler 1976, 95.

¹⁷⁶³ Schiffler 1976, 92.

Häufig haben die Kentauren ab der Mitte des 6. Jhs. auch Pferdeohren, sowohl in den südionischen Darstellungen (**A432. A435**)¹⁷⁶⁴ als auch in denen auf Gefäßen der Northampton- und Campana-Gruppe (**A426–A428**). Die gleichen Züge finden sich auch bei den ostgriechischen Kentauren in den Darstellungen der anderen Gattungen.

Die Charakterisierung der Kentauren durch rohe, wilde Züge sowie Pferdeohren ist von den Satyrn – ebenfalls Pferdewesen – gleichfalls bekannt, weshalb eine Übernahme aus der Satyrkonographie angenommen wurde¹⁷⁶⁵. Bei den Satyrn sind die Züge mit Einsetzen der Darstellung kanonischer Satyrn im ostgriechischen Bereich gegen Mitte des 6. Jhs. bereits ausgeprägt und offensichtlich von attischen Bildern angeregt. Die wilden und equinen Züge mögen von den Satyrdarstellungen auf die Kentauren übertragen worden sein. Da sie jedoch nicht mit deutlichem zeitlichen Abstand auftreten und bei beiden Wesen die entsprechenden Züge in attischen Darstellungen bereits ausgeprägt waren¹⁷⁶⁶, könnten auch die Anregungen für beide direkt aus dem Attischen kommen. Letztendlich muss es sich nicht um eine »Annäherung« der Kentaurendarstellung an die der Satyrn handeln. Die beiden Arten von Pferdewesen teilen einige Wesenszüge, wie ihre Wildheit. Zur Visualisierung werden die gleichen Mittel im Bild verwendet¹⁷⁶⁷.

Bei der Umsetzung der Kombination von menschlichen und equinen Körperteilen entwickelt die ostgriechische Bildwelt eine eigene Version: Kentauren mit menschlichen Vorderbeinen, die in Hufen enden (**A427. A429**)¹⁷⁶⁸. Die behuften Menschenbeine sind bei Kentauren in der Vasenmalerei sonst nur noch auf einigen Caeretaner Hydrien des letzten Viertels des 6. Jhs. belegt¹⁷⁶⁹, deren Maler diese Form der Kentaurenbeine offensichtlich aus dem nordionischen Bereich mitgebracht haben. Ostgriechische Kentaurendarstellungen anderer Gattungen zeigen ebenfalls die hufigen Menschenbeine¹⁷⁷⁰, so nicht nur die der Vasenmalerei nahestehenden Klazomenischen Sarkophage¹⁷⁷¹, sondern auch Terrakottaverkleidungsplatten aus Larisa am Hermos¹⁷⁷² und Gemmen, die dem ostgriechischen Bereich zugerechnet werden¹⁷⁷³. Gleichzei-

¹⁷⁶⁴ Gleichzeitig (**A433**) werden aber auch Kentauren ohne Pferdeohren dargestellt.

¹⁷⁶⁵ Schiffler 1976, 92 f. spricht von einer »Angleichung an den Silen« und vermutet, dass die Anregung aus dem Attischen kommt. Ebenso: Tempesta 1998, 62.

¹⁷⁶⁶ Bei attischen Kentauren tritt die veränderte Physiognomie spätestens im zweiten Viertel des 6. Jhs. auf, s. dazu Schiffler 1976, 20 f.; LIMC VIII (1997) 702 s. v. Kentauroi et Kentaurides (M. Leventopoulou).

¹⁷⁶⁷ Das zeigt sich auch bei der Charakterisierung anderer wilder Wesen, etwa bei der des Ungeheuers Argos auf der Amphora **A426**.

¹⁷⁶⁸ Hemelrijk 2007, 371. 381 C12; 380 C6 schreibt die beiden Gefäße seinem Ribbon-Maler zu, Gaultier 1995, in: CVA Paris, Louvre (24) 22 dem Maler von Louvre E737–739.

¹⁷⁶⁹ s. dazu Schiffler 1976, 95. 286 Nr. O14–O18; Hemelrijk 1984, 30 f. Nr. 16 Taf. 70 [O14]; 31 f. Nr. 17 Abb. 22 Taf. 72 c. d [O15]; 43 Nr. 27 Taf. 97 [O16]; 18 Nr. 7 Taf. 43 [O17]; Hemelrijk 1984, 36 f. Nr. 20 Abb. 27 Taf. 10. 82 [O18]; 42 f. Nr. 25 Taf. 92. Daneben finden sie sich nach Schiffler 1976, 103 auch im Ausstrahlungsgebiet – vereinzelt bei etruskischen Kentauren, auf einem Fries auf Terrakottaverkleidungsplatten aus Thasos und einer kyprischen Terrakottastatue.

¹⁷⁷⁰ Schiffler 1976, 103; Cook 1981, 113 Anm. 24.

¹⁷⁷¹ Davon mit Menschenvorderbeinen, die in Hufen enden, wohl **C77** (nach Cook 1981, 113; in der Zeichnung bei Keramopoulos 1907, Taf. 9 enden die menschlichen Vorderbeine des Kentauren im linken Feld in Hufen, des im rechten in Füßen); **C64, C69** sowie möglicherweise **C55**, wo Cook 1981, 113 eher Füße vermutet.

¹⁷⁷² s. oben Anm. 1747.

tig werden in der nordionischen Vasenmalerei aber auch Kentauren mit menschlich gebildeten Füßen (**A428**) sowie solche mit Pferdevorderbeinen dargestellt (**A430**). Auch die südionischen Fikelluravasen zeigen Kentauren beider Art (**A433. A435**). Im Fries des Athenatempels von Assos erscheinen sogar beide Typen nebeneinander.

Da der Kentaurentypus mit komplettem Pferdekörper, auf dem ein menschlicher Oberkörper sitzt, in Attika bereits im letzten Viertel des 7. Jhs. bekannt ist¹⁷⁷⁴, ist anzunehmen, dass er von dort in die ostgriechische Ikonographie übernommen wurde¹⁷⁷⁵. Von einer zwischenzeitlichen Verdrängung des menschenfüßigen Typus, wie Schiffler sie annimmt¹⁷⁷⁶, kann jedoch m. E. keine Rede sein, da er von den frühen Darstellungen (**A422. A423**) über die des zweiten Viertels des 6. Jhs. (**A297**) ebenso wie in der zweiten Hälfte des 6. Jhs. (**A428. A432. A433**) durchgehend verwendet wird. Überzeugend ist aber Schifflers Vermutung, dass die mit Hufen versehenen Menschenbeine der nordionischen Kentauren aus der Satyrikonographie übernommen wurden¹⁷⁷⁷.

¹⁷⁷³ Onyx Skarabäus: London, BM 72.6-4.1136 (470): Boardman 2001, 81 Nr. 306; Schiffler 1976, 290 Nr. O-S12.

¹⁷⁷⁴ Schiffler 1976, 18. 164; Padgett 2003, 14.

¹⁷⁷⁵ Schiffler 1976, 103.

¹⁷⁷⁶ Schiffler 1976, 103.

¹⁷⁷⁷ Schiffler 1976, 103 f. s. dazu auch Kjellberg 1940, 159 f., der die ältere Lit. zu dem Thema diskutiert und annimmt, dass umgekehrt die Beigestaltung des Satyrn vom Kentaurenbild übernommen wurde, da die Kentauren früher in die Bildwelt eintreten. Dies gilt zwar für den Kentauren an sich. Der Kentaur mit hufigen Menschenbeinen erscheint aber nicht vor dem hufigen Satyrn in der ostgriechischen Vasenmalerei, der in anderen Regionen bereits im der ersten Hälfte des 6. Jhs. auftritt (s. u. bei Anm. 2013).

IX. Satyrn und Mänaden

Satyrn und Mänaden werden in der ostgriechischen Keramik verhältnismäßig häufig dargestellt (55 Stück). Die meisten Bilder finden sich in der nordionisch schwarzfigurigen Vasenmalerei zwischen etwa 550 und 520 und zeigen bevorzugt tanzende Satyrn und Mänaden. Aber auch in der Fikellurakeramik werden zunehmend Bilder von Satyrn und Mänaden bekannt, die trotz ihrer bislang beschränkten Anzahl eine erstaunliche Vielfalt aufweisen.

Die frühesten Bilder kanonischer Satyrn finden sich im Ostgriechischen um 560/550 etwa gleichzeitig in der süd- und nordionischen Keramik wie auch in der ostionischen Koroplastik.

Da in der Diskussion um die frühen Satyrbilder auch ostgriechische Darstellungen eine Rolle spielen, sollen hier zunächst eine Definition des »Satyrn« sowie Bemerkungen zur schriftlichen Überlieferung von Satyrn und Mänaden vorweggeschickt werden.

Begriff des Satyrn

Unter Satyrn werden hier Mischwesen verstanden, deren äußere Erscheinung einen weitgehend menschlichen Körper mit equinen Körperteilen mischt, meist Ohren und Schweif, aber auch Hufen. Tierische Wesenszüge der Satyrn können auch in ihrer Körperbehaarung zum Ausdruck kommen. Sie sind aber m. E. nicht konstitutiv. Figuren ohne equine Körperteile sind daher nicht sicher als Satyrn zu bezeichnen.

Satyrn, genauer gesagt Σειληνοί¹⁷⁷⁸, werden bereits im 7. Jh. im Hymnos an Aphrodite erwähnt, wo sie zusammen mit den Nymphen in den Höhlen des Gebirges die Freuden der Liebe genießen¹⁷⁷⁹. Der hesiodische Frauenkatalog nennt das Geschlecht der Σάτυροι »der nichtsnutzigen und Dummes anstellenden«¹⁷⁸⁰. Die genannten Satyrn und Silene werden also mit Verhaltensweisen charakterisiert, die auch für spätere Satyrn im Bild typisch sind. Über ihr Aussehen erfahren wir aber nichts.

Es gibt im 7. Jh. noch keine ausgeprägte Ikonographie der Satyrn. Eine Reihe von Figuren in Vasenbildern aus der Mitte und dem dritten Viertel des 7. Jhs. wurden als mögliche Satyrn diskutiert, da ihre Körperhaltung und Verhaltensweisen Gemeinsamkeiten mit denen der später dargestellten Satyrn aufweisen. Da sie keine equinen Körperteile haben, handelt es sich unserer Definition nach aber nicht um Satyrn.

¹⁷⁷⁸ Neben der Benennung als Satyr ist auch die als »Silene« in der archäologischen Forschung gebräuchlich. Bei »Satyr« und »Silene« handelt es sich wohl um »landschaftlich differenzierte Namen für die gleichen Dämonen« (LIMC VIII [1997] 1109 s. v. Silenoi [E. Simon]), die zumindest seit dem 6. Jh. synonym verwendet werden (Moraw 1995, 18 Anm. 85; Padgett 2003, 29). Zu Silenoi und Satyroi in den Schriftquellen s. Brommer 1940; LIMC VIII (1997) 1108 f. s. v. Silenoi (E. Simon); Carpenter 1986, 76–79; Padgett 2003, 29 f.

¹⁷⁷⁹ Σειληνοί: Hom. h. 5, 262 f.; zur Datierung s. Weiher 1970, 150.

¹⁷⁸⁰ Hes. cat. fr. 123 (Merkelbach – West 1970), Übersetzung Marg 1984, 531. Dabei ist nicht sicher, dass die Stelle in die Katalogoi gehört (Marg 1984, 531). Andere sprechen den ganzen Frauenkatalog Hesiod ab und datieren ihn ins 6. Jh. (West 1966, 49; West 1985, 130–137).

Die kanonischen Satyrn halten im ersten Drittel des 6. Jhs. in die griechische Bilderwelt Einzug¹⁷⁸¹. Um 580 erscheinen sie in attischen Vasenbildern, um 570 werden sie auf dem Klitias-Krater erstmals zusammen mit Dionysos dargestellt und im Bild als ΣΙΑΕΝΟΙ benannt¹⁷⁸². Dass die ersten Bilder die Satyrn ohne Dionysos zeigen, führte zu der Frage, ob sie dennoch von Anfang an mit Dionysos zu verbinden sind. In Bezug auf die ostgriechischen Darstellungen ist dies m. E. zu bejahen. Zu dem Zeitpunkt, zu dem die Satyrn hier auftreten, ist ihre Ikonographie mit Dionysos im Attischen bereits gefestigt. Es ist davon auszugehen, dass diese Verbindung auch im Ostgriechischen bekannt war und die Satyrn seit Beginn der kanonischen Darstellungen als Gefolge des Dionysos wahrgenommen wurden.

Die zusammen mit den Satyrn dargestellten Frauen werden hier als Mänaden¹⁷⁸³ bezeichnet und gemeinsam mit den Satyrn besprochen. Daneben werden einige wenige Bilder behandelt, die Frauen in vergleichbarer Weise durch starke Bewegung, teils durch Efeuzweige, charakterisieren.

Die Bilder

Die meisten Bilder¹⁷⁸⁴ von Satyrn und Mänaden finden sich in der nordionischen Vasenmalerei (37), darauf folgen mit deutlichem Abstand die südionischen Darstellungen (12). Nur eine Satyrdarstellung ist möglicherweise chiotisch. Der Schwerpunkt der Bilder liegt im dritten Viertel des 6. Jhs. Daneben ist eine südionische Darstellung des 7. Jhs. als möglicher Vorläufer der Satyrbilder zu diskutieren.

Vorläufer

Ein südionisches Fragment des (A437) des dritten Viertels des 7. Jhs. aus Milet zeigt eine Figur, die einige Merkmale mit den späteren Satyrn teilt, aber noch nicht als solcher zu identifizieren ist.

¹⁷⁸¹ s. dazu unten mit Beispielen auch aus anderen Regionen, die allerdings weniger genau zu datieren sind als die attischen, bei Anm. 2013.

¹⁷⁸² Florenz, Mus. Arch. 4209: Simon 1976, 69–77 Taf. 51–57. Eine Liste der »Silenoi«-Vaseninschriften s. Brommer 1937a, 49 Anm. 1.

¹⁷⁸³ Μαινάς und μαινομένη taucht als Begriff, der eine rasende Frau bezeichnet, bereits Hom. Il. 22, 460; Hom. Il. 6, 389 auf. Im Demeterhymnos (Hom. h. 2, 386) wird Demeter, die beim Anblick ihrer wiedergewonnen Tochter von ihrem Sitz »emporschießt« mit einer Mänade im waldigen Gebirge verglichen. Die Frauen, die dem Zug von Dionysos, Hephaistos und den Satyrn auf dem Klitias-Krater folgen, werden dort als ΝΥΦΑΙ bezeichnet (s. u. Anm. 1782; LIMC VIII [1997] 894 Nr. 25 mit Abb. s. v. Nymphai [M. Halm-Tisserant – G. Siebert]). Teils wurden die Mänaden als »Unterart« der Nymphen gedeutet (LIMC VIII [1997] 780 s. v. Mainades [I. Krauskopf – E. Simon]). Aufgrund der Erwähnung einer sexuellen Beziehung zwischen Satyrn und Nymphen in den literarischen Quellen (Hom. h. 5, 262 f.), versuchen einige, die wenigen unbedeckten Frauen in der Gesellschaft von Satyrn von den bedeckten als »Nymphen« zu unterscheiden (s. u. Anm. 1840); Hedreen 1992, 9 spricht sich für die allgemeine Bezeichnung der Frauen in Gesellschaft von Satyrn als »Nymphen« aus). Da in den Bildern die Namen nicht unterschieden werden, sondern auch Bedeckte als Nymphen bezeichnet sind, wird hier in der Benennung ebenfalls nicht unterschieden (s. dazu auch Carpenter 1986, 80 Anm. 17). Zu literarischen Quellen zu Mänaden u. Nymphen sowie ihrer Benennung s. Carpenter 1986, 79 f.; Moraw 1995, 15–18; LIMC VIII (1997) 781 s. v. Mainades (I. Krauskopf – E. Simon).

¹⁷⁸⁴ Nicht berücksichtigt werden hier mögliche Darstellungen der Gefangennahme des Silenos: B93. B201 (s. dazu auch u. Anm. 1795). Ebenso nicht berücksichtigt werden Frgt. eines ostgriechischen Ständers in London, der nach der DB BM einen »frieze of satyrs and birds« zeigt (Inv. 1886,0401.830.b, 15.2.2013), da das Stück leider so schlecht erhalten ist, dass in den Abbildungen nichts mehr von der Darstellung zu erkennen ist.

Auf **A437** ist ein Wesen mit menschlich gebildetem Körper dargestellt, den ein die ganze Figur bedeckendes Punktmuster als behaart zeigt. Eine der beiden vorgestreckten Hände hält eine Ranke. Die Behaarung charakterisiert das Wesen als nicht menschlich, sondern tierisch, wild und unzivilisiert. Das erigierte Glied und die Bewegung mit zwei gebeugten Knien verbinden es mit den später dargestellten tanzenden, ityphallischen Satyrn. Auch die Ranke als Element der Natur und Fruchtbarkeit passt in den Bereich der dionysischen Naturwesen, die im ostgriechischen Raum später mit Ranken oder Tieren ins Bild gesetzt werden¹⁷⁸⁵. Zum vollständigen Satyrn fehlen dem Wesen aber equine Elemente wie Pferdeschweif oder Hufe.

Im ostgriechischen Bereich findet das rankenhaltende, behaarte Wesen nur einen entfernten Verwandten¹⁷⁸⁶ auf dem Krater **A166**¹⁷⁸⁷. Die männliche Figur muss aufgrund ihrer Körperhaltung mit vorgebeugtem Oberkörper mit gebeugten Knien dargestellt gewesen sein. Wie der Rankenhalter ist sie wohl unbedeckt und ityphallisch. Beide Figuren verbindet die Darstellung als bewegt und unbeherrscht. Anders als bei dem Rankenhalter spricht aber nichts gegen die Deutung der Figur als Mensch. Wahrscheinlich handelt es sich um einen Tänzer.

Die beiden in der ostgriechischen Vasenmalerei bisher einzigartigen Darstellungen lassen sich in den größeren Kontext der Bilder anderer Regionen einordnen. Ein wildes, männliches Wesens taucht im zweiten Viertel des 7. Jhs. auch auf Vasenbildern des griechischen Mutterlands auf¹⁷⁸⁸. Der nächste Verwandte des milesischen Behaarten mit Ranke findet sich wohl auf einem protoattischen Krater aus Ägina¹⁷⁸⁹ aus der Zeit um 670/660: Unter einem Gefäßgriff ist hier ein haariges Wesen mit menschlichem Körper dargestellt. In beiden in entgegengesetzte Richtungen gestreckten Händen hält es jeweils ein rundes Objekt, vielleicht eine Frucht¹⁷⁹⁰. Mit dem Wesen auf dem milesischen Fragment hat es neben der Körperbehaarung die kniehohe Bewegung und wohl auch die Verbindung zur Natur gemein. Ob die Figur auf dem protoattischen Krater auch ityphallisch war, ist nicht mehr festzustellen. Mit übergroßem erigierten Glied ist der nackte, »wilde« Mann, der eine Frau belästigt, auf einem protokorinthischen Aryballos¹⁷⁹¹ um 660/650 dargestellt. Sein Körper scheint neben dem unzivilisierten Verhalten aber durch keine tierischen Merkmale gekennzeichnet. Darin gleicht er dem wilden Mann oder Tänzer auf dem milesischen Krater (**A166**) und unterscheidet sich wie dieser von dem Behaarten mit Ranke (**A437**).

¹⁷⁸⁵ s. u. bei Anm. 1922.

¹⁷⁸⁶ Möglicherweise ist auch die Terrakotte aus Samos T45 in diesen Kontext einzuordnen, nach Jarosch 1994, 178 Nr. 1166 o. Abb. ein »hockender ityphallischer Silen«. Ob das Wesen einen Schweif oder andere equine Züge hat, ist der Beschreibung nicht zu entnehmen.

¹⁷⁸⁷ s. dazu o. Kapitel II., Südionische Tänzer mit Anm. 448.

¹⁷⁸⁸ s. dazu zuletzt zusammenfassend Schmidhuber 2010.

¹⁷⁸⁹ Ehem. Berlin 31573 (A32): CVA Berlin (1) Taf. 18–21; SMB Verluste V1 2005, 246.

¹⁷⁹⁰ Das runde Objekt in der linken Hand des Wesens ist durch einen eingestochenen Mittelpunkt vielleicht als Frucht gekennzeichnet: Eilmann – Gebauer, in: CVA Berlin (1) 20, die dennoch vermuten, dass das Wesen Kugeln wirft. Als Steinewerfer: Beazley 1986, 8; Isler-Kerényi 2001, 30.

¹⁷⁹¹ Brindisi 1669: Amyx 1988, 659 mit Anm. 98; Isler-Kerényi 2001, 31. 38 Abb. 7; Isler-Kerényi 2004, 9 f. Abb. 2. Amyx u. Isler-Kerényi sehen darin eine Verbindung zu Satyrdarstellungen. Anders Carpenter 1986, 80 f. Anm. 19, der das Bild als allgemein u. archetypisch deutet.

Die wilden Wesen in der attischen und der korinthischen Darstellung wurden als Vorläufer der späteren Satyrn angesprochen¹⁷⁹², der Behaarte auf dem milesischen Fragment als Proto-Satyr bezeichnet¹⁷⁹³. Sie sind aber nur in Verhalten und Haltungen, durch die sie im Bild charakterisiert werden, Vorläufer der späteren Darstellungen von Satyrn. Sie teilen mit den Satyrn einige Merkmale wie ihre tierische Behaarung, ihren Bewegungsdrang, ihre unbeherrschte Sexualität und ihren Bezug zur Natur. Wie bei den Satyrn handelt es sich um wilde, möglicherweise dämonische Wesen. Die eindeutig equinen Züge fehlen ihnen aber, weshalb sie nicht als Satyrn zu bezeichnen sind.

Chios

In der chiotischen Vasenmalerei, die sonst innerhalb des ostgriechischen Raums für ihre figürlichen Darstellungen bekannt ist, findet sich möglicherweise eine Darstellung von Satyrn, aber keine Mänaden¹⁷⁹⁴. Dies muss insofern nicht verwundern, als der Großteil der figürlich bemalten Gefäße noch vor der Mitte des 6. Jhs. entstanden ist, also vor dem Einzug des Satyrn in die ostgriechische Bilderwelt.

Einige Fragmente chiotischer Kelche zeigen Reste behaarter Wesen, in denen Satyrn vermutet wurden. Der Kontext der Darstellungen, u. a. Kampf, lässt aber eher auf wilde Unholde wie etwa Polyphem schließen¹⁷⁹⁵.

Ein Kantharos (**A438**) auf hohem Fuß aus Pantikapaion zeigt zwei einander in Tanzbewegung zugewandte Figuren, die Sidorova in der Publikation des Gefäßes¹⁷⁹⁶ als Satyrn mit frontal dargestellten Gesichtern beschreibt. Sie klassifiziert den Kantharos, dessen Profil an chiotische Kelche erinnert, als chiotisch. Allerdings kommt die Form in der chiotischen Keramik sonst

¹⁷⁹² Als »a kind of proto-satyr or proto-Silenos« bezeichnet bereits Beazley 1986, 8 (Erstausgabe 1951) das Wesen auf dem protoattischen Krater. Buschor 1951, 40 sieht in den Wesen unter beiden Henkeln des Kraters Vorläufer der »Satyroik u. verortet (Buschor 1951, bes. 38. 40) auch eine figürliche ityphallische Kanne aus dem ersten Viertel des 7. Jhs. in diesem Kontext (zu Buschors Definition der »Satyroik s. o. Anm. 403). Blome 1985, 578 f. versucht den »Protosatyrn« von einem phönizischen Affendämon herzuleiten. Zu früheren Deutungen des Wesens s. zusammenfassend Blome 1985, 578.

Die Gemeinsamkeiten des haarigen Wesens auf dem protoattischen Krater mit den Satyrn betont auch Isler-Kerényi 2001, 30; Isler-Kerényi 2004, 8. Zu möglichen Vorläufern der Satyrn und Inspirationsquellen aus dem ägyptischen, phönizischen und vorderasiatischen Bereich s. zuletzt Schmidhuber 2010, die eine Anregung durch ägyptische und orientalische Mischwesen vermutet, von denen jedoch keines ein Pferdemischwesen ist wie die späteren Satyrn. Am nächsten steht den Protosatyrn der sog. Affendämon, u. a. auf einer zyprophönizischen Schale in Rom, den bereits Blome 1985, 573–579 Abb. 3 als Vorbild für die Wesen auf dem protoattischen Krater erwog.

¹⁷⁹³ LIMC VIII (1997) 1114 Nr. 29 c s. v. Silenoi (E. Simon). s. dagegen Padgett 2003, 30.

¹⁷⁹⁴ Tempesta 1998, 108 nennt gar keine chiotische Darstellung.

¹⁷⁹⁵ In den Resten einer behaarten Figur auf **A35** vermuteten Ohly 1971, 526; Cook 1981, 112 Anm. 21 einen Satyrn. Der spätere Fund zugehöriger Fragmente (Williams 1983a, 156–161 Abb. 1. 2) zeigt das behaarte Wesen im Kampf mit einem bewaffneten Helden, weshalb es sich wohl eher um einen mythischen Unhold wie Alkyoneus (Williams 1983a, 160 f.) oder den Minotaurus (Tempesta 1998, 79–71) handelt. Die am Boden liegenden Behaarten auf **B93. B94** wurden als Satyr (Price 1924, 218; Cook 1981, 112 Anm. 21) bzw. Gefangennahme des Silenos (Brommer 1941, bes. 52) gedeutet. Überzeugender scheint mir die Interpretation der Szene als Blendung des Polyphem, s. dazu Williams 1983a, 160; Tempesta 1998, 24–26. Das Pferdeohr auf **B147** gehört wohl in eine Kampfszene mit Waffen, also eher zu einem Pferd als zu einem Satyrn.

¹⁷⁹⁶ Sidorova 1992, 154 f. 142 f. Abb. 10, 1. 2. Obwohl sich das Gefäß der Publikation nach in Moskau befindet, wurde es nicht in den CVA Band mit der ostgriechischen Keramik, CVA Moskau (8), aufgenommen. Möglicherweise sieht die Autorin das Gefäß nicht mehr als ostgriechisch an?

so nicht vor. Die chiotische Kelche sind stets mit Vertikalhenkeln versehen, während die chiotischen Kantharoi üblicherweise keinen hohen Fuß haben¹⁷⁹⁷. Die Bemalung ist direkt auf den Tongrund des Kantharos aufgebracht, was in der chiotischen Keramik, die meist mit einem weißen Überzug versehen ist, nur selten vorkommt¹⁷⁹⁸. Dekorationsschema und Thema der Bemalung finden keine Entsprechung in der bekannten chiotischen Keramik¹⁷⁹⁹. Die publizierten Abbildungen lassen leider keine detaillierte Beurteilung der Bemalung zu. Wenn das Gefäß, wie Sidorova annimmt, tatsächlich chiotisch sein sollte, scheint es sich an attischen Vorbildern zu orientieren, da sich hier entsprechende Tanzbewegungen finden und auch das aus dem Bild herausgewandte Gesicht dort besonders bei Satyrn häufiger vorkommt¹⁸⁰⁰, während es in den ostgriechischen Darstellungen eher selten ist¹⁸⁰¹.

Südionien

Die meisten südionischen Darstellungen von Satyrn und Mänaden finden sich auf im Fikellurastil bemalten Gefäßen (12). Daneben sind zwei Kleinmeisterschalen mit Satyrdarstellungen bekannt. Die bislang publizierten Gefäße sind leider oft nur sehr fragmentarisch erhalten.

Fikellura – Satyrn

Die ersten Satyrdarstellungen finden sich auf einem Amphorenfragment aus Berezan (**A439**), möglicherweise aus der Hand des Altenburg-Malers¹⁸⁰², und einem Oinochoenfragment aus Histria (**A440**). Beide sind wohl um die Mitte des 6. Jhs. entstanden¹⁸⁰³. Sie zeigen die Satyrn bereits in ihrer charakteristischen Erscheinung mit Stumpfnase, spitzen Ohren, langem Haar und langem Bart. Von dem Objekt, das der Satyr auf der Oinochoe **A440** hält, hat sich nur das obere schlaufenförmige Ende erhalten, wahrscheinlich handelte es sich um einen Kantharos¹⁸⁰⁴.

Die Bemalung von vier Gefäßen mit Satyrn wurde dem Running-Satyr-Maler zugewiesen (**A441–A444**)¹⁸⁰⁵. Die Satyrn darauf sind jeweils bei einer anderen Beschäftigung bzw. in einem anderen Umfeld dargestellt:

¹⁷⁹⁷ Sidorova 1992, 154 f. Zu den Kelchformen des 6. Jhs.: Lemos 1991, 80–84 Abb. 41–43; zu den Kantharoi s. Lemos 1991, 175–177 Abb. 101 Taf. 213 f.

¹⁷⁹⁸ Vgl. etwa **B157**. s. dazu Boardman 1967a, 158; Lemos 1991, 177.

¹⁷⁹⁹ Sidorova 1992, 155.

¹⁸⁰⁰ z. B. att. sf. Amphora des Amasis-Malers, Würzburg L265: v. Bothmer 1985, 113–118 Nr. 19 – Att. sf. Kolonnenkrater New York, MMA 31.11.11: Schöne 1987, Taf. 3. Bereits Dionysos auf dem Klitias-Krater: s. u. Anm. 1896. Zu frontalen Gesichtern in der attischen Vasenmalerei s. Korshak 1987, zu Satyrn bes. 5–14. 23–25. 45–54 (Liste Darstellungen).

¹⁸⁰¹ Vgl. nur einen Satyrn auf **A466**.

¹⁸⁰² Schaus 1986, 261 Nr. 36.

¹⁸⁰³ Zur Datierung von **A439** s. Cook 1933/1934, 18; Walter-Karydi 1973, 63. Brommer 1937a, 32 zählt neben **A439** auch **A444** zu den frühesten Darstellungen, dem folgt Tempesta 1998, 97. 171 Nr. 75. 78. Anders Schaus 1986, 271 Nr. 57, der **A439** dem Running-Satyr-Maler zuweist, dessen Werk er ins letzte Drittel des 6. Jhs. datiert. – Zu **A440** s. Solov'ev 2005, 73 Nr. 114.

¹⁸⁰⁴ Schlotzhauer 2006b, 250 Anm. 98.

¹⁸⁰⁵ **A441**: Schaus 1986, 271 Nr. 63. – **A444**: Schaus 1986, 271 Nr. 57. – **A442** und **A443**: Wascheck 2008, 64.

Auf beiden Seiten des namensgebenden Stamnos des Malers (**A441**) verfolgt ein nackter Satyr auf Hufen eine ebenso nackte Mänade, die den Kopf zu ihrem Verfolger umwendet.

A442 zeigt einen ruhig stehenden, ityphallischen Satyrn mit langem, strähnigem Bart, eine Trinkschale in seiner Rechten, zusammen im Bildfeld mit einem sich zu ihm umwendenden Löwen. Der Löwe taucht in attischen Vasenbildern gelegentlich als Tier des Dionysos mit dem Gott auf¹⁸⁰⁶, auch Mänaden werden mit Löwen gezeigt¹⁸⁰⁷, in Kombination mit Satyrn ist er jedoch unüblich¹⁸⁰⁸. Eine attisch schwarzfigurige Schale zeigt ausnahmsweise zwischen Augen einmal einen am Boden hockenden Satyrn, einmal ein auf allen Vieren krauchenden, während jenseits der Augen jeweils ein Löwe lauert¹⁸⁰⁹. Die Posen der Satyrn gegenüber dem Raubtier sind ängstliche¹⁸¹⁰, während in dem südionischen Bild der aufrechte Satyr und der Löwe zu einem Paar zusammengestellt sind. Hier wird anders als in den attischen Darstellungen ein starker Naturdämon geschildert. In ähnlicher Weise finden wir im letzten Viertel des 6. Jhs. einen stehenden Satyrn mit Kantharos auf einem Torrelief von Thasos¹⁸¹¹.

Auf **A443** ist nur noch der Kopf eines Satyrn zu erkennen, vor ihm rankt sich aus der Standlinie mühelos Wein empor, der Rest einer weiteren Ranke befindet sich hinter dem Satyrkopf. Der Satyr wird hier mit Elementen der Natur ins Bild gesetzt. Die Gegenüberstellung mit einem Jäger mit Wurtholz auf der anderen Seite des Gefäßes, der von Ranken einer anderen Pflanze mit langen, schmalen Blättern umgeben ist, macht die bewusste Platzierung des Satyrn in dionysischer Natur deutlich.

Von einem weiteren Satyrn auf einer der Amphora **A444** hat sich nur der obere Teil seines Kopfes mit spitzen Ohren und fülligem Bart erhalten. Der leicht zurückgelegte Kopf mit geöffnetem Mund und Reste seiner an den Hinterkopf gelegten Finger¹⁸¹² sprechen für die innere und womöglich auch äußerere Bewegung der Figur in einem ekstatischen Zustand. Dass hier, wie einige vermuten¹⁸¹³, ein Kentaur dargestellt sein könnte, ist zwar aufgrund der ähnli-

¹⁸⁰⁶ Att. sf. Amphora, London, BM 1836.2-24.48: CVA London BM (4) III He Taf. 65, 1 a. s. auch LIMC III (1986) 414. 416 s. v. Dionysos (C. Gasparri); Hamdorf, in: Kunst der Schale 1990, 404 f. Im Dionysoshymnos verwandelt sich Dionysos in einen Löwen: Hom. h. 7, 44.

¹⁸⁰⁷ Att. sf. Amphora, Mus. University of Mississippi, 77.3.58: CVA Baltimore, Robinson Coll. (1) Taf. 30, 1 b. Dionysos u. Mänaden mit Löwe auf zwei att. sf. Amphoren in Goluchow: CVA Goluchow, Mus. Czartoryski (1) Taf. 13, 1 a. 2 a. s. dazu Moraw 1995, 172 f.

¹⁸⁰⁸ Moraw 1995, 173.

¹⁸⁰⁹ Beazley, Para. 101, 17. Beazley-Archiv Nr. 340256 (mit Foto).

¹⁸¹⁰ Das gilt auch für die Darstellungen sich an Raubtiere anschleichender Satyrn in der att. rf. Vasenmalerei des 5. Jhs., s. dazu Hamdorf, in: Kunst der Schale 1990, 404; Moraw 1995, 173. Zur »unheldischen Natur« der attischen Satyrn s. Brommer 1937a, 27; Hamdorf, in: Kunst der Schale 1990, 404; Lissarrague 1990b, 56; LIMC VIII (1997) 1109 s. v. Silenoi (E. Simon); Padgett 2003, 28.

¹⁸¹¹ Während Geis 2007, 47–58. 134 Abb. 25 den Bezug des Satyrn und der Stadt Thasos zum Wein betont und einen lokalen Mythos annimmt, vermutet Brommer 1937a, 30 »am Rand Griechenlands und der Kykladen« habe sich »länger als in anderen Gegenden etwas von der ursprünglichen Art des Silens erhalten«. Die Brommer noch unbekanntem südionischen Bilder zeigen, dass diese Art der Darstellung kein Randphänomen war.

¹⁸¹² Schaus 1986, 271 vermutet, dass die Finger von einer weiteren Figur hinter dem Satyr stammen, was ebenfalls nicht auszuschließen ist.

¹⁸¹³ Walter-Karydi 1973, 34. 118 Nr. 112; Schiffler 1976, 211 Anm. 312; Schaus 1986, 271 Nr. 57.

chen Kopftypen nicht auszuschließen¹⁸¹⁴. Das ekstatische Element fehlt aber in den bekannten ostgriechischen Kentaurendarstellungen und würde eher zu einem Satyrn passen, den man sich mit an den Hinterkopf gelegter Hand trinkend oder tanzend gut vorstellen könnte.

Hinweis auf einen Satyrn findet sich noch auf Fragmenten eines Kessels aus Milet (**A288**)¹⁸¹⁵, der bislang keinem Maler zugewiesen wurde. Aus dem spitzen Ohr eines Gelagerten schloss Schlotzhauer auf die Darstellung eines Satyrn¹⁸¹⁶. Leider haben sich weder das Gesicht noch Schweif oder Füße bzw. Hufe erhalten. Das aufgestellte Bein des Gelagerten scheint jedoch eher in einen Fuß als einen Huf überzugehen, wie er bei den Satyrn in den Fikelluradarstellung sonst üblich ist. Zudem würde bei einem Satyrn die Kleidung verwundern. Keiner der bisher bekannten ostgriechischen Satyrn ist bekleidet dargestellt, und auch in anderen Regionen sind die Satyrn üblicherweise nackt. Möglicherweise haben wir es bei dem spitzen Ohr des Gelagerten eher mit einem Spiel mit den Bildebenen zu tun¹⁸¹⁷. Der Gelagerte wird mit dem Genuss des Weines beim Fest zu einem dionysischen Wesen.

Fikellura – Mänaden

Außer auf der Schulterhenkelamphora des Running-Satyr-Malers (**A441**) waren auf einer Reihe von Fikelluragefäßen wahrscheinlich Mänaden dargestellt. Die Gefäße sind nur in Fragmenten überliefert, von denen drei bislang unpublizierte aus Didyma stammen (**A445**, **A446**, **A448**), eines aus Milet (**A447**).

Auf einer Kalottenschale (**A445**) und einer Amphore (**A446**) aus Didyma hat sich jeweils nur das hintere Bein einer Figur in großem Schritt nach rechts erhalten. In beiden Fällen ist noch das bis auf die Unterschenkel reichende Gewand zu erkennen, das auf **A445** unten mit einer Borte oder Fransen abschließt, auf **A446** mit einem ausgesparten, »durchscheinenden« Streifen. Auf **A446** ist über dem Bein noch ein herabhängender Zipfel erhalten, wahrscheinlich von langem Haar. Die schnelle Bewegung, die Tanzen meinen könnte, und das etwas kürzere, verzierte Gewand sprechen für die Deutung als Mänade, da »ehrbare« Frauen üblicherweise knöchellange Chitone tragen und in ruhigen Tanzschritten gezeigt werden¹⁸¹⁸, Männer in Bewegung hingegen nackt oder im Schurz¹⁸¹⁹, Satyrn stets nackt.

Auch bei der Frau mit vegetabilem Kranz auf **A447** könnte eine Mänade gemeint sein. Sie hebt ihr linkes Bein in einer Lauf- oder Tanzbewegung leicht an und hat ihre Hände vorge Streckt zu einer weiteren Figur, von der sich nur noch eine Hand erhalten hat, die sich mit der

¹⁸¹⁴ Vgl. Physiognomie u. Ohren der Kentauren auf **A435**, s. dazu Schiffler 1976, 211 Anm. 312.

¹⁸¹⁵ s. o. mit Anm. 657.

¹⁸¹⁶ Schlotzhauer 2006b, 249 Anm. 91.

¹⁸¹⁷ s. dazu o. Anm. 590.

¹⁸¹⁸ Vgl. die laufende Frau in langen Gewändern im oberen Fries von **A170**. In der Fikellurakeramik sind bisher wenige Darstellungen von Frauen von Kopf bis Fuß erhalten. Hier kann nur auf die ruhig tanzenden Reigentänzerinnen im Nordionischen verwiesen werden. In ähnliche starker Bewegung vgl. nur das zurückgestellte Bein der laufenden Potnia auf **A539**.

¹⁸¹⁹ s. o. bei Anm. 464.

der Frau überschneidet, vielleicht greift sie die Hand. Hinter ihr hängt eine Kanne vom oberen Friesrand, die zusammen mit dem Kranz die Figuren in den Kontext von Fest und Wein stellt.

Für die in der publizierten Fikellurakeramik bislang einzigartige Darstellung auf dem Schalenfragment **A448** wurde ebenfalls die Deutung als Mänade vorgeschlagen¹⁸²⁰. Hier ist eine offensichtlich bekleidete Figur in Bewegung nach links zu erkennen, die in ihrer Linken einen Schild halb vor dem Körper hält, der rechte vorgestreckte Arm ist größtenteils verloren. Vom Kopf der Figur hat sich nur der untere Bereich erhalten, so dass noch das bartlose Kinn und das im Krobylos am Hinterkopf zusammengefasste Haar zu erkennen ist. Eine lange Locke fällt der Figur auf die Brust, am Ohr ist noch der Rest eines Ohrschmucks zu sehen. Auf den ersten Blick möchte man wegen des Schildes an eine männliche Figur denken. Neben einem Krieger wäre dann aufgrund der springenden Bewegung der Figur und des Fehlens weiterer Waffen ein Waffentänzer denkbar. Aber auch eine weibliche Figur ist nicht auszuschließen.

Kleidung und Schmuck können auf das Geschlecht der Figur nur begrenzte Hinweise geben. Der Krobylos wird im ostgriechischen Bereich von Frauen wie Männern getragen¹⁸²¹. Das ist auch bei Ohrschmuck allgemein der Fall, allerdings scheint die Figur einen speziellen, mehrteiligen Ohrschmuck zu tragen, der bislang nur bei weiblichen Figuren belegt ist¹⁸²². Wascheck verweist bei der Deutung der laufenden Figur als Mänade auf die Darstellung eines Waffentanzes von Satyrn und Mänaden auf einem noch unpublizierten Fikelluragefäß vom Zeytinteppe von Milet.

Dies spricht dafür, auch die laufende Figur auf **A448** als Mänade beim Waffentanz zu deuten. In das Bild passt neben dem Ohrschmuck auch die Kleidung der Figur. Bislang sind aus der Fikellurakeramik keine männlichen Waffentänzer bekannt, aber in den attischen Darstellungen erscheinen die Waffentänzer üblicherweise nackt.

Kleinmeisterschalen

Zwei weitere südionische Gefäße, die beide dem so genannten Widder-Maler zugeschrieben wurden¹⁸²³, zeigen Satyrn. Auf der Kleinmeisterschale **A449** spielt ein Satyr in Begleitung von mindestens einem, wahrscheinlich mehreren Kumpanen den Doppelaulos¹⁸²⁴. Auf **A450** ist noch ein Kopf mit geöffnetem Mund und Pferdeohren, wahrscheinlich von einem Satyrn¹⁸²⁵, den Zweige oder Ranken umgeben, zu erkennen, der Darstellungskontext ist aber nicht mehr auszumachen.

¹⁸²⁰ Frank Wascheck, in der Keramikdatenbank der Didymagrabung zu Ke01-2111 (**A448**).

¹⁸²¹ s. o. bei Anm. 1450.

¹⁸²² s. Kapitel VII., Ohrschmuck.

¹⁸²³ Zu **A449** s. Walter-Karydi 1973, 25 – zu **A450** s. Boitani Visentini 1978, 21.

¹⁸²⁴ Tempesta 1998, 99.

¹⁸²⁵ Boitani 1971, 253 und Boldrini 1994, 118 deuten den Kopf als Satyrn, während Boitani Visentini 1978, 119 einen Kentauren darin vermutet.

Zusammenfassung und Vergleich mit Darstellungen des Mutterlands

Betrachtet man die Darstellungen von Satyrn und Mänaden in der südionischen Vasenmalerei insgesamt, ist angesichts der relativ geringen Anzahl der bisher bekannten Bilder ihre Vielfalt erstaunlich: Oft ist ein Motiv nur einmal überliefert.

Die Satyrn teilen die allgemeinen Charakteristika ihrer Spezies im 6. Jh.¹⁸²⁶, wie lange Haar- und Barttracht, die oft etwas wilder ist als die der Menschen¹⁸²⁷, ferner Stumpfnase und Pferdeohren, soweit ersichtlich Pferdeschweif und, anders als bei mutterländischen Satyrn üblich, Hufe. Die Physiognomie ist bemerkenswert variabel; sie reicht von dem »schüchternen (Schaus)¹⁸²⁸, scheinbar ruhig stehenden Satyrn (A439) mit glattem Gesicht, der wegen seines zahmen Figurenstils im Umkreis des Altenburg-Malers verortet wurde, über das zerfurchte Gesicht des ekstatisch zurückgelegten Kopfes beim Running-Satyr-Maler (A444) bis zu den faltigen Gesichtern der Satyrn des so genannten Widder-Malers mit langen, über den Kopf herausstehenden Ohren, welche schon mehr an ein Maultier als an ein Pferd erinnern (A449. A450).

Auch hinsichtlich Attributen, Umgebung und Aktivitäten der Satyrn gleicht kaum ein Bild dem anderen. Sie bleiben aber größtenteils in dem Spektrum, das wir aus Bildern des Mutterlandes kennen: So die Darstellung unbeherrschter Sexualität und die des Satyrn mit Weinranken als Wesen der dionysischen Natur¹⁸²⁹ (A443), in göttlicher Ekstase¹⁸³⁰ (A444) oder gleich menschlichen Komasten beim Aulosspiel¹⁸³¹ (A449). Die Darstellung mit einem Trinkgefäß (A440. A442) kommt auch in Attika bisweilen vor¹⁸³². Aus dem Rahmen des üblichen attischen Bildrepertoires fällt aber die Darstellung des Satyrn mit Kantharos, der dort meist Dionysos überlassen wird¹⁸³³.

Im Vergleich mit den Bildern attischer und nordionischer Vasen fällt auf, dass Darstellungen tanzender Satyrn fehlen, was auch an der fragmentarischen Überlieferung liegen mag. Auf den Tanz ist in den südionischen Bildern nur aufgrund des Aulosspiels und der ekstatischen Hal-

¹⁸²⁶ Hamdorf, in: *Kunst der Schale* 1990, 394; LIMC VIII (1997) 1132 f. s. v. Silenoi (E. Simon); Padgett 2003, 27 f.

¹⁸²⁷ Vgl. etwa den Bart des Satyrn auf A442 mit denen der bärtigen Tänzer auf A170. A177.

¹⁸²⁸ Schaus 1986, 260.

¹⁸²⁹ s. etwa einen Satyr unter Weinranken auf der att. sf. Augenschale Boston, MFA 1903.784: LIMC VIII (1997) 1120 Nr. 109 mit Abb. s. v. Silenos (E. Simon). Vgl. auch Isler-Kerényi 2004, 78 Abb. 38 a. b.

¹⁸³⁰ Vgl. etwa mit zurückgelegtem Kopf tanzende Satyrn in Friesen über dem Bildfeld von Amphoren des Amasis-Malers: ehem. Berlin, ANT V.I. 3210: Karouzou 1956, Taf. 26 – Würzburg L265: v. Bothmer 1985, 113–118 Nr. 19 – im zentralen Bildfeld bei New York, MMA 1985.57: v. Bothmer 1985, 111 Nr. 18 (Frgt. d). Zu ekstatischen Elementen in den att. Darstellungen s. u. a. Schöne 1987, 100. 146–150 (zu Satyrn ebenda bes. S. 147).

¹⁸³¹ Zu attischen Darstellungen musizierender Satyrn, bei denen der Doppelaulos das häufigste Instrument ist, s. Carpenter 1986, 95; LIMC VIII (1997), 1119 f. s. v. Silenoi (E. Simon); Isler-Kerényi 2004, 15 f.

¹⁸³² z. B. mit Trinkhorn und Krater auf att. sf. Volutenkrater in Kopenhagen, Thorvaldsens Mus. 27: CVA Kopenhagen, Thorvaldsens Mus. (1) Taf. 54, 50 – mit Schale auf einer att. sf. Lekythos in Agrigent, Mus. Arch. Reg. 63 (R147): CVA Agrigent (1) Taf. 51, 3. 4; Taf. 52, 4. 5 – mit Trinkhorn auf att. rf. Schale in München, AS 2590: *Kunst der Schale* 1990, 392 Abb. 69, 5.

¹⁸³³ s. u. bei Anm. 1958.

tung des Kopfes **A444** indirekt zu schließen¹⁸³⁴. Möglicherweise wurden zusammen mit den tanzenden Mänaden auch Satyrn gezeigt, auch dies ist aber nur zu vermuten.

Die Bilder tanzender Mänaden überraschen im Vergleich mit attischen Darstellungen nicht. Da zwei der Bilder unseres Corpus nur noch Beine zeigen und sich ihre Deutung eben von der erwarteten Tätigkeit von Mänaden im Vergleich mit attischen Darstellungen ableitet, können sie nur allgemein als wahrscheinlicher Beleg für Bilder des Themas gewertet werden. Etwas mehr über das Umfeld des Tanzes ist noch auf **A447** zu erfahren: Hier war möglicherweise eine tanzende Mänade im Kontext eines Festes mit Wein dargestellt.

Außergewöhnlich sind allerdings die Mänadendarstellungen auf **A441** und **A448**. Dass die Mänade auf dem Stamnos **A441** nackt erscheint, ist besonders im Vergleich mit den nordionischen Bildern und der attischen Ikonographie ungewöhnlich¹⁸³⁵. Dort treten die Mänaden im 6. Jh. meist bekleidet auf¹⁸³⁶. Nur ausnahmsweise, etwa auf einer Amphora des Amasis-Malers¹⁸³⁷, tanzt eine Mänaden nackt mit einem Satyrn. Isler-Kerényi vermutete unter Verweis auf **A441**, die Nacktheit der Mänade des Amasis-Malers sei aus dem Ostionischen übernommen¹⁸³⁸. Allerdings ist die nackte Mänade des Running-Satyrns-Malers nicht früher als die attischen Darstellungen¹⁸³⁹ und bisher ein Einzelfall, während sich in der attischen¹⁸⁴⁰ sowie in der spätkorinthischen¹⁸⁴¹ Vasenmalerei vereinzelt weitere Beispiele finden. Auf dem südionischen Stamnos werden durch die Nacktheit der Mänade die sexuellen Absichten des Satyrns visualisiert¹⁸⁴², zusätzlich hervorgehoben durch den detailliert dargestellten Schambereich und das Schamhaar der Mänade. Dadurch, dass der Satyr, anders als in den attischen Beispielen, nicht ityphallisch ist, behält die Szene etwas Spielerisches.

Die Darstellung einer Mänade beim Waffentanz auf **A448** ist meines Wissens bislang nicht nur innerhalb sondern auch außerhalb der ostgriechischen Ikonographie im 6. Jh. einzigartig. Die

¹⁸³⁴ Walter-Karydi 1973, 63 vermutet, dass auch der Satyr auf **A439** an einem Tanz teilnimmt, was angesichts seiner Handbewegung, die auch bei Tanzenden vorkommt, gut vorstellbar ist.

¹⁸³⁵ Schaus 1986, 276.

¹⁸³⁶ Nur auf dem nordionischen Frgt. **A479** ist möglicherweise eine nackte Mänaden dargestellt: Tempesta 1998, 102. Zur Bekleidung der attischen Mänaden s. Hamdorf, in: *Kunst der Schale* 1990, 394; Moraw 1995, 31–34. 38–40. 42 f. Erst in der att. rf. Vasenmalerei des 5. Jhs. werden des Öfteren nackte Mänaden gezeigt, aber auch hier überwiegen die bekleideten, s. dazu Lindblom 2011, 84–88.

¹⁸³⁷ Ehem. Berlin, ANT V.I. 3210: Karouzou 1956, Taf. 27; SMB Verluste V1 2005, 170.

¹⁸³⁸ Isler-Kerényi 1990, 63.

¹⁸³⁹ Die Darstellungen des Amasis-Malers gehören in die mittlere Periode seiner Schaffenszeit, nach der Chronologie in: v. Bothmer 1985, 239 etwa 550–530. s. Mertens 1987.

¹⁸⁴⁰ Frgt. einer Amphora des Amasis-Malers aus Samos zeigt zwei Satyrn mit nackten Mänaden in den Armen: Kreuzer 1998, 119 Nr. 29 a Taf. 8. s. dazu mit weiteren Beispielen Henrichs 1987, 101 f., der die Unbekleideten und Bekleideten als Nymphen und Mänaden voneinander scheiden will. s. auch Hedreen 1992, 71 f.; Tempesta 1998, 102; Moraw 1995, 32–35; Isler-Kerényi 2004, 64. Schöne 1987, 98 sieht die attischen Darstellungen nackter »Mänaden« unter dem Eindruck von Komos- und Hetärendarstellungen. Zum Verhältnis von Satyrn u. nackten Mänaden in den att. Bildern s. Lissarrague 1990b, 62 f.; Hedreen 2006, 279 f.

¹⁸⁴¹ Die Lekythos Berlin, ANT 3243: Payne 1931, 324 Nr. 1372 Taf. 38, 3 zeigt kopulierende Satyrn und Mänaden. Auf dem Kraterfrgt. aus Phlius P-p-228: Biers 1971, 410 – 412 Nr. 36 Abb. 2 folgen Satyrn und nackte Mänaden in schnellem Lauf Dionysos.

¹⁸⁴² Moraw 1995, 32 f. deutet die Nacktheit in den attischen Darstellungen als Hinweis auf sexuelle Verfügbarkeit und Schutzlosigkeit.

attische Vasenmalerei zeigt im späteren 6. Jh. Waffentänzer und im 5. Jh. auch Waffentänzerinnen. Am Ende des 6. und im frühen 5. Jh. werden in attischen Vasenbildern auch Satyrn beim Waffentanz dargestellt¹⁸⁴³. Mänaden fehlen jedoch. Die attischen Satyrn beim Waffentanz tauchen gleichzeitig mit anderen Bildern auf, die Satyrn in »fremden Rollen«¹⁸⁴⁴ zeigen. Dies ist aber weder von den attischen noch den ostionischen Mänaden bekannt. Möglicherweise ist die Mänade beim Waffentanz eher im Kontext kultischer Tänze zu deuten. Allerdings ist auch diese Verbindung nur zu vermuten und an dem mageren Bildmaterial nicht sicher zu belegen. Das Bild zeigt auf jeden Fall eine für das Ostgriechische ungewöhnlich wehrhafte Mänade, wohl in einer von den Satyrdarstellungen unabhängigen Rolle.

Nordionien

In der nordionisch schwarzfigurigen Vasenmalerei erscheinen die ersten Satyrdarstellungen wohl etwa gleichzeitig mit denen in der Fikellurakeramik um die Mitte des 6. Jh.

Auf dem frühesten Beispiel, dem Fragment einer schwarzfigurigen Amphora (**A451**)¹⁸⁴⁵ aus Naukratis, sind noch die Schultern, Arme und der untere Bereich des Kopfes mit Stumpfnase eines nackten Satyrn mit langem Haar und Bart zu erkennen, der den Doppelaulos spielt. Das Stück ist stilistisch innerhalb der ostgriechischen Keramik schwer einzuordnen, da der Kopf weder dem anderer Satyrn noch dem bärtiger Männer oder Kentauren in den ostgriechischen schwarzfigurigen Darstellungen gleicht. Die Wiedergabe des Bartes erinnert eher an bärtige Männer des Amasis-Malers¹⁸⁴⁶ und möglicherweise ist der Satyr auf **A451** unter dem Eindruck attischer Stücke entstanden, bei denen auch der aulospielende Satyr von Anfang an beliebt ist¹⁸⁴⁷.

Die – zahlreichen – weiteren Darstellungen werden im Folgenden danach unterschieden, welche Attribute den Satyrn dargestellt werden, mit wem sie jeweils interagieren oder in welchen Zusammenhang sie gestellt werden.

¹⁸⁴³ Zum Waffentanz s. Brommer 1989, 489–494; Lesky 2000. Zu Frauen beim Waffentanz s. Poursat 1968, 555–615; Brommer 1989, 489 f.; Lesky 2000, 85–115. Zu Satyrn beim Waffentanz: Brommer 1989, 492; Lesky 2000, 67–71; LIMC VIII (1997) 1122 Nr. 130 mit Abb. s. v. Silenoi (E. Simon).

¹⁸⁴⁴ Etwa als Sportler, Tiere oder Schauspieler, s. dazu zusammenfassend Hamdorf, in: Kunst der Schale 1990, 411–416.

¹⁸⁴⁵ Price 1931, 88 datiert **A451** noch in die erste Hälfte des 6. Jhs. Kunze 1934, 96 spricht sich für die geringfügig frühere Datierung von **A451** als dem Fikellurafrgt. **A439** aus, wie auch Brommer 1937a, 32, der dabei **A451** ins zweite Viertel des 6. Jhs. setzt; Tempesta 1998, 167 Nr. 38 in die Zeit um 540. Isler-Kerényi 2004, 16 sieht es zusammen mit dem att. sf. Frgt. London, BM 1888.6-1.582 (Kunze 1934, 96 Anm. 1 Beil. 10, 1 s. u. Anm. 2015) kurz nach 600. Letzteres gehört aber wohl eher in die Zeit um 580/570, s. mit Zuweisung an Sophilos und seinen Kreis nach Bothmer: Venit 1984, 149.

¹⁸⁴⁶ Etwa Amphora Berlin, ANT 1690: Karouzou 1956, Taf. 9. Die Bärte der Satyrn werden beim Amasis-Maler meist länger und buschiger dargestellt. Vgl. aber einen Satyrn auf der Amphora, Würzburg 252: Moraw 1995, 275 Nr. 29 Taf. 4 Abb. 11 (um 550/540).

¹⁸⁴⁷ Vgl. etwa das att. sf. Frgt. aus Naukratis, London, BM 1888.6-1.582 (s. o. Anm. 2015) oder Amphora des Amasis-Malers, Würzburg L265: v. Bothmer 1985, 113–118 Nr. 19. Zu musizierenden Satyrn s. o. Anm. 1831.

Tanzende Satyrn und Mänaden

Zunächst wollen wir Darstellungen von tanzenden oder laufenden Satyrn betrachten, die ohne weitere Attribute dargestellt werden. Sie interagieren – bis auf Mänaden – nicht mit weiteren Figuren in einem größeren Geschehen, sondern bleiben im Großen und Ganzen unter sich.

Die meisten nordionisch schwarzfigurigen Darstellungen von Satyrn und Mänaden finden sich im dritten Viertel des 6. Jhs. Eine zusammenhängende Gruppe bilden die Bilder auf geschlossenen Gefäßen, besonders Amphoren, die der Urla-Gruppe und der Petrie-Gruppe zugeordnet wurden¹⁸⁴⁸ (**A452–A462**)¹⁸⁴⁹. Sie zeigen meist Satyrn und Mänaden, die gemeinsam tanzen (**A452–A456**), soweit feststellbar oft in Gruppen von vier Figuren. Mänade und Satyrn auf **A456** tanzen im Zug hintereinander her. Meist gibt es jedoch keine durchgehende Tanzrichtung. Teils tanzen Mänaden und Satyrn in Paaren einander zugewandt (**A452**), teils tanzen die Satyrn den Mänaden hinterher (**A454. A456**), jedoch nicht umgekehrt diese den Satyrn. Im Kontext des Tanzes werden auch Satyrn gezeigt, die eine Mänade belästigen¹⁸⁵⁰, so auf **A455** und **A457**, wo zwei Satyrn von beiden Seiten nach einer Mänade in ihrer Mitte greifen¹⁸⁵¹.

Die Satyrn sind stets nackt auf Hufen unterwegs, mit Pferdeschweif, Pferdeohren, langem Haar und Bart, soweit ersichtlich auch mit großem erigierten Glied (**A452. A453. A454. A456**), das sie teilweise mit einer Hand umfassen (**A453. A454. A456**). Ein Satyr hat einen Halschmuck angelegt (**A454**), einer hält beim Tanzen, wie auch die Mänaden auf demselben Gefäß (**A452**), einen Kranz. Die Tanzbewegungen der Satyrn gleichen denen menschlicher Komasten in nordionisch schwarzfigurigen Darstellungen¹⁸⁵². So steht der Satyr auf **A452** auf einem Bein, während er das andere hochgezogen hat, die Arme sind erhoben. In eben dieser Haltung ist auch ein Tänzer etwa auf einem Krater der Urla-Gruppe (**A235**) dargestellt. Der mit gebeugten Beinen auf beiden Hufen Stehende bewegt seine Arme in entgegengesetzte Richtungen wie die menschlichen Tänzer auf **A456** und **A235**.

Die Mänaden tragen meist einen langen Chiton, teils mit weißen Kreuzchen und Borten verziert (**A452. A454. A456. A458**), und langes Haar, das von einem Band am Kopf gehalten wird. In Chiton und Haartracht unterscheiden sie sich nicht von den menschlichen Tänzerin-

¹⁸⁴⁸ Zur Urla-Gruppe s. o. Anm. 539; zur Petrie-Gruppe s. o. Anm. 538.

¹⁸⁴⁹ Weitere Frgt. können im Vergleich mit besser erhaltenen Stücken ähnlichen Darstellungen zugerechnet werden. Der Satyr auf dem Frgt. **A461** aus der Gruppe der nordionischen Kratere (Cook 1965, 128 Nr. 56; zu den Krateren s. o. Anm. 544. 545), die Cook – Dupont 1998, 101 in der Nähe seiner Urla-Gruppe sieht, ist verwandt mit dem tanzenden Satyr auf der Hydria der Urla-Gruppe **A452**. Auf **A459** mit Resten eines schwarzen Fußes, darüber ein Schweif, daneben der weiße Fuß einer Frau im langen Gewand, schließt Sidorova 1962, 135 f. auf einen Satyrn, der – für das ostionische ungewöhnlich – keine Hufe hat. In **A460** vermutete Cook 1954, in: CVA London (8) S. 24 einen Satyrn, da die Darstellung **A456** gleicht. Entsprechende Haargestaltung findet sich aber auch bei anderen Figuren, etwa dem »Schiedsrichter« auf **B199**, den Männern in Prozession auf **A377**, einem Tänzer auf **A244**.

¹⁸⁵⁰ Tempesta 1998, 103.

¹⁸⁵¹ Eine ähnliche Figurenkonstellation zeigte möglicherweise auch **A479**, wo nur ein weißes Bein, vor dem ein Zweig aus dem Boden sprießt, sowie Reste von einem schwarzen Bein und zwei Pferdehufen erhalten sind, in denen Greifenhagen 1936, 382 Nr. 34 eine »Nympe zwischen Silenen« vermutete. Die weibliche Figur wäre dann nackt, was für Mänaden in der nordionisch schwarzfigurigen Vasenmalerei unüblich ist.

¹⁸⁵² Tempesta 1998, 100.

nen der Reigendarstellungen etwa der Tübingen- und Urla-Gruppe¹⁸⁵³. Meist tragen sie nur einen Chiton. Nur auf dem Campana-Dinos **A463** haben ein oder zwei Mänaden einen Schrägmantel umgelegt¹⁸⁵⁴. Einmal haben sie Kränze in der Hand, wie bisweilen die Reigentänzerinnen¹⁸⁵⁵ und die Frauen auf **A270**. Ein andermal halten sie lange Zweige, zwischen deren Efeu- oder Weinblättern weiße Punkte Blüten angeben (**A458**). Mindestens in einem Fall reicht der Zweig bis auf den Boden, wodurch er an einen Thyrsosstab erinnert¹⁸⁵⁶. Es deutet aber nichts darauf hin, dass es sich um künstlich gebunden Gebilde handelt. Dass ein Satyr hier mittantzt, ist nur aus dem Bein mit Huf auf einem Fragment der Amphora zu schließen. Auch wenn die Mänaden im Vergleich mit den Satyrn ruhig erscheinen¹⁸⁵⁷, unterscheiden sich in ihren Bewegungen von den meist gemessen schreitenden Reigentänzerinnen¹⁸⁵⁸. Anders als diese halten sie sich nicht an den Händen, sondern tanzen frei, das Gewicht meist nur auf ein Bein legend, das andere Bein mit angewinkeltem Knie hochziehend und die Arme in entgegengesetzte Richtungen bewegend (**A452. A453. A454**). So tanzen in den Darstellungen mit menschlichen Tänzern nur die Frauen auf **A270**, wo bereits der Schweif des sonst menschlich gebildeten Tänzers auf das Spiel mit der dionysischen Sphäre hindeutet¹⁸⁵⁹. Während die Mänaden sich anders verhalten als die menschlichen Frauen, ihnen aber in Kleidung und Aussehen gleichen, unterscheiden sich die Satyrn in ihrer Physiognomie, den tierischen Elementen und dem stets langen Haar von den menschlichen Tänzern. Ihre Tanzbewegungen entsprechen aber denen der menschlichen Tänzer.

Eine Darstellung von Satyrn unter sich, deren Deutung umstritten ist, findet sich auf einer Seite der Amphora **A462** der Petrie-Gruppe. Hier sind die Beine mit Hufen von einander im Schritt zugewandten Satyrn zu erkennen, darüber noch eine vorgestreckte Hand des linken Satyrn, vom dem rechten Satyrn das erigierte Glied über dem Oberschenkel, das dem dionysischer Reittiere in anderen Darstellungen mehr gleicht¹⁸⁶⁰ als dem menschlicher Form seiner Satyrkollegen. Zwischen den beiden Satyrn hängen die schwebenden, menschlichen Beine und der vorgestreckte Arm einer kleineren, nackten, männlichen Gestalt. Cook¹⁸⁶¹ vermutete, dass die beiden Satyrn sich einen Knaben zuwerfen, und verglich die Darstellung mit den beiden einander zugewandten Männern auf **A234**, bei denen jedoch nichts darauf hinweist, dass es sich nicht um zwei gewöhnliche Tänzer handelt. Daneben verwies er zum Vergleich auf eine

¹⁸⁵³ z. B. **A303. A305. A307. A318**.

¹⁸⁵⁴ Es findet s. m. E. kein Hinweis auf die von Tempesta 1998, 102 erwähnten Peploi in den Mänadendarstellungen.

¹⁸⁵⁵ z. B. **A303. A307**.

¹⁸⁵⁶ Den Thyrsos, ein Rohrstengel, an dessen Spitze ein Efeubüschel festgebunden ist, halten die Mänaden erst in den att. rf. Darstellungen; Moraw 1995, 53 f. Zum Thyrsos s. von Papen 1905.

¹⁸⁵⁷ Tempesta 1998, 102.

¹⁸⁵⁸ s. dazu Kapitel IV. Reigen.

¹⁸⁵⁹ Anders Tempesta 1998, 104, die darin die Vermenschlichung des Satyrn im Zuge einer allgemein formal ikonographischen Entwicklung sieht.

¹⁸⁶⁰ Vgl. das Maultier auf **A469**. Cook 1954, in: CVA London (8) S.15 vermutet »the support is, I think, not a hand«. Hierin findet sich ein Gegenbeispiel zu der Annahme Padgett 2003, 46 f., das erigierte Glied der Satyrn werde immer in Form des menschlichen Penis dargestellt.

¹⁸⁶¹ Cook 1954, in: CVA London (8) S. 15.

attisch schwarzfigurige Amphora in München¹⁸⁶², auf der ein kleinerer Satyr zwischen zwei größeren über einen am Boden hockenden springt. Die Darstellung auf **A462** mag in das muntre Treiben der Satyrn einzuordnen sein. Anders als auf der Amphora in München ist jedoch auf **A462** die schwebende oder springende Figur mit Menschenfüßen von den Satyrn mit Hufen unterschieden, so dass der Vergleich mit der Satyrgruppe auf der Münchner Amphora keine Klärung bringt.

Die Satyrn und Mänaden auf den Gefäßen der Petrie- und Urla-Gruppe scheinen vor allem mit Tanzen und Schäkern beschäftigt. Ähnlich agieren sie um 540–520 auch auf einem Campana-Dinos (**A463**), den ein Zug ausgreifend bewegter Satyrn und ruhigerer Mänaden umtanzt, alle hintereinander in einer Richtung. Die Mänaden sind bekleidet, wobei sie, anders als sonst üblich, teilweise einen Schrägmantel über dem Chiton tragen¹⁸⁶³. Die nackten Satyrn werden auf dem Dinos anders als die der Petrie- und Urla-Gruppe nicht ityphallisch gezeigt, suchen aber den Kontakt zu den Mänaden. So versucht einer der Satyrn, die Mänade vor ihm anzufassen oder ihr auf den Hintern zu schlagen. Die Satyrn auf den Campana-Dinoi unterscheiden sich von ihren Kollegen auf den Gefäßen der Petrie- und Urla-Gruppe auch darin, dass sie nicht mit Hufen, sondern mit menschlichen Füßen ausgestattet sind. Ebenso umtanzen sie auch munter im Bildfries die Dinoi **A464**, **A465** und **A466**.

Die tanzenden Satyrn und Mänaden in den nordionisch schwarzfigurigen Darstellungen gleichen in ihren Haltungen und Gruppierungen denen attischer Vasenbilder der zweiten Hälfte des 6. Jhs¹⁸⁶⁴. Man vergleiche etwa Satyrn und Mänaden auf **A453** und **A454** mit Paaren und oft auch symmetrisch organisierten Gruppen auf einer Reihe attisch schwarzfiguriger Amphoren in München¹⁸⁶⁵. Die Figurengruppe mit einer Mänade, der sich von zwei Seiten interessierte Satyrn zuwenden, findet sich etwa auch auf einer Amphora des Nikosthenes¹⁸⁶⁶, wie auch die im Zug hintereinander tanzenden Satyrn und Mänaden¹⁸⁶⁷. Der Zug bewegt sich allerdings auf dem Campana-Dinos vom Betrachter aus nach links, während er auf der nikosthenischen Amphora nach rechts zieht, was in den attischen Darstellungen eher üblich zu sein scheint¹⁸⁶⁸.

Satyrn im Gefolge des Dionysos

Die Satyrn erscheinen in den ostgriechischen Vasenbildern verhältnismäßig selten im Gefolge des Dionysos. Dies ist vor allem auf einer Reihe von Gefäßen der Northampton- und Campa-

¹⁸⁶² München, AS 1444: CVA München (7) Taf. 342, 1–4; 343, 1.

¹⁸⁶³ So sicher die Mänade zwischen zwei sie anblickenden Satyrn auf **A463**, möglicherweise auch ihre Kollegin, der ein Satyr versucht, auf den Hintern zu schlagen.

¹⁸⁶⁴ Nikosthenische Amphora, Kansas City 5222: Moon – Berge 1979, 64 Nr. 38; [versch. Richtungen]; Kunst der Schale 1990, 149 Abb. 23.4.

¹⁸⁶⁵ z. B. München, AS 1371, 1372 und 9396: Kunst der Schale 1990, 395 Abb. 70.4; 396 Abb. 70.5; 70.6, weitere Beispiele ebenda.

¹⁸⁶⁶ Leiden I.1965.11.2: CVA Leiden (1) Taf. 24, 1. 2.

¹⁸⁶⁷ Nikosthenische Amphora Cleveland, Mus. of Art 1974.10: CVA Cleveland (2) Taf. 60–62. s. dazu mit zahlreichen weiteren Beispielen: Hamdorf, in: Kunst der Schale 395 – 397 Abb. 70, 3–6; 70, 9.

¹⁸⁶⁸ Schöne 1987, 93 zu den Darstellungen des Lydos, s. auch Schöne 1987, Taf. 1, 2; 3.

na-Gruppe der Fall¹⁸⁶⁹, von denen zwei die Rückführung des Hephaistos zeigen. Fragmentarischer erhaltene Gefäße, die noch Teile von Reitern und Satyrn zeigen, lassen sich hier gleichfalls einordnen.

Auf der Northampton-Amphora (**A467**)¹⁸⁷⁰ erscheint Dionysos selbst inmitten seines Gefolges. In langem Chiton und Mantel steht er in der Mitte des Bildfeldes mit erhobenem Kantharos. Vier Satyrn umgeben ihn, alle, wie auch Dionysos, mit weißen Blattkränzen geschmückt: ein kleiner Satyr vor ihm spielt tanzend den Doppelaulos, ein zweiter schöpft Wein aus einem Dinos am rechten Bildfeldrand, ein weiterer tritt mit einer Kanne von hinten an den Gott heran, hinter diesem wiederum tanzt einer mit Weinschlauch und Trinkhorn. Drei dieser Satyrn haben Hufe, der vierte aber Füße menschlicher Form. Während Satyrn mit Menschenfüßen auch auf den verwandten Campana-Dinoi dargestellt werden, ist ihre Kombination mit hufigen Satyrn im ostgriechischen singulär. Sie findet sich aber vereinzelt auch auf attischen Vasen¹⁸⁷¹.

Bei der Northampton-Amphora wurde häufig der Bezug zur attisch schwarzfigurigen Keramik hergestellt. Die Amphora diente einerseits als Beispiel für ostgriechische Züge, die ins Attische übernommen worden seien, andererseits wurde auf attische Elemente hingewiesen, wobei besonders die Form und die Ornamentik des Gefäßes eine Rolle spielten¹⁸⁷². Betrachtet man Bildaufbau und Figurengruppe, ist die Übernahme aus dem Attischen evident¹⁸⁷³. Die symmetrische Komposition mit dem stehenden Dionysos mit Kantharos in der Mitte, den auf beiden Seiten zwei bewegte Figuren seines Gefolges umgeben¹⁸⁷⁴, ist in attischen Vasenbildern ebenso gängig wie die dienende Funktion, die die Satyrn als Schankknabe und Aulet mit Weinschlauch, Kanne und Auloi übernehmen¹⁸⁷⁵. Selbst die Bedeutungsgröße des ruhigen Gottes, der wie eine Epiphanie in seinem bewegten Gefolge erscheint, ist in attischen Darstellungen des Themas üblich¹⁸⁷⁶. Die ostgriechischen Elemente der Darstellung finden sich in Details und Antiquaria, wie etwa in den im Umkreis der Northampton- und Campana-Gruppe beliebt

¹⁸⁶⁹ Zu den Gruppen und ihrer Verortung s. Exkurs Northampton- und Campana-Gruppe.

¹⁸⁷⁰ s. zu dem Gefäß u. seiner Dekoration s. bes. J. Boardman, in: CVA Castle Ashby (1) 1 f.; Simon 1976, 61 f. sowie zuletzt Hemelrijk 2007, 384 E3; weitere Literatur s. Katalog.

¹⁸⁷¹ Allerdings haben die hufigen Satyrn dann meist auch Pferdebeine, s. z. B. att. sf. Amphora Würzburg L252: Moraw 1995, Taf. 4 Abb. 11 – att. sf. Dinos Paris, Louvre E876: CVA Paris, Louvre (2) III H D Taf. 23, 2–4. – att. sf. Mastos, Würzburg 391: Lissarrague 1990b, 69 Abb. 2, 2. – Ausnahmeweise mit Menschenbeinen und Hufen: att. sf. Amphora Berlin, ANT 1966.1: CVA Berlin (5) Taf. 31. s. dazu Greifenhagen 1929, 56; Brommer 1937a, 25. 52 f. Anm. 12 (Liste Satyrn mit Hufen); Carpenter 1986, 77 Anm. 4; Padgett 2003, 28. 44 Anm. 173. 174.

¹⁸⁷² Greifenhagen 1929, 56 f.; Cook 1952, 149 f.; Mommsen 1975, 22–24. 46; Jackson 1976, 43. 76; Hemelrijk 2007, 377.

¹⁸⁷³ Tempesta 1998, 90.

¹⁸⁷⁴ Greifenhagen 1929, 50; Schöne 1987, 96. 101–104. 278–281 (Liste der Darstellungen im »Fünffigureschema«). z. B. LIMC III (1986) 451 Nr. 286. 288. 289 mit Abb. s. v. Dionysos (C. Gasparri).

¹⁸⁷⁵ LIMC III (1986) 459 Nr. 413–416 mit Abb. s. v. Dionysos (C. Gasparri); Hamdorf, in: Kunst der Schale 1990, 392.

¹⁸⁷⁶ Hamdorf, in: Kunst der Schale 1990, 374 f. 378; Isler-Kerényi 2004, 36. Zum seine Schar überragenden Dionysos s. Kunze-Götte 1992, 153.

ten ausladenden weißen Kränzen und dem Dinos auf hohem Ständer, wie er auch zwischen den Satyrn bei der Rückführung des Dionysos auf den Campana-Dinoi steht.

Dionysos mit seinem Gefolge wurde auch in der Darstellung auf einer Seite der Amphora **A462** vermutet, deren andere Seite wir bereits wegen der Satyrn betrachtet haben. In der hier interessierenden Szene handelt es sich aber m. E. nicht um Satyrn. Sie zeigt vielmehr drei aufeinander folgende Menschen: vorweg eine Frau im langen Chiton mit leicht gebeugten Knien, hinter ihr ein Mann, nur im Mantel mit einer Schale in der linken Hand im Schritt nach rechts, dem eine nackter Mann mit Stab in der Linken folgt. Brommer deutete die Gruppe als Dionysos mit Mänade und Hephaistos¹⁸⁷⁷. Walter-Karydi vermutete darin »Dionysos mit Satyrn und Mänaden«¹⁸⁷⁸. Tempesta sah eine ostgriechische Variante der Rückführung des Hephaistos in den Olymp¹⁸⁷⁹, wobei die Figur im Himation als Dionysos gedeutet wird. Die Darstellung von Dionysos nur im Mantel wäre aber ungewöhnlich, da dieser üblicherweise einen langen Chiton und Mantel trägt¹⁸⁸⁰. Die Figurengruppen auf den beiden Gefäßseiten gehören eher nicht zusammen. Als Hinweis auf eine Darstellung des Dionysos könnte dann nur noch das Trinkgefäß dienen, in dem man einen Kantharos sah. Gemeint ist aber wohl eine Schale¹⁸⁸¹. Cook wies bereits 1954 darauf hin, dass die am Rand des Fragments dargestellte Frau sich wahrscheinlich zu einem Altar beugt, der nicht gut erhalten und daher nur in einer Detailzeichnung dokumentiert ist¹⁸⁸². Es wird sich hier also eher um die Darstellung einer Frau, eines Mannes mit Schale und eines weiteren mit Fackel beim Opfer handeln¹⁸⁸³.

Auf zwei Campana-Dinoi (**A468**, **A469**) werden Satyrn wiederum eindeutig mit Dionysos dargestellt, und zwar bei der Rückführung des Hephaistos. In beiden Fällen steht der Gott in langem Chiton und Mantel vor dem Maultier, das er an einem Seil führt oder hält. Auf dem Tier reitet der nackte Hephaistos. Die beiden Darstellungen, die sich in Thema und Stimmung gleichen, weichen nur in einigen Details voneinander ab. Einmal (**A468**) ist Hephaistos mit nach hinten umgebogenem, verkrüppeltem Fuß dargestellt, einmal ist sein Reittier ityphallisch (**A469**). Auf beiden Gefäßen umgeben den Reiter und seinen Führer tanzende Satyrn, in deren Mitte ein Dinos steht. Ein Satyr im Zug spielt jeweils den Doppelaulos, ein oder zwei andere tragen einen Weinschlauch, auf **A469** halten einige wie auch Dionysos einen Kantharos, auf **A468** ein Trinkhorn. Ein Satyr mit Trinkhorn treibt seine Scherze und hält das Maultier am Schweif fest. Auf **A469** haben sich zwei Satyrn mit schräg von der Schulter um den Oberkörper

¹⁸⁷⁷ Brommer 1937b, 218; Brommer 1978, 203 C20 (»möglicherweise«).

¹⁸⁷⁸ Walter-Karydi 1973, 110 Anm. 237.

¹⁸⁷⁹ Tempesta 1998, 91. 167 Nr. 31.

¹⁸⁸⁰ Vgl. etwa **A467**, **A468**, **A469**.

¹⁸⁸¹ Cook 1954, in: CVA London (8) S. 15. Als Kantharos: LIMC III (1986) 470 Nr. 551 s. v. Dionysos (C. Gasparri). Dagegen sprechen aber die horizontalen Henkel des Gefäßes. Vgl. im Gegensatz dazu den Kantharos in der Hand des Dionysos auf **A467**.

¹⁸⁸² Cook 1954, in: CVA London (8) S. 15 Abb. 4.

¹⁸⁸³ Ersoy 1993, 345 Anm. 266; s. o. bei Anm. 1017.

per gelegten, über der Brust kreuzenden Bändern geschmückt¹⁸⁸⁴, sog. Hypothymides, wie sie auch die menschlichen Komasten in ostgriechischen Vasenbildern häufig tragen¹⁸⁸⁵.

Wahrscheinlich gehören auch zwei weitere schwarzfigurige Bilder von Reitern und Satyrn in den Umkreis der Rückführung des Hephaistos¹⁸⁸⁶ (A470. A471). Auf dem Fragment einer schwarzfigurigen Hydria (A470)¹⁸⁸⁷ reitet ein Mann im Chiton mit Bart und schulterlangem Haar auf einem Maultier oder Esel, den ein weiterer Bärtiger in Chiton und Mantel führt. Hinter dem Reiter ist am Rand des Fragments noch ein Schweif zu erkennen, der von einem kleinen, hinter ihm turnenden Satyrn stammt. Angesichts der Bekleidung und Figurenkonstellation, auch im Vergleich mit den beiden Darstellungen der Rückführung auf den Campana-Dinoi, ist anzunehmen, dass der Reiter im Chiton als Hephaistos, der Führer in Chiton und Mantel als Dionysos zu identifizieren ist.

Auf dem Fragment einer wohl ostionischen Augenschale (A471)¹⁸⁸⁸ aus dem letzten Viertel des 6. Jhs. ist neben dem einen Auge eine tanzende Mänade im Chiton mit wechselseitig bewegten Armen dargestellt. Sie wendet sich zu einem mit der gleichen Armbewegung tanzenden, ityphallischen Satyrn um. Weitere Fragmente der Schale zeigen wahrscheinlich die Reste eines identischen Paares und ein ityphallisches Maultier oder Pferd, vor dessen Rumpf die nackten Beine eines Reiters baumeln, vor dem Tier sieht man zwei menschliche Füße im Tanzschritt. Kunze wies bereits 1934 auf Abhängigkeit des Stückes von attischen Vorbildern hin¹⁸⁸⁹. Auch in Figurenkonstellation, Haltung und Kleidung gleichen die Tänzer exakt attischen¹⁸⁹⁰. Der Reiter wurde als Hephaistos bei der Rückführung in den Olymp und als Dionysos gedeutet¹⁸⁹¹, wobei Brommer darauf hinwies, dass in der attischen Vasenmalerei sowohl Hephaistos als auch Dionysos als Reiter in der dionysischen Schar erscheinen¹⁸⁹². Der Vergleich mit den ostgriechischen Vasenbildern spräche eher dafür, in dem Reiter Hephaistos zu sehen, was jedoch aufgrund des fragmentarischen Erhaltungszustands der Schale und der engen Anlehnung an attische Vorbilder nicht als sicher gelten kann. Anders als in den anderen ostgriechischen Dar-

¹⁸⁸⁴ Auf den Fotos nur schwach zu erkennen, beschrieben von: Villard 1949, 37. s. dazu auch Villard 1949, 51. 53.

¹⁸⁸⁵ s. Kapitel II. Tänzer bei Anm. 323. 465. 570.

¹⁸⁸⁶ Brommer 1937b, 216 f. IV 3; Brommer 1978, 203 C19. C21; Özer 2004, 219 Anm. 88.

¹⁸⁸⁷ Zur nordionischen Einordnung des Stückes s. Zapheiroopoulos 1973, 122; Catling 1973/1974, 31; Özer 2004, 219.

¹⁸⁸⁸ Die Schale wird von Walter-Karydi 1973, 29 und Tempesta 1998, 170 Nr. 65 als samische bzw. südionische Schale angesprochen. Sie schließt sich stilistisch aber nicht an die Kleinmeisterschalen an. Kunze 1934, 120 Beil. 10, 5 hat sie zwar in seinem Aufsatz über ionische Kleinmeister publiziert und erwähnt Samos als ihren Fundort, sieht sie aber als späteren Ausläufer der schwarzfigurig bemalten Keramik im ostionischen Bereich unter dem Eindruck attischer Vorbilder und vergleicht sie mit spät schwarzfigurigen Stücken aus Rhodos.

¹⁸⁸⁹ Kunze 1934, 120. s. auch Tempesta 1998, 91 f.

¹⁸⁹⁰ Satyr u. Mänade auf der att. sf. Augenschale Compiègne 1096: CVA Compiègne, Musée Vivienel (1) Taf. 11, 7. 9 – Neapel, Mus. Naz. Arch. H2471: CVA Neapel (1) IIIHe Taf. 26, 1. 2. 5 – Mit Maultierreiter auf der anderen Gefäßseite: London, BM 1908.1-1.1: CVA London BM (2) III H e Taf. 19, 2 b. c.

¹⁸⁹¹ Hephaistos: Tempesta 1998, 170 Nr. 64. Hephaistos oder Dionysos: Brommer 1937b, 217; Brommer 1978, 203 (In Liste der Darstellungen, die möglicherweise zur Rückführung gehörender Darstellungen).

¹⁸⁹² Zum reitenden Hephaistos s. Brommer 1978, 11 f.; LIMC IV (1988) 640 f. Nr. 138–151; reitender Dionysos: LIMC III (1986) 458 Nr. 392–396, s. auch att. rf. Schale, Würzburg L474 / H1646: CVA Würzburg (2) 10–12 Taf. 3 (mit Namensbeischrift). Zum Maultierreiter im dionysischen Zug allg. s. Isler-Kerényi 2001, 91–93; Isler-Kerényi 2004, 47–56.

stellungen erscheint hier eine Mänade im Zug bei der Rückführung, an dem sie auch in attischen Bildern häufig teilnimmt¹⁸⁹³.

Isler-Kerényi fasst die Darstellungen des Reitenden im dionysischen Thiasos unter dem Begriff des Maultierreiters zusammen, da der Reiter zwar in vielen Fällen als Hephaistos identifiziert werden könne, in anderen aber eindeutig nicht Hephaistos sei. Einige attische Darstellungen des dionysischen Thiasos mit junglichem Reiter, andere, in denen die Satyrn verkleidet scheinen oder in denen menschliche Tänzer sich unter die Satyrn mischen, hätten möglicherweise einen kultischen Hintergrund und spielten auf tatsächliche kultische Umzüge an¹⁸⁹⁴. Aufgrund der attischen Bilder sieht sie auch die Darstellungen auf den beiden Campana-Dinoi (**A468**, **A469**) als mehrdeutig an: hier stehe »Dionysos o un suo alter-ego rituale«¹⁸⁹⁵. In den beiden Darstellungen selbst ist diese Bedeutungsebene m. E. nicht angelegt. Die Charakterisierung der Figuren und ihre Konstellation sprechen, wie dargelegt, für die Deutung als Rückführung des Hephaistos. Die beiden Dinoi zeigen eindeutig Satyrn und keine Menschen, die verkrüppelten Füße des Reitenden auf **A468** deuten auf Hephaistos. Nur der Dinos zwischen den tanzenden Satyrn weist über den Zug der Rückführung selbst hinaus, nämlich auf den vorausgehenden Weingenuss. Gleichzeitig verweist so der göttliche Thiasos paradigmatisch auf Symposion und Komos.

In der attischen Vasenmalerei beginnen die Darstellungen der Rückführung¹⁸⁹⁶ des Hephaistos mit der ausführlichen Schilderung auf dem Klitias-Krater¹⁸⁹⁷, in der bereits die zentralen Elemente ausgeprägt sind, die sich auch auf den nordionischen Dinoi finden: Dionysos, der das Maultier führt, auf dem Hephaistos reitet, der durch einen nach hinten gedrehten Fuß als Krüppel gekennzeichnet ist. Den beiden folgen ΣΙΑΕΝΟΙ¹⁸⁹⁸, einer mit Weinschlauch, einer mit Doppelaulos. Ziel des Zuges ist die thronende Hera, die für die Geschichte zentral ist. Sie hatte ihren Sohn Hephaistos wegen seiner verkrüppelten Beine vom Olymp geworfen¹⁸⁹⁹. Hephaistos aber fertigte einen Thron, der Hera, sobald sie sich darauf setzte, mit unsichtbaren Fesseln festhielt. Kein Gott konnte Hephaistos dazu bringen, die Fesseln zu lösen, bis Dionysos ihn trunken machte und auf den Olymp brachte. Hera, die ein erzählendes Element in den Darstellungen bildet, taucht jedoch im 6. Jh. nur in den attischen Bildern auf und auch hier nur selten¹⁹⁰⁰. In der zweiten Hälfte des 6. Jhs. beschränken sich die meisten Darstellungen auf

¹⁸⁹³ Zu Mänaden bei der Rückführung s. LIMC VIII (1997) 791 s. v. Mainades (I. Krauskopf – E. Simon).

¹⁸⁹⁴ Isler-Kerényi 2001, 92; Isler-Kerényi 2004, 47–58. s. dazu bereits Schöne 1987, 44–47.

¹⁸⁹⁵ Isler-Kerényi 2001, 104.

¹⁸⁹⁶ Zur Rückführung: Brommer 1978, 10–17. 199–205; Carpenter 1986, 13–29; Schöne 1987, 24–47; Hedreen 1992, 13–19; Isler-Kerényi 2001, 91–105; Isler-Kerényi 2004, 47–62; LIMC IV (1988) 638–645. 652–654 s. v. Hephaistos (A. Hermary – A. Jacquemin).

¹⁸⁹⁷ Florenz, Mus. Arch. 4209: Simon 1976, 69–77 Taf. 51–57.

¹⁸⁹⁸ Zur Benennung der Satyrn bzw. Silene s. o. Anm. 1778.

¹⁸⁹⁹ Heras Schleudern des Verkrüppelten vom Olymp wird bereits Hom. II. 18, 395–397 erzählt; vgl. auch Apollonhymnus (Hom. h. 3, 317 f.). Die List mit dem Thron ist aus einem Vers des Alkaios (Alk. fr. 9 a) zu schließen, aber in den Texten erst später vollständig fassbar, Pausanias (Paus. 1, 20, 3) fasst die Handlung zusammen. Zur Überlieferung s. Brommer 1978, 4–9; Carpenter 1986, 13–15.

¹⁹⁰⁰ Brommer 1978, 11; LIMC IV (1988) 693 Nr. 309. 310 mit Abb. s. v. Hera (A. Kossatz-Deissmann).

den reitenden Hephaistos sowie auf Dionysos und seinen Thiasos¹⁹⁰¹. Während die Rückführung auf attischen Vasen sehr beliebt ist, taucht das Thema in der Vasenmalerei anderer Orte, etwa Korinth und Sparta, nur gelegentlich auf¹⁹⁰², offensichtlich attischen Bildtypen folgend¹⁹⁰³. Das gleiche gilt für die Darstellungen auf den beiden Campana-Dinoi (A468. A469), sowohl für den Bildtypus als auch für die einzelnen Figurentypen, die in diesem Zusammenhang gezeigt werden: so den Doppelaulos spielenden Satyrn, den Satyrn mit Weinschlauch auf dem Rücken oder den Satyrn, der das Maultier am Schweif fasst¹⁹⁰⁴.

Keine direkte Parallele in den attischen Bildern hat die Form des verkrüppelten Fußes des Hephaistos. Dieser wird in den attischen Bildern der Rückführung ohnehin nur selten gezeigt und hat dann die Form eines intakten Fußes, ist aber mit der Spitze nach hinten gedreht¹⁹⁰⁵. Der nach hinten umgebogene Fuß, der teils wie eingerollt erscheint, findet sich in korinthischen und lakonischen Bildern des dionysischen Reiters der ersten Hälfte des 6. Jhs.¹⁹⁰⁶. Von hier wurde die drastischer Darstellung des verkrüppelten Fußes möglicherweise ins Nordionische übernommen.

In einigen Einzelheiten zeigen sich lokale Vorlieben. Das Trinkhorn halten die Satyrn bei der Rückführung in den attischen Bildern nur gelegentlich¹⁹⁰⁷, der Kantharos wird Dionysos oder Hephaistos überlassen. In den ostgriechischen Darstellungen ist er bei Satyrn offensichtlich allgemein beliebter¹⁹⁰⁸. Auffällig ist besonders die Nacktheit des reitenden Hephaistos auf den Campana-Dinoi, während der Gott in den attischen Vasenbildern üblicherweise bekleidet ist¹⁹⁰⁹.

¹⁹⁰¹ Schöne 1987, 24–30.

¹⁹⁰² Im 6. Jh.: Korinthischer Kolonnettenkrater, London, BM B42, in Begleitung von Menschen, nicht von Satyrn?: LIMC IV (1988) 639 Nr. 130 s. v. Hephaistos (A. Hermary – A. Jacquemin); Brommer 1978, Taf. 2. Umstritten ist die Deutung des mittelkorinthischen Amphoriskos, Athen NM 664: LIMC IV (1988) 639 Nr. 129 mit Abb. s. v. Hephaistos (A. Hermary – A. Jacquemin), s. dazu Carpenter 1986, 15 f.; Padgett 2003, 45 Anm. 196. – Eine Lakonische Schale zeigt einen reitenden Krüppel mit Trinkhorn, dahinter mit Weinschlauch aber einen Menschen: Rhodos, Mus. 10.711: LIMC IV (1988) 639 Nr. 132 s. v. Hephaistos (A. Hermary – A. Jacquemin); Brommer 1978, Taf. 11, 1; s. dazu Carpenter 1986, 18 f. – Caeretaner Hydria, Wien M218: Brommer 1978, 203 C5 Taf. 11, 2.

¹⁹⁰³ Carpenter 1986, 18; Amyx 1988, 620.

¹⁹⁰⁴ Mit Weinschlauch und Auloi s. bereits die Satyrn auf dem Klitias-Krater, Florenz 4209: s. o. Anm. 1897. – Satyr, der Maultier am Schweif festhält: att. sf. Amphora Madison: LIMC IV (1988) 642 Nr. 156b mit Abb. s. v. Hephaistos (A. Hermary – A. Jacquemin). Tyrrhenische Amphora Paris, Louvre E860: Schöne 1987, Taf. 2, 2. Anders Villard 1949, 50 f., der noch umgekehrt die attischen Darstellungen unter dem Eindruck der ionischen sieht.

¹⁹⁰⁵ So auf dem Klitias-Krater, s. dazu Brommer 1978, 11; LIMC IV (1988) 653 s. v. Hephaistos (A. Hermary – A. Jacquemin).

¹⁹⁰⁶ Etwa auf dem korinthischen Amphoriskos Athen, NM 664 und der lakonischen Schale Rhodos, Mus. 10711: LIMC IV (1988) 639 Nr. 129 mit Abb.; Nr. 132 mit Abb. s. v. Hephaistos (A. Hermary – A. Jacquemin). s. dazu Brommer 1978, 16 mit Anm. 21 (Liste Beispiele) Taf. 11.

¹⁹⁰⁷ Mit Trinkhorn: att. sf. Krater, Agrigent, Mus. Arch. Reg. C1535: CVA Agrigent (1) Taf. 5. 6.

¹⁹⁰⁸ Zu Satyrn mit Kantharos s. u. mit Anm. 1957.

¹⁹⁰⁹ Mögliche Ausnahmen: unbekleideter Reiter, bei dem es sich möglicherweise auch um einen Satyrn handeln könnte: att. sf. Kyathos, Edinburgh, Mus. of Scotland, 1887.212: LIMC IV (1988) 640 Nr. 139 e s. v. Hephaistos (A. Hermary – A. Jacquemin). Zu den bartlosen, nackten Maultierreitern, deren Deutung als Hephaistos fraglich ist, s. o. bei Anm. 1894. Anders: LIMC IV (1988) 653 s. v. Hephaistos (A. Hermary – A. Jacquemin).

Satyrn mit Trinkgeschirr

Bei der Rückführung des Hephaistos auf den beiden Campana-Dinoi (**A468. A469**) im Gefolge des Dionysos und als Schankknaben ihres Herrn auf der Northampton-Amphora (**A467**) halten die Satyrn Trinkgefäße und Weinschläuche. Sonst werden Sie nur selten in Verbindung mit Wein und Trinkgeschirr dargestellt. Eine schwarzfigurige Amphora (**A472**), ebenfalls aus dem Umkreis der Campana-Gruppe¹⁹¹⁰, zeigt zu Seiten einer mannshohen Amphora, die man sich mit Wein gefüllt vorstellen möchte¹⁹¹¹, zwei Satyrn, die jeweils an einen Henkel des Gefäßes greifen. Sie scheinen im Tanz bewegt, einer der beiden trägt einen weißen Blattkranz. Im Bauchfries einer Amphora in Bonn (**A473**)¹⁹¹² tanzt ein Zug von Satyrn, von denen einer einen Weinschlauch über der Schulter trägt und einen Kantharos hält, wie auch zwei seiner Kollegen; ein weiterer schwenkt eine Kanne, ein anderer hält ein kleines, herabhängendes Rehkitz an den Hinterläufen¹⁹¹³. Der ausgreifende Schritt, bewegte Arme und umgewandte Köpfe einiger Satyrn, die sie mit den hinter ihnen springenden zu Gruppen verbinden¹⁹¹⁴, beleben die Szene. Die Satyrn sind mit Hufen, Tierohren und Stumpfnasen alle als solche gekennzeichnet, haben aber keine Pferdeschweife¹⁹¹⁵. Dies ist unüblich, kommt aber gelegentlich auch in anderen Regionen vor¹⁹¹⁶. Möglicherweise sind auch zwei einander gegenüberstehende, musizierende Figuren mit Stumpfnase auf einer nur in Fragmenten überlieferten ostgriechischen Situla (**A474**) als schweiflose Satyrn zu deuten¹⁹¹⁷.

Satyrn mit Elementen der Natur

Ein Reihe nordionisch schwarzfiguriger Amphoren (**A475–A478**)¹⁹¹⁸ aus der Zeit um 540–520 zeigt Satyrn mit Tieren oder Elementen der Natur.

¹⁹¹⁰ s. u. Exkurs Northampton- und Campana-Gruppe.

¹⁹¹¹ Gericke 1970, 66. Tempesta 1998, 98 sieht in der Amphora eine Anspielung aufs Symposion u. dionysischen Kult.

¹⁹¹² Die genaue Herkunft des Gefäßes ist unklar, es wird in den ostgriechischen (Grunwald, in: AKM Bonn 1969, 151 f. Nr. 172), ionischen (Greifenhagen 1936, 397) oder nordionischen Bereich (Geominy, in: Himmelmann – Geominy 1992, 49 f.) eingeordnet. Cook 1937, 237 und Himmelmann, in: Mielsch 2003, 58 vermuten darin das Produkt griechischer, bzw. ostionischer Handwerker in Ägypten.

¹⁹¹³ Grunwald, in: AKM Bonn 1969, 151. Geominy, in: Himmelmann – Geominy 1992, 49 spricht das Tier als Hasen an, was ebenfalls nicht auszuschließen ist. Beide Tiere sind in kleinem Format hochgehalten in den attischen Darstellungen größtenteils Mänaden vorbehalten (zu Mänaden mit Reh s. Schöne 1987, 104; Moraw 1995, 174–176; zu Mänaden mit Hase s. Moraw 1995, 176–178). Ein Satyr mit Reh über Schulter zeigt ein att. rf. Krater des 5. Jhs., Rom, Villa Giulia 1342: CVA Rom, Villa Giulia (2) III I c Taf. 16, 4. In den nordionischen Darstellungen halten einmal (**A426**) zwei Kentauren ein kleines Reh zwischen einander (um es zu zerreißen?).

¹⁹¹⁴ Grunwald, in: AKM Bonn 1969, 151.

¹⁹¹⁵ Tempesta 1998, 100. 172 Nr. 83 deutet dies als Zeichen der zunehmenden Vermenschlichung der Satyrn. Sie datiert das Stück allerdings erst ins späte 6./frühe 5. Jh. m. E. erscheint aber die u. a. von Geominy, in: Himmelmann – Geominy 1992, 30 f. vorgeschlagene Datierung um 540/530 wahrscheinlicher.

¹⁹¹⁶ Att. sf. Amphora Paris, Louvre F32: CVA Paris, Louvre (3) III H e Taf. 15, 2 – Att. sf. Amphora London, BM 1843.11-3.40 (B163): CVA London (3) III H e Taf. 29, 1 d. s. dazu mit weiteren Beispielen bereits Greifenhagen 1936, 47. 98 Anm. 88; Brommer 1937a, 26. 53 f. Anm. 15 (Liste). Lakonische Bronzestuetten schweifloser Satyrn: Pipili 1987, 67 f. s. allg. dazu Hedreen 1992, 128 f.; Padgett 2003, 28 f.

¹⁹¹⁷ Cook 1954, in: CVA London (8) S. 37.

¹⁹¹⁸ **A476** wurde von Cook 1952, 134 f. D3 der Enmann-Klasse zugewiesen, von Langlotz 1975, 196 und Tempesta 1998, 168 Nr. 42 als klazomenisch bezeichnet. Zur unterschiedlichen Einordnung von **A475. A478** s. u. Exkurs Northampton- und Campana-Gruppe.

Auf **A476** wendet sich ein Satyr einem Reh zu. Auf **A475** führt ein Satyr einen Widder¹⁹¹⁹, der ebenso groß ist wie er selbst. Einen Satyrn mit Ziegenbock zeigte möglicherweise **A477**¹⁹²⁰, wo sich aber nur noch der obere Bereich des Tierkopfes mit Horn und Ohr sowie ein menschlicher Arm erhalten haben. Auf Fragmenten einer Amphora (**A478**) aus Pantikapaion flankierten wohl zwei Satyrn einen Palmetten-Ranken-Komplex, ähnlich dem auf einer Seite der Northampton-Amphora (**A467**), wo ihn auf beiden Seiten ein Kranichreiter rahmt. Die dekorative Qualität der Darstellung schließt eine inhaltliche Bedeutung nicht aus¹⁹²¹. Die schwerelos rankende Pflanze, an die die Satyrn auf **A478** greifen, kann als Hinweis auf das dionysische Wirken in der sprießenden Natur verstanden werden¹⁹²², besonders wenn man berücksichtigt, dass die Rückseite des Gefäßes Tänzer zu Seiten eines geschmückten Riesenphallos zeigt¹⁹²³.

Auch in anderen Kontexten werden die Satyrn gerne durch vegetabile Kränze (**A480**, **A481**, **A482**)¹⁹²⁴, Zweige oder Pflanzen charakterisiert: So die wahrscheinlich tanzenden Satyrn, die Zweige halten, auf **A483**¹⁹²⁵, **A484**¹⁹²⁶ und möglicherweise auch **A485**¹⁹²⁷. Zwischen Satyrn und Mänaden auf **A479**¹⁹²⁸ sprießen Pflanzen aus dem Boden und hinter einem gelagerten Satyrn auf dem Krater **A492** rankt Wein empor.

Attische Satyrn erscheinen häufig mit Tieren oder Elementen der Natur. Das Reh begleitet Dionysos, die Mänaden und den Thiasos. Bei den Satyrn ist das Reh ebenfalls beliebt¹⁹²⁹. Der

¹⁹¹⁹ Brommer 1937a, 33. Zu Darstellungen von Widdern in der ostgriechischen Vasenmalerei s. Cook 1954, in: CVA London (8) 37.

¹⁹²⁰ Levi 1972, 48 Anm. 23.

¹⁹²¹ Tempesta 1998, 98 f., spricht der Darstellung »soprattutto un valore decorativo« zu. Auch bei Darstellungen tanzender Satyrn (**A461**, **A487**) sieht sie eine vorrangig ornamentale Funktion, während sie in Bildern Aulos spielender Satyrn Zeugnisse ihrer Funktion in der dionysischen Welt sieht. Das gilt m. E. für das Tanzen nicht weniger. Zum ekstatischen Tanz, in dem die Gegenwart des Dionysos u. die Verwandlung durch ihn sichtbar wird s. Hamdorf, in: Kunst der Schale 1990, 373.

¹⁹²² Verwiesen sei hier nur auf den homerischen Hymnos an Dionysos, in dem der Gott den Weinstock sprießen lässt (Hom. h. 7).

¹⁹²³ Sidorova 1968, 115; s. u. bei Anm 2053. In den ersten Publikationen waren nur einzelne Frgt. des Gefäßes bekannt. Die umfangreichste Zusammenstellung mit Frgt. von beiden Gefäßseiten findet s. bei Kopejkina 1979, 23 Abb. 23. Nach Hemelrijk 2007, 385, der eine Notiz von Cook zitiert (»small sherd, unpublished, with frontal head«), blieb wohl ein weiteres Frgt. des Gefäßes, unpubliziert. Zu welcher Gefäßeseite es gehörte, ist unklar.

¹⁹²⁴ Die genannten Stücke gehören alle in den Umkreis der Northampton-Gruppe und Enmann-Klasse. **A482** wurde bei der Publikation von Kuznecov 2005, 270 der Enmann-Klasse zugewiesen. **A481** publizierte Finogenova 2005, 425 als klazomenisch. Vgl. insgesamt sowie bes. die in Wellenlinien die Konturen der Haare begleitenden Ritzlinien der Haare, die Form des Auges und den Kranz mit den Satyrköpfen auf **A478** und **A480**, zu diesen s. Exkurs Northampton- und Campana-Gruppe.

¹⁹²⁵ **A483** vgl. die Satyrn auf **A478**, **A480**.

¹⁹²⁶ Vgl. den gleichfalls behaarten Bauch des Satyrn auf **A476**. Auf **A484** könnte es sich bei dem nach Anderson 1954, 140 nicht zu identifizierenden Objekt darüber um einen langen Bart handeln.

¹⁹²⁷ Aufgrund der fragmentarischen Erhaltung ist nicht sicher festzustellen, ob hier Satyrn dargestellt waren.

¹⁹²⁸ Auch bei **A479** ist nur zu vermuten, dass die Beine zu Satyrn und Mänaden gehören, s. auch o. Anm. 1836.

¹⁹²⁹ Oft ist das Reh das Objekt sexueller Begierde: LIMC VIII (1997) 1116 Nr. 52 mit Abb. s. v. Silenoi (E. Simon); Hamdorf, in: Kunst der Schale 1990, 405. 406 f.; Lissarrague 1988, 346 f. Abb. 12; Hedreen 2006, 278. Es wird aber auch in nicht sexualisierten Bildern mit Satyrn gezeigt: Att. sf. Mastoid Oxford, AM 1879.157: Beazley-Archiv Nr. 331557. – Att. rf. Schale Neapel, Mus. Arch. 81330: LIMC III (1986) 666 Nr. 3 mit Abb. s. v. Dorkis (P. Müller). Zur Verbindung des Rehs oder Hirschkalbs mit Dionysischem in den Textquellen s. LIMC III (1986) 415. s. v. Dionysos (C. Gasparri).

Ziegenbock wird als Tier des Dionysos¹⁹³⁰ in der attischen Bildwelt auch mit Satyrn oft dargestellt¹⁹³¹. Widder und Schaf kommen hingegen wesentlich seltener vor¹⁹³². Die nordionische Darstellung des Satyrn (**A475**), der einen riesigen Widder führt, ist in dieser Form einzigartig. Sie meint wohl das Führen des Tieres zum Opfer¹⁹³³. In attischen Bildern erscheint der Satyr, der ein Tier zum Opfer führt, erst im 5. Jh.¹⁹³⁴.

Boardman vermutet einen Zusammenhang der nordionischen Darstellung (**A475**) mit dem Zeus Ammon-Kult und die Herstellung des wahrscheinlich in Karnak gefundenen Gefäßes in Ägypten¹⁹³⁵. Dafür fehlt es jedoch bisher an eindeutigen Hinweisen. Tempesta sah in der Größe des Widders und in der Haltung des Satyrn eine ironische und entweihende Komponente, eine Deutung, die m. E. nicht überzeugt. Die Haltung des Satyrn fällt nicht aus dem Rahmen des Üblichen, denn herausstehender Bauch und Gesäß charakterisieren die Körperlichkeit der Satyrn allgemein. Dass Satyr und Widder im Bild gleich groß erscheinen, ist wohl eine kompositorische Eigenheit. Ob der Satyr damit tatsächlich als «klein» gezeigt werden soll, ist fraglich, denn die Satyrn können, wie wir gesehen haben, in unterschiedlichen Formaten auftreten. Selbst wenn man den Widder als übergroß im Verhältnis zur «natürlichen» Größe des Satyrn deutet, ist dies nicht als ironischer Kontrast zu verstehen. Vielmehr passt es gut dazu, dass der Widder ein dem Dionysos heiliges Tier ist, in dessen Gestalt der Gott der Verwandlung auch erscheinen konnte¹⁹³⁶.

Auslaufen der selbständigen Satyrdarstellungen im letzten Viertel des 6. Jhs.

Im letzten Viertel des 6. Jhs. finden sich in der nordionisch schwarzfigurigen Keramik in der Spätzeit ihrer Produktion noch einige Darstellungen von Satyrn und Mänaden, meist beim Tanzen (**A487–A491**). So wie sich die Form der Gefäße und der Stil ihrer Bemalung an Vorbildern in der attischen Keramik orientiert¹⁹³⁷, finden auch die Bilder dort Parallelen¹⁹³⁸. Die Satyrn sind nun nicht mehr pferdefüßig, sondern tanzen wie ihre attischen Kollegen auf Men-

¹⁹³⁰ Hamdorf, in : Kunst der Schale 1990, 400; LIMC III (1984) 415 f. s. v. Dionysos (C. Gasparri).

¹⁹³¹ LIMC VIII (1997) 1118 bes. Nr. 79 mit Abb. s. v. Silenoi (E. Simon). Als möglichen Vergleich zu **A477** s. auch den Satyr vor einem Ziegenbock, der dem Tier an ein Horn greift auf einer att. sf. Amphora Boston, MFA 13.79: CVA Boston, MFA (1) Taf. 52, 1.

¹⁹³² Ein spät att. sf. Mastoid zeigt einen kauernenden Satyrn zwischen zwei Widdern: Johannowsky 1983, 199 Taf. 35 b.

¹⁹³³ Boardman 1958, 11. In diesem Sinne zeigt auch ein chiotischer Kelch (**A380**) einen Mann, der einen Widder zum Opfer führt. s. dazu o. mit Anm. 1035.

¹⁹³⁴ Att. weißgrundige Lekythos Neapel, Nat. Mus. 81254 (H2763): LIMC VIII (1997) 1118 Nr. 82 mit Abb. s. v. Silenoi (E. Simon).

¹⁹³⁵ Boardman 1958, 11 f.

¹⁹³⁶ LIMC III (1986) 414 s. v. Dionysos (C. Gasparri).

¹⁹³⁷ **A487** wurde von Cook 1965, 118 als ionisch attisierend eingeordnet, **A491** von Özer 2004, 209 als nordionisch unter starkem attischen Einfluss. s. dazu allg. o. mit Anm. 591.

¹⁹³⁸ **A487** schließt sich an attische Vorbilder der Zeit 540–510 an und kann daher nicht eindeutig mit Tempesta 1998, 173 Nr. 91 ins 3. Viertel des 6. Jhs. datiert werden. Vgl. att. sf. Augenschalen: Neapel, Mus. Arch. Naz. STG128: CVA Neapel, Mus. Naz. (1) III He Taf. 25, 1. 3 – Hamburg, Mus. für Kunst u. Gewerbe 1922,119: CVA Hamburg (1) Taf. 41. – **A491** vgl. Palermo, Coll. Mormino 304: CVA Palermo, Collezione Mormino (1) III H Taf. 1, 9. 10. – **A490** vgl. Theben, Arch. Mus. 6118: CVA Theben (1) Taf. 57, 1–3. Die Efeuzweigen auf einem Fragment aus Klazomenai (**A499**) werden nach der Vermutung von Özer 2004, 209; 213 Nr. 15, der das Stück unter attischem Einfluss sieht, vom Gefolge des Dionysos getragen. In der Abb. leider nicht zu erkennen.

schenfüßen¹⁹³⁹. Auch die bis dahin in der ostgriechischen Vasenmalerei nicht bekannte Einzelfigur eines auf dem Boden gelagerten Satyrs mit Weinranke (**A492**) findet ihre Entsprechung in attischen Darstellungen¹⁹⁴⁰, während der Kantharos in diesem Zusammenhang eher eine ostgriechische Zutat ist¹⁹⁴¹. Wahrscheinlich steht auch das Bild auf einem schwarzfigurigen Kyathos (**A493**) in attischer Tradition. Die zwei Figuren mit Menschenbeinen, die als Zweigespann einen Wagen ziehen, auf dem eine weitere männliche Figur steht, sind in den dionysischen Bereich einzuordnen, auch wenn die flüchtige Malerei, der schlechte Erhaltungszustand und die beschränkten Abbildungen kein Urteil über das menschliche, dämonische oder göttliche Wesen der Dargestellten zulassen¹⁹⁴². Das lustige Gespann erinnert aber an solche in attischen Bildern, in denen Satyrn eine Biga ziehen, die ein weiterer Satyr lenkt¹⁹⁴³.

Nord- und südionische Satyrn und Mänaden im Vergleich

Grundsätzlich unterscheiden sich die nordionischen Satyrn in ihrem Aussehen nicht von ihren südionischen Verwandten. Wie diese haben sie einen menschlich gebildeten Körper, einschließlich der Beine, aber meist Pferdehufe, Pferdeschweif¹⁹⁴⁴ und Pferdeohren. Von diesem Erscheinungsbild weichen nur die Satyrn auf den Campana-Dinoi darin ab, dass sie nicht auf Hufen, sondern wie die attischen Satyrn auf Füßen unterwegs sind. Auf der Northampton-Amphora treten beide Typen gemeinsam auf. Hier zeigt sich in der Ikonographie die Nähe der Werkstätten zur attischen Keramik, die sich auch in Stil¹⁹⁴⁵ und Thema der Northampton-Amphora und der Dinoi bemerkbar macht. In den Darstellungen auf den späten schwarzfigurigen Gefäßen, die allgemein attischen Vorbildern folgen, haben die Satyrn stets menschliche Füße.

Sonst teilen die Satyrn in der nord- wie der südionischen Vasenmalerei die meisten Charakteristika mit den Satyrn anderer Regionen. Wie diese sind sie üblicherweise nackt¹⁹⁴⁶, ihr langes Haar und ihre Bärte sind oft struppiger und länger als die von Menschen¹⁹⁴⁷. Ihre grobe Physiognomie, die von einer dicken Stumpfnase entstellt wird, entspricht nicht dem menschlichen

¹⁹³⁹ Die attischen Satyrn haben ab der zweiten Hälfte des 6. Jhs. durchgehend Menschenfüße: LIMC VIII (1997) 1133 s. v. Silenoi (E. Simon).

¹⁹⁴⁰ s. o. Anm. 625.

¹⁹⁴¹ Ein gelagerter Satyr mit Kantharos findet sich auch auf einer wohl ostgriechischen Gemme aus der zweiten Hälfte des 6. Jhs.: Boardman 1968, 53. 57 f. Taf. 6; Boardman 2001, 144 Nr. 301. Zu Satyrn mit Kantharos s. u. mit Anm. 1957.

¹⁹⁴² Nach Zin'ko 1996, 90; Zin'ko 1998, 87; Goroncharovski 2007, 598 lenkt Dionysos den Wagen, vor den zwei bärtige Männer gespannt sind, während auf der anderen Seite eine Mänade und ein nackter Mann, möglicherweise ein Satyr, mit gebeugten Knien mit Stab dargestellt sind.

¹⁹⁴³ z. B. att. sf. Amphora, München AS 1389: Hamdorf, in: Kunst der Schale 1990, 412 Abb. 74, 3. s. dazu mit weiteren Beispielen Goossens 1994, 117 f. (Liste Darstellungen); Carpenter 1997, 25–28 Taf. 4 b; 6 b; LIMC VIII (1997) 1122 Nr. 134. 135 s. v. Silenoi (E. Simon).

¹⁹⁴⁴ Ohne Schweif werden nur die Satyrn auf der Amphora **A473** und der Situla **A474** dargestellt.

¹⁹⁴⁵ Greifenhagen 1929, 56; Cook 1952, 149; Walter-Karydi 1968, in: CVA München (6) 43.; Cook – Dupont 1998, 108–111; Hemelrijk 2007, 377.

¹⁹⁴⁶ Im Tierfell oder Mantel werden die attischen Satyrn erst gegen Ende des 6. Jhs. dargestellt, s. Hamdorf, in: Kunst der Schale 1990, 377 f.; LIMC VIII (1997) 1115 s. v. Silenoi (E. Simon).

¹⁹⁴⁷ Man vgl. Bart- und Haartracht der Satyrn auf **A468** und **A469** mit denen von Dionysos u. Hephaistos auf denselben Gefäßen. Zur Erscheinung ostgriechischer Satyrn s. auch zusammenfassend Tempesta 1998, 108.

Ideal¹⁹⁴⁸. Das gilt ebenso für das oft übergroße, erigierte Glied, das ihre Triebhaftigkeit und ihre unbeherrschte Sexualität, aber auch ihre dionysische Vitalität und Ekstase visualisiert. Denn im Phallos¹⁹⁴⁹ wird nicht nur Kontrollverlust, sondern auch die verwandelnde Kraft des Gottes deutlich, die in dem von ihm Besessenen wirkt. Letzteres findet sich jedoch nur in einem Teil der Darstellungen, so bei dem Fikellurasatyr **A442** sowie durchgehend bei den mit Mänaden tanzenden Satyrn der Petrie- und Urla-Gruppe. Die Satyrn auf der Northampton-Amphora, den Campana-Dinoi und den mit ihnen verwandten Amphoren **A472**, **A475** und **A476** sind nicht ityphallisch. Dies ist nicht allein auf die Anwesenheit der Mänaden zurückzuführen, da auch ityphallische Satyrn ohne Mänaden (auf der Fikelluraamphora **A442**) und nicht ityphallische zusammen mit Mänaden, etwa auf dem Fikellurastamnos **A441** und dem Campana-Dinos **A463**, dargestellt werden. Allerdings scheint die Erregung der Satyrn beim Tanz mit den Mänaden besonders passend, zumal die Satyrn dabei auch häufig zudringlich werden. Das ungleiche Interesse an einer Verbindung wird jedoch schon darin deutlich, dass die Satyrn häufig den Mänaden hinterher tanzen, aber nicht umgekehrt die Mänaden den Satyrn. Das Verhältnis von Satyrn und Mänaden gleicht dem in den attischen Bildern¹⁹⁵⁰: Obwohl die Mänaden dem ständigen Begehren und den Zudringlichkeiten der Satyrn ausgesetzt sind, kommen die Satyrn bei den Mänaden nicht zum Zuge.

Während in den südionischen Vasenbildern möglicherweise auch Mänaden ohne die Satyrn dargestellt werden¹⁹⁵¹, tauchen in den nordionischen Bildern die Mänaden nur zusammen mit den Satyrn auf. Die nordionischen Mänaden sind stets bekleidet, meist nur mit einem Chiton. Das gilt ebenso für die meisten potentiellen Mänaden in den südionischen Darstellungen. Eine Ausnahme bildet eine nackte Mänade auf dem Fikellurastamnos **A441**. Dass ihre Nacktheit eine eigenständige Variante des Südionischen ist, lässt sich allerdings nicht nachweisen, da sich dafür auch vereinzelte Beispiele im Attischen finden.

Die Mänaden tanzen wesentlich ausgreifender und stärker bewegt als bei den menschlichen Reigentänzerinnen üblich, und anders als diese nicht in Gruppen. Gemessen an den vielfältigen Bewegungen und einzelnen ekstatischen Tänzerinnen der attischen Bilder¹⁹⁵² tanzen die ostionischen aber eher verhalten. Aus dem Rahmen fällt die südionische Darstellung einer Mänade beim Waffentanz, die im ostgriechischen bislang nicht belegt war und auch im Mutterland keine Parallele hat. Hier handelt es sich offensichtlich um eine neue Bildidee, die von

¹⁹⁴⁸ Zu Satyrn als Gegenbild zum Ideal von menschlichen Maß u. Selbstkontrolle s. zusammenfassend Padgett 2003, 27 f. mit älterer Lit.

¹⁹⁴⁹ Hamdorf, in: *Kunst der Schale* 1990, 377: Phallos der Satyrn als Zeichen von Ekstase; 394: als Symbol von Fruchtbarkeitsdämonen. Zur Deutung und Bedeutung des Phallos im Dionysoskult s. Csapo 1997, bes. 258–261, 266–279.

¹⁹⁵⁰ s. zu den attischen Hamdorf, in: *Kunst der Schale* 1990, 378; Moraw 1995, 100–106. Anders Lindblom 2011, die sich allerdings erst mit den att. rf. Darstellungen von 530 bis 400 beschäftigt und als frühestes Beispiel für expliziten Sex einer Mänade mit einem Satyrn eine att. rf. Schale vom Ende des 6. Jhs. anführt (Boston, MFA 08.30A: Lindblom 2011, 54 f. 165 Nr. 32; 222 Abb. 32).

¹⁹⁵¹ Dies kann allerdings aufgrund der fragmentarischen Überlieferung des Bildmaterials bisher nur für **A445**, **A446** und **A447** vermutet werden.

¹⁹⁵² s. etwa att. sf. Schale Kopenhagen, NM 5179: Schöne 1987, Taf. 8. Fries über dem Bildfeld der att. sf. Amphora Würzburg, L265: v. Bothmer 1985, 113–118 Nr. 19.

der Eigenständigkeit der Fikelluravasenmaler zeugt. In dem Bild, das motivisch möglicherweise aus kultischen Waffentänzen schöpft, wird ein neuer, wehrhafter Charakterzug der Mänaden sichtbar.

Anders als bei den südionischen Darstellungen, in denen bisher nur indirekt auf tanzende Satyrn zu schließen ist, scheint Tanzen die Hauptbeschäftigung der nordionischen Satyrn zu sein. Die Figurengruppen und Tanzposen entsprechen denen menschlicher Tänzer. So spiegeln die Satyrn das menschliche Verhalten und fungieren gleichzeitig als mythisches Vorbild. Das Tanzen der Satyrn setzt ihre Funktion als dionysischer Thiasos ins Bild. Dabei werden die Satyrn gelegentlich außer sich, aus dem Bild herausblickend gezeigt (A438. A466). Im Südionischen wirft ein Satyr, dessen Darstellungskontext nicht mehr festzustellen ist, seinen Kopf ekstatisch zurück (A444).

Wie ihre attischen Vettern können auch die ostgriechischen Satyrn als Gefolge des Gottes und Emanationen seines Wesens zahlenmäßig unbegrenzt und in verschiedenen Größen auftreten (A467. A470)¹⁹⁵³. Mit Dionysos selbst werden sie zwar nur relativ selten dargestellt. Sie dürften aber als Gefolge des Gottes wahrgenommen worden sein, da sie als solches agieren: Auf der Northampton-Amphora bedienen sie den Gott, der wie eine Epiphanie in seiner Schar erscheint; bei der Rückführung des Hephaistos begleiten sie Dionysos mit ihrem Zug. Dabei übernehmen die nordionischen Darstellungen, wie wir gesehen haben, attische Bild- und Figurentypen.

Die Rückführung des Hephaistos, die nur zwei Campana-Dinoi und eine nordionische Amphora sicher zeigen, ist die einzige erzählende Darstellung im Sinne einer bestimmten, einmaligen Handlung¹⁹⁵⁴, in der die Satyrn und der Gott in den ostgriechischen Bildern auftreten. Dabei steht weniger die Handlung der Geschichte im Vordergrund als ihre Bedeutung. Die Geschichte dient dazu, die Macht und das Wirken des Gottes ins Bild zu setzen. Sowohl die Bedeutung¹⁹⁵⁵ als auch der vornehmlich »bedeutende« Charakter der dionysischen Bilder entspricht auch hier dem attischer Darstellungen des dionysischen Kreises¹⁹⁵⁶.

Während in den Bildern der Rückführung Wein und Trinkgerät als Verweis auf den trunkenen Hephaistos und die Macht des Weines zum Hintergrund der Geschichte gehören, spielen Trinkgerät und Wein in den Bildern der Satyrn ohne Dionysos seltener eine Rolle. Auch dies scheint in den attischen Vasenbildern ähnlich. Soweit das Bildmaterial zu überblicken ist, zeigt ein verhältnismäßig geringer Teil der Bilder des 6. Jhs. die Satyrn mit Trinkgeschirr.

¹⁹⁵³ So zu den attischen Kunze-Götter 1992, 152 mit att. Beispielen in Anm. 5.

¹⁹⁵⁴ s. dazu u. Anm. 2771.

¹⁹⁵⁵ Zur Deutung der attischen Darstellungen s. Brommer 1937a; Hamdorf, in: Kunst der Schale 1990, 360–363.

¹⁹⁵⁶ Zum »bedeutenden« Charakter der dionysischen Bilder: Kunze-Götter 1992, bes. 151. Bereits Greifenhagen 1929, 49 bezeichnet die dionysischen Thiasoi, in denen Satyrn und Mänaden den Gott umtanzen, als »mythisches Zustandsbild«. s. dazu auch Schöne 1987, 101 f. 231 Anm. 335; Hamdorf, in: Kunst der Schale 1990, 373 f. Anders Hedreen 1992, bes. 4 f., der eine narrativ mythologische Bedeutung der Bilder auf assoziativer Ebene sieht und die Satyrdarstellungen im Kontext der Ankunft des Dionysos auf der Insel Naxos deutet, eine Deutung, die m. E. kaum zu belegen ist.

In nord- wie auch in südionischen Vasenbildern fällt sowohl bei den Darstellungen mit dem Gott als auch bei solchen ohne ihn der Kantharos auf, den einige der Satyrn (**A440**, **A469**, **A473**) halten. Das Motiv findet sich wieder auf wohl ostgriechischen Gemmen¹⁹⁵⁷. Satyrn mit Kantharos kommen in den attischen Bildern nur selten vor. In den Bildern von Dionysos und seinem Gefolge wird der Kantharos meist dem Gott selbst überlassen¹⁹⁵⁸. Erst in der attisch rotfigurigen Vasenmalerei des späten 6. u. frühen 5. Jhs. werden Kantharoi bei Satyrn etwas häufiger¹⁹⁵⁹. Dies weist darauf hin, dass das Trinkgefäß im ostgriechischen Bereich bereits früher als allgemein dionysisches Trinkgefäß und nicht nur als das des Gottes wahrgenommen wurde.

Die südionischen wie die nordionischen Darstellungen zeigen die Satyrn als Wesen der Natur, wenn sie mit Tieren wie Löwe, Reh und Ziegenbock erscheinen, wobei die genannten Tiere und Pflanzen die der dionysischen Natur sind. Mit sprießender Natur und Fruchtbarkeit verbinden sie die Darstellung von Wein- oder Efeuranken (**A443**) oder anderen wuchernden Gewächsen (**A478**). Die Verortung der Satyrn in der dionysischen Natur und die Kombination mit Naturelementen zur Charakterisierung ihres Wesens finden ihre Parallelen ebenfalls in der attischen Bildwelt.

Satyrn in anderen Gattungen

Wir hatten gesehen, dass Satyrdarstellungen in der nord- und südionischen Vasenmalerei recht beliebt sind. Im Vergleich dazu treten sie in anderen Denkmälergattungen der Region nur selten auf.

Einmal zeigt ein Klazomenischer Sarkophag einen Satyrn als Einzelfigur im seitlichen Bildfeld (**C57**). Er hat Hufe und findet seine nächsten Verwandten in der nordionischen Keramik¹⁹⁶⁰, etwa in dem tanzenden Satyrn der Urla-Gruppe **A452** und dem Satyrn auf dem nordionischen Krater **A461**. Daneben tauchen Satyrn auch als Schildzeichen auf, so auf einem Campana-Dinos (**B273**), wo der in einer Art Knielaufschema dargestellte Satyr mit der Rechten sein erigiertes Glied umfasst. Auch in einigen Kampfdarstellungen auf Klazomenischen Sarkophagen erscheint ein Satyr als Schildzeichen¹⁹⁶¹. In attischen Vasenbildern ist der Satyr ebenfalls ein

¹⁹⁵⁷ Boardman 1968, 51 Nr. 84; 53 f. Nr. 93. 98. 102; 57 f. Taf. 6. 7; Boardman 2001, 143–145 Nr. 300. 301 Farbt. nach S. 148. s. auch das Torrelief in Thasos, das einen Satyrn mit Kantharos zeigt, s. o. Anm. 1811.

¹⁹⁵⁸ Boardman 1968, 58; Robertson 1950, 25 (mit Beispielen der selteneren Darstellungen anderer Figuren wie Hermes, Herakles oder Symposiasten mit Kantharos); Hedreen 1992, 88–90. In einigen Bildern auf att. sf. Vasen des Amasis-Malers taucht bei Satyrn oder Mänaden ausnahmsweise ein Kantharos auf: Amphorafragt. Samos K898: Karouzou 1956, Taf. 30, 2. 3 – Amphora, Würzburg L265 (hier wird aber nicht gehalten, sondern gefüllt, für Dionysos?); v. Bothmer 1985, 113–118 Nr. 19; Isler-Kerényi 2004, 65 Abb. 32; 68 Abb. 34.

¹⁹⁵⁹ s. z. B. Amphora Oxford, AM 1911.630: CVA Oxford (1) III I Taf. 19, 7 – Schale, Berlin, ANT F2267: CVA Berlin, ANT (1) Taf. 6 – Amphora Berlin, ANT F2160: Simon 1976, Taf. 136–139 – Schale, Florenz, Mus. Arch. 4211: CVA Florenz, Mus. Arch. (3) III, I Taf. 86, 2 – Schale, Krakau, Mus. Czartoryski 1226: CVA Krakau (1) Taf. 8, 2 c.

¹⁹⁶⁰ Cook 1981, 17. 112 f.

¹⁹⁶¹ Cook 1981, 33 G1 Taf. 42. Nach Cook 1981, 124 f. auch auf G10. G17. G28, wo sie in den Abbildungen aufgrund des schlechten Erhaltungszustands der Bemalung nicht zu erkennen sind.

beliebtes Schildzeichen¹⁹⁶². In diesem Zusammenhang liegt es nahe, Satyrn als wilden, vitalen Wesen auch eine apotropäische Funktion zuzusprechen¹⁹⁶³. Bei einer Tonmaske mit dem Gesicht eines Satyrn aus der Westnekropole aus Samos¹⁹⁶⁴, die nach vier Löchern am Rand des Objekts zu urteilen möglicherweise auf Holz aufgenagelt war, ist eine ähnliche Deutung vorstellbar.

Südionische Kantharoi mit dem applizierten oder ausgeformten Gesicht eines Satyrs haben einen deutlicheren Bezug zum Dionysischen¹⁹⁶⁵. In der ostgriechischen Koroplastik werden auch figürliche Salbgefäße mit dem Körper kniender Männer mit Satyrköpfen ausgestattet¹⁹⁶⁶. Die Beine eines Knienden in Berlin¹⁹⁶⁷ enden in einer geraden Fläche, die seitliche Bemalung der Enden kennzeichnet sie eindeutig als Hufe. Dass der kniende Satyr keinen Schweif hat erklärt sich wohl vor allem aus der Herstellungstechnik der Gefäße mit Modeln, bei denen ein Schweif schwierig anzubringen gewesen wäre und zudem eine andere Form als die der knienden Männer erfordert hätte. Der kniende Satyr, der sich an korinthischen Vorbildern orientiert¹⁹⁶⁸, ist wohl um 560 entstanden¹⁹⁶⁹ und gehört damit zu den frühen ostgriechischen Satyrdarstellungen.

Bisher sind keine Darstellungen von Satyrn aus großformatigen ostgriechischen Werken bekannt. Im monumentalen Zusammenhang sind Satyrn im 6. Jh. allgemein selten¹⁹⁷⁰. Einmal werden sie auf einem Porosfragment, wohl vom Giebel des archaischen Tempel des Dionysos Eleuthereus am Südhang der Akropolis von Athen¹⁹⁷¹, gezeigt, wahrscheinlich nicht allein, sondern, wie Brommer überzeugend annahm, um den Herrn des Tempels bewegt¹⁹⁷². Dies

¹⁹⁶² Zu Satyrn als Schildzeichen s. Kunze 1994, 36 f. mit Anm. 4. Satyrköpfe bzw. -masken als Schildzeichen in archaischen Vasenbildern s. LIMC VIII (1997) 1127 Nr. 184–190. s. v. Silenoi (E. Simon). Ein späarchaisches bronzenes Silhouettenblech aus Olympia belegt den Satyr als tatsächliche Waffenverzierung: Philipp 2004, 195 f. Nr. 19 Taf. 16, die mit Kunze 1994, 37 Anm. 4 annimmt, dass es sich um Teile von Wangenklappen handelt.

¹⁹⁶³ Tempesta 1998, 99. Wie bereits Bulle 1893, 32, der die apotropäische Funktion der Satyrn auf ihre »Koboldnatur« zurückführt. Anders Isler-Kerényi 2004, 61.

¹⁹⁶⁴ Buschor 1935, 53 Abb. 201. Brommer 1937a, 31 vergleicht das Stück mit Satyrmasken aus Sparta und vermutet eine kultische Funktion.

¹⁹⁶⁵ Kopfkantharos Paris, Louvre H41: Walter-Karydi 1973, 30 f. 131 Nr. 481 Taf. 57 – Kantharos mit appliziertem Gesicht: Bonn, AKM 2720: Himmelmann 1972, 28 Farbtaf. 2. s. dazu Schlotzhauer 2006b, 230 Nr. I.A.1; 232 Nr. I.B.1; 237, der 231 Nr. I.A.5 auch das Gefäßfrgt. mit Teil eines Gesichts Bonn, AKM 185 (Greifenhagen 1936, 396 Abb. 53; 398 f. Nr. 47) einem Satyrn zuordnet.

¹⁹⁶⁶ Ducat 1966, 79 Taf. 11, 4. 5, der die Gruppe »rhodienne III«, der seine Exemplare angehören, um 550 datiert (Ducat 1966, 88); Mandel, in: Ägypten Griechenland Rom 2005, 139–141 Abb. 1 a. b; 518–520 Kat. Nr. 77. s. Walter-Karydi 1985b; Mandel 2004, 48 f. (mit Vgl. aus der korinthischen Koroplastik).

¹⁹⁶⁷ Berlin, ANT TC7134: Furtwängler 1885, 154 Nr. 1332; Mandel 2004, 48 mit Anm. 17 Abb. 6. Das Stück ist nicht korinthisch, wie zunächst von Mandel 2004 mit Furtwängler angenommen, sondern nach Mandel 2005, 138 f. mit Anm. 13 ostgriechisch.

¹⁹⁶⁸ Zu einem korinthischen Salbgefäß in Form eines hockenden Satyrs mit Hufen aus der Nekropole von Pitane s. Bakır 1997, 319–325 Abb. 1–4.

¹⁹⁶⁹ Die bisherigen Publikationen äußern sich nicht zur Datierung des Stückes. Vgl. aber das ostgriechische Salbgefäß in Form eines knienden Mannes (Umsetzung von Brust und Bauch, Mund und Haar), das Mandel, in: Ägypten Griechenland Rom 2005, 520 Nr. 78 um 560 datiert.

¹⁹⁷⁰ Brommer 1937a, 27.

¹⁹⁷¹ Brommer 1937a, 30; LIMC VIII (1997) 1129 Nr. 201 mit Abb. s. v. Silenoi (E. Simon).

¹⁹⁷² Brommer 1937a, 27. 56 Anm. 25.

entspräche ihrem Charakter als Gefolge des Gottes und als Emanation seiner Macht. Ohne den Gott erscheinen sie nur in sekundärer Position am Siphnierschatzhaus in Delphi im Relief auf dem Polos einer Karyatide im Zusammenhang mit einer dionysischen Opferszene¹⁹⁷³. Zu nennen außerdem eine Darstellung in erzählendem Kontext auf einer Metope in Paestum¹⁹⁷⁴. Prominent angebracht ist der einzelne Satyr auf dem Torrelief im nordägäischen Thasos¹⁹⁷⁵, wo der Satyr seit dem Ende des 6. Jhs. auch als Münzbild erscheint¹⁹⁷⁶. Auch einige Münzen ostgriechischer Städte zeigen Satyrn, darunter Phokaia und Kyzikos. In der zweiten Hälfte des 6. Jhs. in Form eines frontalen Satyrkopfes¹⁹⁷⁷. Erst am Ende des 6./Anfang des 5. Jhs. auch mit Kantharos oder Thunfisch¹⁹⁷⁸

Bildträger und Fundkontexte

Hinsichtlich Fundort und Fundkontext der Gefäße mit Darstellungen von Satyrn und Mänaden sind insgesamt keine deutlichen Präferenzen festzustellen. Angesichts der geringen Stückzahl in der südionischen Keramik lassen sich nur bedingt Aussagen treffen. Von 12 südionischen Gefäßen wurden drei im Fikellurastil bemalt im Schwarzmeergebiet gefunden (**A439. A440. A441**), ein schwarzfiguriges in Naukratis (**A449**), eines in Gravisca (**A450**). Die anderen, also etwa die Hälfte, alle im Fikellurastil bemalt, haben Fundorte im ostgriechischen Bereich, vor allem Milet. Fünf der südionischen Stücke stammen wahrscheinlich aus Heiligtümern (**A444. A445. A446. A448. A450**), drei aus einem Siedlungskontext (**A437. A442. A447**), bei einem Drittel ist der Fundkontext nicht näher bestimmbar.

Betrachtet man nur die im Fikellurastil bemalten Gefäße, ist eine gewisse Tendenz erkennbar. Drei der Fikelluragefäße wurden ins Schwarzmeergebiet exportiert, die anderen blieben im südionischen Bereich. Gleichzeitig fanden sich keine Fikelluragefäße in den rhodischen Nekropolen, die sonst ein wichtiger Fundort der Fikellurakeramik sind. Zusammen mit Hinweisen auf bislang unpublizierte Funde aus Milet, unter denen sich Vorberichten zufolge zahlreiche Gefäße mit dionysischen Darstellungen finden¹⁹⁷⁹, könnte das darauf deuten, dass die Fikellurakeramik mit Bildern von Satyrn und Mänaden vorrangig für den lokalen Gebrauch hergestellt wurde.

¹⁹⁷³ LIMC VIII (1997) 1129 Nr. 202 mit Abb. s. v. Silenoi (E. Simon).

¹⁹⁷⁴ LIMC IV (1988) 697 Nr. 328 mit Abb. s. v. Hera (T. Stojanov).

¹⁹⁷⁵ LIMC VIII (1997) 1129 Nr. 203 mit Abb. s. v. Silenoi (E. Simon); Geis 2007, 47–58. 134 Abb. 25.

¹⁹⁷⁶ In den früheren Bildern seit dem letzten Viertel bzw. Ende des 6. Jhs. sind sie meist dabei, Mänaden wegzutragen (z. B. London, BM 1987,0649.442). Erst später werden sie auch mit Kantharos dargestellt (z. B. London, BM 1926,0116.764). s. dazu Knoblauch 2003, 47 Abb. 5. 6. Zu Satyrdarstellungen auf griechischen Münzen s. Knoblauch 2003. Den Unterschied, den Knoblauch 2003, 47 zwischen dem Satyrn der attischen Vasenbilder, den sie als »pleasure-seeking, womanising servant of Dionysos« charakterisiert, und dem frauenraubenden Satyrn auf thasischen Münzen sieht, den sie als »positive natural demon« bezeichnet, kann ich zumindest auf Grundlage der angeführten Darstellungen nicht nachvollziehen. Kritisch zur einseitigen Deutung attischer dionysischer Darstellungen als Bilder leichtherziger Weinseligkeit und Vergnügens s. die Rezension von Schlesier 1987, bes. 522 f. zu Carpenter 1986.

¹⁹⁷⁷ LIMC VIII (1997) 1127 Nr. 177. 178 s. v. Silenoi (E. Simon); Bodenstedt 1981, Taf. 4, 11. 12; Taf. 45.

¹⁹⁷⁸ Auf Münzen von Kyzikos: LIMC VIII (1997) 1131 Nr. 223 a. b mit Abb. s. v. Silenoi (E. Simon).

¹⁹⁷⁹ Zur neuen Funden von Fikellurakeramik mit dionysischen Bildern auf dem Zeyintepe von Milet, bislang größtenteils unpubliziert s. o. Anm. 743. sowie u. Anm. 2028.

Die nordionischen Gefäße, bei denen ein Fundort bekannt ist, wurden zu etwa gleichen Teilen in Ägypten, im Schwarzmeergebiet und in der Ostägäis gefunden. Aus dem Rahmen fallen wieder die Campana-Dinoi, die, soweit feststellbar, aus etruskischen Gräbern stammen (**A463. A469**)¹⁹⁸⁰. Auch die Hydria **A470** kommt aus einem Grab, daneben fanden sich zwei Gefäße aus dem letzten Jahrhundertviertel in Gräbern (**A471. A491**) der Ostägäis. Nur bei einem Fragment aus Naukratis (**A451**) ist ein Heiligtumskontext wahrscheinlich¹⁹⁸¹. Für **A494** aus Xanthos und zwei Fragmente aus dem Schwarzmeergebiet ist ein Siedlungskontext dokumentiert (**A458. A481**). Bei zahlreichen Funden, besonders aus dem Schwarzmeergebiet und Ägypten, ist die Funktion des Fundkontextes nicht bekannt oder nicht sicher feststellbar¹⁹⁸².

Auch die Formen der Gefäße, die als Bildträger dienen, lassen insgesamt auf keine bestimmte Verwendung schließen. Nur bei einzelnen Gefäßgruppen gibt es Hinweise, so bei den Campana-Dinoi und der Fikelluraschale aus Didyma. Bei Campana-Dinoi ist die Fertigung für den etruskischen Raum anzunehmen, wohl vor allem als Grabbeigabe, wo ein Mischgefäß zum üblichen Set des Trinkgeschirrs gehört¹⁹⁸³. Bei dem südionischen Schalenfragment aus Didyma ist eine Produktion für den lokalen Gebrauch wahrscheinlich, da die Schalen mit Fikelluramalerei offensichtlich kaum exportiert wurden¹⁹⁸⁴.

Insgesamt überwiegt die Amphora als Gefäßform, was vor allem auf die nordionische Keramik zurückzuführen ist, in der sich etwa dreimal so viele Darstellungen unseres Themas wie in der südionischen Keramik finden.

In der südionischen Keramik sind Satyrn und Mänaden auf fünf Amphoren, drei Schalen, einer Oinochoe, einem Kyathos und zwei Stamnoi dargestellt. Schalen, Oinochoe und Kyathos lassen sich dem Trinkgeschirr zurechnen, so dass der Zusammenhang mit dionysischen Bildern naheliegt. Möglicherweise gilt das gleiche für den Stamnos. Dieser konnte mit Deckel zur Aufbewahrung diverser Dinge¹⁹⁸⁵, aber auch als Mischgefäß verwendet werden. Untersucht wurde bisher die Funktion der Gefäßform besonders bei attischen Stamnoi. Hier belegen Darstellungen, die Frauen vor einem Kultbildpfeiler des Dionysos zeigen, die mit einer Kelle aus

¹⁹⁸⁰ Nur der Dinos **A468**, der im Kunsthandel angekauft wurde, stammt angeblich aus Sizilien: Hölscher 1975, in: CVA Würzburg (1) S. 34.

¹⁹⁸¹ Das Stück stammt aus den von Hogarth u. a. 1905 publizierten Grabungen von 1903 im »Great Temenos« und dem »Northern Temenos«, den Hogarth ebenda S. 112–118 mit dem Hellenion identifiziert, was nach wie vor anerkannt ist, s. Möller 2000, 105–108 Abb. 1. 5. Die meiste archaische Feinkeramik aus den Grabungen von 1903 stammt aus dem Hellenion, s. Hogarth, in: Hogarth u. a. 1905, 111. 114–116. Zu den Fundkontexten der Keramikfunde aus Naukratis allg. s. o. Anm. 377.

¹⁹⁸² Zur umstrittenen Deutung der Baustrukturen in Tell Defenneh (woher **A452. A454. A455. A456. A462. A474** stammen) und des Kontextes der Keramikfunde (Abfall, Lagerräume, Wirtschaftstrakt eines Forts, oder Lagerräume eines Tempels), s. o. Anm. 886.

¹⁹⁸³ Zu Gefäßformen v. a. attischer Keramik in etruskischen Gräbern: Reusser 2002, I 135–137. Die attischen Dinoi wurden allerdings weniger in Etrurien sondern größtenteils in Attika gefunden: Reusser 2002, I 22. 112; Kästner 2008, 62.

¹⁹⁸⁴ Von der untersuchten Fikelluraschalen mit figürlichen Darstellungen stammt nur **A523** aus Gravisca, die anderen aus Heiligtümern der Ostägäis (**A221. A445. A448. A539. A559. B293**).

¹⁹⁸⁵ Isler-Kerényi 1976, 35; Kästner 2008, 61. Neben Lebensmitteln, u. a. Öl, ist Geld überliefert: Richter – Milne 1935, 8.

einem Stamnos Wein in ein Trinkgefäß schöpfen, die Verwendung als Mischgefäß¹⁹⁸⁶. Die zwei seitlichen Henkel eignen sich zum Transport des gefüllten Stamnos, dessen Inhalt im Freien mit einem Deckel geschützt werden konnte¹⁹⁸⁷. Der weite Hals erleichtert das Schöpfen und Gießen.

In Attika wurde die Form des Stamnos wohl aus dem Etruskischen übernommen¹⁹⁸⁸ und vornehmlich für den Export nach Etrurien hergestellt¹⁹⁸⁹. Abgesehen von einem schwarzfigurigen Stamnos aus der Zeit um 560/550, dessen Herstellungsort umstritten ist¹⁹⁹⁰, fand die Gefäßform erst im letzten Viertel des 6. Jhs. Eingang in die attische Vasenproduktion. Die Form der hier untersuchten Stamnoi der südionischen Fikellurakeramik unterscheiden sich von den attischen neben dem Fehlen einer auskragenden Lippe vor allem darin, dass die beiden Henkel nicht horizontal etwas unterhalb der Schulter angebracht sind, sondern von der Schulter vertikal oder schräg nach oben abgehen. Bei **A441** handelt es sich jeweils um einen Ring, der durch eine Schlaufe auf der Schulter verläuft, besser zu erkennen bei einem Fikellurastamnos mit Steinhuhnries aus Rhodos¹⁹⁹¹. Die Henkelform ahmt offensichtlich Vorbilder aus Metall nach, auf die auch der steile Hals mit knapper Lippe zurückzuführen sein mag. Die Gefäßform mit vertikalen Henkeln und kurzem, steilen Hals findet sich auch in der Gebrauchskeramik. Sie hat im Ostgriechischen eine lange Tradition¹⁹⁹². Zu nennen sind besonders die Schulterhenkelamphoren¹⁹⁹³, die sich vor allem in der äolischen und nordionischen Tierfrieskeramik fin-

¹⁹⁸⁶ Zu Darstellungen von Stamnoi: Gericke 1970, 43–45. Zu den Darstellungen auf den sog. »Lenäenstamnoi« s. zuletzt Schwarzmaier 2008, 86–89 Abb. 8. 10.

¹⁹⁸⁷ Scheibler 1983, 49 f.

¹⁹⁸⁸ Entwickelt aus der bikonischen Urne der Villanovazeit: Isler-Kerényi 1976, 40–45; Kästner 2008, 61 f.

¹⁹⁸⁹ Ein Großteil der Funde stammt aus Etrurien: Reusser 2002, I 148; Kästner 2008, 61.

¹⁹⁹⁰ Slg. Niarchos A005: Marangou 1995, 106–109 Nr. 16 mit Abb. Die Zuweisung an eine ostgriechische Werkstatt scheint mir eher unwahrscheinlich, weshalb das Stück hier ausgeschlossen wird. Langlotz, in: Kunstwerke Hirsch 1957, 13 Nr. 14 sah den Stamnos als attisch an und schrieb ihn dem Umkreis des Klitias zu. Als attisch auch u. a. bei: Philippaki 1967, 1 f. Taf. 1; Mommsen 1975, 23; LIMC VI (1992) 575 Nr. 8 a s. v. Minotauros (S. Woodford), teils unter Hinweis auf ionischen Einfluss im Ornament (Jackson 1976, 7). Isler-Kerényi 1976, 33 f. Anm. 2 zweifelt die Zuweisung an eine attische Werkstatt an und vermutet eine ostgriechische, möglicherweise in Etrurien. Dabei verweist sie auf Form von Henkeln, Rand und Fuß. Die vertikalen Henkel sind tatsächlich typisch für die späteren Fikellurastamnoi. Die für Rand und Fuß von Isler-Kerényi genannten Vergleiche sind jedoch hinsichtlich ihrer Herkunft ebenfalls umstritten oder zumindest unter attischem Einfluss entstanden und deutlich später einzuordnen. Im Malstil sieht sie eine Nähe zur Northampton-Amphora, die ich, schon wegen des zeitlichen Abstands, nicht nachvollziehen kann. Tempesta 1998, 165 Nr. 18 folgt Isler-Kerényi in der ostgriechischen Einordnung und nimmt eine nordionische Herstellung an. In den nordionischen Darstellungen findet sich m.E. bisher kein geeigneter Vergleich. Am nächsten kommen dem Theseus auf dem Stamnos in der Darstellung von Kopf und Gewand sowie Körperauffassung noch die zwei Tänzer auf der Schale **A167**, bei der Shefton 1989, 53 eine samische Herkunft vermutet. Die Darstellung kopiert allerdings attische Komasten, wenn sie nicht attisch ist. s. o. bei Anm. 450.

¹⁹⁹¹ Walter-Karydi 1973, 133 Nr. 550 Taf. 68, hier wird das Gefäß als »Schulterhenkelamphora« geführt. s. dazu Isler-Kerényi 1976, 34.

¹⁹⁹² Zu Schulterhenkelamphoren und verwandten Gefäßformen in der Ostägäis und auf den Kykladen und ihrer Formentwicklung s. July 1970, 9–15, bes. s. 12 mit Beispielen aus der Gebrauchskeramik. Einige nur in Fragmenten erhaltene Gefäße mit Reifendekor und floraler Bemalung aus Tell Defenneh, wahrscheinlich ostdorischer Produktion, werden Stamnoi zugerechnet, so London, BM 1888,0208.42a; 1888,0208.44.a; 1888,0208.61.a–e, s. dazu Cook 1954, in: CVA London (8) II D p Taf. 10, 4. 5; Villing – Schlotzhauer 2006, 55 Tabelle 1.

¹⁹⁹³ Als Schulterhenkelamphoren werden bisweilen auch die hier als »Stamnoi« behandelten Gefäße bezeichnet: Walter-Karydi 1973, 59.

den¹⁹⁹⁴ und deren Varianten mit kurzem Hals die Fikellurastamnoi recht nahe kommen¹⁹⁹⁵. Aber auch südionische Kratere mit recht stark eingezogenem Hals und vertikalen Ringhenkeln auf der Schulter¹⁹⁹⁶, wie sie später für die Fikellurastamnoi typisch sind, weisen die gleiche Formstruktur auf. Neben dem Vergleich mit den attischen Stamnoi deuten also auch die nächsten Verwandten der südionischen Stamnoi in der ostgriechischen Keramik auf eine ursprüngliche Verwendung als Aufbewahrungs- und Mischgefäß. Der Stamnos ist als Form in der Fikellurakeramik verhältnismäßig selten. Die einzigen bisher bekannten figürlichen Darstellungen von Menschen und hier untersuchten Mischwesen auf Stamnoi gehören in den dionysischen Bereich. Das legt ebenfalls die Verwendung für Wein oder auch als Weihgeschenk mit entsprechendem Inhalt nahe.

In der nordionischen Keramik erscheinen die Bilder von Satyrn und Mänaden – abgesehen von den sechs Campana-Dinoi – auf drei Hydrien¹⁹⁹⁷, zwei Schalen, einem Krater, einer Lekythos, einem Deckel sowie auf 20 Amphoren. Nur ein geringerer Teil ist also auf typischem Trinkgeschirr angebracht. Mit etwa zwei Dritteln¹⁹⁹⁸ überwiegt die Amphora deutlich, was allerdings eine allgemeine Tendenz bei den Bilderträgern der hier untersuchten figürlichen Darstellungen in der nordionischen Vasenmalerei ist, die etwa zur Hälfte auf Amphoren angebracht sind.

Der Verwendungszweck der Amphoren¹⁹⁹⁹ ist nicht so eindeutig, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Zwar ist die Amphora an sich ein typisches Vorrats- und Transportgefäß, doch dies gilt hauptsächlich für die Amphoren der Gebrauchskeramik. Den Gebrauch von Spitzamphoren bzw. Transportamphoren zu Transport und Aufbewahrung von Wein aber auch anderer Lebensmittel belegen Schriftquellen, Fundkontexte und zeitgenössische Bilder weidlich. In attischen Vasenbildern werden sie bisweilen von Komasten, Satyrn oder sogar Dionysos transportiert, wo sie eindeutig als Weinamphoren zu verstehen sind²⁰⁰⁰. Die standfesteren Bauch- und Halsamphoren der Gebrauchskeramik erscheinen als Vorrats- oder Sammelgefäße in attischen Vasenbildern²⁰⁰¹.

Die bemalten Amphoren der Feinkeramik, die meist kleiner sind, werden als Symposionsgefäße in Wandmalereien in Etrurien präsentiert, wo sie als Weinbehälter offensichtlich zum Sym-

¹⁹⁹⁴ Zur äolischen Schulterhenkelamphora und ihrer Herleitung s. İren 2003, 10–12. 58 f. Zu nordionischen Schulterhenkelamphoren: Walter-Karydi 1973, 78 f. 143 Nr. 918 Taf. 112. Zu Beispielen der Form in Gebrauchskeramik und der möglichen Herleitung aus dem Inselionischen s. Julliy 1970, bes. 12–15.

¹⁹⁹⁵ Vgl. etwa İren 2003, Taf. 1, 9. 10; Taf. 21, 85; Taf. 56, 111.

¹⁹⁹⁶ Walter-Karydi 1973, 120 Nr. 166 Taf. 20; 136 Nr. 654 Taf. 77; Schlotzhauer – Villing 2006, 59 Abb. 19.

¹⁹⁹⁷ Die sf. Hydria **A452** erinnert mit ihrem weiten Hals fast an einen Stamnos, was aber auch am Erhaltungsstatus mit heute fehlendem Rand liegt, vgl. zur Form die vollständig erhaltene nordionisch schwarzfigurige Hydria aus Temrjuk: Lossewa 1929, 46 Abb. 2.

¹⁹⁹⁸ Oder mehr, da anzunehmen ist, dass auch einige der ohne Angabe von Gefäßform publizierten Fragmente von Amphoren stammen.

¹⁹⁹⁹ s. zu den attisch schwarzfigurigen Amphoren Scheibler 1987 (v. a. zu Bauchamphoren); Bentz 2009 (v. a. zu Halsamphoren); Alexandridou 2011, 19–22.

²⁰⁰⁰ Richter – Milne 1935, 3–5; Gericke 1970, 64–68; Kaeser, in: Kunst der Schale 1990, 192 f.

²⁰⁰¹ Zur Bauchamphora s. ausführlich Scheibler 1987, 60–75. Halsamphoren werden deutlich seltener dargestellt, s. dazu Bentz 2009, 82.

posion gehörten²⁰⁰². Im attischen Bereich, wo in den Darstellungen Krater und Spitzamphora vorherrschen, wird diese Verwendung weniger gezeigt. Aber auch hier werden feinkeramische Amphoren im Kontext von Wein dargestellt. Ein Beleg findet sich auf einer attisch schwarzfigurigen Amphora²⁰⁰³: Hier steht zwischen Dionysos mit Efeuzweig und Kantharos und einem Jüngling, der ihm aus einer Kanne einschenkt, am Boden eine bemalte etwa kniehohe Bauchamphora, die offensichtlich Wein enthält²⁰⁰⁴. In diesem Fall ist m. E. nicht der gemischte Wein gemeint, sondern, anders als beim gepflegten Symposion üblich, der ungemischte, der dem Weingott auch in anderen Darstellungen gelegentlich direkt aus dem Weinschlauch eingeschenkt wird²⁰⁰⁵.

In ostgriechischen Bildern finden wir die Darstellung einer Amphora bei den beiden Satyrn mit Amphora auf **A472** sowie auf der Ricci-Hydria (**A384**). Auf **A472** ist die Amphora ebenso groß wie die Satyrn, die sie flankieren, aber bemalt. Sie hat etwa die gleiche Form wie die Amphora, auf der das Bild selbst angebracht ist. Dieses inszeniert nicht nur das Gefäß, sondern auch seinen Inhalt, der zusammen mit den Satyrn als Wein zu deuten ist²⁰⁰⁶. Im Schulterfries der Ricci-Hydria wird eine Amphora bei einem Opferfest unter Weinreben verwendet. Zwischen Männern, die Tiere zerlegen und zubereiten, steht in einem Ständer eine Halsamphora²⁰⁰⁷, aus der ein junger Mann mit einer Kelle in ein Trinkgefäß schöpft. Auch hier wird es sich um Wein handeln.

Scheibler verweist darauf, dass ein Zusammenhang der Gefäße der Gebrauchskeramik und der bemalten Feinkeramik insofern anzunehmen sei, als die kultische Verwendung der bemalten Keramik oft in der profanen Zweckbestimmung ihrer grobkeramischen Vorbilder wurzele²⁰⁰⁸. Sie konnte für die bemalten (attischen Bauch-)amphoren eine vielfältige Verwendung u. a. für Öl, Wein als Weihgeschenk, auch gefüllt, oder für Wein bei kultischen Festen wahrscheinlich machen. Sie nimmt an, dass die Gefäße auf »verschiedenen Ebenen des praktischen und kulturellen Lebens« in verschiedenen Verwendungszusammenhängen mit unterschiedlichem Inhalt genutzt werden konnten²⁰⁰⁹. Dafür sprechen auch die Fundkontexte attisch schwarzfiguriger Amphoren im griechischen Bereich²⁰¹⁰. Einen Schwerpunkt sieht Scheibler beim Wein, auch wegen des hohen Anteils dionysischer Bilder auf Amphoren²⁰¹¹.

²⁰⁰² Kaeser, in: *Kunst der Schale* 1990, 193. Reusser 2002, I. 137 f. 198 f.; II Taf. 10 a. Reusser 2002, I 137 nimmt an, dass sie hier auch die Funktion des Kraters übernehmen konnte.

²⁰⁰³ München, AS 8763: *Kunst der Schale*, 333 Abb. 56, 14.

²⁰⁰⁴ Kaeser, in: *Kunst der Schale* 1990, 193; Scheibler 1987, 68. 70 Abb. 6.

²⁰⁰⁵ Att. sf. Amphora Würzburg L265: v. Bothmer 1985, 113–118 Nr. 19.

²⁰⁰⁶ s. o. Anm. 1911.

²⁰⁰⁷ Scheibler 1987, 71.

²⁰⁰⁸ Scheibler 1987, 59.

²⁰⁰⁹ Scheibler 1987, 117 f. Dies gilt weniger für die attisch schwarzfigurigen Halsamphoren, die offensichtlich vorrangig für den Export, v. a. nach Etrurien, hergestellt wurden, s. dazu Bentz 2009, 82–86.

²⁰¹⁰ Die Fundkontexte sind allerdings spärlich und wurden bisher nur begrenzt ausgewertet, s. dazu Alexandridou 2011, 20–22; Bentz 2009, 82–84.

²⁰¹¹ Scheibler 1987, 89. 99. Sie verweist allerdings 99 f. auch auf die allgemeine Beliebtheit von dionysischen Themen in der attischen Vasenmalerei der zweiten Hälfte des 6. Jhs. Zur Bildauswahl der Halsamphoren, die sich

In dieses Bild fügen sich auch die hier betrachteten ostgriechischen Amphoren. Schon die vielseitige Verwendbarkeit kann ein Grund für den großen Anteil von Amphoren am Gesamtmaterial sein. Die relativ gleichmäßige Verteilung auf unterschiedliche Fundkontexte spricht für die Verwendung in der Siedlung, in der Nekropole und im Heiligtum. In allen Bereichen kann auch die Verwendung als Gefäß für Wein, auf den die dionysischen Bilder anspielen, eine Rolle gespielt haben.

Einordnung und Zusammenfassung

Die Darstellungen der Satyrn im ostgriechischen Bereich sind Teil eines gesamtgriechischen Phänomens. Das gilt auch für den milesischen »Behaarten« aus dem 3. Viertel des 7. Jhs., der seine Verwandten in der attischen und korinthischen Ikonographie hat. Gegenüber diesen vereint er allerdings einige Charakteristika der späteren Satyrikonographie, wie Körperbehaarung, sexuelle Unbeherrschtheit und Verbindung zur Natur, die in den anderen Bildern des Umkreises noch nicht in dieser Kombination nachzuweisen sind. Er ist als Naturdämon zu werten, kann aber noch nicht als Satyr bezeichnet werden.

Zu den frühen Darstellungen vollständiger Satyrn mit eindeutig tierischen, genauer gesagt equinen Körperteilen in Form von Schweif und Pferdeohren²⁰¹² hat der ostgriechische Bereich aber nach bisheriger Kenntnis nichts beizutragen. Solche finden sich mit Hufen auf Reliefpithoi des ersten Drittels bzw. der ersten Hälfte des 6. Jhs. aus Thasos²⁰¹³ und Kreta²⁰¹⁴. Chronologisch genauer einzuordnen sind die ersten attischen Darstellungen²⁰¹⁵ aus der Zeit um 580 auf einem schwarzfigurigen Dinosfragment²⁰¹⁶ von der Athener Agora und einer schwarzfigurigen Lekythos²⁰¹⁷ des Gorgo-Malers. Die genannten frühen Beispiele zeigen die Satyrn alle ityphallisch zusammen mit bekleideten Frauen bzw. Mänaden als Objekt ihrer Begierde. Bald

nur zum Teil mit der von Scheibler untersuchten Bauchamphoren deckt, s. Bentz 2009, 84 f. Allerdings sind auch hier dionysische Darstellungen häufig.

²⁰¹² Nicht sicher von einem Satyr ist ein nur zu Teilen erhaltener Kopf mit Tierohren auf dem Frgt einer protokorinthischen Kanne aus der Zeit um 640 aus Ägina: Walter-Karydi 1991, 523 Anm. 19 Farbtaf. A oben links; LIMC VIII (1991) 1132 s. v. Silenoi (E. Simon).

²⁰¹³ Frgt. eines Reliefpithos, Thasos, Mus.: LIMC VIII (1997) 1113 Nr. 24 mit Abb. s. v. Silenoi (E. Simon).

²⁰¹⁴ Frgt. eines kretischen Reliefpithos, London, BM 1980.12-28.1: LIMC VIII (1997) 1113 Nr. 23 mit Abb. s. v. Silenoi (E. Simon).

²⁰¹⁵ Zu den ersten Darstellungen in Attika s.: Carpenter 1986, 80 f. Die Annahme, dass die ursprüngliche Heimat der Satyrn Attika und ihre Ikonographie eine attische Schöpfung sei, vertreten bereits Kunze 1934, 96; Brommer 1937a, 23. 25, nachdem Rumpf 1927, 146 und Greifenhagen 1929, 43. 56 f. darauf hinwiesen, dass sich entgegen vorheriger Annahmen im Ionischen keine früheren Darstellungen von Satyrn als im Attischen nachweisen ließen. Neben den im Folgenden angeführten Stücken nennt Brommer 1937a, 25 mit Kunze 1934, 96 Anm. 1 Beil. 10, 1; Tempesta 1998, 114 Anm. 196 (die das Frgt. nicht für attisch hält); Isler-Kerényi 2004, 16 ein att. sf. Frgt. aus Naukratis, London, BM 1888.6-1.582, als frühesten Silen, wo sich allerdings nur der spitzohrige Kopf des Aulospielers erhalten hat (s. auch o. Anm. 1845). Die Darstellung auf dem att. sf. Dinos aus Lindos, Istanbul, Arch. Mus. 4514: Moraw 1995, 273 Nr. 3 Taf. 1, 2; Carpenter 1986, 81 Taf. 18 a kann nicht zu den sicheren Satyrbildern gerechnet werden, da sich zwar der behaarte, ityphallische Körper, aber weder Schweif noch Pferdeohren erhalten haben.

²⁰¹⁶ Athen, Agora P334: Carpenter 1986, 81 Anm. 22; LIMC VIII (1997) 1113 Nr. 29 mit Abb. s. v. Silenoi (E. Simon); Isler-Kerényi 2001, 107 Abb. 34.

²⁰¹⁷ Lekthos des Gorgo-Malers, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery G600: Carpenter 1986, 81 Anm. 20; Moraw 1995, 31. 273 Nr. 1 Taf. 1, 1; Isler-Kerényi 2001, 108 Abb. 35. 36.

nach ihrer Prägung in der hinfert kanonischen Gestalt erscheinen die Satyrn im Gefolge des Dionysos in einer der ersten Darstellungen des Gottes in der attischen Vasenmalerei auf dem Klitias-Krater²⁰¹⁸. Erst hier ist die Verbindung der Satyrn, die jetzt Trinkgefäße halten, mit Dionysos und mit dem Wein evident. Dies führte zu der These, die Satyrn träten zuerst als selbständige Wesen auf, bevor sie zu Trabanten des Dionysos wurden²⁰¹⁹. Sie beruhte teils auch auf der Annahme, Dionysos habe erst spät Eingang in das griechische Pantheon gefunden. Inzwischen sind sowohl der Name des Gottes als auch seine Verbindung mit Wein bereits in mykenischer Zeit bezeugt²⁰²⁰.

Die Satyrn erscheinen in den attischen Bildern in ihrer kanonischen Gestalt nur geringfügig vor ihrer Darstellung im Thiasos des Dionysos²⁰²¹, so dass sie m. E. kaum als unabhängig von diesem angesehen werden können. Die häufige Darstellung der Satyrn ohne den Gott muss nicht bedeuten, dass sie nicht dennoch als sein Gefolge verstanden wurden²⁰²².

Zur Zeit des Beginns der Darstellungen kanonischer Satyrn im ostgriechischen Bereich ist ihre Ikonographie im Gefolge des Gottes in den attischen Bildern bereits ausgeprägt. Die attischen Darstellungen waren bekannt und dienten häufig als Anregung, besonders für die nordionischen Bilder. Obwohl sich Dionysos in den ostgriechischen Bildern nur selten hinzugesellt, ist daher dennoch davon auszugehen, dass die Satyrn in den ostgriechischen Vasenbildern des 6. Jhs. als Gefolge des Gottes wahrgenommen wurden, der in keiner sicheren Darstellung ohne sein Gefolge erscheint.

Neben der attischen Vasenmalerei, die bekanntlich eine besonders umfangreiche und vielfältige dionysische Bildwelt vorzuweisen hat²⁰²³, scheint die erhaltene Menge der ostgriechischen Satyrbilder gering. Zahlenmäßig rangiert sie jedoch unmittelbar nach den attischen²⁰²⁴. In der korinthischen und lakonischen oder auch der böotischen Vasenmalerei tauchen dagegen kaum

²⁰¹⁸ Vgl. Anm. 1897. Zu den frühen Darstellungen des Dionysos s. Carpenter 1986, 1–29; . Carpenter 1986, 3. 9. 124 datiert den Klitias-Krater etwa zehn Jahre später als den Dinos des Sophilos (London, BM 1971.11-1.1: Williams 1983b, bes. 24 Abb. 27; Carpenter 1986, Taf. 1 a), auf dem er um 580 die erste Darstellung des Dionysos sieht. s. dazu auch Isler-Kerényi 2001, 83–91. 109 Abb. 38; Padgett 2003, 30. 32. Der Klitias-Krater wird üblicherweise um 570/565 datiert: Simon 1976, 69; Boardman 1977, 38; Moraw 1995, 273 Nr. 6; Padgett 2003, 29; Isler-Kerényi 2004, 19.

²⁰¹⁹ So bereits Bulle 1893, 25 f.; RE III A 1 (1927) 38 f. s. v. Silenos und Satyros (A. Hartmann); Brommer 1937a, 26; Nilsson 1955, 232; Carpenter 1986, 80–81.

²⁰²⁰ LIMC III (1986) 414. 496 s. v. Dionysos (C. Gasparri); LIMC VIII (1997) 1108 s. v. Silenoi (E. Simon). Zusammenfassend zu frühen Zeugnissen des Dionysos und seines Kults s. Kolb 1977, 116–122.

²⁰²¹ Der Abstand von zehn Jahren, mit dem Carpenter 1986, 124 argumentiert (zur Datierung des Klitias-Kraters s. oben Anm. 2018) scheint m. E. angesichts der Möglichkeit fortschrittlicher und weniger fortschrittlicher Werke innerhalb eines Zeitraums sowie der beschränkten Anzahl erhaltener Stücke zu gering, um daraus so weitreichende Schlüsse zu ziehen.

²⁰²² LIMC VIII (1997) 1108. 1132 s. v. Silenoi (E. Simon). Hedreen 1992, 74 sieht auch die frühen Satyrdarstellungen in dionysischem Kontext, erklärt aber m. E. nicht überzeugend die Abwesenheit des Gottes in den frühen Bildern damit, dass er sie unterschiedlichen Mythen zuordnet.

²⁰²³ Hedreen 1992, 2 zählt über 3000 attische Vasen archaischer Zeit mit Darstellungen von Satyrn. Zum Spektrum der Darstellungen Hedreen 1992, 3. Hamdorf, in: Kunst der Schale 1990, 372 gibt an, dass der Thiasos des Dionysosgefolges in der zweiten Hälfte des 6. Jhs. annähernd so häufig wie alle anderen Themen zusammengekommen sei.

²⁰²⁴ Die Bedeutung der ostgriechischen in Anzahl und Qualität der Gefäße mit Satyrdarstellungen betont Tempesta 1998, 97.

Satyrn auf²⁰²⁵. Bei den für das Ostgriechische recht frühen Darstellungen kniender Satyrn in Form von Salbgefäßen waren jedoch offensichtlich korinthische Vorbilder prägend.

In Aussehen und Charakterisierung unterscheiden sich die ostgriechischen Satyrn nicht grundsätzlich von ihren Kollegen in anderen Landschaften. Auffälligster Unterschied zu den attischen²⁰²⁶ Satyrn sind die Hufe²⁰²⁷, die sich vorher bereits bei den thasischen und kretischen Satyrn finden. Die Attribute mit und die Kontexte, in denen die ostgriechischen Satyrn gezeigt werden, sind nicht nur größtenteils aus dem Attischen bekannt, die Darstellungen stehen häufig auch ganz konkret unter dem Eindruck attischer Vorbilder. Dies gilt besonders für die nordionischen Darstellungen tanzender Satyrn und Mänaden sowie der Rückführung des Dionysos. Im Vergleich zu den vielfältigen attischen Darstellungen ist das nordionische Bildrepertoire jedoch begrenzt und gerade in Bezug auf den tanzenden Thiasos redundant. Die Mänaden spielen nur als Begleitung der Satyrn eine Rolle.

Eigenständiger scheinen die Darstellungen in der Fikellurakeramik, die allerdings größtenteils so fragmentarisch überliefert sind, dass sich über Figurenkombination und Darstellungskontexte oft nur Vermutungen anstellen lassen. Die relativ wenigen bisher bekannten Stücke zeigen Motive, die in anderen Regionen selten oder gar nicht vorkommen. Die verfolgte nackte Mänade findet sich auch in der attischen Ikonographie nur selten. Die Mänade beim Waffentanz erscheint in einer bislang unbekanntem menschlichen, aber auch männlich-wehrhaften Rolle. Auch die geradezu monumentale Gegenüberstellung eines Satyrn mit Schale und eines Löwen ist eine Bilderfindung, die einen im Attischen unüblichen stolzen und wilden Zug im Wesen des Satyrn betont. Ankündigungen neuer Funde milesischer Keramik aus dem Heiligtum der Aphrodite auf dem Zeytintepe in Milet mit dionysischen Darstellungen²⁰²⁸ lassen auf eine Erweiterung des bisher bekannten Bildspektrums hoffen.

²⁰²⁵ Brommer 1937a, 28 f. 56 f. Anm. 26 (Liste Satyrbilder Peloponnes). Zu möglichen Satyrdarstellungen in der spätkorinthischen Vasenmalerei s. Brommer 1937a, 28. 56 Anm. 26 Nr. 1–4. Amyx 1988, 620 f., erkennt mit Payne 1931, 320 Nr. 1258 den rennenden, ityphallischen, behaarten Mann auf dem Aryballos CVA Brüssel (1) III C Taf. 1 nicht als Satyrn an, fügt aber einen Krater aus Phlius hinzu (Biers 1971, 410–412 Nr. 36 Abb. 2; s. o. Anm. 1834). Zu Satyrn zwischen korinthischen Dickbauchtänzern s. Isler-Kerényi 2004, 27 f. Zu möglichen Satyrn in der lakonischen Vasenmalerei s. Pipili 1987, 38 f. 65–68. In der böotischen Vasenmalerei: Isler-Kerényi 2004, 28–30.

²⁰²⁶ Zu Ausnahmen, att. Satyrn mit Hufen, die dann auch mit Pferdebeinen kombiniert werden, s. Carpenter 1986, 77 Anm. 4 mit Beispielen; LIMC VIII (1997) 1133 s. v. Silenoi (E. Simon); Padgett 2003, 28.

²⁰²⁷ Zur Hufigkeit ostionischer Satyrn s. Cook 1981, 112 Anm. 21. Zu hufigen Satyrn allg. s. Brommer 1937a, 32; LIMC VIII (1997) 1113. 1132 f. s. v. Silenoi (E. Simon); Padgett 2003, 28.

²⁰²⁸ Schlotzhauer 2006b, 237. 250 Anm. 94; v. Graeve 2007b, 634.

X. Natur und Kultur

Unter der Bezeichnung dionysische Darstellungen werden hier Bilder zusammengefasst, in denen die dionysische Natur oder dionysische Elemente eine Rolle spielen, die aber nicht in das übliche Repertoire der Satyrdarstellungen gehören. Dabei handelt es sich um ein recht großes Spektrum von Bildthemen, von denen jeweils nur wenige Beispiele bekannt sind, teils sogar nur Einzelstücke. Sie zeigen eine Schiffsprozession, Phallosverehrung, Menschen in der Kelter, im Weinberg und beim Opferfest. Die dionysische Natur spielt in diesen Darstellungen oft eine wichtige Rolle und kann sich schließlich als Bildmotiv teilweise verselbständigen. Solchen und weiteren Naturdarstellungen wollen wir uns anschließend gesondert widmen und dabei der angeblichen Naturnähe ostionischer Bilder nachgehen.

Dionysische Bilder

Die dionysischen Bilder finden sich größtenteils in der nordionisch schwarzfigurigen, seltener auch in der südionischen Vasenmalerei des 3. Viertels des 6. Jhs. Bevor wir zu ihnen kommen, sollen zwei Vorläufer vorgestellt werden, die nicht eindeutig dionysische Szenen im Freien zeigen.

Zwei korinthisierende Fragmente

Zwei Fragmente korinthisierender Keramik wohl des zweiten Viertels des 6. Jhs. aus Smyrna (**A500. A501**)²⁰²⁹ zeigen bislang einzigartige Darstellungen von Menschen bei der Arbeit im Freien, wahrscheinlich beim Pflügen und im Weinberg.

Auf **A500** ist ein Mann mit einer Kopfbedeckung und einer Kiepe auf dem Rücken zu sehen. Er umfasst mit seiner Rechten das obere Ende eines Stockes, während er in seiner Linken einen langen schräg nach oben gebogenen Stab hält. Die Kiepe zusammen mit der leicht vorgebeugten Haltung und dem Werkzeug lassen an körperliche Arbeit im landwirtschaftlichen Bereich denken. Tatsächlich halten auch pflügende Männer in attischen Vasenbildern in ihrer linken Hand eine Gerte, mit der sie das Tier antreiben, in ihrer Rechten ein Ende des Pflugs²⁰³⁰. Bei der Darstellung eines Mannes beim Pflügen würde die Kiepe verwundern. Sie spricht aber nicht zwingend gegen die Deutung des Mannes als Pflüger, da von dem Vasenbild keine fotografisch situative Schilderung zu erwarten ist und die Kiepe auch attributiven Charakter haben könnte.

²⁰²⁹ Akurgal 1983, 110 sieht in den Stücken späte Vertreter des Tierfriesstils unter attischem Einfluss. Die Einordnung in den Umkreis des Tierfriesstils steht außer Frage, für das Nordionische sprechen die vom oberen Rand des Bildfeldes hängenden Strichgruppen (vgl. etwa das Oinochoenfrgt. Akurgal 1983, Taf. 118 b), eine genauere Einordnung in die von Kerschner 2006b, 137–143 beschriebenen Gruppen ist nicht möglich. Der Malstil scheint stark unter dem Eindruck des Korinthischen, vgl. etwa mit entsprechendem *horror vacui* bemalte Gefäße des spät Mittelkorinthischen und des früh Spätkorinthischen, z. B. des Honolulu-Malers u. des Malers der Palermo Amphoriskoi, die auch die gleichen Rosettenformen wie **A500** kombinieren: Amyx 1988, 224. 227 Taf. 94. 96.

²⁰³⁰ Att. sf. Schale Berlin, ANT F1806: Steinhart 2004, Taf. 29, 1 – Sianaschale London, BM 1906.12-15.1: Steinhart 2004, Taf. 29, 2–3.

Das zweite in vergleichbarem Stil bemalte Kraterfragment (**A501**) zeigt ebenfalls nur noch einen kleinen Ausschnitt einer ursprünglich umfangreicheren Darstellung. Die Hälfte des erhaltenen Fragments nimmt ein Objekt ein, das als Gitterstruktur in einem etwa rechteckigen Rahmen gezeigt wird. Es könnte sich auf den ersten Blick um einen großen Korb handeln. Parallel zu dem Objekt verläuft auf einer Längsseite ein senkrechter sowie darüber ein horizontaler Balken. Der senkrechte Balken steht auf der Bodenlinie auf und läuft seitlich in einer hakenförmigen Linie aus. Der Haken scheint eine Kuhle zu bilden, in der das Gitter mit einer längeren Seite steht, auch eine obere Ecke des Gitters ist mit dem Balken verbunden. Bei der geschilderten Konstruktion handelt es sich m. E. um eine Tür. Zu dieser tritt von rechts eine menschliche Figur, die in ihrer Rechten einen Stock hält und mit der Linken an den Rahmen der Tür greift. Leider ist die Darstellung in keinen größeren Kontext mehr einzuordnen. Aufgrund des Stockes ist anzunehmen, dass es sich um einen Mann handelt. Seine leicht vorgebeugte Haltung und der Griff an das Gitter lassen an körperliche Betätigung denken, vielleicht ebenfalls im landwirtschaftlichen Bereich. Vor der Gittertür sind statt Rosetten zwei längliche, sich nach unten hin verjüngende Objekte gemalt, die Weintrauben meinen könnten, so dass eine Verbindung zu Dionysischem zu vermuten ist.

Dionysische Schiffsprozession

Eindeutig mit Dionysischem zu verbinden ist die ebenfalls nur in Fragmenten überlieferte Darstellung auf einer kurz nach der Mitte des 6. Jhs. entstandenen schwarzfigurigen Amphora in Oxford (**A502**)²⁰³¹. Am unteren Rand des Bildfeldes haben sich Beine nach rechts schreitender Männer im roten Schurz erhalten, die, soweit ersichtlich, beide Arme erhoben haben. Am rechten Rand sind noch Kamm und Schnauze eines großen Eberkopfes zu erkennen, dazwischen, wohl auf der Stirn des Tieres, eine kleine Figur im Schurz mit gebeugten Beinen, herausgestrecktem Gesäß und in die entgegengesetzte Richtung gewölbtem Bauch. Die kleine Figur hält einen Phallos in ihrer Rechten vom Gesäß nach hinten, einen weiteren in ihrer Linken auf Höhe der Oberschenkel nach vorne. Darüber, an der oberen rechten Ecke des Bildfeldes, ist im Schritt nach rechts ein Wesen mit Menschenkörper mit langem Bart und für Satyrn typischer Physiognomie mit Stumpfnase dargestellt. Von seinem roten Schurz hängt ein Pferdeschweif herab. Es greift mit seiner Rechten an ein längliches, geknicktes Objekt, das in einem Phallos mit Auge endet. Hinter dem Kopf des Wesens sind wohl noch die Hände eines Musikers mit Doppelaulos zu erkennen²⁰³². Boardman rekonstruierte anhand der Fragmente überzeugend die Darstellung einer Schiffsprozession²⁰³³. Der Eberkopf stellt den Bug dar, der

²⁰³¹ Während Cook 1952, 139 F18 das Stück für »perhaps Clazomenian« hielt, vermutete Boardman 1958, 10 einen ostgriechischen Maler in Ägypten am Werke (s. u. Exkurs Northampton- und Campana-Gruppe). Nach Boardman 1980, 137. 275 Anm. 103 weisen Tonanalysen aber eher auf Gemeinsamkeiten des Tons des Gefäßes mit klazomenisch schwarzfiguriger Keramik hin. So halten Schlotzhauer – Villing 2006, 68 Anm. 119 die Produktion in einer nordionischen Werkstatt für wahrscheinlich.

²⁰³² Boardman 1958, 5.

²⁰³³ Boardman 1958, 6 Abb. 2, der das Stück ausführlich behandelt.

bei griechischen Schiffen häufig diese Form hat²⁰³⁴, die beiden Figuren darüber mit Phallos und Auloi stehen in dem Schiff. Der mannshohe Phallos, den das vordere Wesen umfasst, ist die ungewöhnlich ausgeformte Bugzier (Akrostolion)²⁰³⁵. Die auf der Bodenlinie schreitenden Beine gehören zu Männern, die das Boot über ihrem Kopf tragen. Ihre unterschiedliche Größe erklärte Boardman mit dem gebogenen Kiel des Schiffes²⁰³⁶.

Die so rekonstruierte Darstellung ist in ihrer Gesamtheit einzigartig, jedoch thematisch nicht ohne Parallelen²⁰³⁷. Aus der attischen Vasenmalerei ist eine Reihe von Bildern bekannt, die Dionysos umgeben von aulosspielenden Satyrn in einem Schiff sitzend zeigen, das auf Räder montiert ist²⁰³⁸. Hinter und vor dem Schiffskarren können Menschen schreiten, die teils auch einen Stier als Opfertier mit sich führen. Auf einer attisch schwarzfigurigen Schale in Florenz trägt eine Reihe von Männern ein Gestell, auf dem ein gigantischer, mit Girlanden geschmückter Phallos montiert ist²⁰³⁹. In beiden Fällen handelt es sich offensichtlich um die Darstellung von Prozessionen, die man mit dionysischen Festen verband²⁰⁴⁰. Nicht nur für Attika sind Prozessionen, bei denen Schiffe oder Phalloi mitgeführt wurden, belegt. Auch für das nordionische Smyrna ist, allerdings erst aus der Kaiserzeit, ein Ritual überliefert, bei dem »im Monat Anthesterion eine Triere, hoch erhoben, bis zum Marktplatz geleitet« wurde, die der Priester gleichsam als Steuermann lenkte²⁰⁴¹. Als Darstellung einer solchen Schiffsprozession wurde auch **A502** gedeutet²⁰⁴².

Daneben nahm man an, dass das Bild auf ägyptische Bräuche und Bilder Bezug nimmt. Da sowohl Phallosprozessionen als auch solche, bei denen Boote mitgeführt werden, in Ägypten gebräuchlich waren, vermutete Boardman angesichts des Fundortes Karnak, dass die Ikonographie auch vor dem Hintergrund ägyptischer Bräuche verständlich sein sollte und möglicherweise sogar als Auftragsarbeit in Ägypten hergestellt worden sei²⁰⁴³. Smith verwies auf die angeblich ägyptische Kleidung der Figuren²⁰⁴⁴. Der Schurz ist im ostgriechischen Be-

²⁰³⁴ s. z. B. auf einem ostgriechischen Teller in Izmir, Mus. – vgl. hier **A522** – im Attischen z. B. att. sf. Kanne New York, Slg. Callimanopoulos (ehem. Stockholm): Brommer 1983, 84 Taf. 33 a.

²⁰³⁵ Vgl. Höckmann 1985, 155. s. dazu auch Csapo 1997, 277. Dass die beiden Figuren mit den Phalloi auf diesen reiten, wie Csapo 1997, 277 f. annimmt, ist m. E. im Erhaltenen nicht zu erkennen.

²⁰³⁶ Boardman 1958, 5.

²⁰³⁷ s. dazu Boardman 1958, 6–8.

²⁰³⁸ Die Darstellungen auf drei att. sf. Skyphoi (Athen, NM Akr 1281a – London, BM B79 – Bologna, Mus. Civ. 17353 [130]) wurden erstmals zusammengestellt von Frickenhaus 1912, 61–65 Beil. 1. s. Steinhart 2004, 92 mit weiteren Beispielen in Anm. 856.

²⁰³⁹ Florenz, Mus. Arch. 3897: Carpenter 1986, Taf. 22. s. zu der Darstellung auf der Schale u. zu griechischen und ägyptischen Phallosprozessionen ausführlich Csapo 1997, 265–279 Taf. 3. 4. s. dazu auch Burkert 1972, 82–84.

²⁰⁴⁰ s. zu der Deutung der Schiffskarrenprozession Frickenhaus 1912, 68–72 mit älterer Lit.; Burkert 1972, 223 f.; Steinhart 2004, 91–95 mit weiterer Lit. in Anm. 856.

²⁰⁴¹ Burkert 1972, 223; Aristeid. or. 17, 5 (Ausgabe Keil 1958/ Behr 1981). Dionysische Schiffsprozessionen sind indirekt auch für Ephesos, Milet und Priene belegt, s. dazu Boardman 1958, 7; Graf 1985, 387.

²⁰⁴² Boardman 1958, 7 f.; Burkert 1972, 223; Graf 1985, 386 f.

²⁰⁴³ Boardman 1958, 8. Einen möglichen Bezug auf ägyptische Schiffsprozessionen nimmt auch Graf 1985, 387 an. Nach Hoffmann – Steinhart 1998, 55 ist das Bild nicht nur an ägyptischen Bootsprozessionen orientiert, sondern auch der »Charakter der ägyptischen Kulthandlung [...] klar zu erkennen«.

²⁰⁴⁴ Smith 2010, 213. Auch Burkert 1972, 223 mutet der Schurz ägyptisch an.

reich aber durchaus üblich²⁰⁴⁵. Schlotzhauer und Villing sahen im Tragen des Bootes ein ägyptisches Motiv, das in ein vor griechischem Erfahrungshorizont entstandenes Bild eingefügt sei²⁰⁴⁶. Dies ist zwar nicht auszuschließen. Angesichts der Überlieferung, die nahelegt, dass bei tatsächlichen Prozessionen Schiffe getragen werden konnten, sind jedoch für das Tragemotiv nicht notwendigerweise ägyptische Vorbilder zu bemühen²⁰⁴⁷. Dem widerspricht nicht, dass das Bild im ägyptischen Kontext, in dem es gefunden wurde, von einem Betrachter auch auf den lokalen Kult bezogen werden konnte²⁰⁴⁸.

Wie aber ist das Bild im ostgriechischen Kontext, wo das Stück wahrscheinlich hergestellt wurde, einzuordnen? Angesichts der überlieferten Schiffsprozessionen ist durchaus vorstellbar, dass die Darstellung auf **A502** eine Inspirationsquelle in tatsächlichen Prozessionen bei dionysischen Festen hat. In dem Bild tauchen verschiedene Figuren auf. Während bei den Trägern des Schiffes nichts gegen eine Deutung als Menschen spricht, weicht die Gestalt auf dem Eberkopf in ihrer Größe von ihnen ab. Die Figur im Boot hat zwar eine Stumpfnase und einen Schweif wie ein Satyr, gleichzeitig trägt sie aber einen Schurz, weshalb Boardman darin einen als Satyr verkleideten Menschen sah²⁰⁴⁹. Smith vermutete in den Gestalten teils Menschen, teils Satyrn²⁰⁵⁰. Tatsächlich tragen Satyrn in den ostgriechischen Bildern üblicherweise keine Kleidung, ebenso wenig werden Menschen mit der stumpfnasigen Physiognomie von Satyrn dargestellt. Die Gestalten sind ambivalente Wesen, die mehreren Welten angehören. Auch wenn die Darstellung unter dem Eindruck dionysischer Prozessionen steht, ist nicht davon auszugehen, dass sie diese abbildet²⁰⁵¹. Auf dem Schiff werden weder eindeutig Satyrn noch bestimmte Menschen gezeigt. Vielmehr kann im Bild die Verwandlung der Diener des Gottes in der dionysischen Prozession zu seinem mythischen Gefolge auch in der Physiognomie umgesetzt werden.

Phallosverehrung und Weinproduktion

Zwei Darstellungen auf nordionisch schwarzfigurigen Amphoren aus dem dritten Viertel des 6. Jhs. (**A478**, **A503**), beide aus dem Umkreis der Northampton- und der Chanenکو-Gruppe²⁰⁵², zeigen Phalloi bei festlichen Veranstaltungen.

²⁰⁴⁵ Zum Schurz s. o. bei Anm. 1411.

²⁰⁴⁶ Schlotzhauer – Villing 2006, 68 Anm. 119.

²⁰⁴⁷ Das gilt auch für den kleinen Tänzer mit zwei Phalloi auf dem Schiffsschnabel, den man mit den Pataikoi verbinden könnte, Zwergfiguren, die nach dem Bericht Herodots (Hdt. 3,37) auf den Schnäbeln phönikischer Trieren angebracht waren, s. dazu DNP IX (2000) 391 f. s. v. Pataikoi (R. Hurschmann); Mandel 2005, 143. Die Figur kann aber ebenso aus der Tradition ostgriechischer Satyr- und Tänzerfiguren erklärt werden.

²⁰⁴⁸ Weber 2001, 141 vermutet, dass das Gefäß mit einem für den Amunkult passenden Bild bewusst in das Heiligtum von Karnak geweiht wurde. Anders als Boardman nimmt sie aber keine Herstellung dafür an. Csapo 1997, 277 weist darauf hin, dass das Thema grundsätzlich griechisch ist, auch wenn möglicherweise im Bewusstsein ägyptischer Analogien hergestellt oder gekauft.

²⁰⁴⁹ Boardman 1958, 7; Hedreen 1992, 129.

²⁰⁵⁰ Smith 2010, 213.

²⁰⁵¹ Schwarzmaier 2008, 20 f. weist bei den att. Darstellungen darauf hin, dass aus den Bildern keine spezifischen Einzelheiten oder genauen Abläufe bestimmter Feste zu rekonstruieren sind. s. dazu allg. auch Isler-Kerényi 2004, 79.

²⁰⁵² Zur Einordnung s. u. Exkurs Northampton- und Campana-Gruppe.

Auf der einen Gefäßseite von **A478** ist ein mindestens mannshoher, wenn nicht größerer Phallos zu sehen, den eine rot-weiße Girlande schmückt²⁰⁵³. Daneben ist der nackte Oberkörper einer bewegten Figur erhalten, vor ihm möglicherweise das erhobene Bein einer weiteren Figur²⁰⁵⁴. Wahrscheinlich handelt es sich um zwei tanzende Männer, aber auch Satyrn sind nicht auszuschließen. Ein weiteres, nicht publiziertes Fragment zeigt wohl Arm und Kopf eines Knaben in Frontalansicht, der einen Arm mit Kanne hochhält²⁰⁵⁵. Wein, Tanz und Phallos weisen auf einen Bezug der Feier zu Dionysos hin. Diese Annahme unterstützt auf der anderen Gefäßseite die Darstellung zweier Satyrn, die einen Palmettenkomplex flankieren²⁰⁵⁶.

Den Großteil des Amphorenfragments **A503** nimmt ein stark bewegter, bärtiger Mann im roten Schurz ein. Sein rechtes Bein erscheint hinter einer Gitterstruktur, sein linkes Bein hat er hochgezogen, den linken Arm erhoben, den Kopf zurückgelegt. Sidorova deutete seine Tätigkeit überzeugend als Stampfen von Trauben²⁰⁵⁷. Wellenlinien aus verdünntem Glanzton hinter dem Gitter deuten den Inhalt des Korbes an. Erhobene Hände mit den Rohren eines Doppelaulos hinter ihm zeigen, dass die Veranstaltung von Musik begleitet wurde. Vor dem Korb ragt ein beindickes, leicht gebogenes Objekt nach oben, daneben hängen Reste der roten und weißen Glieder einer Girlande. Der Vergleich mit **A478** spricht dafür, dass wir es hier mit einem monumentalen, geschmückten Phallos zu tun haben²⁰⁵⁸. Zu rekonstruieren ist also die Darstellung eines Mannes, der mit zurückgelegtem Kopf, vielleicht singend, zum Klang des Aulos vor einem Riesenphallos Trauben stampft.

Nicht nur die Herstellung von Wein war eng mit Dionysos verbunden, auch das Schmücken und Verehren von Phalloi spielte im Dionysoskult eine Rolle. Phalloi wurden nicht nur bei dionysischen Festen getragen oder geschmückt. Dionysos konnte auch in Form eines Phallos verehrt werden²⁰⁵⁹. Das Stampfen von Trauben zur Herstellung von Wein, das im Bild durch Aulosspiel und den geschmückten Phallos in eine festlich dionysische Atmosphäre gesetzt wird, ist nicht bloße Arbeit, sondern Teil einer dionysischen Verwandlung, der Wein eine Gabe des Gottes²⁰⁶⁰. Zahlreiche Schritte bei der Herstellung von Wein waren kultisch geprägt

²⁰⁵³ Die Fragmente wurden von Sidorova 1968, 115 f. Abb. 6 zusammen publiziert und zwei Seiten eines Gefäßes zugewiesen. Vgl. auch Kopejkina 1979, 22 f. Abb. 23. Ansonsten behandelte die Forschung bisher nur die Fragmente mit den beiden Satyrn (Lit. vgl. Kat. **A478**).

²⁰⁵⁴ Sidorova 1968, 115, in der Abbildung nicht eindeutig als Bein zu erkennen.

²⁰⁵⁵ Nach Sidorova 1968, 115; Hemelrijk 2007, 385 E5.

²⁰⁵⁶ s. dazu o. bei Anm. 1922.

²⁰⁵⁷ Sidorova 1968, 114; Sidorova, in: CVA Moskau (8) S. 59. Weniger überzeugend ist die Erwägung von Hemelrijk 2007, 382, dass der Mann möglicherweise mit Hilfe eines Korbes eine Wand (einer Höhle oder eines Schiffsrumpfs) hochkletterte.

²⁰⁵⁸ Sidorova 1968, 114; Sidorova, in: CVA Moskau (8) S. 59 vermutet darin einen Pfeiler als Basis für einen Phallos.

²⁰⁵⁹ Für Rhodos ist eine Skulptur aus Feigenholz überliefert, die als »Dionysos Thyonidas« verehrt wurde, wobei »Thyone« eine Bezeichnung für den Phallos ist, s. dazu Csapo 1997, 259. Zur Bedeutung des Phallos im Dionysoskult s. auch o. Anm. 1949.

²⁰⁶⁰ Wein als (zwiespältige) Gabe des Dionysos bereits bei Hesiod, Fragment 239 MW (Marg 1984, 534). s. dazu u. a. Burkert 2011, 249. 252 f. 360.

und mit Festen verbunden²⁰⁶¹. Bereits in der Schildbeschreibung der Ilias wird die Weinlese von Musik und Tanz begleitet²⁰⁶². Noch aus christlicher Zeit wird berichtet, dass die Kirchenväter versuchten, das Ausrufen des Namens des Dionysos beim Stampfen der Trauben zu verbieten²⁰⁶³.

Das Vasenbild setzt einen Teil dieser dionysischen Verwandlung als Fest ins Bild. Auch im fragmentarischen Erhaltungszustand wird noch deutlich, wie zentrale Elemente im Bild konzentriert werden, um die Bedeutung und Atmosphäre eines Ereignisses der Art zu visualisieren: Musik und Schmuck, die auf das Fest verweisen und der Phallos, in dem die Kraft des Gottes selbst anwesend ist.

Das nordionische Bild findet im Mutterland keinen direkten Vergleich. Auch dort wird Weinherstellung gezeigt, aber nicht in diesem Kontext. Aus der korinthischen Vasenmalerei ist nur eine Darstellung aus dem ersten Viertel des 6. Jhs. bekannt, die zwei Männer im kurzen Chiton zeigt, die in einem Korb Trauben stampfen²⁰⁶⁴, ohne weitere Angaben zum Kontext. In die attische Vasenmalerei halten Bilder der Weinherstellung und der Arbeit im Weinberg mit den Werken des Amasis-Malers um 540 Einzug²⁰⁶⁵. Auch hier begleitet Aulosspiel die Tätigkeiten. Sie werden aber auf eine mythische Ebene verlegt, da Satyrn die Arbeit verrichten. Auch Dionysos selbst kann dem Geschehen beiwohnen²⁰⁶⁶. Hier unterscheidet sich die ostgriechische Darstellung, die die Weinherstellung in einem festlich-kultischen Kontext imaginiert, sie aber nicht transzendiert.

Menschen im Weinberg

Eine Reihe nord- und südionischer Vasen der zweiten Hälfte des 6. Jhs. zeigt Bilder, in denen Weinreben eine Rolle spielten (**A502. A504–A508.**), wobei sich in einigen Fällen nur noch Ranken und Blätter (**A508**) oder Teile von Zweigen mit Trauben (**A507**) erhalten haben.

²⁰⁶¹ Isler-Kerényi 2004, 80.

²⁰⁶² Bei Hom. Il. 18, 461–571 wird bei der Traubenernte ein Klagegedicht auf Linos gesungen, s. dazu Schlesier 1987, 522 Anm. 16.

²⁰⁶³ Offensichtlich lange vergeblich, s. dazu Csapo 1997, 262 f.

²⁰⁶⁴ Kolonnenkrater Paris, Louvre E634: Sparkes 1976, 48. 57 Abb. 1. Zu Darstellungen der Weinproduktion in der griechischen Vasenmalerei allg. s. Sparkes 1976.

²⁰⁶⁵ Isler-Kerényi 2004, 67 f. Sparkes 1976, f. 48 vermutet daneben, dass die ungewöhnliche Darstellung auf einer euböischen Lekythos (Privatslg. Mapelwood: Sparkes 1976, 57 Abb. 2) auf eine Generation früher entstandene, verlorene attische Vorbilder zurückgeht. Zu att. sf. Darstellungen von Satyrn bei der Weinproduktion mit einer Liste der bekannten Stücke: Brommer 1937a, 26. 54 f. Anm. 20; Hedreen 1992, 85–88. 185 f.; Steinhart 2004, 104–107. 140 f.

²⁰⁶⁶ z. B. att. sf. Amphora Basel, Antikenmuseum Kä420: Bruckner 1958, Taf. 17–19; Isler-Kerényi 2001, 128. 157 Abb. 68. s. dazu auch Isler-Kerényi 2004, 67–70 Abb. 33. 34; Sparkes 1976, 48; Henrichs 1987, 108. Nur selten werden in der att. sf. Vasenmalerei Menschen bei der Weinlese gezeigt: att. sf. Amphora Paris, Louvre AM1008: v. Bothmer 1987, 117, Abb. 72 – att. sf. Pinax Athen, Akropolis 15124 (1.2560): Beazley 1935, 477 Abb. 3.

Auf dem wohl nordionisch schwarzfigurigen Fragment **A504**²⁰⁶⁷ ist unter den Reben noch der Hinterkopf eines Mannes zu erkennen, der mit einer Hand einen hohen, geflochtenen Korb auf seiner Schulter festhält. Es liegt nahe, dass die Figur Teil einer umfangreicheren Weinleseedarstellung war²⁰⁶⁸.

Drei fragmentierte nordionische Stücke (**A502**, **A505**, **A506**) zeigen Menschen und Tiere im Weinberg:

Das Bildfeld auf der anderen Seite der bereits betrachteten Amphora in Oxford (**A502**) nimmt zu großen Teilen eine Weinrebe ein, von deren Ranken Trauben hängen. Auf den unteren Ästen des Weinstocks steht ein junger Mann im Schurz mit schulterlangem Haar. Die Haltung seiner etwas über den Kopf erhobenen Hände mit den Handflächen nach außen und vorge-strecktem Daumen macht deutlich, dass er nach dem Tier, das über ihm im Geäst sitzt, greifen will. Es kommen Tiere hinzu. Rechts am unteren Rand des größeren Fragments haben sich noch Schnabel und Auge eines Vogels erhalten, der an einer Traube pickt²⁰⁶⁹. Unter dem Jüngling im Schurz ist ein Hund mit einer Kette an den Weinstock gebunden²⁰⁷⁰, am anderen Ende des Bildfeldes springt ein weiterer Hund²⁰⁷¹, in dessen aufgerissenem Maul mit Deckweiß die scharfen Zähne angegeben sind.

Das monströse Insekt, das in der Darstellung ebenso groß erscheint wie sein Jäger, ist nur zu Teilen erhalten. Bereits Price deutete es als Heuschrecke²⁰⁷². Dafür sprechen auch weitere Darstellungen auf inzwischen bekannt gewordenen Fragmenten nordionischer Keramik.

Auf dem Fragment der Hydria **A505**²⁰⁷³ ist ebenfalls ein junger Mann im Schurz unter einer Weinrebe dargestellt. In diesem Fall erinnern die herzförmigen Blätter des Gewächses zwar eher an Efeu und es hängen keine Trauben im Geäst. Dieses ist aber, wie in einem antiken Weinberg tatsächlich üblich²⁰⁷⁴, auf Holzstangen²⁰⁷⁵ abgestützt und wird wohl Wein meinen²⁰⁷⁶. Auf einer Stange sitzt eine in diesem Fall deutlich zu erkennende, große Heuschrecke²⁰⁷⁷. Auch

²⁰⁶⁷ Von Cvetaeva 1957, 189 als »vielleicht Chalkidisch?« publiziert; nach Sidorova 1962, 135 f. eindeutig klazomenisch. Boardman 1962/1963, 45 f. bezeichnet das Stück als ostgriechisch und stellt es in die Nähe der Ricci-Hydria (**A384**) und **A502**.

²⁰⁶⁸ Boardman 1962/1963, 45 f.; Sparkes 1976, 48. Vgl. Satyrn mit Körben auf den Schultern auf einer att. sf. Schale in Paris, Cab. Med. 320; Sparkes 1976, 60 Abb. 13, weitere Beispiele bei Sparkes 1976, 58 Abb. 6, 8; 59 Abb. 9

²⁰⁶⁹ Price 1931, in: CVA Oxford (2) 88.

²⁰⁷⁰ Price 1931, in: CVA Oxford (2) 88.

²⁰⁷¹ Nur Hemelrijk 2007, 385 spricht das Tier als »she-fox« an.

²⁰⁷² Price 1931, in: CVA Oxford (2) 88, genauer als Wanderheuschrecke.

²⁰⁷³ Solovyov 1999, 89; Solov'ev 2005, 77 hält das Stück für attisch. Überzeugender scheint m. E. der Vergleich von Hemelrijk 2007, 385 mit **A502** und **A384**. Die Darstellung des Körpers – Haltung, Gesichtsprofil, Ritzungen des Oberkörpers u. die konturbegleitenden Ritzungen an den Armen sprechen für eine Einordnung ins Nordionische vgl. Kopf auf **B277**.

²⁰⁷⁴ s. dazu mit att. sf. Darstellungen Kaeser, in: Kunst der Schale 1990, 327–329

²⁰⁷⁵ Anders Hemelrijk 2007, 385 F2: »youth under pergola catching some animal or insect on lime twig?«.

²⁰⁷⁶ Als Wein auch bei Solov'ev 2005, 77.

²⁰⁷⁷ Vgl. bes. Wanderheuschrecken (*Acridium migratorium*/*Locusta migratoria*): <http://www.dpi.qld.gov.au/documents/Biosecurity_EnvironmentalPests/IPA-Identification-Locusts-PA22.pdf> (26.3.2012).

bei dem nur zum Teil erhaltenen Insekt zwischen Weinreben auf dem nordionischen Fragment **A506** wird es sich um eine Heuschrecke handeln²⁰⁷⁸, wofür u. a. die typische, in einer Art Fischgrätmuster angegebene Zeichnung der Beine spricht.

Die Heuschrecke, insbesondere die Wanderheuschrecke, war in der Antike, wie noch heute, ein bekannter Schädling für die gesamte Vegetation, auch für den Weinberg²⁰⁷⁹. So muss es nicht verwundern, dass der Jüngling sie jagt²⁰⁸⁰. Von den Hunden ist zumindest einer angekettet, was darauf hindeutet, dass er zu dem menschlichen Heuschreckenjäger gehört. Das Erscheinen des Vogels sieht Price darin motiviert, dass er ein weiterer Feind der Heuschrecke ist²⁰⁸¹, während Boardman ihn als Schädling für den Wein deutet, nach dem der hochspringende Hund bellt²⁰⁸². Letzterer Aspekt wird dadurch betont, dass der Vogel sich mehr für die Trauben als für die Heuschrecke interessiert. Es handelt sich offensichtlich um die Darstellung der Pflege des Weinbergs, die ebenfalls dem dionysischen Bereich zugeordnet werden kann. Dabei nimmt die dionysische Natur selbst eine wichtige Rolle ein.

Ricci-Hydria

Im Rahmen dionysischer Natur spielen sich auch die Vorgänge im Schulterfries der Ricci-Hydria (**A384**)²⁰⁸³ ab. Diese vereint zahlreiche Szenen eines Opferfestes, die umfangreichste bekannte Darstellung eines griechischen Tieropfers, unter einem Rankendach²⁰⁸⁴. Aus der unteren linken Ecke des Frieses sprießt ein blühender Efeu, aus der rechten Ecke wächst eine Weinrebe. Die mit einander verflochtenen Ranken nehmen die gesamte obere Hälfte des Bildfeldes ein, dabei erscheinen die Blätter, Blüten und Trauben der Pflanzen im Verhältnis zu Menschen und Tieren unverhältnismäßig groß. Die Verortung des Opfers im dionysischen Bereich²⁰⁸⁵ ist durch den darüber rankenden Efeu und Wein evident, so dass anzunehmen ist, dass hier ein Opfer für Dionysos gemeint ist²⁰⁸⁶. Dabei werden die verschiedenen Verrichtungen beim Opfer in keiner zeitlichen Abfolge gezeigt²⁰⁸⁷, jedoch in einen einheitlichen Raum versetzt, der kein realer Raum ist, sondern der des Gottes.

²⁰⁷⁸ Als Heuschrecke bereits bei Solov'ev 2005, 52. Zur Einordnung in die Herkunftsgruppe B (Nordionien, Teos?) s. Posamentir – Solovyov 2007, 187.

²⁰⁷⁹ Davies – Kathirithamby 1986, 138–141. Zur antiken Überlieferung von Heuschreckenplagen s. DNP V (1998) 526 f. s. v. Heuschrecke (C. Hünemörder). Aristoph. Av. 588 f. verwendet das Bild der die zarten Triebe und Blüten des Weins schädigenden Heuschrecken, die von Vögeln gefressen werden.

²⁰⁸⁰ Price 1931, in: CVA Oxford (2) 88; Boardman 1958, 4.

²⁰⁸¹ Price 1931, in: CVA Oxford (2) 88. Zu Vögeln, die Heuschrecken fressen, s. DNP V (1998) 526 s. v. Heuschrecke (C. Hünemörder).

²⁰⁸² Boardman 1958, 4.

²⁰⁸³ Zur kunstlandschaftlichen Einordnung des Gefäßes s. Exkurs Northampton- und Campana-Gruppe. Zur Deutung der Darstellungen auf dem Gefäß in ihrer Kombination: Laurens 1986; Cerchiai 1995; s. zu dazu kritisch Hemelrijk 2007, 371.

²⁰⁸⁴ s. dazu ausführlich o. bei Anm. 1052.

²⁰⁸⁵ Ricci 1946–1948, 48; Laurens 1986, 55; Cerchiai 1995, 82.

²⁰⁸⁶ s. dazu ausführlich Laurens 1986, 45–50.

²⁰⁸⁷ Durand 1979, 137.

Kleinmeisterschale Paris

In den Bereich der dionysischen Natur führt auch das Innenbild der bekannten südionischen²⁰⁸⁸ Kleinmeisterschale in Paris (**A509**)²⁰⁸⁹. Das Zentrum des Bildfeldes nimmt ein Mann mit Bart und langem Haar im roten Schurz ein, seine Beine sind im Lauf oder Tanz bewegt, mit beiden erhobenen Händen greift er in Weinreben. Diese entspringen zwei Stämmen, die auf beiden Seiten des Mannes horizontal zum Rand des Bildfeldes wachsen, wo sie sich jeweils teilen und in zahlreichen Zweigen zurückkranken, um sich an einer etwa vertikal zu den Stämmen verlaufenden Achse wieder zu treffen²⁰⁹⁰. Auf dem oberen Ast der rechten Astgabel sitzt ein Vogel. In die Astgabel der gegenüberliegenden Seite haben Vögel ihr Nest gebaut, aus dem vier Nestlinge ihre Köpfe strecken. Über dem Stamm fliegt ein Vogel mit Beute, wohl einer Heuschrecke²⁰⁹¹, im Schnabel zu dem Nest. Am Stamm unter dem Nest ringelt sich eine Schlange²⁰⁹², in der Nähe sitzt im Gezweig eine große Heuschrecke. Zwischen den Blättern des rankenden Weins stehen auf drei Viertel des Schaleninnenbildes Blüten.

Die Darstellung hat zu unterschiedlichen Deutungen Anlass gegeben, die meist auf einer Bestimmung des Verhältnisses der Figur zu der sie umgebenden Natur aufbauen. Die anfängliche Benennung des Mannes als Vogelfänger²⁰⁹³ wurde bereits in den 1930er Jahren verworfen²⁰⁹⁴, ebenso der Versuch, die Bewegung des Mannes als Jagd auf die Heuschrecke zu erklären²⁰⁹⁵. In beiden Fällen führte man dagegen an, dass der Mann sich von Nest und Heuschrecke abwendet und dass es keinen Hinweis auf eine Handlung gebe.

Henrichs verband die Tiere in der einen Bildhälfte mit einer unter anderem in der Ilias geschilderten Szene, in der bei einem Opfer eine große Schlange unter dem Altar hervorschießt und in der nebenstehenden Platane acht Nesthocker und die Vogelmutter tötet²⁰⁹⁶. Diese These wurde wohl nicht ohne Grund von der Forschung nicht wieder aufgegriffen. Die Darstellung gibt keinen eindeutigen Hinweis auf die Geschichte, wie etwa den Altar oder das griechi-

²⁰⁸⁸ So bereits Price 1931, in: CVA Oxford (2) 89; Beazley 1932, 169 Anm. 13 attestiert dem Stück »pure East-Greek Fikellura style«. Zu den ionischen Kleinmeisterschalen s. grundlegend Kunze 1934; Walter-Karydi 1973, 22–29; Shefton 1989; Cook – Dupont 1998, 92–94. Bes. zur Herkunft der ionischen Kleinmeisterschalen zumindest zum Teil sicher aus Milet s. Schlotzhauer 2000, 415 f.; Schlotzhauer 2001, 123 f.; Schlotzhauer – Villing 2006, 61.

²⁰⁸⁹ In einem Schalenfragment aus dem Aphroditeheiligtum von Milet (Z91.52.8), das auf der Innenseite sich kreuzende Weinranken zeigt, vermutet Schlotzhauer 2000, 414 Abb. 299; 415 mit Anm. 47 einen »Zwillings« von **A509**.

²⁰⁹⁰ s. Kunze 1934, 102 mit einer konzisen Beschreibung und eingehenden Untersuchung der Komposition der Darstellung in einer Fläche, »die sich zum dreidimensionalen Raum der Wirklichkeit absolut neutral verhält«.

²⁰⁹¹ Das Objekt im Schnabel erinnert an eine verkleinerte Version der Heuschrecke, die im Weinlaub sitzt.

²⁰⁹² Henrichs 1987, 107 hat die Schlange überzeugend erkannt. Ihre Windungen sind nicht mit den Weinranken verbunden, im Original ist auch eindeutig der Kopf mit Auge und Bart zu erkennen, die in den publizierten Abbildungen kaum zu sehen sind. Gegen die Deutung als Schlange sprach sich wohl deshalb Tempesta 1998, 92 mit Simon 1976, 57 aus.

²⁰⁹³ Mit älterer Lit. bei: Pottier 1933, in: CVA Paris (8) 61. Auch noch bei Schefold 1967, 93 als solcher bezeichnet.

²⁰⁹⁴ Kunze 1934, 103 Anm. 2; Walter-Karydi 1973, 36; Simon 1976, 57.

²⁰⁹⁵ Price 1931, in: CVA Oxford (2) 89. Dagegen: Kunze 1934, 103 Anm. 2.

²⁰⁹⁶ Hom. Il. 2, 303–319. Henrichs 1987, 107 f.

sche Heer, dem das Omen gilt. Die Schlange, kaum größer als die Heuschrecke, wird weder als bedrohlich noch als angreifend geschildert. Einzige offensichtliche Handlung im Bild ist der Vogel, der seine Jungen füttert.

Die meisten Deutungen der Figur führen in den dionysischen Bereich. In der Figur im Zentrum hat man sowohl einen Menschen²⁰⁹⁷ als auch einen Dämon oder den Gott Dionysos gesehen. Die Haltung des Mannes, der mit beiden Händen in die Weinranken greift, verglich Simon mit der einer Potnia theron und bezeichnete ihn entsprechend als »Herrn der Bäume«, was bei einer Interpretation der Bäume als Weinstöcke zum »Herrn der Weinstöcke« und damit zu Dionysos führt²⁰⁹⁸. Gegen eine Deutung als Dionysos spricht die Kleidung der Figur, die zwar gepflegtes langes Haar und Bart trägt, wie der Gott. Dieser tritt in den gesicherten archaischen ostgriechischen Darstellungen aber nie nur im Schurz auf, sondern stets in langem Chiton und Mantel²⁰⁹⁹. Betrachtet man die Figur isoliert, spricht nichts gegen ihre Deutung als Mensch. Allerdings tragen Männer im Schurz nur selten langes Haar²¹⁰⁰. Zudem ist der Schurz²¹⁰¹ der Figur länger als etwa bei den Fikelluratänzern, die auch üblicherweise kurzes Haar haben²¹⁰². Es handelt sich also nicht um einen der üblichen Tänzer, mit denen die Figur wegen des Bewegungsmotivs auch verglichen wurde²¹⁰³. Die Schwierigkeit, den Mann in das bekannte Figurenrepertoire einzuordnen, und das offensichtliche Unbehagen, ihn als Mensch oder Gott zu definieren, führen zu seiner vagen Bezeichnung als »Naturdämon«²¹⁰⁴ oder »divinità dionisiaca«²¹⁰⁵.

Die Figur entzieht sich vorerst einer Benennung²¹⁰⁶. Es bleibt die Beschreibung als respektabler Mann in weniger respektabler Kleidung, wohl genährt und bewegt in dionysischer Natur. Bei letzterer handelt es sich mit dem Wein als Kulturpflanze um kultivierte und belebte Natur. Möglicherweise wird eine Bewegung und Wirkung des Mannes in der Natur darin deutlich, dass im Geäst hinter und unter ihm bereits Blüten stehen und Leben ist, während beides im Viertel vor ihm fehlt.

²⁰⁹⁷ Jackson 1976, 57. 59 (»little Fikellura man obscurely active in his orchard«); Henrichs 1987, 108.

²⁰⁹⁸ Simon 1976, 57, die sich jedoch nicht festlegt, ob »ein dionysischer Dämon oder Dionysos selber« dargestellt ist.

²⁰⁹⁹ s. etwa **A467**. Umstritten ist, ob eine Skulptur aus Didyma, die einen Gelagerten nur im Mantel zeigt, Dionysos darstellt, s. dazu o. Anm. 721).

²¹⁰⁰ z. B. der Jüngling im Weinberg auf **A502**.

²¹⁰¹ Nur Ketterer 1999, 216 Anm. 14 spricht hier von einem Kolpos des Gewandes. m. E. ist aber am Oberkörper kein Gewand zu erkennen. Nur der Bauch scheint etwas über den Schurz zu hängen.

²¹⁰² s. o. bei Anm. 1462.

²¹⁰³ Simon 1976, 57.

²¹⁰⁴ Walter-Karydi 1973, 36.

²¹⁰⁵ Tempesta 1998, 170 Nr. 63.

²¹⁰⁶ Schlotzhauer 2006b, 250 Anm. 94 vermutet »daß auch in der Louvre-Schale ein mythologischer Hintergrund [...] angenommen werden muß« und sieht offensichtlich Verbindungen zu bislang unpublizierten Darstellungen der Fikelluramalerei in Milet, was bis auf weiteres nicht zu beurteilen ist.

Einige Autoren bezeichneten die Darstellung als Frühlingsbild²¹⁰⁷. Dies kann jedoch trotz der Nestlinge aus botanischer Sicht nicht zutreffen. Will man das Bild überhaupt zeitlich im Jahreszyklus verorten, wäre an den Frühsommer (ab Juni) zu denken, wenn der Wein anfängt zu blühen. In diese Zeit passt auch noch das Füttern der Jungvögel.

Auch wenn keine konkrete Handlung im Bild zu fassen ist, wird an den verschiedenen Interpretationsversuchen deutlich, welche Projektionsfläche es bietet, nicht zuletzt wegen der Liebe zum Detail, besonders in den Tierdarstellungen. Als Ganzes evoziert es mit dem blühenden und damit auch duftenden Wein und den Vögeln eine paradiesische Atmosphäre, die an die Naturbeschreibungen früher griechischer Lyrik erinnert²¹⁰⁸.

Vergleich mit anderen Landschaften

Zum Vergleich mit den Bildern dionysischer Natur wurden Darstellungen der attischen Vasenmalerei wie auch ägyptische Bilder herangezogen.

Bei dem Weinbergbild auf der Amphora **A502** vermutete Boardman wie bereits bei der Schiffsprozession auf der anderen Gefäßseite, dass es unter dem Eindruck ägyptischer Darstellungen stehe²¹⁰⁹. Er führt als Vergleich die Wandmalerei aus einem Grab in der Oase Siwa an, die zwei Vierbeiner zu Seiten eines Weinstocks zeigt, nach dessen Trauben sie springen²¹¹⁰. Umgekehrt sehen die Ausgräber in der Grabmalerei, die deutlich später als das Vasenbild entstanden ist, wiederum griechische Anregungen²¹¹¹. Sie kann jedenfalls nicht als mögliches Vorbild für die nordionischen Darstellungen angeführt werden.

Auch dass die Bilder wegen der angeblich »ungriechischen« Unterordnung des menschlichen Elements unter die Natur von ägyptischer Malerei inspiriert seien²¹¹², ist nicht notwendigerweise anzunehmen²¹¹³. Darstellungen von Pflanzen und Landschaftselementen, auch solche von Weinreben und Weinbergen, haben zwar in der ägyptischen und assyrischen Kunst eine wesentlich längere Tradition als in der griechischen. Dass griechische Pflanzendarstellungen zahlreiche Anregungen aus diesem Bereich aufnahmen, ist daher bei einzelnen Motiven, etwa Pflanzen und Bildideen gut vorstellbar²¹¹⁴. Die griechischen Darstellungen der kleinen Menschen in großen Weinstöcken sind aber nicht direkt von ägyptischen Vorbildern abzuleiten.

²¹⁰⁷ Als Frühlingsbild bei Simon 1976, 57; Tempesta 1998, 92.

²¹⁰⁸ s. dazu u. bei Anm. 2255.

²¹⁰⁹ Boardman 1980, 137.

²¹¹⁰ Grab des Krokodils: Fakhry 1973, 183–187 Abb. 65 a sieht in den Vierbeinern Füchse, Boardman 1980, 137 mit Anm. 105 Hunde.

²¹¹¹ Fakhry 1973, 186 f., der das Grab als spät-ptolemäisch bezeichnet.

²¹¹² Boardman 1958, 9 vermutet dies. In späteren Texten zu **A502** (Boardman 1980, 137) greift er den Gedanken nicht wieder auf, aber Sparkes 1976, 49. 51.

²¹¹³ Zumal die genannten ägyptischen Vergleiche (Sparkes 1976, 49 Anm. 13) nicht überzeugen, u. a. säitiches Relief aus dem Grab einer Musikerin der Neith, Paris, Louvre AF1681: Desroches-Noblecourt 1954, 40–55 Abb. 1–3. s. ebenda S. 56–59 zu ägyptischen Weinlesedarstellungen mit weiteren Beispielen.

²¹¹⁴ Wie es etwa Himmelmann für die Bildidee der unter Weinreben Gelagerten annahm. Dem genauen Weg kann hier nicht nachgegangen werden. Himmelmann 2005a, 59 f. verweist auf das unter Weinreben gelagerte Königspaar auf dem assyrischen Palastrelief des Assurbanipal.

Die Komposition der Weinbergdarstellung auf **A502** findet ihre nächsten Vergleiche in Darstellungen der Weinlese auf attisch schwarzfigurigen Vasen, die Satyrn und selten auch Menschen zeigen, die in einem das ganze Bildfeld überwuchernden Weinstock herumklettern²¹¹⁵. Die den Bildgrund überspannenden Weinranken sind eine für die attische Vasenmalerei typische Umsetzung der Darstellung des Weines seit den Werken des Amasis-Malers²¹¹⁶. Hier wird nicht das menschliche Element der Natur untergeordnet, sondern es werden Menschen oder Satyrn in die Welt des Dionysos, der die Weinranken sprießen lässt, eingefügt.

Dies findet sich in den ostgriechischen Weinbergdarstellungen ebenso wieder wie beim Opfer auf der Ricci-Hydria (**A384**). Auch die Figur auf der ionischen Kleinmeisterschale im Louvre (**A509**) wird in die dionysische Natur eingefügt. Diese aus dem Attischen übernommene Kombination wird aber kreativ umgesetzt und aus ihren räumlichen Zusammenhängen gelöst. Die menschliche Figur steht nun im Zentrum.

Das Netz von Weinranken kann auch als selbständiges Motiv Bereiche der Gefäßoberfläche schmücken, wie es zahlreiche attisch schwarzfigurige Darstellungen zeigen²¹¹⁷. Auch die Schulter eines Fikelluragefäßes aus Milet²¹¹⁸ übernimmt diese Verwendung der Weinranke aus dem Attischen.

Zwar wurde die Idee, mithilfe von Weinreben einen dionysischen Raum im Bild zu schaffen, wahrscheinlich aus dem Attischen übernommen. Die ostgriechischen Bilder zeigen aber in den Reben andere Figuren und Themen.

Die Bewohner der Weinreben in den ostgriechischen Darstellungen haben in den attischen Bildern keinen Vergleich²¹¹⁹, darunter besonders die Heuschrecke, die in den ostionischen Bildern gleich viermal erscheint (**A502. A505. A506. A509**)²¹²⁰, zweimal davon in zentraler Rolle.

Statt der Satyrn, die in den attischen Bildern die Weinstöcke bevölkern, erscheinen in den ostgriechischen Bildern Menschen. Die Weinbergdarstellungen auf **A502** und **A505** erinnern zwar in der Komposition an attische Darstellungen der Weinlese, diese wird aber nicht gezeigt. Vielmehr scheinen Menschen damit beschäftigt, das überdimensionierte Ungeziefer zu fangen.

²¹¹⁵ Att. sf. Amphora St. Petersburg, Ermitage 9: Sparkes 1976, 59 Abb. 9 mit weiteren Darstellungen. Nur selten werden in der att. sf. Vasenmalerei Menschen bei der Weinlese gezeigt: att. sf. Amphora Paris, Louvre AM1008: v. Bothmer 1987, 117, Abb. 72 – att sf. Pinax Athen, Akropolis 15124 (1.2560): Beazley 1935, 477 Abb. 3.

²¹¹⁶ s. dazu Kaeser, Rebe und Efeu, in: Kunst der Schale 1990, 325–335.

²¹¹⁷ z. B. att. sf. Schale New York, MMA 12.198.2: CVA New York, MMA (2) III H Taf. 28.

²¹¹⁸ Milet K86.32.11: v. Graeve 1987, 22 Nr. 42 Taf. 12.

²¹¹⁹ Heuschrecken werden in anderen Zusammenhängen in attischen Vasenbildern durchaus dargestellt, s. etwa hinter dem wilden Wesen auf dem protoattischen Krater, ehem. Berlin 31573 (A32): CVA Berlin (1) Taf. 18–21. – Zwischen Tieren, die in einem Fries pflügende Männer umgeben: att. sf. Schale des Nikosthenes, Berlin 1806, die Jackson 1976, 59 f. Abb. 26 unter ostgriechischem Einfluss sieht. – Im Fries einer Bandschale zwischen Wespe, Maus und weiteren Tieren den langen Fühlern nach eher ein Grashüpfer (Feldheuschrecke): att. sf. Schale, Slg. Mildenberg: Walker 1996, 4–6 Nr. 3, 4.

²¹²⁰ In anderem Zusammenhang wird auch auf der ostdorischen Situla **A551** eine Heuschrecke gezeigt, die zusammen mit einem Vogel und einem Hasen wohl im allgemeineren Sinne auf den Bereich der Natur als Lebensbereich des daneben gezeigten Flügeljünglings verweisen soll, s. u. bei Anm. 2381. 2410.

Damit erinnern die Bilder eher an ländliche Szenen, ein Kontext, in dem auch auf einer attischen Schale eine Heuschrecke dargestellt ist.

Auch die Ricci-Hydria (**A384**) zeigt beim Opfer im Reich des Gottes Menschen, anders als in der attischen Darstellung eines dionysischen Opfers auf einem schwarzfigurigen Krater von der Athener Akropolis, auf dem sich neben den Menschen Satyrn und Mänaden beim Opferfest vergnügen²¹²¹.

Unter den Pflanzen, die in der ostgriechischen Vasenmalerei des 6. Jhs. in Bildern mit Menschen und den hier untersuchten Mischwesen auftauchen, spielt der Wein eine zentrale Rolle. Die Darstellungen zeigen kultivierte Natur und evozieren die Welt des Dionysos. Wie in den attischen Bildern können die Weinreben einen imaginären Raum des Gottes schaffen. Als Symbol der Macht des Dionysos können sie zum eigenen Thema einzelner Bildfelder werden. Statt der Satyrn und Mänaden, die üblicherweise attische Weinberge bevölkern, werden in den ostionischen Bildern aber Menschen im Weinberg und in der Kelter dargestellt. Anders als die attischen Bilder, die bereits durch ihr Personal die Szene in eine mythische Sphäre rücken, zeigen die ostgriechischen Darstellungen die Menschen in einem kultischen Kontext, etwa dann, wenn ein Mann vor einem geschmückten Riesenphallos zum Klang der Auloi Trauben stampft oder beim Opferfest in dionysischer Natur.

Pflanze und Landschaft

Die ausführliche Schilderung der Pflanzen und Tiere auf der soeben besprochenen südionischen Kleinmeisterschale in Paris (**A509**) beherrschte einen großen Teil der Diskussion des Stückes und gab mit Anlass zu weitreichenden Thesen zur besonderen Naturnähe der ostionischen Kunst und ihrer Bedeutung für die griechische Natur- bzw. Landschaftsdarstellung.

Wir wollen verfolgen, was die frühere Forschung mit Naturnähe meint und ob sich in den ostgriechischen Vasenbildern eine größere Nähe der formalen Umsetzung von Pflanzen zu ihrer Erscheinungsform in der Natur feststellen lässt. Dafür ist zunächst allgemein zu klären, inwieweit in den archaischen Bildern überhaupt von Natur- und Landschaftsdarstellung gesprochen werden kann und ob das Verhältnis von Ornament, Pflanze und Tier ein anderes ist als sonst in der gleichzeitigen und früheren griechischen Bilderwelt. Sodann soll anhand eines Überblicks über frühe Naturdarstellungen deren Beginn in der ostgriechischen Vasenmalerei skizziert werden.

Forschungsgeschichte

Die Idee von der besonderen Naturnähe der ostgriechischen Kunst basiert offensichtlich noch auf der panionistischen Strömung der archäologischen Forschung des 19. Jhs., die eine Überlegenheit der ionischen Kunst postulierte und hier den Ursprung zahlreicher Phänomene der

²¹²¹ att. sf. Kraterfrgt. Athen, NM Akr. 654: Graef – Langlotz 1925, 80 Nr. 654 Taf. 41. 42. s. dazu Laurens 1986, 48 f. Abb. 4; Gebauer 2002, 296 f. Z1; 341; 735 Abb. 163.

griechischen Kunst sah²¹²². Dementsprechend wurde auch die ostionische Keramik früher datiert als nach heutigem Forschungsstand, wobei man manche Gefäßgruppen als ostgriechisch ansah, von denen heute bekannt ist, dass sie nicht im ostgriechischen Raum hergestellt wurden²¹²³.

Angesichts der nach wie vor anerkannten wichtigen Rolle, die im ostgriechischen Raum entstandene Werke der frühgriechischen Epik und Lyrik spielen, suchte die philologisch geprägte Forschung nach Entsprechungen in der bildenden Kunst²¹²⁴. Obwohl seit den 1920er Jahren mit zunehmender Kenntnis der attischen und kretischen Kunst das Pendel zurückschwang²¹²⁵, blieb die Vorstellung von einer besonderen Naturnähe der (ost-)ionischen Kunst größtenteils bestehen. Die Feststellung von Smith 1932²¹²⁶, dass – nachdem die Chalkidische Keramik, Caeretaner Hydrien und andere Gattungen ausgeschieden waren – »few documents remain of the ‚Ionian‘ love of plant forms«, und dass die »Phytomania« eher etruskisch als griechisch sei, fand kaum Niederschlag in der späteren Forschung. Vereinzelt spätere kritische Stimmen fanden wenig Beachtung²¹²⁷.

Die Untersuchungen der Pflanzen- und Landschaftselemente vermischen häufig verschiedene Ebenen: das Thema, seine Auffassung und den Stil der Darstellung. Die angebliche Naturnähe der ostionischen Kunst wird für die Keramik besonders in stilistischen Untersuchungen seit dem frühen 20. Jh. formuliert. So spricht nach Kunze aus dem Schalenbild **A509** kein passives Naturgefühl, sondern frische Beobachtung der »gegen das Außen aufgeschlossenen Ionier«²¹²⁸. Homann-Wedeking betont die »frische Natürlichkeit« des Efeublätterfrieses außen, der

²¹²² s. z. B. in: Alterthümer von Ionien 1829 die Vorrede zur ersten Ausgabe von 1797: »Alle anderen Künste [...] blühten nirgends mehr als hier und kein Land von demselben Umfang hat eine größere Anzahl ausgezeichneter Maler und Bildhauer hervorgebracht, als Ionien« (dazu Anm. 8 mit literarisch überlieferten Künstlern aus Samos, Milet, Phokaia und Chios). Zahn 1898, 75–79 sieht bei seiner Untersuchung klazomenischer Keramik die attische Vasenmalerei und Plastik unter dem »Einfluss einer bedeutend fortgeschrittenen Kunst« der »überlegenen Ionier«, worauf aufbauend Kjellberg 1908, 10 im Klazomenischen Vorstufen der schwarzfigurigen Vasenmalerei annimmt, und Kjellberg 1932, 8 den Ursprung der rotfigurigen Technik in der klazomenischen Keramik vermutet. s. auch das Vorwort von Boehlau 1898, 1.

²¹²³ Bes. die »chalkidische« Keramik, deren Herstellungsort (Euböa oder Magna Grecia) allerdings noch diskutiert wird (Cook 1997, 149–151; DNP II [1997] 1088 f. s. v. Chalkidische Vasenmalerei [M. Steinhart] mit weiterer Lit.) und die Caeretaner Hydrien als Werke ostgriechischer Immigranten in Etrurien (Hemelrijk 1984, 160–194; Cook 1997, 151 f.; zuletzt: Hemelrijk 2009, bes. 1f. 75 f.). s. zur Forschungsgeschichte zusammenfassend Cook 1997, 295–303; Boardman 2006, 49.

²¹²⁴ s. dazu Hanfmann 1953, 1; Jackson 1976, S. IX. Diese Suche nach Entsprechungen ist problematisch; dies heißt jedoch nicht, dass umgekehrt der Vergleich der Darstellung mit der Naturauffassung in der zeitgenössischen Lyrik, wie bereits Kunze 1934, 103 f. ihn vornimmt, unberechtigt ist.

²¹²⁵ Pfuhl 1923b, bes. 122–128. 132–136; Beazley 1928, bes. 12; Rumpf 1933, bes. 55–61. 65. 68. Zu Vasenfunden Kreta s. Payne 1927/1928.

²¹²⁶ Smith 1932, 133

²¹²⁷ Hemelrijk machte wiederholt darauf aufmerksam, dass die für typisch ostgriechisch gehaltenen Landschaftsdarstellungen in ostgriechischen Bildern nicht häufig sind (Hemelrijk 1963, 29 mit Anm. 4; Hemelrijk 1984, 67 f.). Cook – Dupont 1998, 92 merkte an: »the claim sometimes made that this sort of subject is characteristically Ionian seems to me at least unproven«. Jackson 1976, 76 schließt att. Weinbergsszenen aus seinen Überlegungen zum ostgriechischen Einfluss auf att. Bilder aus und stellt S. 59 fest: »the East Greek vogue for detailed observation of flora and fauna is a late one«.

²¹²⁸ Kunze 1934, 103; s. auch ebenda S. 95, im Gegensatz dazu: ebenda S. 114. Eilmann 1933, 34 spricht vom Bemalungsstil der ostgriechischen geometrischen Keramik als »von Natur aus lockerer und offener«.

»gleichzeitig mehr stilisiert und doch pflanzlicher erfasst, sehr viel lebendiger als in Attika« sei²¹²⁹. In diesem Zusammenhang spielen auch die Caeretaner Hydrien eine Rolle, die vielen Autoren noch als ostionisch galten und das Bild der naturnahen Ionier prägten. Endt attestiert ihren Darstellungen bereits 1899 »Naturwahrheit und Lebhaftigkeit«²¹³⁰. Homann-Wedeking 1938 führt ihre Efeublätterfriese als »Zeugnis des ionischen Naturalismus« an²¹³¹. Diese Auffassung wirkt fort in den Beschreibungen Walters von 1968, der »auf den Blattornamenten« der spätgeometrischen Keramik aus Samos den »Hauch einer stark empfundenen Naturwelt« zu erkennen glaubt²¹³². Vorsichtiger drückt sich Simon 1976 aus, wenn sie erwähnt, die ostgriechische Herkunft des Künstlers verrate sich »nicht nur in seiner Naturauffassung« und konkretisierend das stärkere Eigenleben der Pflanze in den Efeufriesen auf dem Schalenrand außen anführt²¹³³.

Nun fragt es sich, was hier als »naturnah« gilt. Es geht offensichtlich nicht um konkrete Naturbeobachtung, etwa botanische Details, die einer echten Pflanze in den ostgriechischen Darstellungen ähnlicher wären als in den Bildern anderer Regionen. Vielmehr scheint etwas Atmosphärisches gemeint²¹³⁴. Als »naturnäher« wird bezeichnet, was vom modernen Betrachter als »natürlicher« empfunden wird, etwa der stärker oder unregelmäßiger geschwungene Stängel von Blättern oder eine unruhigere Binnenzeichnung²¹³⁵. Tatsächliche Naturnähe im Sinne größerer Annäherung an die äußere Erscheinungsform der Pflanze in der Natur ist hieran aber kaum festzumachen.

Auch auf ikonographischer Ebene geht das Zuschreiben einer Vorliebe für Naturdarstellungen an »die Ionier« spätestens auf das 19. Jh. zurück, wobei mit »ionisch« oft nicht nur ostionisch gemeint ist²¹³⁶. Zudem basiert die Argumentation auch in diesem Bereich zum Teil auf Stücken, die inzwischen nicht mehr als ostgriechisch angesehen werden. So vermittelt für Heinemann die »Chalkidische« Schale des Phineus-Malers²¹³⁷, »mit wieviel Liebe die Ionier des 6. Jhs. die Natur beobachtet haben«²¹³⁸. Sie vermutet die Abhängigkeit attischer Darstellungen

²¹²⁹ Homann-Wedeking 1938, 23.

²¹³⁰ Endt 1899, 67 in Bezug auf die Darstellung einer Eberjagd.

²¹³¹ Homann-Wedeking 1938, 23.

²¹³² Walter 1968, 46. Es ließen sich noch zahlreiche weitere Beispiele anführen. Selbst Hanfmann 1953, 20, der die Stellung der ionischen Kunst kritisch hinterfragt, schreibt, die ostgriechischen Künstler seien empfänglicher für die Naturbeobachtung (in Hinblick auf die Löwenkampfgruppe aus Samos, die inzwischen als peloponnesisch angesehen wird, s. o. mit Anm. 107. 108).

²¹³³ Simon 1976, 57. Jackson 1976, 76 f. spricht in seiner differenzierten Untersuchung zum ostgriechischen Einfluss auf attische Vasen von der »East Greek insistence on the truly vegetable character of subsidiary ornament«, und nennt als Beispiele Vögel in Ranken und gegen die übliche Richtung gedrehte Palmettenblätter.

²¹³⁴ Kunze 1934, 103 spricht nicht zufällig bei **A509** von einem »Stimmungsbild«.

²¹³⁵ Simon 1976, 57. Kunze 1934, 95 f.

²¹³⁶ Bereits Studniczka 1903, 20 Anm. 101 beklagt »die nicht immer genügend beherrschte Notwendigkeit, zwischen Mutterland und ‚Ionien‘ eine besondere Inselzone anzuerkennen«.

²¹³⁷ Schale des Phineus-Malers, Würzburg L164: Hurwit 1991, 47 Abb. 15. Zum Herstellungsort der Chalkidischen Keramik s. o. Anm. 2123.

²¹³⁸ Heinemann 1910, 58, die ebenda S. 61 die Schale als ostgriechisch einordnet. s. auch Heinemann 1910, 39 f. zu den Caeretaner Hydrien.

von ionischen Vorlagen²¹³⁹. Auch die »dekorative Verwendung des Weinstocks« ist nach Heinemann in »Ionien« erfunden worden²¹⁴⁰. Schefold spricht 1967 **A426** und **B296** zusammen mit Caeretaner und Chalkidischer Keramik ein »feines Empfinden für Landschaft und Tier« zu und führt die Schale **A509** als Beispiel für »ionische Landschaftsbilder« an²¹⁴¹. Brize bezeichnet 1985 die Andeutung der Vegetation im Rahmen des Kampfes des Herakles gegen Geryoneus (**C40**) als »ionisch«²¹⁴².

Natur und Landschaft – Begriff

Nun ist die Frage, wie eine »Natur«- oder »Landschaftsdarstellung« überhaupt zu definieren ist. Weder entspricht das griechische Wort φύσις unserem Naturbegriff noch gibt es ein griechisches Äquivalent für »Landschaft«, was bereits zeigt, dass es sich dabei um ein modernes Konzept handelt²¹⁴³.

Die griechische Bilderwelt archaischer Zeit kennt bekanntlich die Landschaftsdarstellung im Sinne neuzeitlicher Landschaftsbilder ebenso wenig wie einen perspektivisch einheitlichen Raum²¹⁴⁴. Aus geographisch morphologischer Sicht versteht man unter »Landschaft« einen bestimmten, charakteristischen Teil der Erdoberfläche, bei dem es sich um eine räumlich konkrete Landschaft handeln kann (Reallandschaft)²¹⁴⁵. Die Landschaftsdarstellung wird oft als Ausschnitt eines solchen Teils definiert²¹⁴⁶. Es ist aber zu bedenken, dass sie nicht Abbild einer tatsächlichen Landschaft sein muss, sondern ebenso imaginäre Landschaft schaffen kann, die nicht mehr konkret oder »individuell« im Sinne einer Wiedererkennbarkeit sein muss.

Für die archaischen griechischen Bilder ist der von Heinemann 1910 für den Titel einer der ersten umfassenderen Untersuchungen des Themas gewählte Begriff »landschaftliche Elemente« bezeichnend. Geht man von dem aus, was sich in den archaischen Bildern, von denen vor allem die attischen untersucht wurden, findet – Pflanzen (vor allem Bäume), Felsen oder Wasser – handelt es sich um Elemente der Natur, die Teil einer tatsächlichen Landschaft bilden können und im Bild eine Landschaft, einen Ort oder nur die konkrete Umgebung charakteri-

²¹³⁹ Heinemann 1910, 62. 81.

²¹⁴⁰ Heinemann 1910, 76 f.

²¹⁴¹ Schefold 1967, 93, der von diesen und etruskischen Wandmalereien auf verlorene monumentale Landschaften schließen will. Auch Elliger 1975, 23 rezipiert noch die Annahme der Herkunft der Landschaftsdarstellung von den »Ioniern«.

²¹⁴² Brize 1985, 86. Ikonographische Vergleiche nennt er nicht. Als Belege für ein neues Naturgefühl, das hier zum Ausdruck komme, führt er allerdings überzeugender Naturschilderungen der frühgriechischen Lyrik an.

²¹⁴³ Elliger 1975, bes. 1 f.; Hurwit 1991, 33–36. s. dazu zusammenfassend Schnapp 2006, 73–75; Dietrich 2010, 18 f. Zur Wahrnehmung von Natur und zu »Topophilie« und romantischem Impuls in der Naturbetrachtung als Phänomen der Moderne s. Hurwit 1991, bes. 33–35.

²¹⁴⁴ Jacobsthal 1927, 91; Elliger 1975, 3 f.; Dietrich 2010, 3–7.

²¹⁴⁵ <http://www.brockhaus-encyklopaedie.de/be21_article.php> (Brockhaus Enzyklopädie online 2005–2012, 18.7.2012 s. v. Landschaft). Zur Entstehung des modernen Landschaftsbegriffs u. seiner »wissenschaftlichen« und »anthropologischen« Verwendung. Elliger 1975, 2–10.

²¹⁴⁶ s. dazu Elliger 1975, 2. 4–8; Chazalon 1995, 103 s. ebenda zur Rolle des Betrachters, durch dessen Wahrnehmung die Landschaft erst entsteht.

sieren oder evozieren können²¹⁴⁷. So umreißen neuere Untersuchungen des Themenkreises in ihrem Titel das untersuchte Bildspektrum auch mit »Baum und Strauch«²¹⁴⁸ oder »Bäume und Felsen«²¹⁴⁹.

Tierfries und Landschaft, Pflanze und Ornament

Tiere und pflanzliche Ornamente werden in die Untersuchungen zu Pflanzen- und Landschaftsdarstellungen meist nicht einbezogen²¹⁵⁰. Doch fragt es sich, wo bzw. ob überhaupt eine Grenze zwischen Ornament und Pflanze, zwischen Tierfries und Landschaft zu ziehen ist²¹⁵¹.

Ein Tier im Tierfries vor einer Pflanze, etwa einem Baum oder Busch²¹⁵², unterscheidet sich nur graduell, nicht in der Zusammenstellung der Elemente, von der späteren Darstellung etwa einer Tierkampfgruppe oder einer säugenden Kuh unter einem Baum in der attisch schwarzfigurigen Vasenmalerei²¹⁵³. Anders als das Tier im Tierfries werden die genannten späteren Darstellungen aber in der Forschungsliteratur als Teile einer Landschaft angesprochen. Dies liegt wohl daran, dass Tier und Pflanze im Tierfries nicht in realen Größenverhältnissen erscheinen, sondern beide die Höhe des Frieses füllen. Die säugende Kuh steht hingegen unter einem wesentlich größeren Baum. Hier ist es offensichtlich das Verhältnis der Figuren zu den Landschaftselementen und zum Bildraum, das den modernen Betrachter die zusammengestellten Bildelemente mit einer Landschaft assoziieren lässt. Dies muss jedoch nicht ebenso für den antiken Betrachter gelten. Hier zeigt sich, dass ebenso wie die Definition des Begriffes »Landschaft« auch die Definition der Landschaftsdarstellung ein Problem des modernen Betrachters ist.

Ähnlich verhält es sich mit der Wahrnehmung von Ornament und Pflanze. Mit der scheinbaren Grenze zwischen Ornament und Pflanze²¹⁵⁴ spielen die griechischen Darstellungen häufig

²¹⁴⁷ Zu Darstellungen von Pflanzen- und Landschaft bzw. Landschaftselementen in der griechischen Kunst, bes. der attischen Vasenmalerei s. Heinemann 1910; Nelson 1976; Hurwit 1991; Holmberg 1992; Chazalon 1995; Hedreen 2001; Himmelmann 2005a; Schnapp 2006; Dietrich 2010.

²¹⁴⁸ H. Rühfel, *Begleitet von Baum und Strauch* (Dettelbach 2003).

²¹⁴⁹ Dietrich 2010, der S. 15 f. die Untersuchung von Heinemann 1910 kritisiert und Dietrich 2010, 18 f. fehlende Definitionen beklagt, selbst ebenfalls davon absieht aber mit dem Begriff »Landschaftselemente« operiert (s. etwa die Kapitelüberschrift Dietrich 2010, 23).

²¹⁵⁰ Schattner 1995, 83 mit Anm. 87 nennt interessanterweise einen einzelnen Palmettenbaum auf einer nordionischen Kanne (London, BM 67.5-8.925: Walter-Karydi 1973, Taf. 107 Nr. 893) als Pflanzendarstellung, leider ohne weiteren Kommentar.

²¹⁵¹ Bereits Jacobsthal 1927, bes. 91. 87 Anm. 1 (in Bezug auf Heinemann 1910) beklagt, dass bei der Untersuchung der Darstellung von Vegetation »zu einseitig auf die natürlichen Bäume und Sträucher, auf »Landschaft« geachtet würde.

²¹⁵² s. z. B. die Tiere zu Seiten eines Baumes auf **A526, A510**, wo Bäume beide Friesenden begrenzen, oder die südionischen Frgt. Samos, Heraion K5986: Brize 1985, 66. 68 Taf. 22, 1, die nicht nur Vögel zu Seiten eines Baums, sondern auch Bäume im Hintergrund laufender Rinder zeigen.

²¹⁵³ Kuh unter Baum auf Att. sf. Oinochoe Brüssel, Bibliothèque Royale 5: Dietrich 2010, 337 Abb. 272 – Stier und Löwe vor einem Baum auf Att. sf. Skyphos: Heinemann 2010, 76 Abb. 14.

²¹⁵⁴ Zur pflanzlichen Geltung des Ornaments ausführlich Jacobsthal 1927, bes. 86–92, der aufzeigt, dass Pflanzen in natürlicher und abstrakt stilisierter Form im Bild gleichberechtigt nebeneinander stehen können. s. auch Himmelmann 1968, 266 f. 271 f.

absichtlich, wie es Hurwit vor allem für die attische Vasenmalerei ausgeführt hat²¹⁵⁵. Das Phänomen ist auch und besonders in der ostgriechischen Tierfrieskeramik bekannt²¹⁵⁶, wo Vögel auf Rosetten und anderen vegetabilen Ornamenten sitzen²¹⁵⁷ oder ein Bock mit den Vorderläufen auf einen Palmettenbaum steigt²¹⁵⁸. Durch den Kontakt mit dem Tier bekommt das Ornament eine räumliche Dimension und wird von uns als Pflanze wahrgenommen. Hier lässt sich vielleicht fassen, was die frühere Forschung als »pflanzlich« und »natürlich« empfand²¹⁵⁹. In diesem Zusammenhang spricht auch Jackson von der »East Greek insistence on the truly vegetable character of subsidiary ornament«²¹⁶⁰.

Während das Ornament in diesen Beispielen pflanzliche Qualitäten und Aufgaben erhält, kann umgekehrt die Pflanze auch in ihrer ornamentalen Form gezeigt werden. So wird etwa die Ranke in der Hand des Behaarten auf **A437** zur Spirale stilisiert²¹⁶¹. Ebenso können Pflanzen in ihren unterschiedlichen Erscheinungsformen zusammen dargestellt werden: Bei den Bäumen auf dem Geryoneus-Blech (**C40**) stehen beblätterter Baum, Palme und Palmettenbaum gleichberechtigt nebeneinander²¹⁶². Auch für die ostgriechischen Darstellungen gilt, dass »weitgehende Stilisierung nicht mit einem Verlust an Gegenständlichkeit zusammengeht«, wie Himmelmann es für das frühgriechische Ornament formuliert hat²¹⁶³.

Die Verbindung zwischen Figur und Ornament-Pflanze findet sich nicht nur in den orientalisierenden Bildern, sondern auch in der ostgriechischen Vasenmalerei der zweiten Hälfte des 6. Jhs., etwa auf einer Amphora der Northampton-Gruppe (**A478**), auf der Satyrn ornamentale Ranken ergreifen²¹⁶⁴. Sie entsprechen dem Rankengebilde auf der Northampton-Amphora (**A467**) selbst, das zwei Kranichreiter flankieren, während sich darunter zwei Igel, ein Hase

²¹⁵⁵ Hurwit 1992.

²¹⁵⁶ s. dazu Jackson 1976, 76 f.; Brize 1985, 68 mit Beispielen in Anm. 70; Hurwit 1991, 39 mit Anm. 42.

²¹⁵⁷ z. B. auf dem Tellerfrgt. St. Petersburg, Ermitage B 66-35. B 69-26; Kopejkina 1982, 26 Abb. 20 Anm. 57; Vdovičenko 2008, 182 Abb. 9, 5. s. auch Walter 1968, Taf. 117 Nr. 592; 123 Nr. 610. Die Vögel werden aber ebenso auf Schwänze von Greifen und Löwen gesetzt (Walter 1968, Taf. 105 Nr. 556; Taf. 123 Nr. 609). Es scheint sich besonders um eine südionische Vorliebe zu handeln. Zur Einordnung der Stücke s. Kerschner – Schlotzhauer 2007, bes. 304 Nr. 26; 307 Nr. 43. Vögel sitzen auch auf einer Ranke und auf dem Geweih eines Tieres im Fries einer Schüssel der »Ephesischen Ware« (London, BM 1907.12-1.769; Greenewalt 1973, 92 f. Nr. 1 Taf. 2, 1), die höchstwahrscheinlich in Sardes, möglicherweise aber auch noch an weiteren Orten hergestellt wurde (s. dazu Kerschner 2008, 228). Vgl. auch die auf Tierschwänzen, -rücken, Rosetten und einem Baum sitzenden Vögel auf einem Kosmetikgefäß der »Ephesischen Ware« **A526**.

²¹⁵⁸ Südionische Kanne (SiA Ib) Rom, Villa Giulia: Walter-Karydi 1986, 79 Taf. 4; Kerschner – Schlotzhauer 2007, 304 Nr. 24. Zu Palmettenbäumen u. Vegetation, die zwischen Tieren aufwächst s. Jacobsthal 1927, 86 f.

²¹⁵⁹ Auch Pfuhl 1923a, 138 führt dies für die »lebendige« Darstellungsweise der Ionier an.

²¹⁶⁰ s. o. Anm. 2133.

²¹⁶¹ s. zu dem Phänomen mit attischen Beispielen Himmelmann 1968, 271. 268 Anm. 1; Himmelmann 2005a, 23–25.

²¹⁶² Vgl. Himmelmann 2005a, 22 f.; Himmelmann 1968, 266 f. zum »Nebeneinander von ornamentaler und deskriptiver Wiedergabe« auf dem verwandten Kaineus-Blech (**C45**). Brize 1985, 76–79 OL2 vermutet die Fertigung des Blechs **C45** in einer ostionischen Werkstatt, während frühere Untersuchungen (s. dazu Brize 1985, 77) eine kykladische Herkunft annehmen, u. a. Fittschen 1969, 118. Hatzı 2008, 99 schreibt das Stück allgemein einer »ionischen Werkstatt« zu. Die Herkunft des Geryoneus-Blech **C40** aus einer ostionischen Werkstatt ist weniger umstritten (s. u. a. Brize 1985, 72. 83; Kyrieleis 1991, 131; Held 1999, 148).

²¹⁶³ Himmelmann 1968, 271.

²¹⁶⁴ s. auch zwei Fragmente von weiteren Stücken mit Resten entsprechender Palmettenkomplexe aus Pantikapaion in Moskau, Puschkin Mus. M-70. M-73: CVA Moskau (8) Taf. 27, 1. 2.

und ein Fuchs tummeln. Besonders die Tiere unter der sehr viel größeren Ranke legen eine »gegenständliche Bedeutung« letzterer nahe²¹⁶⁵. In der südionischen Darstellung auf dem Fikel-lurafragment **A560** erklimmt ein Mischwesen mit Menschenkörper Palmettenranken. Im Innenbild der Kleinmeisterschale **A509** ist der Wein gleichzeitig Pflanze und Ornament²¹⁶⁶.

Doch auch wenn das gegenständlich aufgefasste Ornament in der ostgriechischen Tierfrieskeramik beliebt ist und in nordionischen Darstellungen Ornament-Pflanzen zentral ins Bild gesetzt werden, ist dieser Umgang mit Ornament bzw. Pflanze kein ausschließlich ostgriechisches Phänomen. Man vergleiche etwa den auf einer Palmette hockenden Mann auf einer attisch schwarzfigurigen Amphora²¹⁶⁷ oder an Henkelornamenten kletternde oder schaukelnde Satyrn²¹⁶⁸. Bei einigen attischen Bildern wurde mit einer gewissen Berechtigung angenommen, dass sie ostgriechische Anregungen aufnehmen, so bei von Vögeln bewohnten Ranken auf einer Hydria der Leagros-Gruppe²¹⁶⁹. Die gegenständliche Auffassung des Ornaments ist jedoch ein allgemein griechisches Phänomen, das sich zumindest bis in spätgeometrische Zeit zurückverfolgen lässt²¹⁷⁰. Als zufällig herausgegriffene Beispiele seien nur die auf einem Volutenbaum sitzenden Vögel auf einem attisch spätgeometrischen Krater der Sammlung Ortiz genannt²¹⁷¹, sowie die auf dem Henkelornament eines protokorinthischen Aryballos gelandete Biene²¹⁷².

Rolle der Natur in den Bildern von Menschen und Mischwesen

Wir haben gesehen, dass die häufig angeführte angebliche Naturnähe ostgriechischer Vasenbilder differenzierter gesehen werden muss. Um zu verstehen, wie Elemente der Natur in den ostgriechischen Vasenbildern eingesetzt werden, sollen die einzelnen Darstellungskontexte näher betrachtet werden, in denen Landschaftselemente (Pflanzen und Wasser) und Tiere zusammen mit Menschen und den hier untersuchten Mischwesen gezeigt werden. Welche Rolle übernimmt die Natur in den Darstellungen? Unterscheidet sich ihre Rolle von der in der griechischen Vasenmalerei des Mutterlands?

Dem werden wir zunächst anhand der Darstellungen von Menschen und Kentauren im Tierfries nachgehen. Anschließend widmen wir uns den einzelnen Landschaftselementen, die in den hier untersuchten Bildern von Menschen und Mischwesen auftauchen. Vorher wollen wir

²¹⁶⁵ »etwa im Sinne von Wald«, so Himmelmann 2005a, 79.

²¹⁶⁶ Kunze 1934, 102 f.; Walter-Karydi 1973, 26; Cook – Dupont 1998, 59.

²¹⁶⁷ Amphora Würzburg L218: Langlotz 1932, 39 f. Nr. 218 Taf. 49, s. dazu Hurwit 1992, 67 Anm. 17.

²¹⁶⁸ Att. sf. Amphora München, AS 1444: CVA München (7) Taf. 342. s. dazu allg. Hurwit 1992, sowie Jacobsthal 1927, 73–79 Taf. 49 a mit frühklassischen Beispielen.

²¹⁶⁹ Att. sf. Hydria mit weißgrundiger Bemalung auf dem Hals in Paris, Louvre CA4716: Duplan 1972, 127–140 Abb. 1–6 bes. 137 f.; Jackson 1976, 77; Hurwit 1992, 67 mit Anm. 15; 70 Abb. 9; Cohen 2006, 201 f. Nr. 53.

²¹⁷⁰ Grundlegend »Über einige gegenständliche Bedeutungsmöglichkeiten des frühgriechischen Ornaments«: Himmelmann 1968. s. auch Himmelmann 2005a, bes. 14–19.

²¹⁷¹ Ehem. Broomhall: Himmelmann 1968, 267 Abb. 3; Ortiz 1996, Nr. 86. Angesichts des Baumes mit Vögeln vermutet Beazley 1986: »It is tempting to guess that the other ingredients of the picture are not mere filling-ornament but represent real objects: rocks, stones, serpents or worms«.

²¹⁷² Protokorinthischer Aryballos Privatbesitz, Basel: Schefold 1960, 134 f. Nr. II 82.

jedoch noch einen Blick auf frühe Naturdarstellungen in der ostgriechischen Vasenmalerei werfen.

Frühe Naturdarstellungen

In der ostgriechischen Vasenmalerei finden sich bereits in geometrischer Zeit vereinzelt außergewöhnliche Bilder, die Tiere und Landschaftselemente kombinieren.

Nachdem wir festgestellt haben, dass sich die Auffassung von Tier, Pflanze und Ornament in den ostgriechischen Bildern weder grundlegend von der des Mutterlands unterscheidet noch früher entwickelt, fragt es sich, ob es eine besondere Vorliebe für Naturdarstellungen in den frühen ostgriechischen Bildern gibt.

Ein Fragment geometrischen Stils aus Milet zeigt schwimmende Vögel, indem es diese mit einer breiten, durchgezogenen Linie verbindet, die – zwischen Rumpf und Beinen der Vögel verlaufend – den Eindruck einer Wasserfläche erzeugt²¹⁷³.

Die hintereinander laufenden Rinder auf Fragmenten südionischer Keramik wohl des dritten Viertels des 7. Jhs. aus Samos²¹⁷⁴ werden durch den im Hintergrund dargestellten Baum in eine Landschaft gesetzt. Sie haben stilistisch und motivisch viel gemein mit den Tier- und Pflanzendarstellungen auf dem wohl im südionischen Kunstkreis zu verortenden Geryoneus-Blech aus dem letzten Viertel des 7. Jhs. (C40)²¹⁷⁵, das in beiden Zwickeln außergewöhnlich ausführlich und detailreich Pflanzen und Tiere zu einer Landschaft zusammenstellt, darunter ein Volutenbaum, eine Palme und ein Laubbaum sowie grasende Ziegenböcke, zwischen deren Beinen das Gras angegeben ist.

Sowohl die Auswahl der Pflanzen und Tiere als auch die Art ihrer Darstellung lassen östliche Vorbilder vermuten²¹⁷⁶, was auch für die Bilder der Tierfrieskeramik gilt und angesichts des Ursprungs des Tierfrieses im Osten²¹⁷⁷ und seiner Beliebtheit in der orientalisierenden Phase

²¹⁷³ Hommel 1959/1960, 58 Taf. 60, 1, der darin ein »Frühes Zeugnis jonischer Naturbeobachtung« sieht. s. auch den Fisch vor einem, nicht mehr genau zu bestimmenden pflanzlichen Element, die zusammen wie eine Unterwasserlandschaft anmuten auf einem subgeometrischen Dinosfrgt. aus Samos: Walter 1968, 116 Nr. 428 Taf. 78.

²¹⁷⁴ Frgt. Samos, Heraion K5986: Brize 1985, 66 Taf. 22, 1. Zur Datierung vgl. etwa Oinochoe, St. Petersburg: Cook – Dupont 1998, 36 Abb. 8, 5. Nach dem Klassifikationssystem von Kerschner – Schlotzhauer 2007, 304 f. Nr. 22 SiA Ib.

²¹⁷⁵ Zur Tier- u. Pflanzendarstellung sowie zur Einordnung des Blechs s. Brize 1985, 65–73; s. o. Anm. 2162.

²¹⁷⁶ Brize 1985, 66 (Halsfältelung u. abgesetzte Wamme der Stiere). 67 (Pünktelung des Tierfells). 71 (Mähnenstilisierung des Löwen); Kyrieleis 1991, 131 sieht bei Palmen und Tieren allg. östliche Prototypen. Für den Laubbaum verweist Brize auf die Bäume auf dem kretischen Bronzeschild Athen, NM 11762: Kunze 1931, 18 Taf. 33, für die Kunze 1931, 146 assyrische Vorbilder vermutet, die ins späte 8. Jh. führen. Bes. ausführliche Naturschilderungen mit Bäumen finden s. jedoch später in den Reliefs des Assurbanipal (661–631): Barnett 1975, bes. 88–91. Die Palmen mit Blättern, die als Schopf zusammen aus dem oberen Ende des Stammes sprießen entsprechen dem Typus auf syro-phönizischen Schalen, vgl. etwa den Palmenwald auf der syro-phönizischen Schale New York, MMA 74.51.4555 (Karageorghis 2000, 181 f. Nr. 298, um 675–625) oder die Kuh vor Palmen, darunter auch gebogene wie auf dem Geryoneus-Blech, auf der syro-phönizischen Schale New York, MMA 74.51.4553 (Karageorghis 2000, 180 f. Nr. 297) oder dem phönikischen Silberkessel in Präneste (Fittschen 1973, 14 Abb. 5). Die Form der Palme entspricht weder der in der geometrischen Keramik noch der in den späteren griechischen Darstellungen üblichen Stockwerkpalme, auf die Brize 1985, 69 verweist. Zu griechischen Palmendarstellungen s. Himmelmann 2005a, 38–52.

²¹⁷⁷ Hanfmann 1953, 18 sieht den ostgriechischen Tierfriesstil besonders unter dem Eindruck assyrischer Vorbilder; Isler 1978, 10–14 mit älterer Lit.

nicht verwundert. Sowohl die im Tierfries in ihrer Ornamentform aufsprießenden Pflanzen finden hier zumindest zu großen Teilen ihre Vorbilder, als auch die mehr an ihrer in der Natur vorkommenden Form orientierten Pflanzendarstellungen der griechischen Vasenmalerei²¹⁷⁸. Auch mit Tieren belebte Pflanzen finden sich hier²¹⁷⁹, jedoch nicht das Spiel mit dem Ornament.

Die genannten Beispiele zeigen, dass das Zusammenstellen von Pflanze und Tieren sowie anderen Landschaftselementen in der ostgriechischen Vasenmalerei seit geometrischer Zeit bekannt war. Es handelt sich jedoch nach heutiger Kenntnis um eher vereinzelte Darstellungen. Aus diesen kann kein allgemeiner Vorrang der Naturdarstellung in ostionischen Bildern geschlossen werden.

Menschen und Kentauren im Tierfries

Gegen die Mitte des 7. Jhs. erscheinen in ostgriechischen Vasenbildern Menschen im Tierfries²¹⁸⁰. Sie werden als Einzelfiguren oder häufiger in kleinen Gruppen zwischen die Tiere in den Fries eingefügt: so auf einer südionischen Oinochoe des späten zweiten Jahrhundertviertels²¹⁸¹ (**B5**) ein Mann, der mit seinem Bogen auf einen Hasen schießt²¹⁸². Ein weiteres frühes Beispiel ist der ityphallische Tänzer auf einem Kraterfragment des 3. Viertels des 7. Jhs. aus Milet (**A166**), auf dem hinter dem Tänzer nur noch Schwanz und Hinterlauf wohl eines Raubtieres zu erkennen sind. Im Kampf gegen ein wildes Tier befindet sich wahrscheinlich der Mann auf dem äolischen Dinosfragment **B21**²¹⁸³. Auf einem nordionischen Teller (**B24**)²¹⁸⁴ geht ein Mann mit Schwert gegen ein Wildschwein vor. Auf einem nordionischen Dinosfragment erscheint eine Figur im Schema der Herrin der Tiere im Tierfries (**A529**)²¹⁸⁵. Kentauren werden in Darstellungen der ersten Hälfte des 6. Jhs. in Tierfriese eingefügt, wie auf dem Rand des nordionischen Kraters **A297** zwei Kentauren hintereinander neben eine Tierkampfgruppe. Auf dem chiotischen Ringgefäß **A424** ist noch der Teil eines Kentauren mit dem Rü-

²¹⁷⁸ Aus der Bodenlinie aufwachsende Pflanze z. B. auf dem südionischen Krater aus Samos: Walter 1968, Taf. 66 Nr. 377, weitere Beispiele bei Jacobsthal 1927, 87. 91 Abb. o. Nr. Zur Herleitung von östlichen Vorbildern: Kunze 1931, 133–152. Zu assyrischen u. phönizischen Vorbildern von Pflanzenornamenten in der korinthischen Vasenmalerei s. Nelson 1976, 9 f. Zu meist ägyptischen bzw. assyrischen Vorbildern griechischer Pflanzendarstellungen: Himmelmann 2005a, bes. 75 f.

²¹⁷⁹ s. z. B. die Papyruspflanzen, auf denen Vögel sitzen um 700 auf der nordsyrischen Schale Princeton, Univ. Mus. 2001-169: Centaur's Smile 2003, 124–126 Nr. 9.

²¹⁸⁰ Vgl. im Tierfries wohl eine Potnia (**A529**), eine Männerbüste (**B158**), Reiter (**B159**), eine Priesterin (**A510**), sowie deutlich später der Tänzer auf **A268**. Zur Darstellung der Jagd vom Wagen zwischen Böcken und Raubtieren auf Goldblechen des frühen 7. Jhs. s. Kapitel I., Jagd vom Wagen.

²¹⁸¹ Cook – Dupont 1998, 35 datieren das Stück 650–640; Kerschner – Schlotzhauer 2007, 301 setzen es in SiA Ia (ca. 670–650).

²¹⁸² Zur bisher nicht befriedigenden Deutung der Darstellung s. Cook 1990, 55 f.

²¹⁸³ Walter-Karydi 1970, 12 sah darin einen Mann im Kampf gegen einen Hund; İren 2002, 185 deutete die Figuren als Hirte mit Hund.

²¹⁸⁴ Zur nordionischen Einordnung des Tellers s. Schlotzhauer 2007, 266.

²¹⁸⁵ s. o. bei Anm. 2288.

cken zu einem geflügelten Mischwesen zu erkennen²¹⁸⁶. Ein nordionischer Dinos (**B61**) des zweiten Viertels des 6. Jhs. zeigt Reiter als Jäger zwischen flüchtendem Wild, so dass die hintereinander laufenden Tiere zum Teil des Geschehens werden.

Hier repräsentieren vor allem Tiere die Natur, die als wildes Draußen und eine eher feindliche Umwelt gezeigt wird. Während Kentauren als Bewohner der Wildnis²¹⁸⁷ in ihrem angestammten Bereich geschildert werden, tritt der Mensch in ein von den wilden Tieren evoziertes, fremdes »Draußen« ein, in dem er sich behaupten muss²¹⁸⁸. Der Tänzer wird durch die Darstellung mit Raubtieren einer ambivalenten Sphäre zugeordnet.

Auch die korinthische Vasenmalerei zeigt menschliche Figuren und Mischwesen mit Menschenkörper im Tierfries²¹⁸⁹. Auch hier sind Kampfgruppen und Kentauren beliebt. Bellerophon kämpft bereits auf einem protokorinthischen Aryballos des Boston-Malers zwischen Raubtieren gegen die Chimaira²¹⁹⁰. Eine mittelprotokorinthische Kanne in Syrakus zeigt die feindliche Begegnung eines Kentauren mit einem bewaffneten Gegner zwischen einem Ziegenbock und einem Löwen, eine protokorinthische Pyxis in Brüssel einen ausschreitenden Kentauren mit zwei Ästen zwischen Löwe und Stier²¹⁹¹.

Diese Beispiele, alle etwa aus dem zweiten Viertel des 7. Jhs., sind nicht später und deutlich zahlreicher als Kämpfer und Kentauren im ostgriechischen Tierfries. Auch die Figur im Schema der Herrin der Tiere findet hier ihren Vergleich²¹⁹². Nur der Tänzer auf **A166** erscheint im südionischen Tierfries früher als die Dickbauchtänzer im Korinthischen. Sie tauchen in der korinthischen Keramik erst im letzten Viertel des 7. Jhs. auf²¹⁹³. Dann können sie, wie etwa ein Tänzer auf einem frühkorinthischen Alabastron²¹⁹⁴, auch zwischen Raubtieren erscheinen.

Die Menschen und Mischwesen mit Menschenkörper werden also in der ostgriechischen und korinthischen Keramik in ähnlicher Weise einzeln oder in kleinen Gruppen in den Tierfries eingefügt. In Zweiergruppen interagieren sie nicht mit den Tieren im Tierfries, sondern werden von diesen meist durch einander zugewandte Rücken abgegrenzt. Das Prinzip scheint in

²¹⁸⁶ Price 1924, 219 deutet das Fragment als Teil einer Kentaumachie, während nach Schiffler 1976, 91 der Zusammenhang – Tierfries oder Sage – nicht zu erkennen ist. Lemos 1991, 153 nimmt eine Darstellung im Tierfries an.

²¹⁸⁷ Zu Kentaurendarstellungen s. o. Kapitel VIII.

²¹⁸⁸ Zur Deutung des Tierfrieses s. Isler 1978; Müller 1978, 218; Winkler- Horaček 2000, 238.

²¹⁸⁹ Vgl. zur Büste auf **B158** die Büsten zwischen Sirenen auf der etwa gleichzeitigen mittelkorinthischen Pyxis New York 06.1021.14: Payne 1931, 308 Nr. 906 Taf. 29, 6. 8; Amyx 1988, 215.

²¹⁹⁰ Boston 95.11: Amyx 1988, 33 f. Taf. 11, 2 a. b.

²¹⁹¹ Kanne, Syrakus 42648: Payne 1931, Taf. 6; Amyx 1988, 29 – Pyxis, Brüssel, Mus. Roy. A2097: Payne 1933, 22 Taf. 16, 1–3. s. weitere Beispiele von Kentauren im Tierfries bzw. mit anderen Mischwesen: LIMC VIII (1997) 682 Nr. 122–126 s. v. Kentauroi et Kentaurides (L. Marangou). Ein protokorinthischer Krateriskos des 1. Viertels des 7. Jhs. aus Samos zeigt sowohl einen Menschen im Kampf gegen ein wildes Tier als auch einen Kentauren im Tierfries, s. dazu Walter 1959, 57 f. Beil. 99–101.

²¹⁹² s. u. mit Anm. 2334.

²¹⁹³ s. o. mit Anm. 382.

²¹⁹⁴ Payne 1931, 286 Nr. 457 Taf. 20, 1; Amyx 1988, 150. Ein einzelner Tänzer zwischen Sirenen oder Sphingen erscheint auch auf einer Reihe mittelkorinthischer Aryballoi des Otterlo-Malers: Amyx 1988, 178 Nr. 14–19 Taf. 68, 1. 2.

den Bildern beider Regionen das gleiche. Auch die Figuren und Figurengruppen, die im Tierfries erscheinen – Kentauren, Kampfdarstellungen, Herr(in) der Tiere und Reiter – finden im Korinthischen größtenteils Parallelen²¹⁹⁵.

Unterschiede finden sich in der Ausführung: Soweit anhand der fragmentarisch erhaltenen Stücke festzustellen, sind die Menschen und Kentauren in den ostgriechischen Darstellungen in längere Tierfriese größerer Gefäße eingefügt, während die einzelnen Figuren auf den genannten korinthischen Beispielen auf Gefäßen kleineren Formats in kürzeren Friesen mit oft spiegelsymmetrisch aufgebauten Kompositionen mehr Gewicht erhalten. Auch das Spektrum der Figuren, die im ostgriechischen Tierfries erscheinen ist kleiner, so fehlen beispielsweise die mythologischen Kampfgruppen.

Die Idee, menschliche Figuren und kleine Szenen in den Tierfries einzufügen, ist also nicht neu und wahrscheinlich aus dem Korinthischen ins Ostgriechische übernommen. Die Grundbedeutung des Tierfrieses als »wilde Draußen« scheint dabei die gleiche.

Landschaftselemente

Wie werden Landschaftselemente in den hier untersuchten Bildern von Menschen und Mischwesen dargestellt? Und unterscheiden sie sich in Darstellungsweise und Funktion von den in der griechischen Vasenmalerei des Mutterlands gezeigten?

Pflanzen

In der geometrischen und orientalisierenden ostgriechischen Keramik werden Menschen und die hier untersuchten Mischwesen kaum mit Pflanzen ins Bild gesetzt.

Auf einem frühorientalisierenden Gefäß des ersten Viertels des 7. Jhs. aus Rhodos (**A422**) ist es bezeichnenderweise ein Kentaur, der einen vor ihm in der Bodenlinie verwurzelten Baum packt, als wolle er ihn ausreißen. Die Interaktion mit dem Landschaftselement ist ungewöhnlich und findet sich so in späteren Darstellungen nicht wieder. Der Baum, der entwurzelt oder als Zweig häufiges Attribut von Kentauren ist, verortet das Wesen in seinem Lebensbereich und fungiert vor allem als Attribut²¹⁹⁶. Eine vergleichbare Funktion haben auch die weniger auffälligen Zickzacklinien und der Vogel unter den Beinen des laufenden Kentauren auf Fragmenten eines Gefäßständers (**A423**) aus Rhodos, die die Vegetation und ihre Bewohner angeben. Der Übergang zu den Darstellungen des Tierfrieses ist hier fließend.

Abgesehen von den Kentaurendarstellungen spielen Pflanzen in den ostgriechischen Darstellungen von Menschen und den hier untersuchten Mischwesen erst in der Vasenmalerei des 6. Jhs. eine Rolle. Zu den früheren Beispielen gehört die Darstellung auf dem chiotischen Kelch **A512** aus dem zweiten Viertel des 6. Jhs. Hier steht ein Baum neben dem Brunnenhaus, hinter dem Achill Troilos auflauert.

²¹⁹⁵ Als Ausnahme sei die Frau, wahrscheinlich eine Priesterin vor einer Sphinx, auf der äolischen Kanne **A510** genannt. s. dazu Iren 2003, 81–84. 176 Nr. 139.

²¹⁹⁶ Zum Baum als Attribut von Kentauren in att. Vasenbildern s. Dietrich 2010, 79–89, dort werden sie aber kaum beim Entwurzeln von Bäumen dargestellt (s. o. mit Anm. 1646).

Vermehrt tauchen Landschaftselemente in den ostgriechischen Vasenbildern erst in der zweiten Hälfte des 6. Jhs. auf²¹⁹⁷. Häufig handelt es sich um Bäume, darunter eine Reihe von Palmen, von denen eine hinter der Io-Kuh auf der Amphora der Northampton-Gruppe **A426** steht. Auf einer chiotischen Kanne (**A519**) flankieren Palmen eine stehende Figur, möglicherweise Apollon²¹⁹⁸. Auch andere Bäume und Büsche werden dargestellt, die hier nur kurz aufgezählt seien: Die Apries-Amphora (**A515**) zeigt wohl einen Kapernstrauch²¹⁹⁹ neben zwei einander gegenüber stehenden Frauen. Auf der südionischen Kleinmeisterschale **A516** erscheint zwischen zwei Reitern ein beblätterter Baum. Ein Granatapfelbaum steht neben einer prächtig gekleideten männlichen Figur auf der Fikelluraamphora **A435**, auf einem weiteren Fragment des gleichen Gefäßes ein hohes schilfartiges Gewächs, vielleicht Papyrus²²⁰⁰. Hinter dem Kentauren auf der Fikelluraamphora **A433** wächst ein schlanker Zweig aus der Bodenlinie²²⁰¹, ein ähnlicher Zweig oder Baum neben einem Jäger auf dem Fikellurastamnos **A443**. Gerne werden unter Reitern aus dem Boden sprießende Pflanzen gezeigt (**A270**, **A511**, **A518**), wie bereits im Tierfries bei Huftieren zur Angabe ihres Lebensbereichs üblich²²⁰².

Die größte Gruppe bilden aber die oben besprochenen Bilder, in denen dionysische Natur dargestellt wird, und in diesen nimmt die Darstellung der Pflanzen, genauer gesagt des Weins, auch den größten Raum ein. Damit steht die Darstellung der kultivierten Natur im Vordergrund.

Die Darstellungen zeigen bewusst unterschiedliche Pflanzen, besonders deutlich auf dem Fikellurastamnos **A443**, wo der Satyr zwischen Wein- oder Efeuranken präsentiert wird, während der Jäger zwischen Bäumen steht²²⁰³. An diesem Beispiel wird besonders die charakterisierende Funktion der Pflanzen bzw. der Landschaftselemente im Bild deutlich. Sie setzen die Figuren mehr thematisch als räumlich in einen Kontext, den Jäger in die »Natur«, den Satyr in die dionysische Sphäre.

²¹⁹⁷ Neben den hier erwähnten Stücken sind noch Frgt. mit Naturdarstellungen zu erwähnen, bei denen zum Teil das Verhältnis der Natur zur Figur oder das Vorhandensein von menschlichen Figuren überhaupt nicht mehr zu bestimmen ist: so die Zweige und Beine auf dem ostdorischen Teller **A513**, ein Gesicht vor einem Zweig auf dem äolisch sf. Kraterfrgt. **A514**; Zweige von einem Baum (?) vor dem Mann auf der nordionischen Amphora **A517** (vgl. auch **A485**, **A486**, Kapitel IX. Satyrn), Spitzen von Zweigen von einem Baum (?) auf dem wohl chiotischen Kelchfrgt. Milet K88.162.2 (Heinz 1990, 59 Nr. 23 Taf. 14), Teile eines Baumes auf einem nordionischen Tellerfrgt. (Posamentir – Solovyov 2007, 186 Abb. 1b Nr. 30), sowie Reste von Pflanzendarstellungen auf Fikellurafragmenten (Didyma W52a-c: Schattner 2007, 439 Fik.9 Abb. 129 – Samos K 2137 (Walter-Karydi 1973, 119 Nr. 135 Taf. 16), sowie auf einem Frgt. aus Olbia (Kapošina 1956, 224 Abb. 2).

²¹⁹⁸ s. u. mit Anm. 2232.

²¹⁹⁹ Schattner 1995, 83, der ebenda S. 89 eine Übernahme aus dem Ägyptischen vermutet. Reste eines Zweiges hinter der anderen Frau sind nicht näher zu identifizieren.

²²⁰⁰ Schaus 1986, 276.

²²⁰¹ Auf **A435** übernehmen stattdessen Vögel die Rolle der »Natur«. Schaus 1986, 274 bezeichnet sie nicht zufällig als »elements of ‚landscape‘«.

²²⁰² s. o. Anm. 2178.

²²⁰³ Die Bäume sind nicht konkreter botanisch bestimmbar, zur Bestimmung von in der att. Vasenmalerei dargestellten Bäumen s. Böhr – Böhr 2009, 18–26.

Wasser

Auch Wasser wird gelegentlich in den Vasenbildern gezeigt. Meist wird es als Umgebung durch einen Fisch angegeben, so schwimmen Tritone²²⁰⁴ zwischen Fischen und anderen Meeresbewohnern. Sie können auch einen Fisch als Zeichen ihres Lebensbereichs in der Hand halten, wie wahrscheinlich bereits ein Triton auf einem Tellerfragment (A520) der zweiten Hälfte des 7. Jhs. Im 6. Jh. zeigen Beispiele der nordionisch schwarzfigurigen Keramik (A467. A521)²²⁰⁵ sowie Terrakottareliefs auf Keramik und auf Geräten aus Klazomenai und Chios (C35. C36)²²⁰⁶ Triton mit Fischen.

Ebenso erscheinen Fische in der Umgebung von Schiffen und Schwimmern und verkörpern damit das Element Wasser. Auf einem dorischen Teller aus der Zeit um die Wende vom 7. zum 6. Jh. (A522) schwimmt ein Fisch unter einem Boot. Zwei Fische begleiten einen Schwimmer auf dem Fragment einer Fikelluraschale aus Tarquina (A523).

Zusätzlich wird in der zweiten Hälfte des 6. Jhs. auch Wasser als Substanz dargestellt. Auf einem im Fikellurastil bemalten Fragment aus Sardes (A525)²²⁰⁷ schwimmen nicht nur Delphine unter dem Schiff, eine Gruppe dicht übereinander gesetzte Wellenlinien am Schiffsrumpf deutet zudem bewegtes Wasser an. Ungewöhnlich illusionistisch ist die Darstellung des Wassers auf dem Fragment eines nordionisch schwarzfigurigen Mischgefäßes (A524)²²⁰⁸. Unter streifig aufgetragener, weißer Farbe, die den unteren Bereich des Bildfeldes bedeckt und als Wasser in großen Wellen an den Schiffsrumpf schlägt, schimmert ein Delphin hervor.

Vergleich mit Darstellungen in anderen Landschaften

Sowohl die Auswahl der in den ostgriechischen Vasenbildern gezeigten Landschaftselemente als auch ihre Rolle im Bild finden Entsprechungen in den Darstellungen anderer Regionen, besonders attischer Vasen, aber auch lakonischer und korinthischer Keramik.

Ein Baum²²⁰⁹, wie er in der Auflauerung des Troilos auf dem chiotischen Kelch (A512) gezeigt wird, ist seit der Darstellung auf einer mittelkorinthischen Flasche des Timonidas in Athen²²¹⁰ häufig Element der einschlägigen Bilder²²¹¹. Die Umsetzung des Baumes in den korinthischen und den späteren attischen Vasenbildern der Auflauerung unterscheidet sich dabei nicht grundlegend von der in der chiotischen Darstellung. Der Baum, der bis an die obere Kante des Bildfeldes reicht, ist stets kaum größer als die Menschen. Dem Medium entsprechend wird

²²⁰⁴ Zu Darstellung von Triton in der ostgriechischen Keramik s. Tempesta 1998, 109 f.

²²⁰⁵ Wahrscheinlich auch auf der nur schlecht erhaltenen Schale B307.

²²⁰⁶ Zu Darstellungen des Triton im ostgriechischen Bereich, ausgehend von Reliefs auf Terrakottageräten aus Klazomenai s. Cevizoğlu 2010, 33–35.

²²⁰⁷ Greenewalt 1971, 163 nimmt eine Herstellung im westlichen Lydien an; Hanfmann 1972, 170 bezeichnet das Stück als ostgriechisch.

²²⁰⁸ Cook 1954, in: CVA London (8) 20.

²²⁰⁹ Zu Darstellungen von Bäumen in der att. Vasenmalerei s. Chazalon 1995; Böhr – Böhr 2009; Dietrich 2010, bes. 65–69. 205–209.

²²¹⁰ Athen, NM 277 (CC620): Amyx 1988, 201 Taf. 84, 1 a. b.

²²¹¹ LIMC I (1981) 91–93 s. v. Achilleus (A. Kossatz-Deissmann); Hedreen 2001, 120–139, wobei die Ausdeutung der einzelnen Bildelemente bei Hedreen 2001 fraglich erscheint. Dietrich 2010, 336 f.

er graphisch umgesetzt²²¹². Unterschiede finden sich nur im Detail, so in der Ausführung der Zweige, die auf dem chiotischen Kelch mit länglichen Blättern nur an den Zweigenden gezeigt werden. Die Funktion des Baumes in den Darstellungen der Auflauerung ist stets dieselbe: Zusammen mit dem Brunnenhaus charakterisiert er den Ort des Geschehens außerhalb der Stadttore²²¹³.

Auch die anderen, nicht näher bestimmbar Bäume und Büsche in den ostgriechischen Vasenbildern fügen sich in das Gesamtbild. Auch sie unterscheiden sich nur in der Umsetzung im Detail von den Bäumen in den Darstellungen des Mutterlands, also vor allem in typologischer und stilistischer Hinsicht. Bei dem Gewächs mit niedrigem Stamm und sorgfältig gemalten Blättern auf der Kleinmeisterschale **A516** möchte man fast mehr an einen Busch als einen Baum denken. Die in den Fikelluradarstellungen **A433** hinter den Kentauren und **A443** neben dem Jäger aufwachsenden Pflanzen verzweigen sich gar nicht oder kaum, ihre vegetabile Lebendigkeit wird in den bewegten Zweigen deutlich²²¹⁴. Auch wenn sie weniger stilisiert umgesetzt sind als die im Tierfries aufwachsenden Pflanzen, erinnern sie an diese²²¹⁵. Die Angabe der Blätter in parallelen, wie bei Fischgräten schräg auseinanderstrebenden, dichten Strichen ist in attischen Bildern unüblich²²¹⁶. Sie gleicht vielmehr den Darstellungen in der lakonischen Vasenmalerei, u. a. Zweigen eines Baums hinter zwei Jägern auf einem lakonischen Dinosfragment²²¹⁷. Hier erweist sich erneut die Nähe der Fikelluramalerei zur lakonischen Vasenmalerei²²¹⁸. Da die Zweige von Bäumen bereits auf der äolischen Kanne (**A510**) von der Wende vom 7. zum 6. Jh. und auf dem chiotischen Ringgefäß aus dem ersten Viertel des 6. Jhs. (**A424**) so gestaltet sind, ist anzunehmen, dass in diesem Fall die Form der Zweige aus der ostgriechischen Keramik ins Lakonische übernommen wurde. Die Figuren, denen die Pflanzen zugeordnet werden – Kentauren, Jäger, Reiter –, entsprechen denen im Tierfries und finden sich in attischen Bildern sowie bei den lakonischen Jägern wieder²²¹⁹. Auch hier geben die Bäume den Lebensbereich und den inhaltlichen Aktionsraum der Figuren an.

Früchte tragende Bäume, wie sie auf der Fikelluraamphora **A435** erscheinen, werden ebenfalls in attischen Vasenbildern gezeigt, doch unterscheiden sie sich nicht nur in der Ausführung der

²²¹² Zur graphischen Umsetzung der Bäume in der attischen Vasenmalerei s. Chazalon 1995, 106 mit Umzeichnungen verschiedener Bäume S. 111. Abb. 2; 114 Abb. 4.

²²¹³ Hedreen 2001, 127 sieht darin vor allem das Versteck des Achilles, was nicht auf alle Bilder zutreffen kann. Bäume als Angabe eines »Draußen«: Hurwit 1991, 43; Chazalon 1995, 117.

²²¹⁴ s. dazu am Beispiel von Ährendarstellungen in der att. frühklassischen Vasenmalerei: Himmelmann 2005a, 54.

²²¹⁵ s. o. Anm. 2158.

²²¹⁶ Zusammenstellung mit Umzeichnungen von Bäumen s. Chazalon 1995, 111 Abb. 2; 114 Abb. 4.

²²¹⁷ Bonn, AKM 62 h: Stibbe 1972, 284 Nr. 275 Taf. 91. s. auch (bes. im Werk des Jagd-Malers) die Bäume über Badenden auf der lakonischen Schale ehem. Kassel S.49a: Stibbe 1972, 280 Nr. 209; Boehlau 1898, Taf. 11, die Stibbe 1972, 125; Stibbe 2004, 61 in die frühe Schaffenszeit des Jagd-Malers vor der Mitte des 6. Jhs. setzt. – Baum im Fries hinter einem Hund auf der Schale Stibbe 2004, 59 Taf. 28 –Zweige und Baum bei Kentauren auf der Schale Stibbe 2004, 222 Nr. 165 Taf. 48, 1.

²²¹⁸ s. o. Anm. 706.

²²¹⁹ Verwiesen sei nur auf Jäger zu Pferd und zu Fuß vor Bäumen: att. sf. Lekythos Athen, NM 14858: Fornasier 2001, 118 Abb. 66 – Att. sf. Lekythos, Privatbesitz: Fornasier 2001, 56 Abb. 25. Zu Landschaftselementen in Jagddarstellungen s. Fornasier 2001, 63. 121 f.; Dietrich 2010, 337 f.

Darstellung mit nur in Punkten angegebenen Blättern und weiß aufgetupften Früchten von den sorgfältig gemalten Zweigen und roten Früchten auf **A435**, sondern auch im Kontext, da sie meist mit Frauen, die die Früchte pflücken, dargestellt werden²²²⁰. Die Zweige eines Granatapfelbaums, hinter dem festlich gekleideten Mann auf **A435** sind mit ihren gestrichelten Blättern ebenso wie die Zweige der anderen Bäume in Fikelluradarstellungen gestaltet. Bei den Früchten ist die Blüte angegeben wie bei dem Granatapfel am Baum auf den lakonischen Schalenfragmenten aus Samos²²²¹, dessen lanzettförmige Blätter jedoch deutlich anders gestaltet sind. Der Vergleich mit der lakonischen Schale und Gelagedarstellungen der Fikelluramalerei bietet auch den einzigen Hinweis auf einen möglichen Kontext der Figur. Der Früchte tragende Baum lässt vor dem Hintergrund von Beschreibungen paradiesischer Natur, u. a. im Heiligtum²²²² ein entsprechendes Umfeld vermuten.

Palmen wie auf der schwarzfigurigen Amphora **A426** werden in gleichzeitigen attischen Bildern häufig dargestellt²²²³. Die Formen der Palmen im »Stockwerktypus« entsprechen den in den attischen Bildern bekannten, nicht der auf dem Geryoneus-Blech (**C40**) dargestellten²²²⁴. Man vergleiche etwa die Palme auf **A426** mit einfachem Scheiteltrieb und seitlich aus der oberen Hälfte des Stamms austreibenden Blättern mit denen auf einer Schale des Heidelberger Malers²²²⁵ und einer Lekythos des Amasis-Malers²²²⁶, und die Palme mit vier nur aus dem oberen Bereich des Stammes seitlich austreibenden Blättern und Früchten oder einer Verdickung am oberen Abschluss auf **A519** mit Palmen auf Amphoren der Leagros-Gruppe²²²⁷. Palmen werden in attischen Bildern in verschiedenen Kontexten dargestellt. Oft tauchen sie bei Apollon und Artemis auf, als Baum des Apollon und als Hinweis auf die Palme in Delos, an die sich Leto bei der Geburt der Zwillinge klammerte²²²⁸. Besonders Palmen, aber auch andere Bäume, erscheinen allgemein häufig bei Altären und in Heiligtümern, wobei sie einen Hinweis auf die Gottheit des Heiligtums geben können²²²⁹. In einem weiteren Kontext erscheinen Pal-

²²²⁰ s. dazu Pfisterer-Haas 2003, 93–98 Taf. 17. Zu Apfelbaumdarstellungen s. auch Himmelmann 2005a, 64–70. Bisher unveröffentlichte Fikellurafragmente mit Frauen, die die Früchte pflücken zeigen jedoch, dass das Thema auch in der südionischen Bildwelt bekannt war (Vortrag M. Kerschner, 29.5.2006 an der FU Berlin).

²²²¹ Berlin, ANT 478x, s. o. Anm. 697.

²²²² s. o. bei Anm. 734.

²²²³ Palmen sind, anders als Brize 1985, 69 angibt, nicht vor allem in ionischen Darstellungen belegt, sondern werden im 6. Jh. wesentlich häufiger in attischen Vasenbildern dargestellt. Zu Palmen in der att. Vasenmalerei s. Sourvinou-Inwood 1985; Sourvinou-Inwood 1991, 99–123; Chazalon 1995, 107. 109. 117–119.

²²²⁴ Zu griechischen Palmendarstellungen s. Himmelmann 2005a, 38–52.

²²²⁵ Sianaschale Tarent 4342: Brijder 1991, 453 Nr. 384 Taf. 128.

²²²⁶ London, BM 1873.8-20.299: Himmelmann 2005a, 46 Abb. 22.

²²²⁷ Leiden, Rijksmuseum PC3: CVA Leiden (1) III H Taf. 30 – Att. sf. Amphora Paris, Louvre F249: CVA Paris, Louvre (4) III He Taf. 50, 3–5.

²²²⁸ s. z. B. auf der Lekythos London, BM 1873.8-20.299, vgl. Anm. 2226; LIMC II (1984) 267 Nr. 673b mit Abb.; 674 s. v. Apollon (W. Lambrinudakis); Hurwit 1991, 42; Himmelmann 2005a, 9. 45.

²²²⁹ s. dazu und zu weiteren Bedeutungen der Palme in diesem Kontext ausführlich Sourvinou-Inwood 1991, 99–123. Palmen standen wohl tatsächlich öfter in Heiligtümern: Baumann 2007, 42; Himmelmann 2005a, 9. Zu weiteren möglichen symbolischen Bedeutungen von Palmen s. Hurwit 1991, 42 mit weiterer Lit. in Anm. 54. Zu Bäumen in Opferdarstellungen Gebauer 2002, 530–532.

men auch bei Taten des Herakles, bei denen jedoch öfter andere Bäume gezeigt werden²²³⁰. Als allgemeinere Angabe eines möglicherweise exotischen »Draußen«²²³¹, in dem der wilde Argos haust, ist wohl auch die Palme im Hintergrund der Io auf **A426** zu verstehen. Die Palmen zu Seiten der stehenden Figur auf **A519** führten Boardman zu der naheliegenden Vermutung, dass hier Apollon dargestellt ist²²³².

Die Angabe des Wassers durch seine Bewohner, besonders Fische, ist nicht nur in der ostionischen sondern in der griechischen Ikonographie allgemein üblich²²³³. Beispiele finden sich allgemein häufig in Zusammenhang mit Schiffen, u. a. im Attischen²²³⁴. Auch unter einer schwimmenden Frau auf einer bilinguen Amphora des Andokides-Malers²²³⁵ schwimmen Fische, wie über den Beinen auf **A523**. Der Bauchfries einer angeblich attisch schwarzfigurigen Amphora vom Ende des 6. Jhs.²²³⁶, den springende Delphine, Oktopoden, Thunfische und Krabben bevölkern, über denen Vögel fliegen, macht sogar das Meer zum zentralen Darstellungsthema.

Das Wasser selbst wird in den archaischen attischen Bildern ebenfalls visualisiert. Bisweilen geben »Hügel« in Wellen aufgetürmtes Wasser an²²³⁷. Die illusionistische Darstellung des durchscheinenden Wassers von **A524** findet sich ebenfalls in attisch schwarzfigurigen Vasenbildern: Bei den Badenden auf einer Amphora des Priamos-Malers²²³⁸ oder bei den eintauchenden Delphinen hinter den Beinen des gegen Triton kämpfenden Herakles auf einer Hydria der Leagros-Gruppe²²³⁹. Aber auch in der attischen Ikonographie ist diese Art der Wasserdarstellung ungewöhnlich²²⁴⁰ und scheint erst im späteren letzten Viertel des 6. Jhs. aufzutreten, womit **A524** zu den frühesten Umsetzungen des Wassers dieser Art gehört²²⁴¹.

²²³⁰ Mit Palme z. B. att. sf. Oinochoe München, AS 1761: CVA München (12) Taf. 21, 1. 2 – att. sf. Amphora Paris, Louvre F215: Dietrich 2010, 161 Abb. 134; vor einem Laubbaum auf einer Amphora in Ruvo, Mus. Jatta: Dietrich 2010, 163 Abb. 136.

²²³¹ Zur Deutung des Baums bei Heraklestaten s. Hurwit 1991, 43. 59 Anm. 57.

²²³² Boardman 1967a, 169 f.

²²³³ Heinemann 1910, 79; Schnapp 2006, 77. 80; Dietrich 2010, 26. Zu Triton mit Fisch s. LIMC VIII (1997) 84 s. v. Triton (N. Icard-Gianolio).

²²³⁴ z. B. att. sf. Schale des Nikosthenes: Paris, Louvre F123: Dietrich 2010, 131 Abb. 106.

²²³⁵ Paris, Louvre F203: Dietrich 2010, 132 Abb. 107.

²²³⁶ Slg. Mildenberg: Kozloff 1983, Nr. 108, Farbabb. S. 139. Die Thunfische, Delphine und der Vogel entsprechen in ihrer Zusammenstellung genau den Tieren auf der Caeretaner Hydria Rom, Villa Giulia 50643: Hemelrijk 1984, 26 f. Nr. 13 Taf. 61–63. Ob das Stück attisch oder überhaupt antik ist, ist anhand der Abbildungen nicht zu entscheiden.

²²³⁷ Bereits auf dem Klitias-Krater mit schwimmendem Flussgott: Florenz, Mus. Arch. 4209: Simon 1976, 69–77 Taf. 54 – Att. sf. Amphora Mannheim, Reiss-Mus.: Cg 343: CVA Mannheim (2) Taf. 6. 7. s. Dietrich 2010, 23–33 zur Darstellung von Wasser in der attischen Vasenmalerei allg. mit weiteren Beispielen.

²²³⁸ Att. sf. Amphora Rom, Villa Giulia 2609: Hurwit 1991, 40 f. Abb. 5; Schnapp 2006, 78 f. Abb. 6.

²²³⁹ Att. sf. Hydria, Paris, Cab. Med. 4819 (255): Hurwit 1991, 43 Abb. 17.

²²⁴⁰ Hurwit 1991, 42; Dietrich 2010, 139 bezeichnet die Darstellung des Meeres als »in dieser Form einzigartig«. Bereits Heinemann 2010, 79 mit Anm. 5 listet die hier genannten Beispiele einschließlich **A524** auf.

²²⁴¹ Cook 1954, in: CVA London (8) S. 20 vermutet eine Entstehung von **A524** vor der Mitte des 6. Jhs. u. bezeichnet die Meeresdarstellung als zu dieser Zeit einzigartig. Die DB BM gibt für Inv. 1888,0601.586 (27.2.2013) eine Datierung von 560–520 an.

In diese Richtung weist bereits vor der Mitte des 6. Jhs. die Darstellung des Wassers auf einer Schale des Jagd-Malers²²⁴², die hinter den Beinen und Unterkörpern Badender in einer dunklen Farbfläche angegebene Wasser mit abwechselnd geritzten und in weißer Farbe aufgemalten Wellenlinien gestaltet. Das Wasser wird jedoch nicht als transparent gezeigt und bleibt im Hintergrund. In den Wellenlinien findet sich auch eine Gemeinsamkeit zu den gewellten Linien am Bug des Schiffes auf **A525**, die jedoch darin einzigartig scheinen, dass sie die Bewegung des Wassers wie in einer Aufsicht zeigen.

Zusammenfassung und Schlussfolgerungen

Die der ostgriechischen Kunst ehemals nachgesagte besonders große Naturnähe lässt sich weder in einer größeren Ähnlichkeit des Dargestellten zu der in der Natur vorkommenden Erscheinungsform der Pflanzen belegen noch in einer vermehrten Darstellung von Pflanzen und Landschaftselementen oder in ihrem früheren Auftreten in den ostgriechischen Bildern.

Die Landschaftselemente tauchen in den Vasenbildern des ostgriechischen Raums nicht besonders früh auf. In der subgeometrischen bzw. frühorientalisierenden Keramik finden sich einzelne außergewöhnliche Darstellungen, darunter auch der Kentaur, der den vor ihm in der Bodenlinie verwurzelten Baum ergreift.

In den Bildern der orientalisierenden Phase werden nur vereinzelt Pflanzen in den Tierfries integriert, denen offensichtlich östliche Prototypen zugrunde liegen. Die Natur und das »Draußen«, in das der Mensch eintritt, verkörpern eher die Tiere im Tierfries als Landschaftselemente, wie es ebenso aus der früheren und gleichzeitigen korinthischen Vasenmalerei bekannt ist. Die Pflanzen spielen in den orientalisierenden Menschendarstellungen eine untergeordnete Rolle und werden auch nicht in eine Handlung integriert, wie es die korinthische Keramik im Falle des mit seinem Hund hinter einem Busch kauern den Jägers im untersten Figurenfries der Chigi-Kanne²²⁴³ bereits im dritten Viertel des 7. Jhs. zeigt. Beliebte im ostionischen Tierfries das belebte Ornament, das aber allgemein in der griechischen Bildwelt eine lange Tradition hat.

Erst etwa ab der Mitte des 6. Jhs. werden vermehrt Pflanzen in den figürlichen Darstellungen der ostgriechischen Keramik gezeigt, darunter besonders auch Bilder dionysischer Natur, die in Attika und Ostionien etwa gleichzeitig in das Repertoire der Vasenmaler aufgenommen werden²²⁴⁴.

Die in den ostgriechischen Darstellungen des 6. Jhs. gezeigten Landschaftselemente – Bäume, Weinreben und Wasser – finden sich auch in der Ikonographie des Mutterlands, vor allem auf attischer, aber auch auf korinthischer und lakonischer Keramik. Die Umsetzung der Landschaftselemente im Bild unterscheidet sich nicht grundlegend von der in anderen Regionen,

²²⁴² Kassel S.49a (s. o. Anm. 2217).

²²⁴³ Rom, Villa Giulia 22679; Nelson 1976, 8 Taf. 1 (Detail). Vgl. auch den Fuchs unter herabhängenden Zweigen eines Buschs oder Baums auf einem korinthischen Pinax Berlin, ANT F784; Pernice 1897, 33 f. Abb. 25; Amyx 1988, 673.

²²⁴⁴ Holmberg 1992, 7 f.

sondern nur im Detail, etwa in der Gestaltung der Zweige von Bäumen. Teils sind Übernahmen aus dem Attischen anzunehmen, etwa bei der Palme auf der nordionischen Amphora **A426**. Andere Landschaftselemente, wie die Bäume in der Fikelluramalerei stehen denen in der lakonischen Vasenmalerei näher.

Die Landschaftselemente werden in den ostgriechischen Bildern in Kontexten dargestellt und übernehmen Funktionen im Bild, die auch aus den Darstellungen des Mutterlands bekannt sind und allgemein als charakterisierend beschrieben werden können: Sie erscheinen in attributiver Funktion, als Angabe eines Ortes oder einer Umgebung, die das Landschaftselement wie eine Requisite charakterisiert oder evoziert²²⁴⁵.

In Darstellungen dionysischer Natur, in denen Weinreben größere Flächen des Bildfeldes beherrschen (**A384**, **A509**), kann die Pflanze eine Atmosphäre evozieren, die die des Gottes ist. Auch dies findet sich etwa gleichzeitig und zudem in größerer Zahl und Vielfalt in der attischen Vasenmalerei²²⁴⁶. Die attischen Bilder gehen in ihrer Ausführlichkeit der Naturdarstellung, ihrem Anspielungsreichtum und der atmosphärischen Schilderung einer Umgebung²²⁴⁷ über die ostgriechischen Darstellungen hinaus, etwa wenn sie Badende in einer Grotte zeigen oder die Trauernde vor einem auf Zweigen gebetteten Toten in einem Wald mit Laub- und Nadelbäumen²²⁴⁸.

Die Natur, die gezeigt wird, ist entweder ›Wildnis‹ oder kultivierte Natur. Die Wildnis, die Heimat der Kentaurer und anderer unzivilisierter Wesen, ist eine feindliche Umwelt, in der der Mensch sich behaupten muss. Positiv wird nur die kultivierte Natur geschildert²²⁴⁹, der Weinberg und der fruchttragende Granatapfelbaum; Vögel beleben hier das Ambiente. Oft werden diese Elemente mit göttlicher Präsenz assoziiert. Diese Verbindung findet sich auch in den Bildern anderer griechischer Regionen. Als Beispiel sei nur die Darstellung des Dionysos auf der Kypseloslade genannt, der in einer Grotte unter Granatapfelbäumen und Wein lagernd beschrieben wird²²⁵⁰.

Die Funktion und Konnotation von Landschaftselementen und Natur im Bild finden Entsprechungen in Schilderungen der Natur in der frühgriechischen Literatur²²⁵¹. Landschaftselemente können wie im Bild auch in den Texten »in Form einer stark typisierenden Abbréviation«²²⁵² auftreten, wenn etwa innerhalb der Schilderung einer Handlung der Baum nur erwähnt

²²⁴⁵ s. zusammenfassend in Bezug auf die att. Darstellungen Hurwit 1991, 42 f.; Schnapp 2006, 80.

²²⁴⁶ Holmberg 1992, 7 f.

²²⁴⁷ s. dazu Hurwit 1991, 49; Schnapp 2006, 79.

²²⁴⁸ Att. sf. Amphora Rom, Villa Giulia 2609: Hurwit 1991, 40 f. Abb. 5; Schnapp 2006, 78 f. Abb. 6. – Namensgebende Vase des Malers der Trauernden im Vatikan, Vatikan, Mus. Greg. Etr. 16589: Simon 1976, 88 f. Taf. 77; Böhr – Böhr 2009, 19 Abb. 3. s. auch die ausführlich geschilderten Bäume auf der Schale München, AS 2085: CVA München (13) Taf. 31, 1–5, 32, 1. 2.

²²⁴⁹ s. dazu auch Hurwit 1991, 57 Anm. 28.

²²⁵⁰ Splitter 2000, 45 mit weiterer Lit. (s. o. Anm. 635).

²²⁵¹ Zu Landschaftsdarstellungen in der griechischen Dichtung s. Elliger 1975; Hurwit 1991, 33–36; Chazalon 1995, 104 f.

²²⁵² Elliger 1975, 446.

wird, wenn Waffen daran gelehnt oder ein Mahl darunter eingenommen wird²²⁵³. Spektrum und Funktion von Naturschilderungen sind in der Literatur allerdings ungleich vielfältiger²²⁵⁴. Darunter findet sich auch die kultivierte, paradiesische Natur in göttlicher Umgebung. In der homerischen Beschreibung umstehen die Grotte der Kalypso duftende Bäume, in denen Vögel nisten, und der rankende Wein strotzt von Trauben²²⁵⁵. Die Höhlenumgebung ist der Bereich der Göttin²²⁵⁶ und die »sich voll entfaltende Natur bei Homer [...] Zeichen göttlicher Nähe«²²⁵⁷. In dieser werden auch die Menschen in den Vasenbildern geschildert. Im Zentrum der Darstellungen steht jedoch – wie auf **A509**, ob als Mensch oder als Gott zu deuten – die menschliche Figur²²⁵⁸, die in einem thematischen, nicht perspektivischen Raum auftritt, und die mythische Figur, die in ihrer Umgebung ins Bild gesetzt wird.

²²⁵³ bes. in Hom. Il., s. dazu Elliger 1975, bes. 44–46; Hurwit 1991, 35.

²²⁵⁴ s. zusammenfassend dazu Elliger 1975, 443–450.

²²⁵⁵ Hom. Od. 5, 63–72. Auch der Garten des Alkinoos (Hom. Od. 7, 112–130) zeichnet sich durch üppiges Wachstum fruchtreicher Pflanzen aus, darunter Wein und Granatapfelbäume. Im Hain der Aphrodite, in den Sappho in ihrem Gedicht die Göttin ruft, blühen Apfelbäume (Sappho fr. 5. 6; s. o. mit Anm. 734).

²²⁵⁶ Elliger 1975, 129.

²²⁵⁷ Elliger 1975, 131.

²²⁵⁸ In Bezug auf attische Darstellungen Hurwit 1991, 55: »For, in the end, it is still the human figure that counts«; Natur gibt menschlicher Aktion Rahmen: Humboldt/Schnapp 2006, 75. Zum griechischen Anthropozentrismus u. Anthropomorphismus s. Renehan 1981; Burkert 1991b.

XI. Flügel und Flügelwesen

In ostgriechischen Vasenbildern tauchen Flügelfiguren relativ häufig auf (**A526–A603**). Ob deshalb aber von einer besonderen ›Obsession‹ ostgriechischer Bilder für Flügel gesprochen werden kann, wie es in der Forschung bisweilen getan wurde, ist zu überprüfen. Im Folgenden fragen wir zunächst nach dem Beginn der Ausstattung mit Flügeln in der ostgriechischen Ikonographie, untersuchen dann nacheinander die unterschiedlichen Flügelfiguren und beleuchten abschließend die Bedeutung der Flügelfiguren und ihrer Flügel in der ostgriechischen Ikonographie im Vergleich zu anderen Landschaften.

Frühe Flügelfiguren

Geflügelte anthropomorphe Figuren halten wie die geflügelten Mischwesen am Ende des 8./Beginn des 7. Jhs. Einzug in die ostgriechische Bildwelt. Sie erscheinen zuerst weniger in der Keramik als vielmehr in anderen Kleinkunstgattungen wie Metallarbeiten und Elfenbeinschnitzerei. Für die hier vorrangig behandelten Flügelfiguren mit Menschenkörper sei als frühes Beispiel die geflügelte Frau auf einem Elfenbeinsiegel aus Ephesos (**C6**) genannt, bei der noch nicht mit Sicherheit zu sagen ist, ob sie als Potnia theron gezeigt wird²²⁵⁹. Auch im Laufe des 7. Jhs. finden sich Darstellungen der Flügelfrau im ostgriechischen Bereich vor allem außerhalb der Vasenmalerei²²⁶⁰. Terrakottapinakas aus dem zweiten Viertel des 7. Jhs. vom Kalabaktepe und vor allem aus dem Aphroditeheiligtum auf dem Zeytintepe in Milet²²⁶¹ zeigen sie, wohl mit Blüten oder Zweigen in den seitlich ausgestreckten Händen. Noch im zweiten Viertel des 7. Jhs. wird die Flügelfrau sicher mit zwei Tieren im Darstellungsschema der Potnia theron dargestellt²²⁶²: Auf einer Bronzeplakette aus Rhodos²²⁶³ hält die Geflügelte mit jeder Hand einen Vogel am Hals. Eine Reihe rhodischer Gold- und Elektronplaketten, die möglicherweise bereits ab 660, aber größtenteils im dritten Viertel des 7. Jhs. gefertigt wurden²²⁶⁴, zeigt die geflügelte Potnia theron in unterschiedlichen Typen sowohl mit Vögeln als auch mit

²²⁵⁹ s. o. bei Anm. 256. Von den im LIMC VIII (1997) 1022 Nr. 7; 1024 Nr. 25; 1026 s. v. Potnia (N. Icard-Gianolio) als Indizien für ein früheres Auftreten der Potnia im ostgriechischen Raum angeführten Darstellungen zeigt Nr. 7 (= **C8**) wahrscheinlich keine Potnia (s. o. bei Anm. 264); Nr. 25 (Hogarth 1908, 166 Nr. 35 Taf. 26, 6) ist erst ins 7. Jh. zu datieren. Die subgeometrische Oinochoe aus Klazomenai, Berlin, ANT 30070: LIMC VIII (1997) 1022 Nr. 1 s. v. Potnia (N. Icard-Gianolio); CVA Berlin (4) Taf. 151, 3–4; 152, 1–2, die Cook 1952, 151 für möglicherweise klazomenisch hielt, ist wohl melisch: Coldstream 1968/2008, 182 Anm. 3; Kunisch 1971, in: CVA Berlin (4) S. 12.

²²⁶⁰ Ob die Potnia theron auf einem Tellerfrgt. aus Samos (**A528**) aus der Zeit um 630–610 (Kerschner – Schlotzhauer 2007, 308 ordnen es der Phase SiA Ic zu) geflügelt war, ist leider nicht mehr festzustellen.

²²⁶¹ Milet K 90.135.1; Z 94.280; Z 94.41.2: v. Graeve 2007a, 653 f. 655 f. Abb. 2 (Rekonstruktion mit Blüten) Taf. 85, 1. 2. – Milet Z94.41.2: Senff 2003, 22 Taf. 2, 3. Nach v. Graeve 2007a, 661 gibt es bisher 20 Wiederholungen des Typus.

²²⁶² Eine geflügelte Potnia erscheint auch auf einem angeblich aus Smyrna stammenden Elfenbein, das Marangou 1969, 218 Anm. 74 Abb. 17 entgegen früherer Zweifel für antik hält und ins ausgehende zweite Viertel des 7. Jhs. datiert. Müller 1976, 52. 247 Nr. 129 setzt es um die Jahrhundertmitte an. Weitere Darstellungen der (geflügelten) Potnia theron sind unter den Funden aus dem Heiligtum der Aphrodite auf dem Zeytintepe von Milet zu erwarten: v. Graeve 2005, bes. 46 f.

²²⁶³ Bereits Blinkenberg 1931, 157 Nr. 472 Taf. 17 weist darauf hin, dass die Darstellung bis ins Detail der auf der Elektronplakette Paris, Louvre S1222: Laffineur 1978, 211 Nr. 102 Taf. 13, 2 entspricht.

²²⁶⁴ Zur Datierung s. Laffineur 1978, 74–78.

zu ihren Seiten aufgerichteten Löwen²²⁶⁵. Mit Löwen, die sie an den Schwänzen hält, erscheint sie auch auf einem Elfenbeinrelief wohl aus dem letzten Viertel des Jahrhunderts aus dem Artemision von Ephesos²²⁶⁶.

Die eigenständige Verwendung von Flügeln, die als Bildelement aus dem Osten übernommen sind²²⁶⁷, findet sich in der ostgriechischen Vasenmalerei im ersten Drittel des 7. Jhs.: Das Phantasiemischwesen hinter dem Kentauren auf einem subgeometrischen Gefäß aus Rhodos (A422) wird mit Flügeln ausgestattet. Auf einem nordionischen, wohl ephesischen, Kosmetikgefäß des ausgehenden 7. Jhs.²²⁶⁸, einem Miniaturdinos in Schiffsform (A526), hält ein Mann geflügelte Pferde an den Zügeln. Hier ist es kein hybrides Mischwesen mehr, das die Flügel trägt, kein Monster und auch keine Gottheit. Vielmehr sind die Pferde gezähmt und aufgezäumt und stehen der menschlichen Figur zur Verfügung. Geflügelte Wesen treten in die Welt menschlicher Figuren ein.

Das Motiv eines von zwei geflügelten Pferden flankierten Mannes, das ursprünglich auf die assyrische Kunst zurückgeht²²⁶⁹, findet sich bereits im dritten Viertel des 7. Jhs. auf kretischen Werken. Auf einer Reliefamphora in Kopenhagen²²⁷⁰ ist der Mann selbst geflügelt und greift als Herr der Pferde²²⁷¹ an die Hälse der Flügelpferde. Im frühen 6. Jh. erscheint auf Schildbändern aus Olympia ein pferdebändigender Jüngling zwischen zwei sich aufbäumenden Pferden, die er an den Zügeln hält²²⁷² – eine Darstellung, die wiederum das Motiv in gleicher Form aufsteigender Flügelpferde auf Blechen des 7. Jhs. aufnimmt²²⁷³. Da die auf dem Schildband gebändigten Pferde nicht geflügelt sind, sah man keinen Hinweis mehr auf eine mythische oder göttliche Sphäre²²⁷⁴.

Wie verhält es sich bei dem Jüngling auf A526? Das Darstellungsschema des von geflügelten Pferden flankierten steht zwar in der Tradition der Bilder des Despotes theron, der Jüngling

²²⁶⁵ Die Stücke befinden sich in zahlreichen Museen, v. a. Berlin, ANT; Boston, MFA; London, BM; Oxford, AM; Paris, Louvre; Laffineur 1978, 33–45 192 Nr. 3, 4; 194 Nr. 8–12; 195 f. Nr. 18–22; 198 f. Nr. 35; 201–203 Nr. 48–60; 208 Nr. 86–88; 209 Nr. 91; 210 Nr. 97–99; 211 Nr. 100, 102; 212 Nr. 108; 213 f. Nr. 116 Taf. 1–3, 5–14. s. dazu auch Spartz 1962, 86–89, 125–129 Nr. 150–169; Müller 1978, 138–140; 259 Nr. 197; Williams 2009b, 50 f. Nr. 20 mit Farbabb. Bei zwei Bronzeblechen aus Olympia, die eine vierfach geflügelte Potnia mit zwei Löwen zeigen, ist die Zuordnung an eine ostionische oder kykladische Werkstatt umstritten: C46, zweite Hälfte 7. Jh.: Hampe – Jantzen 1937, 88 f.; Müller 1978, 259 Nr. 195; Brize 1985, 76 OL5. – C47, Anfang 6. Jh. s. dazu o. Anm. 1745.

²²⁶⁶ C. Smith, in: Hogarth 1908, 166 f. Nr. 35 Taf. 26, 6; LIMC VIII (1997) 1024 Nr. 25 s. v. Potnia (N. Icard-Gianolio); Spartz 1962, 89 f. 129 Nr. 170.

²²⁶⁷ s. u. mit Anm. 2325.

²²⁶⁸ Nach Kerschner, in: Töpferzentren 2002, 40 Anm. 172 handelt es sich um sog. Ephesische Ware aus dem späten 7. Jh.

²²⁶⁹ Zu assyrischen Ursprüngen u. vermittelnden Vorbildern s. u. a. Kunze 1950, 60 f.; Carbillet 2008, 203. In Hinblick auf Flügelpferde allg.: Buchholz – v. Wangenheim 1984, 248–251.

²²⁷⁰ Blome 1982, 68 f. Taf. 17, 2; LIMC VIII (1997) 555 Nr. 7 mit Abb. s. v. Despotes theron (V. Lambrinouidakis).

²²⁷¹ Im Sinne eines Despotes theron. Zu Darstellungen des Herrn der Pferde s. Müller 1978, 134, 207; Blome 1982, 68 f.; LIMC VIII (1997) 554–559 s. v. Despotes theron (V. Lambrinouidakis); Carbillet 2008.

²²⁷² Kunze 1950, 61 f. Taf. 41 f. Nr. 15 a.

²²⁷³ Kunze 1950, 61 f. 204 Abb. 3; Beil. 3 Nr. 31 b.

²²⁷⁴ Kunze 1950, 61 f.

kann aber m. E. nicht als »Herr der Pferde« bezeichnet werden. Dagegen spricht die Kombination im Fries mit einem Gespann²²⁷⁵, das Zaumzeug der Pferde, das auf eine Verwendung als Reit- oder Zugtier hinweist, aber auch das Fehlen von Dominanzgesten über das Zügeln der Pferde hinaus, wie etwa das Greifen nach dem Tier auf dem genannten kretischen Reliefpihos. Ebenso wenig sind die Flügelpferde als Pegasoi zu benennen²²⁷⁶, auch wenn Pegasos später als Flügelpferd mit Bellerophon als Reiter auf einer ostgriechischen Situla (**A527**) erscheint²²⁷⁷. Die Flügel der Pferde auf **A526** sind zunächst ein Hinweis auf die Möglichkeit schneller Bewegung²²⁷⁸ und bezeichnen die Reittiere als außergewöhnliche, wunderbare Pferde, die nicht von dieser Welt sind. Ob darüber hinaus mit der Figurengruppe bestimmte mythische oder dämonische Figuren verbunden wurden, ist für uns ohne weiteren Kontext nicht mehr festzustellen.

Ein Jüngling zwischen zwei aufgezäumten Flügelpferden hat sich noch in Form eines ostionischen Elfenbeins des frühen 6. Jhs. aus dem samischen Heraion erhalten²²⁷⁹. Ein Votivschild aus Milet belegt das Flügelpferd bereits im späten 7. Jh. für den südionischen Bereich (**C48**)²²⁸⁰. Auch die in der zweiten Hälfte des 6. Jhs. in der nordionischen Vasenmalerei so beliebten Flügelpferde (**A561–A603**)²²⁸¹ werden, soweit anhand des Erhaltungszustands der Gefäße feststellbar, als Einzelfiguren, sogar meist nur als Protomen gezeigt²²⁸². Zusammen mit anderen Figuren erscheinen geflügelte Pferde erst wieder auf den Klazomenischen Sarkophagen²²⁸³. Auch hier sind sie nicht als Pegasoi zu deuten.

²²⁷⁵ Auch wenn die beiden durch eine Pflanze getrennten Figurengruppen nicht Teil einer zeitlich und örtlich einheitlichen Darstellung sein müssen.

²²⁷⁶ Anders Tempesta 1998, 52. Carbillet 2008 benennt die Pferde zu Seiten eines Jünglings auf einem spätarchaischen Hathorkapitel aus Amathous als Pegasoi, Berlin, ANT Sk1903: LIMC VIII (1997) 555 Nr. 17 s. v. Despotēs theron (V. Lambrinoudakis). Zu Flügelpferden s. Buchholz – v. Wangenheim 1984, zur Deutung bes. ebenda 245 f. 250 f.

²²⁷⁷ Die Deutung als Pegasos sichert in diesem Fall die auf der anderen Gefäßseite dargestellte Chimaira. s. Tempesta 1998, 51 f. mit älterer Lit.

²²⁷⁸ zu Beflügelung u. Flügeln s. zuletzt ausführlich Thomsen 2011. Zur Deutung der Beflügelung als Zeichen potentieller Schnelligkeit s. bes. Thomsen 2011, 141. 152 f.

²²⁷⁹ Samos, Mus. Vathy E3 (V156): Freyer-Schauenburg 1966, 4 Nr. 4; 26–30 Taf. 3. 4 b.

²²⁸⁰ Im späten 6./frühen 5. Jh. zeigt noch einmal ein ostgriechisches Schildzeichen aus Olympia zumindest ein, wahrscheinlich zwei einander zugewandt aufsteigende Flügelpferde: Buchholz – v. Wangenheim 1984, 260 Abb. 15 a. b.; Philipp 2004, 312–320 Nr. 60 Taf. 66–68.

²²⁸¹ In **A561** vermutet Tempesta 1998, 66. 169 Nr. 49 einen Hippokampen. Tatsächlich kommt der von ihr als Argument dafür angeführte, unter dem Pferdebauch abstehende kleine Flügel bei attischen Hippokampen vor, so auf der weißgrundigen Lekythos Oxford, AM 1889.1011 (V247): LIMC VII (1994) 463 Nr. 156 s. v. Poseidon (E. Simon). Der hinten bei vom Pferdeleib abzweigende Körperteil auf **A561** und die Form der Zeichnung in weißen Punkten darauf ist aber m. E. eher mit Hinterbeinen als mit einem Fischeschwanz übereinzubringen.

²²⁸² s. u. bei Anm. 2643.

²²⁸³ Berlin, ANT 3347: Cook 1981, 43 f. G21 Abb. 27 – Paris, Mus. Rodin P.55: Cook 1981, 53 G41B Taf. 84, 2 – Prag, Univ. 60.42: Cook 1981, 64 f. J2 – Leyden I.1896/12.4: Cook 1981, 65 J3 (o. Abb.) – sowie nach Cook 1981, 37 auf **C72** (in Abb. nicht zu erkennen).

Potnia theron und Potnia Gorgo

Πότνια θηρῶν, Herrin der Tiere, nennt Homer Artemis²²⁸⁴. Studniczka etablierte die homerische Formel als Bezeichnung einer weiblichen Figur, die im Bild mit Tieren dargestellt wird, die sie beherrscht²²⁸⁵. Das verbreitete Darstellungsschema ist das der stehenden Frau, gerahmt von Tieren. Meist hält sie die Tiere, sie können die Frau aber auch flankieren.

Ostgriechische Vasenbilder zeigen die von Tieren gerahmte Potnia theron²²⁸⁶ seit dem letzten Drittel des 7. Jhs. Die früheste bekannte Darstellung findet sich auf einem südionischen Fragment aus der Zeit um 630–610 (A528)²²⁸⁷. Da sich nur der untere Bereich des Gewands der weiblichen Figur und Teile der flankierenden Löwen erhalten haben, lassen sich weder Aussagen über ihren Kopf noch über ihre mögliche Beflügelung treffen. Ein etwas späteres nordionisches Fragment (A529) zeigt Reste einer Figur, die einen Vogel hält, offensichtlich ohne Flügel²²⁸⁸.

Etwa ab der Wende vom 7. zum 6. Jh. werden Figuren im Darstellungsschema einer Potnia theron in der ostgriechischen Vasenmalerei auch mit Flügeln ausgestattet. Es handelt sich dabei um die ersten anthropomorphen Flügelfiguren.

Der Chronologie des Auftretens der Darstellungen folgend beschäftigen wir uns zunächst mit einigen Darstellungen der Gorgo als Potnia theron an, bevor wir uns den übrigen Bildern der Potnia mit menschlichem Antlitz zuwenden. Abschließend stellt sich die Frage nach der Deutung des Bildschemas, speziell nach der Identifizierung mit bestimmten Gottheiten und der Deutung der Bilder im Verwendungskontext.

Potnia Gorgo

Die Bilder

Zu den frühesten bisher bekannten Flügelfiguren im Darstellungsschema der Potnia theron in der ostgriechischen Vasenmalerei gehört die geflügelte Gorgo mit zwei Vögeln, Gänsen oder

²²⁸⁴ Hom. Il. 21, 470. s. dazu Burkert 2011, 231. Auch andere Göttinnen werde als »Potnia« bezeichnet s. auch mit weiteren Verweisen zu Artemis LIMC VIII (1997) 1021 s. v. Potnia (N. Icard-Gianolio).

²²⁸⁵ Studniczka 1890a, 153 f.; Roscher, ML II (1890–1897) 1750 s. v. Kyrene (F. Studniczka). s. dazu Christou 1968, 175.

²²⁸⁶ Zur Potnia theron und ihren Darstellungen s. Spartz 1962; Christou 1968; Müller 1978, 51–55 mit älterer Lit. 294 Anm. 197; Blome 1982, 70–76; LIMC VIII (1997) 1021–1027 s. v. Potnia (N. Icard-Gianolio). s. auch u. bei Anm. 2356. Die ostgriechischen Bilder beziehen bes. Spartz 1962, 86–93 u. Müller 1978 in ihre Untersuchungen mit ein, von der Keramik sind ihnen aber nur A528 und A534 bekannt. Schiering 1957, 103 f., der in seiner vorwiegend stilistischen Untersuchung kurz ostgriechische Potniadarstellungen bespricht, erwähnt auch A529. Im Zusammenhang mit den ostgriechischen Tellern beschäftigt sich Attula 2006a, 115 mit den Darstellungen der Herrin der Tiere. Zur Beflügelung der Potnia theron s. zuletzt s. Thomsen 2011, 148–153.

²²⁸⁷ Kerschner – Schlotzhauer 2007, 308 ordnen das Stück ihrer Phase SiA Ic zu. Zu A528 vgl. auch das Frgt. eines Terrakottapinax vom Zeytintepe in Milet, Z 94.8.99: v. Graeve 2005, 46 f. mit Anm. 19 Abb. 12.

²²⁸⁸ Das Stück gehört wohl bereits dem Anfang des 6. Jhs. an. Schiering 1957, 14. 104 mit Anm. 793 datiert es noch ins 7. Jh. Die Figur auf A529, die einen Vogel hinter sich greift, deutet bereits Schiering 1957, 104 als Potnia. Ein Despotos theron mit Vögeln ist aufgrund einer nicht mehr erkennbaren Gewandung ebenfalls nicht auszuschließen, aus dem Ostgriechischen bisher aber nicht bekannt und auch in anderen Regionen mit Vögeln eher unüblich, vgl. aber geflügelte Männer mit zwei Vögeln auf Elfenbeinen aus dem Artemis Orthia Heiligtum von Sparta: Dawkins 1929, Taf. 94, 2. Zu A528 s. o. Anm. 2287.

Enten, auf einem ostdorischen Teller (**A530**)²²⁸⁹ aus der Zeit um 600. Ihr ausschreitendes Bein, das aus dem langen Gewand²²⁹⁰ heraustritt, deutet schnelle Bewegung an, die nicht situativ zu verstehen ist, sondern zum Wesen der Gorgo gehört²²⁹¹.

Im Laufe des 6. Jhs. wird Gorgo im ostgriechischen Bereich nur gelegentlich dargestellt (**A532**, **A533**)²²⁹². Die wenigen erhaltenen Bilder zeigen die aus dem Bild herausblickende Gorgo stets geflügelt und, soweit sich der untere Bereich der Stücke erhalten hat, als Potnia mit zwei Tieren. Auf einer Situla aus Tell Defenneh (**A533**) hält sie wohl in jeder Hand eine Schlange²²⁹³; bei der Gorgo auf dem nordionischen Teller **A532** kann das Halten von Tieren nur vermutet werden²²⁹⁴. Auf zwei vermutlich ostgriechischen Goldblechen aus Delphi²²⁹⁵, wie **A533** im dritten Viertel des 6. Jhs. entstanden, erscheint sie im Knielaufschema, in der abgewinkelten Hand auf jeder Seite eine Schlange haltend. Auch die laufende Gorgo an der Ecke des reliefierten Architravs des archaischen Apollontempels von Didyma²²⁹⁶, zu deren Seiten Löwen liegen, nimmt das Schema der von Löwen flankierten Potnia auf²²⁹⁷.

Im Vergleich mit anderen Regionen fällt auf, dass Gorgo im ostgriechischen Bereich kaum in Handlungsbildern oder solchen, die eindeutig auf die Perseusgeschichte Bezug nehmen, dargestellt wird, also als Gorgo Medusa²²⁹⁸. Gleichzeitig scheint die Darstellung der Gorgo als Potnia eine ostgriechische Vorliebe zu sein.

²²⁸⁹ Zur Einordnung des Tellers s. Attula 2006b, 86.

²²⁹⁰ Zum Gewand der Gorgo s. o. bei Anm. 1244. Die Gewandung ist eher von Gorgodarstellungen des 7. Jhs. bekannt, vgl. etwa die protoattische Amphora Eleusis: LIMC IV (1988) 313 Nr. 312 s. v. Gorgo, Gorgones (I. Krauskopf). s. dazu Kunze 1963, 76; Simon 1976, 55; LIMC IV (1988) 319 s. v. Gorgo, Gorgones (I. Krauskopf).

²²⁹¹ s. in diesem Sinne bereits Kunze 1963, 74. 76.

²²⁹² Möglicherweise gehörte auch der Flügel auf dem Tellerfrgt. **A531** zu einer Gorgo wie auf **A530**, wie Schiering 1957, 140 vermutet. Anders Monterosso, in: Lentini 2006, 117 Nr. 49, die den Flügel einer Sphinx zurechnet.

²²⁹³ Cook 1954, in: CVA London (8) 34.

²²⁹⁴ Kerschner, in: Töpferzentren 2002, 93.

²²⁹⁵ LIMC IV (1988) 307 f. Nr. 251 mit Abb. s. v. Gorgo, Gorgones (I. Krauskopf).

²²⁹⁶ Berlin, ANT 1817 und Istanbul, Arch. Mus. 2182: Blümel 1963, 65 f. Nr. 72 Abb. 224. 225; Tuchelt 1970, 104–110 K82–K83 Abb. 20; 219–221 Taf. 76. 77; Schattner 1996.

²²⁹⁷ Deutung als Potnia theron: Kunze 1963, 77; Christou 1968, 151; LIMC IV (1988) 321 s. v. Gorgo, Gorgones (I. Krauskopf). Die Annahme von Herda 2006b, 89–91, dargestellt sei Gorgo bei der Verfolgung des Perseus in der Mykale, muss Hypothese bleiben. Der Knielauf der Gorgo ist nicht zwingend situationsbezogen zu verstehen (s. o. mit Anm. 2291), sondern gehört zum Wesen der Gorgo, die (insofern auch Exzerpt der Geschichte zu deuten, s. Himmelmann 1967, 80) immer potentielle Verfolgerin ist. Zur Deutung des Knielaufschemas s. zusammenfassend Thomsen 2011, 38–43.

²²⁹⁸ Tempesta 1998, 69. Ausnahme ist womöglich ein nur in einem Frgt. überliefertes, heute verschollenes, wohl ostionisches Elfenbeinrelief aus Samos, auf dem am Kopf der Gorgo Reste eines kleinen Huftieres, wahrscheinlich Pegasos, zu erkennen sind (Samos, E10 [V95]: Freyer-Schauenburg 1966, 5 Nr. 7; 39–41 Taf. 8 b). Zwei Gemmen zeigen Gorgo zwar im Kampf gegen einen Löwen in Aktion, die Bilder sind aber mehr als Ausmalung ihrer Kraft und ihres Wesens, denn als einmalige Handlung zu verstehen. Zudem ist die ostgriechische Herkunft, die im LIMC IV (1988) 311 Nr. 284. 285 mit Abb.; 321 s. v. Gorgo, Gorgones (I. Krauskopf) angenommen wird, rein hypothetisch, zur Gruppe s. Boardman 1968, 27–37. Gorgo im Handlungszusammenhang mit Pegasos und Chrysaor erscheint in den Wandmalereien an der Südwand der Kammer des Grabes von Kızılbil: Mellink 1998, 35 f. 57 Taf. 27. 28. Zum Grab s. u. bei Anm. 2452.

Zu Darstellungen von Gorgo Medusa mit Pegasos, der Enthauptung der Medusa und der Verfolgung des Pegasos s. LIMC IV (1988) 309 f. Nr. 271–278; 312–314. 320–322 s. v. Gorgo, Gorgones (I. Krauskopf). Weitere Lit. zu Gorgo u. Gorgoneion s. LIMC Suppl. (2009) 229 s. v. Gorgo, Gorgones (I. Krauskopf – Chr. Dahlinger).

Einordnung und Deutung

Im Mutterland beginnen Darstellungen der Gorgo bereits in der ersten Hälfte des 7. Jhs. Mit Flügeln wird sie in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ausgestattet²²⁹⁹. Ein spätädalisches Bronzeblech aus Athen zeigt die geflügelte Gorgo möglicherweise bereits von Tieren umgeben, die sich allerdings nicht erhalten haben²³⁰⁰. Auf Schildbügelansatzplatten des zweiten Viertels des 6. Jhs. aus Olympia erscheint sie mit zwei Löwen²³⁰¹. Die Gorgo mit zwei Panthern im Giebel des Artemistempels von Korfu deutet Kunze in diesem Sinne²³⁰².

Gorgo wird also vereinzelt auch im Mutterland als über Tiere herrschend dargestellt²³⁰³. Abgesehen von den Bronzeblechresten aus Athen, bei denen sich keine Tiere erhalten haben²³⁰⁴, gehört die Darstellung auf dem ostdorischen Teller zu den frühesten. Sie ist auch die einzige, die Gorgo mit zwei Vögeln zeigt.

Mit Schlangen wie auf **A533** werden Gorgonen allgemein häufig dargestellt²³⁰⁵. Sie werden meist nicht als »Potnia« bezeichnet, da Schlangen fester Bestandteil des Bildes der schlangenhäuptigen Gorgonen sind²³⁰⁶. Bereits auf einem westgriechischen Perirrhanterion aus dem dritten Viertel des 7. Jhs. laufen zwei solche Gorgonen mit einer Schlange in jeder Hand²³⁰⁷. Die von den Gorgonen gehaltenen Schlangen können sich als Gürtel um ihre Taille winden oder sogar in ihrem Maul verschwinden²³⁰⁸. Diese Gorgonen können nicht als Erscheinungsform der Potnia²³⁰⁹ gedeutet werden. Dagegen spricht zum einen ihre Mehrzahl, zum anderen der Umstand, dass sie die Schlangen nicht seitlich im Darstellungsschema der Potnia halten.

Möglicherweise geht die Darstellung der Gorgo als Potnia auf Bilder der mesopotamischen Lamaštu zurück, einer löwenköpfigen Dämonin, die oft im Knielauf gezeigt wird. Auch sie erscheint im Darstellungsschema der Herrin der Tiere und kann zwei Schlangen halten²³¹⁰.

²²⁹⁹ LIMC IV (1988) 319 s. v. Gorgo, Gorgones (I. Krauskopf), wobei die Datierung des dafür angeführten Bronzebleches (Athen, NM 13050, s. u. Anm. 2300) problematisch ist, s. ebenda S. 310 Nr. 279 mit Abb.; 320. Ein frühkorinthischer Aryballos (Delos, Mus. B6194) zeigt sie im letzten Viertel des 7. Jhs. mit zwei Flügeln: s. LIMC IV (1988) 309 Nr. 267 mit Abb. (Zeichnung) s. v. Gorgo, Gorgones (I. Krauskopf).

²³⁰⁰ In den Resten eines à jour gearbeiteten Bleches (Athen, NM 13050) werden die Reste eines Scheibenakroters vermutet: Touloupa 1969; LIMC IV (1988) 310 Nr. 279 mit Abb. u. Zeichnung s. v. Gorgo, Gorgones (I. Krauskopf); Scholl 2006, 20–22 Abb. 3 a. b; 159 Nr. 130.

²³⁰¹ Olympia B 960: Kunze 1963, 74–76; LIMC IV (1988) 310 Nr. 281 s. v. Gorgo, Gorgones (I. Krauskopf).

²³⁰² LIMC IV (1988) 311 Nr. 289 mit Abb. u. Zeichnung s. v. Gorgo, Gorgones (I. Krauskopf); Kunze 1963; Christou 1968, 138 f.; Thomsen 2011, 149.

²³⁰³ Zu Gorgo als Potnia s. Christou 1968, 136–153; Zazoff 1970, 160–165; LIMC IV (1988) 320 f. s. v. Gorgo, Gorgones (I. Krauskopf).

²³⁰⁴ Touloupa 1969, 896. 871 Abb. 5 rekonstruiert zwei Löwen.

²³⁰⁵ Zur Potnia Gorgo mit Schlangen s. Besig 1937, 51–57; Christou 1968, 146 f.; Marangou 1969, 223 Anm. 132.

²³⁰⁶ s. u. a. Christou 1968, 146; Tsiafakis 2003, 85.

²³⁰⁷ LIMC IV (1988) 308 Nr. 255 mit Abb. s. v. Gorgo, Gorgones (I. Krauskopf).

²³⁰⁸ s. z.B. LIMC IV (1988) 306 Nr. 239; 307 Nr. 250 beide mit Abb.; 320 s. v. Gorgo, Gorgones (I. Krauskopf).

²³⁰⁹ Die Herrin der Tiere wird, wenn auch eher selten, mit Schlangen dargestellt: so möglicherweise bereits die Geflügelte auf dem Elfenbeinsiegel aus Ephesos (**C6**). Lakonische Elfenbeinreliefs und Keramikfragmente zeigen die Potnia vereinzelt in Begleitung von Schlangen (s. dazu Marangou 1969, 23 f.; Christou 1968, 142–147).

²³¹⁰ Burkert 1984, 81 f.

Als Einzelfigur im Bildschema der Potnia wie auf **A533** und den ostgriechischen Goldblechen aus Delphi drückt sich im Halten der Schlangen auf jeden Fall aus, dass Gorgo diese als unheimlich und gefährlich geltenden Tiere beherrscht. Sie wird damit dem Bereich der Erde und des Chthonischen zugeordnet. Die Schlangen betonen wie auch das fratzenhafte Gesicht der Gorgo die schreckenerregenden Züge der Göttin²³¹¹.

Potnia theron ohne Gorgonenkopf

Die Bilder

Etwa gleichzeitig mit den Bildern der Potnia Gorgo erscheinen auf ostgriechischen Gefäßen die der sicher geflügelten Potnia theron ohne Gorgonenkopf (**A534–A537**)²³¹².

Alle Darstellungen zeigen sie ruhig stehend mit zu beiden Seiten bis auf Scheitelhöhe aufgespannten Flügeln, den Kopf ins Profil gewandt. Auf einem nordionischen Teller (**A534**) aus dem Athenaheiligtum von Smyrna hält sie zwei Löwen am Schwanz, auf einem Teller aus dem Athenaheiligtum von Erythrai flankieren sie zwei Gänse. Bei den Potniai auf zwei weiteren Tellern (**A536. A537**) ist aufgrund der Armhaltung das Halten von Tieren nur zu vermuten²³¹³.

Dieser Gruppe früherer Bilder der Potnia theron aus dem ersten Viertel des 6. Jhs. lassen sich im weiteren Verlauf des Jahrhunderts nur noch einzelne Darstellungen anschließen. Eine südionische Schale (**A538**) aus dem Heraion von Samos zeigt um die Mitte des 6. Jhs. eine stehende weibliche Figur im langen Gewand mit Flügeln. Anhand der erhaltenen Fragmente ist nicht mehr sicher zu sagen, ob sie in ihrer auf Rumpfhöhe seitlich erhobenen Rechten etwas hielt, die Armhaltung ist aber die für eine Potnia typische. Teile einer Ranke auf einer Seite der Figur und Bemalungsreste neben ihrem Gewand auf der anderen Seite lassen annehmen, dass zu ihren Seiten zwei ornamentalisierte, rankende Pflanzen dargestellt waren. Auch wenn hier möglicherweise keine Herrin der Tiere mit solchen dargestellt war²³¹⁴, verweisen die Pflanzen auf einen Bezug der Flügel Frau zur Natur und zur Fruchtbarkeit²³¹⁵, wie bereits bei der Geflügelten Frau mit Pflanzen in den Händen auf den milesischen Pinakes²³¹⁶.

Eine weibliche Figur, die eine Löwin am Schwanz vor sich hält, erscheint im Innenbild einer Schale (**A539**) aus dem Aphroditeheiligtum von Milet. Sie ist flügellos, doch erinnern die in die Fläche gebreiteten Ärmel ihres Chitons an Flügel. Für eine Potnia ungewöhnlich ist ihre Dar-

²³¹¹ Christou 1968, 136 f. 142. 144–147. 200; Marangou 1969, 24.

²³¹² Das südionische Fragment **A528** zeigt die Potnia bereits früher, es ist jedoch nicht mehr zu erkennen, ob sie geflügelt dargestellt war.

²³¹³ Dies nahm für **A536** Schiering 1957, 104 an; für **A537** Attula 2006a, 117 f. Nr. 206. Anders Pellegrini 2009, 250, die auf **A536** einen »genio alato« vermutet.

²³¹⁴ Walter-Karydi 1973, 36 erwägt, ob hier »vielleicht die alte Potnia theron, die der Maler ihrer Tiere beraubt und mit Zweigen ausgestattet hat«, eine »andere Rankengöttin« oder ein Dämon unbekanntes Charakters dargestellt ist. s. auch Blome 1982, 74 f. Taf. 19, 1 zu einer von Vögeln flankierten Potnia theron, die in beiden Händen Zweige hält, auf einer Urne aus Arkades, Heraklion, Mus.

²³¹⁵ Walter-Karydi 1973, 36 erwägt, ob hier »vielleicht die alte Potnia theron, die der Maler ihrer Tiere beraubt und mit Zweigen ausgestattet hat«, eine »andere Rankengöttin« oder ein Dämon unbekanntes Charakters dargestellt ist. s. auch Blome 1982, 74 f. Taf. 19, 1 zu einer von Vögeln flankierten Potnia theron, die in beiden Händen Zweige hält, auf einer Urne aus Arkades, Heraklion, Mus.

²³¹⁶ s. o. Anm. 2261.

stellung im schnellen Lauf nach links²³¹⁷. Ihre Geschwindigkeit kann als Hinweis auf ihre göttliche Allgegenwärtigkeit verstanden werden, im gleichen Sinn wie Flügel auf das schnelle Erscheinen übernatürlicher Wesen verweisen. Das Halten der Löwin kennzeichnet sie eindeutig als göttliche, naturbeherrschende Gestalt. Ähnlich erschien die Potnia wohl auf einem Fikellurafragment in Zürich (**A540**), wo sich nur noch das aus dem Gewand heraustretende Bein und Teile der kopfüber herabhängenden Raubkatze erhalten haben. Auch im Giebel einer Stele aus Milet²³¹⁸ ist eine, diesmal wieder geflügelte, Potnia mit zwei Löwen im Knielauf dargestellt.

Gegen Ende des 6. Jhs. und im ersten Viertel des 5. Jhs. erscheinen geflügelte Frauen im Schema der Potnia auch auf Klazomenischen Sarkophagen²³¹⁹, einmal zwei Löwen am Schwanz haltend im Kopffeld eines Sarkophags in Berlin (**C59**), flankiert von zwei von Frauen gelenkten Pferdegespannen, die ihre Position betonen. Auf einem Sarkophag in Marburg (**C60**) ist die Frau mit zwei Löwen emblemartig in einem etwa quadratischen Seitenfeld angebracht. Möglicherweise ist sie auch einmal mit Schlangen dargestellt (**C62**)²³²⁰.

Vergleich mit anderen Landschaften

Das Motiv der Potnia theron ist bereits von minoischen Siegeln bekannt, die eine weibliche Figur flankiert von Löwen zeigen²³²¹. Schon die minoischen Darstellungen stehen in einer östlichen ikonographischen Tradition²³²². Unter dem Eindruck von Bildern des Nahen Ostens, wo das Motiv verbreitet bleibt, wird es wieder in das griechische Bildrepertoire aufgenommen²³²³. Elemente wie die Beflügelung und die kopfüber gehaltenen Löwen²³²⁴, die bei den in der phönikischen, späthethitischen und assyrischen Kunst verbreiteten Darstellungen von Tieren beherrschenden Figuren vorkommen, wurden in die griechischen Bilder übernommen²³²⁵. Vereinzelt Darstellungen aus Kreta zeigen die von Tieren flankierte Frau zwar bereits im 9. Jh. und 8. Jh.²³²⁶, gängig wird das Motiv aber erst in der orientalisierenden Phase²³²⁷.

²³¹⁷ Schlotzhauer 2006a, 137.

²³¹⁸ Milet, Mus. Balat Inv. 5089. Da das Stück in Zweitverwendung gefunden wurde, ist der ursprüngliche Verwendungskontext unbekannt: Senff 2006, 274.

²³¹⁹ s. dazu Cook 1981, 121; Kirchner 1987, 142 f.

²³²⁰ Nach der Beschreibung von Cook 1981, 35; in den publizierten Abbildungen nicht zu erkennen.

²³²¹ s. dazu ausführlich Spartz 1962, 8–22. 99–101 Nr. 1–18; Nilsson 1955, Taf. 18, 1; 20, 5. 6; Zazoff 1970, 159 Anm. 24; Blome 1982, 72; Burkert 2011, 52 mit Anm. 90.

²³²² Burkert 2011, 52.

²³²³ s. dazu ausführlich Spartz 1962, der den Ursprüngen des in der minoischen Ikonographie bereits geprägten Bildtypus und seinen Verbindungen zu gleichzeitigen syrischen, mesopotamischen und hethitischen Darstellungen ebenso nachgeht wie in die griechisch geometrischen und orientalisierenden Bilder der Potnia theron übernommenen Elementen aus dem Osten, für die er phönikische, späthethitische und assyrische Vorbilder wahrscheinlich machen kann. s. dazu anhand der einzelnen Bildtypen auch Christou 1968, bes. 171 f. 186–190; sowie Müller 1978, 49. 52; Blome 1982, 70–72.

²³²⁴ Neben **A534** auch auf einer Terrakotte aus Milet, s. o. Anm. 2287.

²³²⁵ Beflügelung: Spartz 1962, 95–97; Christou 1968, 66; Müller 1978, 49; Thomsen 2011, 152 – kopfüber gehaltene Löwen: Spartz 1962, 50–53. 87. 95, der neben anderen Vorbildern auch zwei Bronzereliefs mit einem Löwen haltenden Mann auf späthethitischen Scheuklappen aus dem Heraion von Samos (Samos, Vathy Mus. B1151. B149: Jantzen 1972, 59 Taf. 53; Spartz 1962, 129 Nr. 172. 173) als mögliche Übermittler anführt.

²³²⁶ Bekleidet, einfach geflügelt auf einer protogeometrischen Pithosurne des mittleren 9. Jhs. aus Knossos, Knossos, Stratigraphisches Mus. KMF T 107.114, SMP 8191: Coldstream 1984, 93–104 Taf. 8. 9; Coldstream, in:

In der ersten Hälfte des 7. Jhs. verbreitet sich das Motiv der Potnia theron im gesamten griechischen Bereich²³²⁸. In der Vasenmalerei erscheinen die ersten Bilder der geflügelten Potnia nach den frühen kretischen Beispielen um 680 auf einer böotischen Amphora²³²⁹ und um 670–660 auf einer kykladischen Amphora²³³⁰.

Auf korinthischen Gefäßen²³³¹ beginnen die Darstellungen im Übergangsstil um 640/630, häufig sind sie besonders im letzten Viertel des 7. und im ersten Viertel des 6. Jhs., gegen Mitte des 6. Jhs. laufen sie hier aus. Die korinthischen Vasenbilder zeigen die Potnia meist mit zwei Vögeln, gelegentlich aber auch mit Löwen. Die meisten korinthischen Darstellungen finden sich, anders als die ostgriechischen, auf geschlossenen Gefäßen, vor allem Alabastra und Aryballoi. Einmal erscheint die Potnia aber auch auf einem korinthischen Teller aus der ersten Hälfte des 6. Jhs.²³³².

Die Darstellung einer geflügelten Potnia mit zwei Vögeln auf einem korinthischen Aryballos²³³³ aus der Zeit um 580–570 weist enge motivische Verwandtschaft mit der Potnia Gorgo auf dem Teller **A530** auf: Bei beiden tritt im Lauf das vordere Bein vollständig aus dem Gewand hervor, was hier wie dort ihre Befähigung zur schnellen Bewegung visualisiert. Insgesamt sind die Gemeinsamkeiten von den ostgriechischen und korinthischen Vasenbildern aber eher allgemeiner Art und beruhen auf Darstellungsschema und Charakterisierung der Figur. Konkrete Abhängigkeiten sind kaum festzustellen. Nur die ungeflügelte Figur im Schema einer Potnia bzw. eines Despotes theron mit Vogel im Tierfries auf dem nordionischen Fragment **A529** scheint direkt von korinthischen Vorbildern angeregt²³³⁴.

In der attisch schwarzfigurigen Vasenmalerei erscheint die geflügelte Potnia um 580 und wird dann bis ins dritte Viertel des 6. Jhs. gelegentlich dargestellt, meistens hält sie zwei Löwen²³³⁵. Auch hier wird sie in der ersten Jahrhunderthälfte oft als Einzelfigur gezeigt. Etwa ab der Mitte des 6. Jhs. flankieren sie in den attischen Bildern auch Mantelmänner und Jünglinge mit

Coldstream – Catling 1996, Bd. 1 S. 155; Bd. 2 S. 315 f. Nr. 114; Bd. 3 Abb. 109; Bd. 4 Taf. 155. 156 – nackt und ungeflügelt auf kretischem Schild: Kunze 1931, 6 f. Nr. 2 Taf. 3. 5; Blome 1982, 71 Taf. 7.

²³²⁷ Müller 1978, 52; Blome 1982, 73; LIMC VIII (1997) 1026 s. v. Potnia (N. Icard-Gianolio).

²³²⁸ LIMC VIII (1997) 1026 s. v. Potnia (N. Icard-Gianolio). s. dazu Müller 1978, 51–54.

²³²⁹ Athen, NM 5893 (220): LIMC II (1984) 626 Nr. 21 mit Abb. s. v. Artemis (L. Kahil – N. Icard).

²³³⁰ Mykonos, Mus. 666: LIMC II (1984) 626 Nr. 22 mit Abb. s. v. Artemis (L. Kahil – N. Icard).

²³³¹ Zu Darstellungen der Potnia in der korinthischen Keramik s. zusammenfassend Amyx 1988, 618 f., der insgesamt mindestens 45 Darstellungen des Themas kennt; LIMC VIII (1997) 1023 Nr. 12–15 s. v. Potnia (N. Icard-Gianolio); LIMC II (1984) 626 Nr. 23–26. 28–29 s. v. Artemis (L. Kahil – N. Icard).

²³³² Mittelkorinthischer Teller Kopenhagen, NCG 3289: LIMC VIII (1997) 1023 Nr. 14 mit Abb. s. v. Potnia (N. Icard-Gianolio); Amyx 1988, 168 Nr. A10. 380 Taf. 64, 2 a.

²³³³ Korinthischer Aryballos Oxford, AM 1896.42: LIMC II (1984) 626 Nr. 29 mit Abb. s. v. Artemis (L. Kahil – N. Icard).

²³³⁴ Korinthischer Aryballos aus Alt-Smyrna, Izmir: Akurgal 1950, 66 f. Taf. 12 a. b. – Korinthisches Alabastron New York, MMA X.22.14 (GR502): Amyx 1988, 84 Nr. 5 Taf. 33, 3 – Korinthisches Alabastron Philadelphia 58-20-3: Amyx 1988, 183 Nr. 4 Taf. 69, 1 a. b.

²³³⁵ Müller 1978, 204 f.; LIMC II (1984) 626 Nr. 30–34 s. v. Artemis (L. Kahil – N. Icard); LIMC VIII (1997) 1023 Nr. 16. 17 mit Abb. s. v. Potnia (N. Icard-Gianolio).

Speer und Kranz²³³⁶. Auf einer Amphora des Amasis-Malers²³³⁷ wird ihr Oberkörper nicht mehr frontal, sondern in Dreiviertelansicht gezeigt, einen der beiden Löwen hält sie vor ihrem Körper. Hier können wir eine ähnliche Entwicklung fassen wie in den ostgriechischen Vasenbildern des dritten Viertels des 6. Jhs., wo in den Darstellungen auf südionischen Schalen (**A538. A539**) das starre, wappenartige Schema aufgebrochen wird. Auch im Verhältnis der ostgriechischen zu den attischen Bildern sind keine engen ikonographischen Abhängigkeiten feststellbar.

Speziell die Kombination des Darstellungsschemas der Potnia mit einer Figur im Knielauf wie auf den südionischen Stücken **A539** und **A540** kommt abgesehen von der genannten Stele aus Milet nur selten vor²³³⁸; zu nennen sind vor allem die Bilder auf einer Reihe von Skarabäen, bei denen eine ostgriechische oder inselionische Herkunft vermutet wurde²³³⁹. Hier haben wir es offensichtlich mit einer ostionischen Bildlösung zu tun. Womöglich wurde die Kombination von Darstellungen der Potnia Gorgo angeregt, die, wie wir gesehen haben, durch schnelle Bewegung charakterisiert werden kann. Sie erscheint, wie die Gorgonen, zu deren Geschichte und Wesen das Rasen und Verfolgen gehört, in Bildern des 6. Jhs. im Knielauf²³⁴⁰.

Auch bei den östlichen Nachbarn der ostgriechischen Region wird die Potnia theron dargestellt. Gelegentlich zeigen Bilder aus dem lydischen Bereich eine geflügelte Frau im Darstellungsschema der Potnia theron²³⁴¹. In der zweiten Hälfte des 6. Jhs. erscheint sie auf Terrakottaverkleidungsplatten aus Sardes mit geflügelten Füßen im Schritt nach links, zwei kleinere Löwen an den Schwänzen haltend²³⁴². Die Darstellung der Flügelfrau, die Naumann aufgrund

²³³⁶ LIMC VIII (1997) 1023 Nr. 16 mit Abb. s. v. Potnia (N. Icard-Gianolio); LIMC II (1984) 626 Nr. 34. 35 mit Abb. s. v. Artemis (L. Kahil – N. Icard).

²³³⁷ Att. sf. Amphora Basel, Antikemuseum B497: LIMC VIII (1997) 1023 Nr. 16 mit Abb. s. v. Potnia (N. Icard-Gianolio) – nur auf einer Seite des Gefäßes, das Bildfeld auf der anderen Seite zeigt sie in der altbekannten Haltung.

²³³⁸ LIMC VIII (1997) 1025 Nr. 38–40; 1026 s. v. Potnia (N. Icard-Gianolio). Schlotzhauer 2006a, 137 bezeichnet das Knielaufmotiv bei der Herrin der Tiere auf **A539** als einzigartig. Mit nur einem Tier erscheint bereits um 670–640 eine Flügelfrau auf einer kykladischen Amphora aus der Zeit um 670–640 in Berlin (ANT 2173 [F301]; LIMC II [1984] 628 Nr. 51 mit Abb. s. v. Artemis [L. Kahil – N. Icard]), weitere Beispiele ebenda sowie LIMC VIII (1997) 1025 Nr. 37 s. v. Potnia (N. Icard-Gianolio).

²³³⁹ Bes. auf einem Karneolskarabäus in Kölner Privatbesitz, s. dazu Zazoff 1970, 154–166 Abb. 1–5. 12–15; LIMC VIII (1997) 1025 Nr. 38 a. b; 1026 s. v. Potnia (N. Icard-Gianolio). Bei der Tiere haltenden Figur im Knielauf auf dem von Icard-Gianolio ebenda 1026 genannten kretischen Pinax LIMC III (1986) 249 Nr. 4 mit Abb. s. v. Chimaira (A. Jacquemin) könnte es sich auch um eine männliche Figur handeln. Eine männliche Figur im Knielauf zwischen zwei Tieren, die Spartz 1962, 59. 67 f. als Herr der Tiere deutet, findet sich auch auf einer Urne aus Arkades (Spartz 1962, 111 Nr. 65) und einem lakonischen Elfenbeinrelief (Spartz 1962, 114 Nr. 82).

²³⁴⁰ s. dazu Tsifakis 2003, 89; LIMC IV (1988) 306–308 Nr. 232–259 s. v. Gorgo, Gorgones (I. Krauskopf); Cohen 1997, 141.

²³⁴¹ s. dazu Naumann 1983, 101–110 (auch zu den phrygischen Vorläufern), die ebenda 105. 297 Nr. 33 daneben noch ein Siegel mit geflügelter Potnia aus Sardes (vgl. Cahill 2010, 503 Nr. 130), sowie die bekannte Grabstele aus Dorylaion (Istanbul, Arch. Mus. 680: Naumann 1983, 106–110. 297 Nr. 31 Taf. 12, 1) anführt. Sie zeigt eine Flügelfrau, jedoch nur mit einem Löwen, die als stilistisch ostionischer Herkunft gilt (Naumann 1983, 109 f.), im phrygischen Verwendungskontext aber als Kybele gedeutet wird (s. auch Müller 1978, 204 f.).

²³⁴² Paris, Louvre CA1646: Spartz 1962, 91 f.; 130 Nr. 179; Åkerström 1966, 70 Nr. 2; 88–90 Taf. 38, 1; Müller 1978, 272 f. Nr. 281; Naumann 1983, 103–105. 297 Nr. 32. Überzeugender als die Datierung Ende 7. – Anfang 6. Jh. (Naumann 1983, 297, die darin Shear 1923 folgt) scheint, u. a. aufgrund des Verhältnisses von Körper und Gewand, eine ab der Mitte des 6. Jhs. (Åkerström 1966, 90. 95: späteres 6. Jh.; Müller 1978, 272: zweite Hälfte 6. Jh.). – Ungeflügelt erscheint sie auf einem Frgt. eines weiteren Terrakottafrieses aus Sardes, Pactolus Nord

ihres Fundortes als Kybele deutete, folgt griechischen Vorbildern, die genauso gut aus dem ostgriechischen Bereich²³⁴³ wie aus dem Mutterland stammen können²³⁴⁴. Eindeutiger ist die Nähe zu Ostgriechischem bei der Darstellung einer Geflügelten als Potnia theron mit Schlangen auf einem Teller aus Sardes²³⁴⁵, scheinen doch die Bilder der Potnia auf Tellern eine ostgriechische Besonderheit²³⁴⁶. Hier wurden offensichtlich Anregungen aus dem Ostgriechischen übernommen.

Der Beginn der Darstellungen der Potnia theron im ostgriechischen Bereich fällt mit dem Elfenbeinsiegel aus Ephesos (C6) in die Phase, in der sich die Darstellungen der Herrin der Tiere auch sonst in der griechischen Bilderwelt verbreiten. In der ostgriechischen Vasenmalerei setzten sie Darstellungen der Potnia theron aber erst später ein als in den Vasenbildern des Mutterlands und der Inseln. Dann lässt sich durchaus eine parallele Entwicklung feststellen. Die meisten Bilder fallen mit dem Ende des 7. und dem ersten Viertel des 6. Jhs. in die gleiche Zeit, in der die Potnia auch in der korinthischen Keramik häufig auftaucht. Die drei Darstellungen in der südionischen Fikellurakeramik des 3. Viertels des 6. Jhs. sind etwa parallel zu den vereinzelt Bildern der Potnia in der attischen Vasenmalerei²³⁴⁷.

Nur auf den Klazomenischen Sarkophagen erscheinen Flügelfrauen im Schema der Potnia noch am Ende des 6. Jhs. Auf den Sarkophagen sind zum einen Flügelfiguren besonders beliebt²³⁴⁸, zum anderen symmetrische Kompositionsschemata, in die sich die Potnia gut einfügt, sodass hier vielleicht eine Darstellungsweise weiterlebt, an deren Stelle in anderen Medien andere Bilder oder Bildversionen traten.

Deutung

Ausgehend von der eingangs zitierten begriffsprägenden Formel Homers wurde das Darstellungsschema der Potnia theron häufig mit Artemis assoziiert. Auch bei einigen ostgriechischen Bildern wurde eine Deutung als Artemis vorgeschlagen, die zunächst diskutiert werden soll. Dann wird eine kurze Einführung zur Potnia theron und ihrer Verbindung mit olympischen Gottheiten gegeben. Anschließend ist vor dem Hintergrund der Fundkontexte der ostgriechi-

(Sardes T61.78 [3769]), nur der bekleidete Oberkörper und ein abgewinkelter Arm, der ein geflügeltes Raubtier am Schwanz hält, sind erhalten, s. Hanfmann 1962, 25 Abb. 18; Hanfmann 1974, 26 Abb. 23.

²³⁴³ Man vgl. etwa die Potnia mit Löwen auf dem Teller **A534**.

²³⁴⁴ Naumann 1983, 104 vergleicht die Darstellung mit korinthischen.

²³⁴⁵ Sardis Expedition, Inv. Nr. P61.246:3594 u. a.: Greenewalt 2010, 118 Abb. 17.

²³⁴⁶ Attula 2006a, 115 f. Vgl. u. a. hinsichtlich der Flügelumsetzung bes. die Darstellung auf dem Teller **A535** aus Erythrai. Greenewalt 2010, 114 rechnet den Teller auch einer Gruppe von Gefäßen zu, die griechische Dekorationstechnik und Motive übernehmen.

²³⁴⁷ Müller 1978, 204 f. macht darauf aufmerksam, dass die Potnia im korinthischen und peloponnesischen Bereich in der zweiten Hälfte des 6. Jhs. größtenteils aus den Darstellungen verschwindet, während ihr Bild in anderen Regionen, besonders in dem von ihm als ostgriechisch bezeichneten Bereich weiterlebt. Das gilt jedoch, wie wir gesehen haben für die Vasenmalerei nur in begrenztem Umfang, ähnlich wie im Attischen. Bei den ansonsten von Müller angeführten Beispielen handelt es sich abgesehen von den Klazomenischen Sarkophagen nicht um Stücke, die aus dem am Beginn der Untersuchung als ostgriechisch definiertem Gebiet stammen.

²³⁴⁸ s. u. Abschnitt Flügelfiguren auf Klazomenischen Sarkophagen bei Anm. 2646.

schen Keramik nach der Deutung einzelner Figuren im Darstellungsschema der Potnia im Kontext zu fragen.

Unbestreitbar ist zunächst, dass das Bild der die Tiere dominierenden Frau deutlich Auskunft über ihr göttliches Wesen gibt, besonders wenn sie wie auf **A534** Löwen hält. Diesen Eindruck verstärkt in den frühen Bildern die frontale Darstellungsweise. Auch die Flügel sind ein klares Zeichen ihrer Übernatürlichkeit²³⁴⁹.

Versuche, die als Herrin der Tiere Dargestellte in allen Bildern als eine bestimmte Göttin zu benennen, konnten sich aber m. E. zu Recht nicht durchsetzen²³⁵⁰. Die Darstellungen sprechen zusammen mit der Charakterisierung der Göttinnen in den antiken Texten dafür, dass das Schema u. a. mit Artemis und Aphrodite verbunden werden konnte²³⁵¹. Daraus ist aber nicht die Deutung aller Figuren im Darstellungsschema der Potnia unabhängig von Darstellungskontext der Figuren und Rezeptionskontext der Darstellungen als Artemis oder Aphrodite abzuleiten.

Als Beispiele seien zwei der betrachteten ostgriechischen Vasenbilder genannt, bei denen eine Deutung der Potnia theron als Artemis vorgeschlagen wurde: die von Vögeln flankierte auf dem Teller **A535**²³⁵² und die Potnia Gorgo auf dem Teller **A530**. Die Deutung stützt sich in beiden Fällen hauptsächlich darauf, dass Artemis als Herrin der Tiere erscheinen kann. Bei der Darstellung der Potnia Gorgo muss zudem als weiterer Argumentationsschritt eine Verbindung der Artemis mit Gorgo angenommen werden²³⁵³: Gorgo sei, als Potnia theron, eine Erscheinungsform der Artemis.

Die Gleichsetzung der Gorgo mit Artemis ist an sich schon problematisch. Das Vasenbild kennzeichnet die Flügelfrau klar mit dem schreckenerregenden Haupt der Gorgo und damit gerade nicht als Artemis²³⁵⁴. In beiden Fällen kann aus der möglichen Verbindung der Potnia mit Artemis nicht auf die Deutung aller in diesem Darstellungsschema gezeigten Figuren rückgeschlossen werden. Die Herrin der Tiere ist eine Erscheinungsform der Artemis, aber nicht mit Artemis gleichzusetzen²³⁵⁵. Gerade die Gorgo zeigt, dass auch die Macht anderer Gottheiten im Schema einer Potnia theron ins Bild gesetzt werden kann.

Die Vorstellung einer großen Göttin, die über die Natur herrscht und damit auch über Leben und Tod, lässt sich zumindest bis in minoische Zeit zurückverfolgen und war in der Ägäis wie

²³⁴⁹ Kunze-Götte 1999, 55; Thomsen 2011, 149.

²³⁵⁰ s. dazu Spartz 1962, 6 f.; Christou 1968, bes. 175 f.; Müller 1978, 52; Blome 1982, 73.

²³⁵¹ Christou 1968, 189; Blome 1982, 73. 75.

²³⁵² Akurgal, in: Töpferzentren 2002, 110 f. Nr. 77.

²³⁵³ Dieser Bezug wurde v. a. ausgehend von der Gorgo am Artemistempel von Korfu vermutet, in dessen Kontext man auch die Figur auf dem Teller **A530**, s. dazu Howe 1954, 214 f.; Christou 1968, 139; Childs 2003, 65; Tsifakis 2003, 89.

²³⁵⁴ Gegen eine Deutung als Erscheinungsform der Artemis sprechen sich bereits Spartz 1962, 81; Simon 1976, 55 aus. Letztere interpretiert die Darstellung als »erzählende Ausgestaltung der Kraft des Gorgoneion«.

²³⁵⁵ LIMC VIII (1997) 1026 s. v. Potnia (N. Icard-Gianolio). Als Artemis gedeutete Potniadarstellungen, wobei die Deutung keineswegs bei allen Stücken als gesichert gelten kann: LIMC II (1984) 624–628 Nr. 11–50 s. v. Artemis (L. Kahil – N. Icard).

im kleinasiatischen Bereich verbreitet²³⁵⁶. Wesenszüge einer großen Naturgöttin teilen verschiedene olympische Götter, neben Artemis und Aphrodite auch Hera und Demeter²³⁵⁷, wobei die Überlieferung in den unterschiedlichen Medien unterschiedliche Bereiche und Ebenen widerspiegelt.

Zum einen beschreiben antike Texte neben Artemis auch andere weibliche Gottheiten mit Macht über wilde Tiere. Im homerischen Hymnus an Aphrodite weckt diese nicht nur Verlangen, überwältigt und ernährt Mensch, Vögel, Tiere des Landes und des Meeres²³⁵⁸, sondern erscheint auch im Geleit mit Wölfen, Löwen, Bären und Panther²³⁵⁹. Auch Kybele, die Göttermutter, lockt Wölfe und Löwen²³⁶⁰. Zum anderen überliefern Funde aus Heiligtümern Zeugnisse des Kultes, in denen besonders lokale Ausprägungen der verehrten Göttinnen hervortreten²³⁶¹. Hier kann die lokale Epiklese den Namen der olympischen Gottheit dominieren. Als bekanntes Beispiel sei die Artemis Orthia genannt²³⁶², deren »Beiname« bzw. eigentlicher Name Orthia auf eine präolympische Gottheit zurückgeht. Die Darstellungen der Potnia theron auf zahlreichen Objekten, die sich im Heiligtum der Artemis Orthia von Sparta fanden, wurden mit der Hauptgottheit des Heiligtums in Verbindung gebracht²³⁶³. Wie viel eine kultisch verehrte Orthia, deren Verbindung mit Artemis erst im 6. Jh. nachzuweisen ist, noch mit der mythologischen oder der olympischen Artemis der antiken Texte gemein hat, ist eine religionswissenschaftliche Frage, auf die hier nur hingewiesen werden soll²³⁶⁴.

Die hier untersuchten Darstellungen der Potnia theron auf ostgriechischer Keramik zeigen sie alle als Einzelfigur, so dass der Darstellungskontext keinen Hinweis auf ihre jeweilige Deutung geben kann. Die Gefäße mit Potniadarstellungen wurden typischerweise in Heiligtumskontexten gefunden. Sie befinden sich größtenteils auf Tellern, einer Form, die in archaischer Zeit allgemein besonders im Heiligtum anzutreffen ist²³⁶⁵. Drei der Teller mit Potniadarstellungen fanden sich in Athenaheiligtümern (**A534**. **A535**. **A536**), ein Teller im Heraion von Samos (**A528**), einer im Kontext eines Apollonheiligtums (**A537**). Die Schale mit Flügelfrau und Ranke (**A538**) kommt ebenfalls aus dem Heraion von Samos, während die Schalenfragmente mit

²³⁵⁶ Christou 1968, bes. 178–184. 207 f.; Burkert 1972, 92–94; Blome 1982, 72; Burkert 2011, 27. 31 (zur fraglichen Verbindung mit neolithischen Muttergottheiten); 52. 71 (zu Minoischem); 231 (Potnia theron und Artemis); 273–275 (Meter, Kybele, Demeter).

²³⁵⁷ Burkert 2011, 274 f.

²³⁵⁸ Hom. h. 5, 3–5.

²³⁵⁹ Hom. h. 5, 69–72. s. dazu Lesky 1976, 22; Burkert 2011, 238 f.

²³⁶⁰ Hom. h. 14; Naumann 1983, 101.

²³⁶¹ Spartz 1962, 6 f. mit älterer Lit. in Anm. 2; Christou 1968, 171. 174 f. 178. 184–187.

²³⁶² Zur Orthia s. Christou 1968, 184–186; Wide 1973, 98–100. 112–116. 373. Zum Heiligtum, den Funden und ihrer Deutung s. Dawkins 1929; Waugh 2009; Zink-Kaasgaard 2009.

²³⁶³ z. B. Dawkins 1929, Taf. 91, 1. 2; 92, 2; 93, 2; 98, 1–3. s. dazu Marangou 1969, 15–17 mit älterer Lit. 218 f. Anm. 76.

²³⁶⁴ Zum Verhältnis Orthia – Artemis s. u. a. Christou 1986, 198 f.

²³⁶⁵ In Bezug auf ostgriechische Teller: Attula 2006a, 116. Die meisten Untersuchungen widmen sich v. a. den attischen Tellern. Neben den Fundkontexten spricht bei einigen Tellern die Behandlung der Oberfläche gegen eine Verwendung im Alltag. Die flache Form eignet sich besonders als Bildträger. In vielen Fällen ermöglichten Löcher in den Tellerrändern das Aufhängen, s. dazu Alexandridou 2011, 27; Wagner 2001 bes. in Bezug auf die Teller von der Athener Akropolis, bei deren Ikonographie sie einen Bezug zur Gottheit Athena sieht.

der laufenden Potnia (**A539**) aus dem Aphroditeheiligtum auf dem Zeytintepe stammt, wo bereits unter den früheren Darstellungen anderer Gattungen die Potnia theron vorkommt²³⁶⁶. Nur das Fikellurafragment **A540** mit Beinen einer laufenden Figur mit Löwen wurde in einem Grab gefunden, ebenso die Teller mit der Potnia mit Gorgokopf (**A530. A532**). Ob dies auf den Unterweltsbezug und die apotropäische Macht der Gorgo zurückzuführen ist oder Überlieferungszufall, ist bei nur zwei Exemplaren kaum zu sagen.

Zwar bietet die vergleichsweise kleine Gruppe der Keramik mit Bildern der Potnia nur eine schmale Materialbasis. Diese deutet jedoch auf eine bevorzugte Verwendung der ostgriechischen Keramik mit Darstellungen der Potnia theron in Heiligtümern weiblicher Gottheiten hin. Dabei ist gut vorstellbar, dass – wie wiederholt vorgeschlagen wurde²³⁶⁷ – die Potnia theron je nach Rezeptionskontext als Erscheinungsform der jeweiligen Gottheit verstanden wurde, etwa als Hera im Heraion von Samos, als Aphrodite auf dem Zeytintepe. Es darf jedoch nicht vergessen werden, dass eine im Heiligtum geweihte Darstellung einer göttlichen Figur nicht direkt auf die Hauptgottheit Bezug nehmen muss²³⁶⁸. Verwiesen sei nur auf die Potnia auf dem Teller aus dem Apollonheiligtum von Emecik, die natürlich auf die Schwester des Apollon bezogen werden könnte²³⁶⁹.

Im ostgriechischen Bereich lässt sich wie in den Bildern anderer Landschaften eine Gleichsetzung der Potnia theron mit bestimmten Göttinnen nicht belegen. Die Darstellungen und ihre Verwendungskontexte verweisen vielmehr auf die Vielseitigkeit der Figur. Die Herrin der Tiere erweist sich als geeignetes Motiv, göttliche Macht über Natur und Leben ins Bild zu setzen. Die Flügel betonen dabei die übernatürlichen Eigenschaften der Potnia.

Flügelfrau und Flügelmann

Immer wieder werden in den ostgriechischen Vasenbildern des 6. Jhs. bekleidete, menschliche Figuren mit Flügeln, aber ohne weitere Attribute gezeigt. Meist handelt es sich um laufende Flügelfrauen, seltener um Flügelmänner. Darstellungen ähnlicher Figuren finden sich auch in anderen Gattungen. Im Folgenden werden zunächst die Bilder der weiblichen, dann die der männlichen Flügelfiguren vorgestellt. Im Vergleich mit entsprechenden Figuren in den Darstellungen vor allem des Mutterlands werden dann die Versuche einer konkreten Benennung diskutiert und die Funktion der Flügel gedeutet.

²³⁶⁶ s. v. Graeve 2005, bes. 46 f. Abb. 12; v. Graeve 2007a, 656. Auf eine Verbindung der Aphrodite mit Raubtieren weisen auch Reste zweier Pantherskulpturen der ersten Hälfte des 6. Jhs., deren Anbringung v. Graeve 2005 im Giebelrelief eines Aphroditetempels vermutet.

²³⁶⁷ u. a. Spartz 1962, 6; Christou 1968, 190; Müller 1978, 53 f. (in Bezug auf Orthia); Senff 2006, 273–275; v. Graeve 2007a, 656.

²³⁶⁸ Zur Frage des Verhältnisses von Weihgabe zur Gottheit des Heiligtums s. u. a. den Kolloquiumsband Prêtre – Huysecom-Haxhi 2009, bes. die Beiträge von J. Baumbach u. V. Mitsopoulou-Leon. Zum Phänomen der *visiting gods* bes. Alroth 1987; Alroth 1989, 65–113; Alroth 1989/1990. s. dazu auch u. bei Anm. 2724.

²³⁶⁹ s. auch die bereits erwähnten Darstellungen von Herren der Tiere aus dem Heiligtum der Artemis Orthia in Sparta, etwa Dawkins 1929, Taf. 140, 2. Zu männlichen Figuren unter den Weihungen s. Waugh 2009, 161–164. Zu Darstellungen anderer Gottheiten aus dem Heiligtum der Orthia s. Alroth 1989, 97–99.

Die Bilder

Eine Reihe nordionischer (**A545. A548**) und südionischer Gefäße (**A541–A544**) der zweiten Hälfte des 6. Jhs. zeigt Darstellungen bekleideter, wohl weiblicher Figuren mit Rückenflügeln²³⁷⁰, soweit feststellbar in Bewegung nach rechts. Auf zwei weiteren Fragmenten (**A546. A547**) haben sich nur noch weit ausschreitende, geflügelte Füße vor langen Gewändern erhalten, die möglicherweise zu ähnlichen Figuren gehörten²³⁷¹. Dass es sich um weibliche Figuren handelt, ist u. a. wegen der fragmentarischen Überlieferung der Stücke nicht immer mit Sicherheit zu sagen. Dafür sprechen aber die ohne Mäntel getragenen, langen Gewänder²³⁷² der Figuren auf **A541, A545, A546** und **A547** und m. E. auch die Gestaltung des Haares auf **A543**, das bis in den Nacken dicht am Hinterkopf anliegt²³⁷³. Bei der Flügelfigur auf **A542** könnte es sich auch um eine männliche Figur handeln, da ihre Frisur, der Krobylos, von beiden Geschlechtern getragen wird und sich vom Gewand nicht genug zur näheren Bestimmung erhalten hat.

Die bekleideten Flügelfiguren auf den südionischen Gefäßen, alle im Fikellurastil, werden, soweit noch feststellbar, als Einzelfiguren gezeigt. Auf der Amphora **A541** ist die Frau im weit ausschreitenden Knielauf zwischen zwei Voluten eingefügt, eine Kompositionsweise, die uns sonst vor allem bei den Tänzern auf Fikelluraamphoren begegnet²³⁷⁴. Die Flügelfigur auf **A542** füllt das Brustbildfeld der Vogelkanne **A542** aus. Ihre Haltung weist auf Bewegung hin, und die über dem Gewand am Oberkörper getragenen Kreuzbänder, die das Gewand am Verrutschen hindern, sprechen für eine Kleidung, die für Bewegung geeignet ist.

Ein nordionisch schwarzfiguriger Untersatz (**A545**) aus Klazomenai zeigt im runden Bildfeld eine geflügelte Frau mit einem Kranz in jeder Hand in Bewegung nach links. In einem Darstellungskontext mit mehreren Figuren werden Flügelfrauen nur auf einem Deckel (**A548**)²³⁷⁵

²³⁷⁰ Isler-Kerényi 1969, 53, nach der die laufende Flügelfrau »in der ionischen Vasenmalerei nicht belegt« ist, waren die Stücke nicht bekannt. Auch Thomsen 2011, 427 hat abgesehen von dem Teller **A530** und einem Klazomenischen Sarkophag keine ostgriechischen Stücke in seinen Katalog aufgenommen.

²³⁷¹ Es ist nicht auszuschließen, dass sie keine Schulterflügel hatten oder mit Tieren als Potnia theron dargestellt waren. Auch auf **A550**, wo sich nur ein Flügel und ein Arm erhalten haben, könnte eine weibliche Flügelfigur dargestellt sein.

²³⁷² Lange Gewänder werden zwar auch von männlichen Figuren getragen, dabei handelt es sich aber um vornehm gekleidete Männer in langem Chiton und Schrägmantel. s. Kapitel VII., Männerkleidung.

²³⁷³ Prinzipiell können bis ins dritte Viertel des 6. Jhs. auch Männer langes Haar tragen (s. Kapitel VII., Haar- und Barttracht). Das am Hinterkopf bis in den Nacken dicht anliegend dargestellt Haar, scheint aber v.a. bei Frauen vorzukommen. Die Annahme steht aufgrund der bisher raren Frauendarstellungen in der Fikellurakeramik auf keiner sicheren Materialbasis. Der Vergleich mit gleichzeitigen, aber auch früheren Bildern von Frauen, von denen einige Schleier tragen, in der nordionischen und der chiotischen Keramik (**A294. A306. A307. A310. A357. A360. A370. A416. A534**) spricht aber dafür.

²³⁷⁴ Vor allem beim Altenburg-Maler (z. B. **A197. A198**), den Alexandrescu 1978a, 54 Nr. 165 und Schaus 1986, 255 Nr. 46 auch bei **A541** am Werke vermuten. Eine Figur zwischen zwei Voluten begegnet auch auf einer Amphora (**A215**), die Schaus 1986, 272 Nr. 72 dem Running-Satyrs-Maler zugeschrieb sowie in dem Hasenmann (**A225**) der Running-Man-Gruppe (Cook 1933/1934, 20 L3; Wascheck 2008, 63).

²³⁷⁵ Vgl. auch die Darstellung auf einem nordionisch sf. Deckel (**A549**), der nach Ersoy 1993, 207 f. 348 einen Flügel und Kopf einer Flügelfigur vor einem Krieger zeigt, in der Abb. bei Ersoy 1993 Taf. 215 Nr. 638 nicht zu erkennen.

des späten 6. Jhs. aus Smyrna dargestellt²³⁷⁶. Hier erscheinen mehrere Flügelfiguren im Fries, davon zwei hintereinander her laufend, hinter einer weiteren am anderen Friesende sitzt ein Vogel am Boden. Aus der Vermehrung der Figuren ist zu schließen, dass es sich wahrscheinlich nicht um Götter handelt, sondern eher um übernatürliche Wesen in ihrem Gefolge. Der Vogel könnte ein Hinweis auf die Verortung der laufenden Flügelfiguren im Draußen sein.

Nur in einem Fall gibt es einen unmittelbaren Hinweis darauf, dass in der Flügelfrau eine Figur des griechischen Mythos zu vermuten ist. Im Bauchfries der Ricci-Hydria (**A384**) mit der Darstellung der Apotheose des Herakles steht hinter Hermes eine geflügelte Frau in langem Chiton und Schrägmantel. Das Kerykeion in ihrer Rechten weist auf ihre Funktion als Botin, weshalb man sie als Iris deutete²³⁷⁷. In der attischen Ikonographie kann aber auch Nike ein Kerykeion halten²³⁷⁸, auch die Deutung als Athena wurde für die Geflügelte vorgeschlagen²³⁷⁹.

Nur in zwei Fällen ist sicher eine männliche, bekleidete, anthropomorphe Flügelfigur überliefert. Beide Beispiele finden sich auf ostdorischen Situlen (**A551. A552**)²³⁸⁰.

Auf der Situla **A551** ist ein stehender, geflügelter Jüngling im metopenartigen Bildfeld auf einer Gefäßseite einem gleichfalls geflügeltem Mischwesen auf der anderen Seite gegenüber gestellt, dessen menschlicher Oberkörper in einen Schlangenleib übergeht. Anders als der Jüngling ist er bärtig und hält Schlangen in beiden Händen. Zu Füßen des Jünglings steht eine Gans oder ein Wasservogel, darüber fliegen zwei kleinere Vögel, vor der Gruppe läuft ein Hase die seitliche Bildfeldbegrenzung hinauf. Über der Hand des Jünglings ist ein Insekt, wohl eine Heuschrecke dargestellt²³⁸¹.

Die Fragmente der Situla **A552** zeigen zwei langhaarige Jünglinge im Lendenschurz mit Rücken- und Hackenflügeln in einem schwebenden Schritt einander zugewandt. Sie greifen beide an eine Pflanze in ihrer Mitte.

Einordnung und Deutung

Wie die Geflügelten allgemein blieben auch die ostgriechischen Flügelfiguren ohne weitere Attribute von den Versuchen, sie mit Namen mythologischer Figuren zu versehen, nicht verschont²³⁸². Die mehr oder weniger halbherzigen Versuche decken mit Nike, Gorgo, Iris, Bo-

²³⁷⁶ Die Deutung auf die Verfolgung der Harpyien durch die Boreaden, die Tempesta 1998, 53 der Vermutung von Cook 1965, 118 folgend, vorschlägt, ist durch nichts zu belegen.

²³⁷⁷ Laurens 1986, 45 Anm. 1; Hemelrijk 2007, 381. In den attischen Darstellungen zeigt ein Beispiel

²³⁷⁸ Mit Beischrift benannt auf einer att. rf. Pelike des 5. Jhs.: Berlin, ANT F2166, s. dazu Thomsen 2011, 168 f. Abb. 69; 245; 401 Nr. 24.

²³⁷⁹ Ricci 1946–1948, 47, der gleichzeitig Darstellungen der Nike bei Apotheose des Herakles verweist. s. zusammenfassend zu den verschiedenen Deutungen: LIMC V (1990) 161 Nr. 3292 s. v. Herakles (A.-F. Laurens); Tempesta 1998, 48 f.

²³⁸⁰ Möglicherweise auch auf **A550**, wo sich nur ein Flügel und eine Hand erhalten haben. Dräger 1995, in: CVA Erlangen (1) 44 deutet sie als Teil eines Flügeldämons.

²³⁸¹ Dass der Jüngling eine Lanze hält, wie Tempesta 1998, 53 annimmt, kann ich nicht sehen. Es wird auch in keiner Beschreibung des Stücks angemerkt.

²³⁸² Cook 1952, 135 vermutet in der Figur auf **A545** vorsichtig eine »Nike?«; Alexandrescu 1978a, 54 Nr. 165 auf **A541** Gorgo oder Nike; Pautasso 2009, 67 auf **A546** Iris oder Hermes?; Tempesta 1998, 53. 172 Nr. 87 zu **A548**: Boreaden und Harpyien.

readen und Harpyien das übliche Spektrum bewegter Flügelfiguren ab. In keinem der Fälle ist die Deutung eindeutig zu begründen oder ersichtlich, wieso einer üblicherweise mit Flügeln dargestellten Figur der Vorzug vor einer anderen gegeben werden sollte.

Die ostgriechischen Flügelfiguren lassen sich in den breitere Überlieferung laufender Flügelfiguren einordnen, die in der griechischen Bildwelt, besonders in der archaischen Vasenmalerei, verbreitet waren²³⁸³. Auf korinthischen Gefäßen treten sie etwa seit der Mitte des 7. Jhs. auf, meist handelt es sich dabei jedoch um bärtige Flügel Männer²³⁸⁴. Zumindest im 6. Jh. ist aber auch die weibliche Variante der laufenden Flügelfigur gebräuchlich, als Einzelfigur besonders in der attisch schwarzfigurigen Vasenmalerei des zweiten und dritten Jahrhundertviertels²³⁸⁵, also im gleichen Zeitraum, in dem sie auch auf den ostgriechischen Gefäßen erscheint.

Thomsen, der sich zuletzt ausführlich mit der Deutung von Flügelfiguren beschäftigte, weist auf die Grenzen der Benennbarkeit der laufenden Flügelfiguren hin. Er zeigt auf, dass ab dem 6. Jh. mit Flügeln häufig dämonische Figuren ausgestattet werden, die zwischen Göttern und Menschen anzusiedeln sind und die er als ins menschliche Leben intervenierende, überweltliche Figuren charakterisiert²³⁸⁶. In den Flügelfiguren sieht er, m. E. zu Recht, ein »gemeingriechisches Phänomen«²³⁸⁷, in das sich auch die ostgriechischen Flügel Frauen einordnen lassen.

Flügel Frauen

Die weiblichen Flügelfiguren sind als Einzelfiguren ohne weitere Attribute, Beischriften oder Darstellungskontexte für uns nicht zu benennen. Ohne diese lassen sich auch über ihr Wesen und ihre Funktion im Bild nur begrenzte Aussagen treffen. Die Flügel weisen sie als nicht menschliche Wesen aus und markieren ihre Übernatürlichkeit.

Die Bilder zeigen die Geflügelten oft in schneller Bewegung, eine Charakterisierung, die gut zu den Flügeln passt. Die Kombination kennen wir bereits von den typologisch verwandten laufenden Gorgonen²³⁸⁸. Die Flügel Frauen sind unterwegs, was sie mit den ebenfalls beflügelten Botenfiguren gemein haben.

Eine der Flügel Frauen (**A545**) hält zwei Kränze als Attribute in ihren Händen. Man könnte diese für die von Cook vorsichtig vorgeschlagene Deutung der Flügel Frau als Nike²³⁸⁹ heranziehen. Doch Kränze werden auch von anderen Flügelfiguren gehalten. Von den Kränzen

²³⁸³ s. dazu zuletzt Thomsen 2011, bes. 155–160.

²³⁸⁴ s. dazu u. mit Anm. 2408. Bei den anderen Figuren hält sich Isler-Kerényi 1969, 16 f. nicht ohne Grund zumindest zu Beginn ihrer Besprechung mit einer Geschlechtsbestimmung zurück und spricht von einer »bartlosen Variante« des laufenden Flügel Manns, die aber, wie sie später feststellt, »als weiblich aufgefasst werden kann«, da eine Darstellung sie mit weißem Inkarnat zeigt. Bei der genannten Darstellung (Isler-Kerényi 1969, 17. 134 Nr. 7) handelt es sich allerdings erst um ein spätkorinthisches Stück. Thomsen 2011, 155 nimmt ab dem 7. Jh. männliche wie weibliche Figuren an.

²³⁸⁵ Zur Flügel Frau s. Isler-Kerényi 1969 mit einem Katalog der korinthischen, attischen, lakonischen und »ionischen« Darstellungen S. 134–141. s. auch eine Liste mit Darstellungen laufender Flügel Frauen: LIMC VI (1992) 852 f. Nr. 1–11 s. v. Nike (A. Moustaka).

²³⁸⁶ Thomsen 2011, 152 f. 155–159.

²³⁸⁷ Thomsen 2011, 159.

²³⁸⁸ Vgl. Thomsen 2011, 155 f.

²³⁸⁹ Cook 1952, 135 D b.

kann nur eine allgemein positive Funktion der Figur abgeleitet werden, da Kränze als Schmuck zu Festen, zur Ehrung oder als Weihgaben dienen konnten. Auch in diesem Fall ist daher eine verlässliche Benennung der Flügelfrau nicht möglich.

Die beiden Flügel männer

Die beiden männlichen Flügelfiguren auf **A551** gaben zu unterschiedlichen Deutungen Anlass. Bereits Murray erwog in der Erstpublikation des Stückes 1888²³⁹⁰, dass der Schlangemann entweder Typhon oder Boreas sei²³⁹¹. Die auch später übliche Benennung entsprechender Figuren als Typhon basiert u. a. auf einer Schilderung des Typhon in der sog. Bibliothek des Apollodor²³⁹² als Wesen mit einem menschlichen Oberkörper, aus dem unterhalb der Hüfte Schlangenleibe wachsen. Darstellungen des Kampfes des Zeus gegen einen geflügelten Schlangemann wurden überzeugend als Kampf des Gottes gegen Typhon gedeutet²³⁹³. Umgekehrt müssen aber nicht alle geflügelten Schlangemänner Typhon meinen²³⁹⁴. Die ebenfalls in Erwägung gezogene Deutung des Schlangewesens als Boreas geht auf die Beschreibung des Pausanias zurück, der in einem Wesen mit Schlangenschwänzen statt Beinen auf der Kypseloslade Boreas erkennt²³⁹⁵.

Bei Murray zieht die Identifizierung des Schlangenschwänzigen auf der einen Gefäßseite als Boreas die des Flügeljünglings auf der anderen Seite als einen von dessen Söhnen, den Boreaden, nach sich²³⁹⁶. Generell erfreute sich die Bezeichnung männlicher Flügelfiguren als Boreaden in der archäologischen Literatur nicht nur für den Geflügelten auf **A551** seit Payne großer Beliebtheit²³⁹⁷, der den Namen für die korinthischen Flügel männer verwendete, ihn aber ausdrücklich als Konvention bezeichnete²³⁹⁸.

Die in literarischen Quellen des Mythos überlieferten Söhne des Boreas, Zetes und Kalais, werden in der archaischen Vasenmalerei in Darstellungen des Phineusmythos tatsächlich teils

²³⁹⁰ A. S. Murray, in: Petrie 1888, 68 f. Nr. 64.

²³⁹¹ Nur in Anführungszeichen als »Typhon« bei Cook 1954, in: CVA London (8) 32 II Dm Taf. 1; Walter-Karydi 1973, 93 mit Anm. 272. Als Typhon bei Tempesta 1998, 53. 71 f. 172 Nr. 80; Attula 2006b, 86. Weber 2006, 149 schließt aus der Benennung als Typhon auf mögliche lokale Bezüge der Ikonographie zu ägyptischen Gott Seth. Lokale Bezüge für Typhon erwog für die Situla bereits Petrie 1888, 68.

²³⁹² Apollod. 1, 39 f. – Hes. theog. 825; Pind. O. 4, 7; Pind. P. 1, 15 f. beschreiben Typhon mit 100 Schlangenköpfe, die aus seinen Schultern wachsen, im Tartaros. Zur Überlieferung des Typhon in antiken Textquellen s. LIMC VIII (1997) 147 f. s. v. Typhon (O. Touchefeu-Meynier); DNP XII 1 (2002) 943 f. s. v. Typhoeus, Typhon (K. Lutz).

²³⁹³ Auf einer Chalkidischen Hydria u. v. a. auf Schildbandreliefs aus Olympia: LIMC VIII (1997) 149 Nr. 14–20 s. v. Typhon (O. Touchefeu-Meynier).

²³⁹⁴ Bereits Payne 1931, 76 f. benutzt den Namen nur in Anführungszeichen und weist auf Probleme der Benennung hin, wie auch Kunze 1934, 83; Walter-Karydi 1973, 112 Anm. 272.

²³⁹⁵ Paus. 5, 19, 1. Die Identifizierung des Pausanias wurde in Zweifel gezogen: LIMC III (1986) 139 s. v. Boreas (S. Kaempf-Dimitriadou).

²³⁹⁶ Zetes oder Kalais: Murray, in: Petrie 1888, 68 f. Nr. 64. Als »Boreaden« in Anführungszeichen bei: Cook 1954, in: CVA London (8) 33 II Dm Taf. 1. Als Boreade: Tempesta 1998, 53. 172 Nr. 80; Attula 2006b, 86. Walter-Karydi 1973, 91. 112 Anm. 272 bezeichnet die Figur vorsichtiger als Flügeldämon, ebenso Pellegrini 2009, 60. 248 Nr. 28.

²³⁹⁷ s. dazu Isler-Kerényi 1984, 383; Thomsen 2011, 138. 346 Anm. 629.

²³⁹⁸ Payne 1931, 78: »The flying men [...] may be conventionally named *Boreads*«; s. dazu auch Isler-Kerényi 1984, 383; Amyx 1988, 661; Kunze-Götte 1999, 54; Thomsen 2011, 138.

als geflügelte Männer gezeigt²³⁹⁹, teils aber auch nur mit geflügelten Stiefeln bei der Verfolgung der Harpyien, die als geflügelte Frauen erscheinen²⁴⁰⁰. Den laufenden Flügelmann auf einem spätarchaischen Siegel bezeichnet eine Inschrift als Boreas²⁴⁰¹, den laufenden Flügeljüngling im Innenbild einer attischen Kleinmeisterschale aus dem Umkreis des Lydos eine Beischrift als Kastor²⁴⁰². Diese wenigen, aus einem breiten Spektrum herausgegriffenen Beispiele zeigen bereits, dass die methodisch ohnehin problematische allgemeine Bezeichnung der männlichen Flügelfiguren als Boreaden kaum zutreffen kann²⁴⁰³.

Ikonographisch stehen die beiden Flügelfiguren auf der Situla **A551** in der Tradition der korinthischen Flügelfiguren, die auch zu ihrer Deutung herangezogen wurden. Schlangenmänner tauchen zuerst in der korinthischen Keramik des Übergangsstils auf und werden dann im späten 7. und frühen 6. Jh. besonders häufig dargestellt²⁴⁰⁴. Der geflügelte Schlangenmann übernimmt offensichtlich korinthische Vorbilder²⁴⁰⁵, denen die Darstellung bei der Umsetzung des Schlangenkörpers bis ins Detail folgt²⁴⁰⁶. Das Halten von Schlangen ist sonst eher von Darstellungen der Potnia theron bekannt und zeigt den Schlangenmann als einen die Natur beherrschenden Dämon, möglicherweise mit chthonischem Bezug²⁴⁰⁷.

Der Flügeljüngling muss aber nicht direkt auf korinthische Vorbilder zurückgehen. Männliche Flügelfiguren sind zwar seit etwa der Mitte des 7. Jhs. vor allem in der korinthischen Vasenmalerei verbreitet, werden in der zweiten Jahrhunderthälfte aber auch in der kykladischen Keramik und lakonischen Kleinkunst dargestellt²⁴⁰⁸. Meist handelt es sich um einen bekleideten Flügelmann im Knielauf. In der in der ersten Hälfte des 6. Jhs. wird letzterer auch in die lako-

²³⁹⁹ Als bekleidete Flügelmänner mit Namensbeischrift auf der sog. Phineusschale: Würzburg L164: LIMC III (1986) 127 Nr. 7 mit Abb. s. v. Boreadai (K. Schefold); s. ebenda S. 126 f. auch zu den literarischen Quellen.

²⁴⁰⁰ z. B. lakonische Schale, Rom, Villa Giulia: LIMC III (1986) 127 Nr. 6 mit Abb. s. v. Boreadai (K. Schefold); Stübbe 1972, 95 f. 230 f. 276 Nr. 122 Taf. 41 – korinthisches Elfenbeinrelief: Delphi Mus., LIMC III (1986) 128 Nr. 8 mit Abb. s. v. Boreadai (K. Schefold).

²⁴⁰¹ Siegel, Brauron, Mus. 988: LIMC III (1986) 135 Nr. 1 mit Abb. s. v. Boreas (S. Kaempf-Dimitriadou).

²⁴⁰² Basel, Antikenmuseum BS1452, publiziert von Kunze-Götte 1999, die sich ebenda auch allgemein mit den Flügelfiguren auseinandersetzt.

²⁴⁰³ Zu Boreaden u. Flügelmännern u. den »Grenzen der Benennbarkeit« s. zuletzt ausführlich Thomsen 2011, 137–141. 155–157 mit älterer Lit. Zur Forschungsgeschichte s. ebenfalls Thomsen 2011, 27–31 sowie Kunze-Götte 1999, 54 f., die darauf hinweisen, dass es stets auch kritische Stimmen zur Benennbarkeit der Flügelfiguren gab.

²⁴⁰⁴ Payne 1931, 76 f. mit Anm. 1. 2; 275 Nr. 98–103; Taf. 15, 4–5; 283 Nr. 348–352. 374 f.; 285 Nr. 389–391; 311 Nr. 985; LIMC VIII (1997) 148 f. Nr. 1–10 s. v. Typhon (O. Touchefeu-Meynier). Zum sog. Typhon-Maler s. auch Amyx 1988, 56 f. 373 Taf. 18, 2 a. b.

²⁴⁰⁵ So zu **A551** bereits Kunze 1934, 83 Anm. 4; Walter-Karydi 1973, 93, LIMC VIII (1997) 249 Nr. 11 s. v. Typhon (O. Touchefeu-Meynier); Weber 2006, 149 mit Anm. 68.

²⁴⁰⁶ Vgl. etwa den auf der Kontur des Schlangenkörpers folgenden in kleinere Kompartimente unterteilten Streifen auf dem Alabastron Brüssel R225: Amyx 1988, Taf. 18, 2 a. b.

²⁴⁰⁷ In diesem Zusammenhang wäre auch eine Verbindung zu Typhon denkbar. Zur Verortung des Typhon in der Unterwelt bzw. im Unterirdischen s. LIMC VIII (1997) 147 f. s. v. Typhon (O. Touchefeu-Meynier).

²⁴⁰⁸ Payne 1931, 78; v. Heland 1970, 30 f. (Liste mit 85 Beispielen); LIMC III (1986) 129 Nr. 28–39 s. v. Boreadai (K. Schefold) mit weiterer Lit. Darstellungen laufender Flügelfiguren finden sich aber wohl in der zweiten Hälfte des 7. Jhs. auch auf einer »protomelischen« Amphora, Mykonos, Mus. 554: LIMC III (1986) 129 Nr. 27 s. v. Boreadai (K. Schefold) sowie auf einem lakonischen Tonrelief und Elfenbeinsiegeln: Lane 1933/1934, Taf. 31 a; LIMC III (1986) 129 Nr. 34 a. b s. v. Boreadai (K. Schefold); Kunze-Götte 1999, 54 mit Anm. 15.

nische und attische Vasenmalerei übernommen²⁴⁰⁹. Im Unterschied zu diesen laufenden Figuren nimmt der Flügeljüngling auf **A551** jedoch eher eine verhaltene Schrittstellung ein. Er gleicht darin, wie auch in der Darstellung der aus der Brust wachsenden, sichelförmig nach oben weisenden Flügel und der Kleidung mit eng anliegendem Chiton, dem »Herrn der Vögel« auf einem lakonischen Elfenbeinrelief, das noch in die Zeit um 620/630 gehört²⁴¹⁰. Dieses kann aber wegen seines zeitlichen Abstands kaum als direktes Vorbild gelten.

Die Darstellung des Flügeljünglings auf **A551** verrät uns noch mehr über ihn: Er wird mit einer Reihe von Tieren ins Bild gesetzt und damit in einer Welt des Draußen verortet. Diese Verbindung entspricht zum einen der anderer Flügeldämonen, die wohl schon allein durch ihre schnelle Bewegung sowie durch die Botenfunktion, die sie häufig übernehmen, in der Außenwelt verortet und deshalb mit Tieren dargestellt werden. Die halbe Menagerie, die vor dem ostgriechischen Flügeljüngling versammelt ist, zeigt ihn aber auch als Naturdämon, der andere wilde Wesen verschiedener Lebensbereiche – des Feldes, des Wassers und der Luft – beherrscht. Insofern bildet er ein Gegenstück zum chthonisch zu verortenden Schlangenmann auf der anderen Gefäßseite.

Anders als für den Flügeljüngling mit Tieren (**A551**) wurde für die geflügelten Gestalten auf der Situla **A552** keine mythologische Benennung vorgeschlagen, was an ihrer Mehrzahl und dem Motiv – die beiden flankieren eine Pflanze bzw. Blüte²⁴¹¹, an die der eine, möglicherweise auch beide greifen²⁴¹² – liegen mag. Es handelt sich auch hier offensichtlich um männliche Gestalten, worauf vor allem die Bekleidung mit einem Schurz deutet²⁴¹³. Zwei vergleichbare Figuren finden sich auf einem kretischen Bronzehelm des späten 7. Jhs. aus Arkades²⁴¹⁴. Die Flügeljünglinge tragen wie die beiden auf **A551** langes Haar und haben einen Schurz um die Hüften geschlungen. Aus ihren kunstvoll gearbeiteten Netzsandalen wachsen über den Fersen Flügel. Auch sie greifen etwas in ihrer Mitte. Hier handelt es sich allerdings um zwei ineinander verschlungene Schlangen. Ein Gewächs flankierende Jünglinge finden sich auch auf kretischen Pinakes der zweiten Hälfte des 7. Jhs. aus Gortyn²⁴¹⁵. Das Kompositionsschema der eigentlich einen Lebensbaum bzw. eine Pflanze flankierenden Flügelwesen ist ursprünglich

²⁴⁰⁹ Kunze-Götte 1999, 54; Thomsen 2011, 137 f.

²⁴¹⁰ Athen, NM 15616: Dawkins 1929, Taf. 99, 2; 160, 2; Marangou 1969, 30 f. Nr. 12; 32 f. (Datierung) Abb. 22 a.

²⁴¹¹ Wieso Pellegrini 2009, 250 Nr. 47 hier einen einzelnen »genio alato« beschreibt, ist mir nicht ersichtlich, da die zwei Figuren, die Cook 1954, in: CVA London (8) 34 Dm Taf. 6, 5 beschreibt, in der Abb. ebenda eindeutig zu erkennen sind. Die Pflanze beschreiben sowohl Cook 1954 ebenda wie auch Murray, in: Petrie 1888, 67 f.; Walters 1893, 88 B106, 3.

²⁴¹² Isler-Kerényi 1969, 48 weist auf die ursprüngliche Herkunft des Motives vom »orientalischen Lebensbaum« hin. s. auch Scheibler 1960, 35 f.

²⁴¹³ So bereits Cook 1954, in: CVA London (8) 34, während Walters 1893, 88 B106 mit A. S. Murray, in: Petrie 1888, 67 f. in den Bemalungsresten einen kurzen Chiton vermutet. Zum Schurz s. VII., Abschnitt Schurz.

²⁴¹⁴ Helm aus Arkades, New York, MMA 1989.281.50: Blome 1982, 69 f. Abb. 11 Taf. 24, 1; Picón u. a. 2007, 54. 416 Nr. 37; Pellegrini 2009, 66 f. 511 Nr. 2344.

²⁴¹⁵ Rizza, in: Rizza – Scrinari 1968, 254. 175 Nr. 163 Taf. 25, die auf den Ranken zwischen den Flügelfiguren eine Lyra rekonstruiert. Mit weiteren Beispielen von Flügelwesen ebenda 266 Anm. 101. 102.

von östlichen Vorbildern übernommen²⁴¹⁶. Bereits in den kretischen Darstellungen sind es aber Flügeljünglinge, die die Schlangen bzw. Pflanzen greifen. Blome deutet die kretischen Flügeljünglinge als »Wesen der zweiten Ordnung«, da sie wegen ihrer Verdoppelung weniger einen Gott als eine Dämonenschar in seinem Gefolge darstellen könnten²⁴¹⁷. Diesem größeren Kreis lassen sich auch die Flügeljünglinge auf der ostdorischen Situla (**A552**) zuordnen. Anders als ihre Artgenossen auf dem kretischen Helm halten sie aber keine Schlangen, sondern eine Pflanze, was darauf hindeutet, dass sie mit einem anderen Bereich zu assoziieren sind, der eher in Richtung Fruchtbarkeit, Gedeihen, möglicherweise auch Schönheit weist.

Schlussfolgerungen

Wir haben gesehen, dass den Flügelmännern und Flügelfrauen keine einheitliche Deutung übergestülpt werden kann. Unterschiedliche Figuren können mit Flügeln ausgestattet werden, um sie zu charakterisieren²⁴¹⁸. Die Flügel »bezeichnen zunächst einmal ein übermenschliches und übernatürliches Wesen, das aber – und hier trifft die Bezeichnung Dämon – doch der Natur mehr verhaftet und den Menschen näher ist, als es die Götter sind, da dieses Wesen der Flügel bedarf, um sich aufzuschwingen«²⁴¹⁹. Die Flügel ermöglichen Geschwindigkeit und »ein wundersames, übernatürlich rasches Erscheinen«²⁴²⁰. Damit entspricht die Verwendung und Bedeutung der Flügel in den ostgriechischen Darstellungen der bereits für die Bilder des Mutterlands beschriebenen.

Schwebende Flügeljünglinge

Auf einigen ostgriechischen Gefäßen, besonders auf solchen mit Bemalung im Fikellurastil, finden sich Darstellungen von Flügelwesen, die gegenüber der zuletzt betrachteten Gruppe Besonderheiten aufweisen: Es handelt sich um nackte, schwebende Jünglinge. Diese sollen nun gesondert betrachtet werden.

Derzeit sind 10 Fikelluragefäße mit solchen Bildern bekannt. An den beiden bereits seit den 1930er Jahren bekannten Stücken (**A221. A554**) aus Naukratis und Samos haben sich die bisherigen Überlegungen zu den ostgriechischen Flügelwesen entzündet. Seither hat sich die Anzahl der bekannten Darstellungen mehr als verdreifacht (**A288. A553. A555. A556. A557. A559**, wahrscheinlich **A289. A290**)²⁴²¹. Von den Ausgrabungen im Aphroditeheiligtum auf

²⁴¹⁶ Isler-Kerényi 1969, 48. Vgl. etwa die falkenköpfigen Flügelgenien auf der zyprophönikischen Schale New York, MMA 74.51.4552: Markoe 1985, 179. 262 Cy11 (nach Markoe 1985, 156 Periode IV, um 675-625). s. Rizza, in: Rizza – Scrinari 1968, 254 f. Abb. 354 Abb. 354 mit Verweis auf assyrische Elfenbeinreliefs mit Lebensbaum flankierenden Genien. s. allgemein dazu Scheibler 1960, 35 f. mit Verweis auf syro-phönizischen u. assyrischen Vorbilder.

²⁴¹⁷ Blome 1982, 70.

²⁴¹⁸ Zu Flügelwesen und Beflügelung zuletzt Thomsen 2011.

²⁴¹⁹ Kunze-Götte 1999, 55.

²⁴²⁰ Kunze-Götte 1999, 55. s. dazu zuletzt ausführlich Thomsen 2011, zur Bedeutung der Flügel als Bildzeichen bes. 141. 149. 152 f.

²⁴²¹ **A553** ist bisher nicht in Abb. publiziert, Pipili 2001, 81 beschreibt die dargestellte Figur, die sie mit den lakonischen Flügelfiguren vergleicht als »winged daemon«. Auf **A290** und **A289** ist auf die Darstellung eines entsprechenden Flügeljünglings nur zu schließen, s. u.

dem Zeytintepe in Milet sind weitere Gefäße mit Darstellungen von Flügelfiguren zu erwarten²⁴²². Die bisher publizierten Bilder weisen aber bereits ein beachtliches Spektrum auf.

Die Bilder

Das Fikellurafragment A554

Das Schulterfragment einer Fikelluraamphora aus Naukratis (**A554**) zeigt in der Mitte eine nackte Figur. Ihr linker Fuß berührt mit dem Ballen gerade noch die Bodenlinie, während der rechte mit angewinkeltem Unterschenkel auf Kniehöhe angehoben ist. Der Kopf, den eine Langhaarfrisur mit Krobylos ziert, ist in den Nacken gelegt. Von den Schultern nach schräg unten abgehend ist eine längliche Fläche gemalt, deren untere Begrenzung zum äußeren Ende hin in einer Kurve nach oben verläuft, so dass die Fläche sich nach außen hin verjüngt und spitz abschließt. Sie wurde unterschiedlich – als Mantel oder Flügel – interpretiert. Auch für den runden Gegenstand, den die Figur in der ausgestreckten linken Hand hält, wurden verschiedene Deutungen vorgeschlagen. Ein kurzer Stängel und Reste der Kelchblätter kennzeichnen es m. E. eindeutig als Frucht oder Samenkapsel, weshalb sich die Bezeichnung als Granatapfel zu Recht durchgesetzt hat²⁴²³. Hinter der nackten Figur sind ein nicht die Bodenlinie berührendes, nacktes Bein, Gesäß und Reste weiterer Bemalung erhalten. Mit dem Rücken zur im Erhaltenen zentralen nackten Figur steht eine etwa gleichgroße Frau im langen Chiton, die mit der Rechten ihr Gewand rafft. Vor ihr auf Höhe des Schienbeins befindet sich am Fragmentrand eine gebogene Linie.

Die Figuren auf **A554** wurden in der Forschung erstaunlich unterschiedlich gedeutet. Cook vermutet in der gekrümmten Linie den Schwanz eines Löwen und schließt daraus, dass hier eine Potnia theron, zwei Löwen haltend, dargestellt sei, von der sich allerdings nichts erhalten habe. Die Potnia theron legt für ihn wiederum die Interpretation der bekleideten Figur nahe: »the female figure on the sherd will then be a votary«²⁴²⁴. Die nackten Figuren werden nicht erwähnt. Walter-Karydi schließt sich der Vermutung Cooks an, dass hier eine Potnia theron dargestellt sein könnte. Die anderen Figuren bezeichnet sie als geflügelte, nackte Tänzer. Die Granatäpfel gäben »der Szene einen eindeutig kultischen Charakter, den andere Komastenvorstellungen der Zeit nicht haben«²⁴²⁵. Isler-Kerényi spricht sich gegen die Annahme einer Potnia theron aus, da die gekrümmte Linie nicht mit der Darstellung des Schwanzes eines Löwen ver-

²⁴²² Jahresbericht AA 2006, 211 f.; v. Graeve 2007b, 634; v. Graeve 2008, 11. Thomsen 2011, 306 f. Anm. 206 beschreibt Darstellungen in bisher unpublizierter Fikellurakeramik: »Flügelfiguren, oft mit Kränzen oder Zweigen in den Händen, rings um eine stehende oder sitzende weibliche Zentralfigur (vgl. L12. 13 [= London BM 1886.4-1.1063; Samos, Vathy Mus. K1229, vgl. Anm. 2463]), die in mindestens einem Fall beschriftlich als Aphrodite benannt ist« ... »nicht immer sind sie kleiner als die zentrale weibliche Figur, mindestens einmal ist das Größenverhältnis sogar umgekehrt. Ähnliche Flügelfiguren, aber ohne weibliche Zentralfigur erscheinen öfters auf randlosen Schalen«.

²⁴²³ Als Granatapfel bei: Walter-Karydi 1973, 65; Schaus 1986, 257; Smith 2010, 200. 205. Nur Johnston 1978, Nr. 62 vermutet hier einen Ball.

²⁴²⁴ Cook 1933/1934, 6 B7, der hinsichtlich des Löwenschwanzes auf Payne verweist: »Mr. Payne suggests that the curved line in the right-hand corner may be the tail of a lion held by Artemis, of whom nothing is preserved«.

²⁴²⁵ Walter-Karydi 1973, 64.

einbar sei, der von der Frau gehalten werde. In der nackten Figur sieht sie eine »Flügelfrau«²⁴²⁶. Johnston schloss sich wiederum der Deutung der nackten Figuren als (männliche) Tänzer an, sah aber in Walter-Karydis Flügeln »wing-like drapery«²⁴²⁷. In weiser Zurückhaltung übte sich Schaus, indem er die nun wieder als geflügelt bezeichneten Figuren vorsichtig »demons« nennt, und auch die Deutung der Frau als »votary (?)« nur mit Fragezeichen übernimmt²⁴²⁸. Zuletzt vermutete Pellegrini in der nackten Figur eine geflügelte Tänzerin²⁴²⁹, während Smith, die bei ihrer Beschäftigung mit Tänzerdarstellungen die Deutung der Figuren als Tänzer wieder aufnahm, sich vehement gegen eine Interpretation der von den Schultern abgehenden Flächen als Flügel aussprach. Es handele sich eher um einen Mantel²⁴³⁰.

Diese Streitfragen lassen sich bei genauer Betrachtung der Darstellung im Kontext der alten und neuen Bilder von Flügelwesen zumindest teilweise klären. Widmen wir uns zunächst der Diskussion um eine möglichen Darstellung einer Potnia theron. Dieser Streitpunkt beruht vor allem auf einem Missverständnis, das sich einfach aus dem Weg räumen lässt, während die Frage selbst aufgrund des Erhaltungszustands kaum sicher zu klären ist. Die gekrümmte Linie kann sehr gut zu einem Löwen gehören, wahrscheinlich ist an einem Ende sogar noch eine abgeplatze Quaste zu erkennen, wie sie auch das Schwanzende anderer Fikelluralöwen ziert²⁴³¹. Der zugehörige Löwe wird aber nicht von der Frau gehalten, die auf dem Fragment noch zu erkennen ist. Dagegen sprechen nicht nur die Position des Schwanzes²⁴³², sondern auch das gleichzeitige Fehlen von Tatzen des Tieres, das immer mit dem Bauch zur Haltenden gezeigt wird²⁴³³, sowie der Gestus des Gewandraffens, der bei der Potnia theron sonst nicht vorkommt und auch schwer damit zu vereinbaren wäre. Wenn eine Frau den Löwen hält, muss sie, wie von Cook angenommen, jenseits des Löwenschwanzes im nicht erhaltenen Teil des Bildfrieses dargestellt gewesen sein. Die Annahme, dass der Löwe einer weiteren Figur zugeordnet war, die das Tier in der einen oder anderen Weise dominierte, nicht unbedingt im Darstellungsschema einer Potnia theron, hat einiges für sich. Letztlich muss dies aber Hypothese bleiben.

Die nackte Figur im Zentrum des Fragments, die als Tänzer oder Tänzerin angesprochen wurde, entspricht in ihrer Beinhaltung tatsächlich einigen Tänzern des Altenburg-Malers²⁴³⁴, hat mit diesen aber sonst wenig gemein. Die Tänzer bewegen ihre Arme, anders als die Figur auf **A554**, in entgegengesetzte Richtungen, sie tragen das Haar kurz und nicht im Krobylos,

²⁴²⁶ Isler-Kerényi 1968, 48.

²⁴²⁷ Johnston 1978, Nr. 62.

²⁴²⁸ Schaus 1986, 253 Nr. 8.

²⁴²⁹ Pellegrini 2009, 250 Nr. 43.

²⁴³⁰ Smith 2010, 197. 205.

²⁴³¹ vgl. **A442. A539**. Zu Darstellungen von Löwen in der Fikellurakeramik s. Carl 2006, 64.

²⁴³² Isler-Kerényi 1969, 48 führt die Position des Schwanzes als Argument gegen die Deutung der dargestellten Frau als Potnia theron an. Sie missversteht offensichtlich Cook, der nicht vermutet, dass die erhaltene Frau den Löwen hält, sondern eine weitere, nicht erhaltene jenseits des Tierschwanzes.

²⁴³³ Vgl. **A528**; Bronzeblech **C46**, wo auch der Schwanz des gehaltenen Löwen in Richtung des Rückens eingewickelt ist.

²⁴³⁴ Vgl. **A169. A201**.

und sind nie mit einem Mantel bekleidet. Der Vergleich mit den Flügeln der Flügelwesen in der Fikelluramalerei (bes. **A221. A555**) zeigt, dass es sich bei dem angeblichen Mantel um Flügel handelt.

Die Reste einer weiteren nackten Figur am Rand des Fragments fanden bisher wenig Beachtung²⁴³⁵. Bei näherem Hinsehen ist festzustellen, dass nicht nur das Bein die Bodenlinie nicht berührt, sondern die ganze Figur schwebt. Ihr Gesäß befindet sich auf Schulterhöhe der zentralen Flügelfigur. Bei den Bemalungsresten oberhalb des Gesäßes könnte es sich um die Überreste von Flügeln handeln. Wir haben es also höchstwahrscheinlich mit zwei schwebenden Flügelwesen zu tun. Ihr Geschlecht ist anhand von **A554** nicht sicher zu bestimmen, denn der Krobylos ist eine Frisur, die von Männern und Frauen getragen werden kann²⁴³⁶. Es sind auch keine primären Geschlechtsmerkmale zu erkennen, anders als bei anderen Flügelwesen in der Fikelluramalerei (**A221. A555. A556**). Da alle bisher bekannten nackten, schwebenden Flügelwesen in archaischen Darstellungen, wie wir sehen werden, männlich sind, ist das bis auf weiteres auch für die auf **A554** anzunehmen.

Trotz der unterschiedlichen Deutung der Figuren ging die Bestimmung des Kontextes oft in eine ähnliche Richtung, indem man hier Gottheit und Weihende oder das Gefolge einer Gottheit vermutete. Neben der Annahme einer Potnia theron beruht das zum einen auf der Frucht, die das Flügelwesen hält und die in Darstellungen sonst als Weihegabe vorkommt²⁴³⁷ und aus der deshalb ein kultischer Charakter der Szene abgeleitet wurde²⁴³⁸. Zum anderen schloss Isler-Kerényi aus der eindeutig übermenschlichen Natur der Flügelfiguren auf Wesen aus der »Gefolgschaft einer großen Gottheit«²⁴³⁹.

Die übrigen Darstellungen in der Fikellurakeramik

Bevor wir zur Deutung der Darstellung auf dem Fragment **A554** zurückkommen, sollen hier zunächst die anderen Bilder nackter Flügelwesen in der Fikelluramalerei betrachtet werden. Auf zwei Gefäßen (**A221. A555**) nehmen die nackten Flügeljünglinge als Schar einen ganzen Fries ein. In einem Innenfries der Schale **A221** fliegen die nackten, langhaarigen Jünglinge, zusätzlich mit Hackenflügeln ausgestattet, eine oder beide Hände vorgestreckt, hintereinander. Der Schulterfries des Dinos **A555** zeigt sie ähnlich hintereinander herfliegend. Diesmal schweben aber zwei auf der einen Seite des Gefäßes mit den Füßen zueinander, während sich an anderer Stelle des Frieses wohl zwei aufeinander zufliegende treffen²⁴⁴⁰. Ungewöhnlich für die Fikelluramalerei, die Überschneidungen sonst eher meidet, ist die Verschränkung der Figuren, die so dicht aufeinander folgen, dass sich der vorgestreckte Arm des hinterher Fliegenden schon mit dem jeweils oberen Bein des Vordermanns überschneidet, wodurch der Eindruck eines Bandes oder durchlaufenden Ornaments entsteht. Ein Flügeljüngling hält einen Kranz in

²⁴³⁵ Nur Walter-Karydi 1973, 64 spricht von geflügelten Tänzern in der Mehrzahl.

²⁴³⁶ s. dazu Kapitel VII., Haar- und Barttracht.

²⁴³⁷ Smith 2010, 205. Vgl. **A340. A388. A396. C43**. s. Kapitel VI., bes. bei Anm. 1207.

²⁴³⁸ Walter-Karydi 1973, 64.

²⁴³⁹ Isler-Kerényi 1969, 49.

²⁴⁴⁰ Bisher ist das Gefäß nur in einer Ansicht publiziert: v. Graeve 2007b, 646 Abb. 9.

der vorgestreckten rechten Hand, ein weiterer einen Granatapfel, bei den anderen ist Entsprechendes anzunehmen, aber in der bisher publizierten Abbildung²⁴⁴¹ leider nicht zu erkennen.

Zwei nur in Fragmenten erhaltene Fikelluragefäße zeigen fliegende Figuren, deren Kontext kaum mehr zu bestimmen ist. Die eine Darstellung findet sich auf einem Fragment (**A556**), das nach Angabe der Publikation²⁴⁴² von einer Oinochoe stammt. Bei der dargestellten Figur über einer Blütenranke handelt es sich nicht, wie ebenda vermutet, um die einzigartige Darstellung einer »männlichen Sphinx«, sondern um einen unserer Flügeljünglinge²⁴⁴³. Der vom unteren Gesäß abgehende Bemalungsrest stammt nicht vom Ansatz eines Löwenschwanzes, sondern vom zurückgestreckten Bein, das den Blick auf das Geschlecht freigibt. Die Flügelfigur hat auch keine Vorderbeine²⁴⁴⁴, sondern Arme. Der einzige Unterschied zu den Fliegenden auf **A555** ist das stärker angewinkelte untere Bein.

Am oberen Rand des Fragments **A557** sind nur die Schulter mit Flügelansatz und der Arm einer schwebenden Figur zu erkennen, aus deren geballter Hand ein stabförmiges Ende ragt; wahrscheinlich hielt sie einen Zweig oder eine Blüte. Darunter haben sich noch Kopf und Flügel einer weiteren Figur erhalten. Während es sich bei der oberen wohl um die Reste eines schwebenden Flügeljünglings handelt, könnten Kopf und Flügel darunter entweder zu einem weiteren Flügeljüngling gehören, dann würden beide hintereinander bzw. übereinander nach oben fliegen. Es ist aber auch nicht auszuschließen, dass der obere Jüngling über einer Sphinx schwebt²⁴⁴⁵.

Eine kleinere Gruppe von ebenfalls nur fragmentiert erhaltenen Fikelluragefäßen lässt darauf schließen, dass die Flügeljünglinge auch im Gelagekontext dargestellt werden. In drei Fällen deuten Flügelspitzen über Gelagerten (**A290. A289**) oder Reste nackter Flügelwesen mit Schulter- und Hackenflügeln am oberen Rand des Schulterfrieses eines Fikellurakessels (**A288**), der im Schulterfries ebenfalls Gelagerte zeigte²⁴⁴⁶, darauf hin, dass kleinere Flügeljünglinge über den Gelagerten schwebten.

Die nackten, schwebenden Flügeljünglinge kommen also in unterschiedlichen Formaten und Kontexten vor²⁴⁴⁷. In den bisher publizierten Varianten können sie ebenso groß sein wie die in den gleichen Darstellungen auftauchenden menschlichen Figuren (**A554**), aber auch deutlich

²⁴⁴¹ v. Graeve 2007b, 646 Abb. 9.

²⁴⁴² A. J. Paul, in: *Centaur's Smile* 2003, 276 f. Nr. 69: »male sphinx, unusual and possibly unique«.

²⁴⁴³ So auch Pipili 2006, 77 Anm. 20.

²⁴⁴⁴ Vgl. die Vorderbeine der von A. J. Paul, in: *Centaur's Smile* 2003, 277 zitierten Sphingen auf der Fikellurakanne in Privatbesitz: *Centaur's Smile* 2003, 273–276 Nr. 68 sowie u. a. auf der Fikelluraamphora Tarquinia: Cook 1933/1934, 9 f. D1; Walter-Karydi 1973, Taf. 85 Nr. 624 – Fikelluraamphora Oxford, AM G132.1: Cook 1933/1934, 10 f. E1; CVA Oxford (2) II D Taf. 6, 4.

²⁴⁴⁵ Ketterer 1999, 220 deutet die Darstellung als Flügelwesen mit Zweig oder Granatapfel über einer Sphinx.

²⁴⁴⁶ s. dazu o. mit Anm. 651.

²⁴⁴⁷ Die Annahme von Pellegrini 2009, 59 f., aufgrund der Anbringung der Flügelwesen im Fries unter den Delphinen auf **A221** seien sie zu deuten als »fluttuante simbolo dei momenti di passaggio, nei quali anche l'aspetto erotico riceve una significativa importanza«, kann hier vernachlässigt werden, da m. E. aus der Darstellung in benachbarten Friesen nicht zwingend eine inhaltliche Nähe zu schließen ist.

kleiner²⁴⁴⁸ als diese (**A288**, wahrscheinlich **A289**, **A290**). Sie werden unter sich in der Schar dargestellt, wohnen dem Bodengelage bei und erscheinen auf **A554** wahrscheinlich mit einer Gottheit. Sie können Granatäpfel, Kränze und wohl auch Zweige oder Blüten halten²⁴⁴⁹, ein letztlich relativ beschränktes Spektrum von Attributen. Auch ihre Erscheinung ist recht einheitlich: Sie haben alle langes Haar, sind bartlos, nackt und soweit feststellbar männlichen Geschlechts. Ihr einheitliches Erscheinungsbild spricht dafür, dass hier die gleichen oder sehr nah verwandte Wesen gemeint sind. Bevor wir uns ihrer Deutung widmen, soll das ikonographische Umfeld betrachtet werden.

Ostgriechische Darstellungen außerhalb der Fikellurakeramik

Nackte, schwebende Flügelwesen kommen im ostgriechischen Bereich auch außerhalb der Fikellurakeramik vor.

In der Keramik haben sie wahrscheinlich einen Vorläufer auf dem Fragment eines chiotischen Kelchs **A558**, auf dem sich nur das nackte Bein und der geflügelte Fuß einer schwebenden Figur über dem Rücken einer Sirene erhalten haben.

Vereinzelt werden schwebende Flügelfiguren auch in anderen Gattungen dargestellt. Auf der Schmuckplatte eines wohl ostionischen Goldrings der zweiten Hälfte des 6. Jhs. fliegt ein nackter Flügeljüngling mit Zweig in einer Hand (**C49**)²⁴⁵⁰. Ein ostgriechischer Kalksteinpfeiler des dritten Jahrhundertviertels²⁴⁵¹ zeigt auf einer Seite im Relief eine stehende Frau in langem Chiton und Schrägmantel, in der rechten, vor die Brust erhobenen Hand eine Lotosblüte, mit der Linken rafft sie das Gewand. Über ihr schwebt von schräg oben in Richtung ihres Kopfes von zwei Seiten jeweils ein kleines Flügelwesen, eines hält einen Kranz in der Rechten, das andere eine Lotosblüte und ein rundes Objekt, mit vertiefter oder ausgesparter Mitte, wahrscheinlich eine Spendeschale.

In den Wandmalereien des Grabes von Kızılbey in der Elmalıhochebene, die offensichtlich im dritten Viertel des 6. Jhs. von Handwerkern, die im ostgriechischen Stil arbeiteten, für einen lokalen Auftraggeber ausgeführt wurden²⁴⁵², erscheint ebenfalls eine schwebende Flügelfigur²⁴⁵³. Sie fliegt über einer Kriegerabschiedsszene in Richtung der nächsten Szene, einer Gelagedarstellung mit Kline, die sich nur in Spuren erhalten hat. Die Flügelfigur mit langem Haar im kurzen, roten Gewand mit einer Lotosblüte in ihrer Linken wurde als weiblich gedeutet, weil ihr Inkarnat nicht, wie bei den Männern in den Malereien desselben Grabs, farbig gefasst

²⁴⁴⁸ Nach Thomsen 2011, 307 Anm. 206 gibt es unter den unpublizierten Darstellungen aus Milet sogar ein Beispiel, bei dem das Größenverhältnis umgekehrt ist.

²⁴⁴⁹ Thomsen 2011, 306 Anm. 206 erwähnt Flügelwesen mit Zweigen unter den unpublizierten Exemplaren.

²⁴⁵⁰ Angeblich im südwestlichen Kleinasien gefunden: Luschey 1982, 298. Gemmen, auf denen Darstellungen eines nackten, schwebenden Flügeljünglings etwa seit dem letzten Viertel des 6. Jhs. erscheint, werden eher den Inseln oder dem etruskisch-ionischen Bereich zugerechnet, s. dazu Boardman 1968, 72 f. Nr. 170–172; Boardman 2001, 146. 148 f. 183 Nr. 333; 185 Nr. 371. Pellegrini 2009, 67–72.

²⁴⁵¹ New York, MMA L.1996.86.4. (Leihgabe), s. zu dem Stück o. Anm. 1175.

²⁴⁵² Mellink 1998, bes. 55–57.

²⁴⁵³ Im unteren Fries der Westwand: Mellink 1998, 23 f. 59 Taf. 7; 10 a; 12 a. c.

ist²⁴⁵⁴. Da männliche Figuren, besonders Jünglinge, in der ostgriechischen Vasenmalerei aber auch mit weißem Inkarnat erscheinen können²⁴⁵⁵, könnte es sich m. E. auch um einen Jüngling handeln. Möglicherweise gehören Reste einer vorgestreckter Hand und ein vergleichsweise kleiner Kopf links oberhalb der Kline, die zu einer hier stehenden Figur kaum passen würden, zu einer zweiten schwebenden Flügelfigur. Dann wären hier zwei Flügeljünglinge dargestellt, die den aufbrechenden Krieger begleiten und zur Darstellung des Gelages, dem sie beiwohnen, überleiten. Ordnet man die Flügeljünglinge dem Gelage zu, werden sie in ähnlicher Funktion wie in den Fikelluradarstellungen gezeigt. Wahrscheinlich wurden sie von den südionischen Darstellungen übernommen.

Fliegende Flügeljünglinge finden sich später, am Ende des 6. bis ersten Viertel des 5. Jhs., auch auf zwei Klazomenischen Sarkophagen der Albertinum-Gruppe, die zahlreiche Figuren mit Flügeln ausstattet²⁴⁵⁶. Auf einem Sarkophag in Tübingen (**C66**) erscheint der Flügeljüngling als Einzelfigur im Seitenfeld in einer Haltung, die an den Knielauf erinnert. Nur einer seiner Füße berührt mit dem Ballen die Grundlinie, so dass er in sehr schneller Bewegung oder gerade abhebend dargestellt zu sein scheint. Stabförmige Reste in seiner rechten Hand lassen auf einen Zweig oder eine Blüte schließen, das lange Haar ist am Hinterkopf zusammengenommen. Auf dem Deckel eines prächtig bemalten Sarkophags in London (**C52**) schwebt über jedem der sechs Gespanne, die ein Rennen zu fahren scheinen, eine kleine, nackte männliche Flügelfigur mit Zweig oder Blüte. Sie wurden als Erogen oder Agones gedeutet oder als einfacher Hinweis auf die Schnelligkeit der Gespanne. Keine der Deutungen ist zwingend, weshalb Cook sie vorsichtiger nach ihrer aus dem Kontext geschlossenen Funktion als »semi-divine encouragers or rewarders of victory or prowess« bezeichnet²⁴⁵⁷, also als »gute Geister« in deren Zeichen das Wagenrennen oder das Glück der einzelnen Lenker steht²⁴⁵⁸.

Vergleich mit anderen Landschaften – lakonische Keramik

Die wichtigste Vergleichsgruppe außerhalb des ostgriechischen Raumes sind Darstellungen schwebender Flügelwesen in der lakonischen Keramik. Sie wurden als Vorbilder wiederholt für die Deutung der Fikelluradarstellungen herangezogen. Zuletzt beschäftigte sich Thomsen ausführlich mit den Flügelwesen in der lakonischen Vasenmalerei²⁴⁵⁹, weshalb hier nur ein kurzer Überblick über die Darstellungen und ihre Deutungen in Hinblick auf die südionischen Bilder gegeben werden soll.

Kleine Flügelfiguren als Beifiguren führt um 565 der Naukratis-Maler in die lakonische Vasenmalerei ein²⁴⁶⁰. Sie werden in ein breiteres Spektrum von Kontexten eingefügt als die ioni-

²⁴⁵⁴ Mellink 1998, 23. 43. 59.

²⁴⁵⁵ Auch in Darstellungen, die ältere Männer nicht mit weißem Inkarnat zeigen (z. B. **B219**), s. dazu bereits Zahn 1898, 59; Brommer 1939, 288–292; Cook 1952, 141 mit Anm. 78.

²⁴⁵⁶ s. dazu u. Abschnitt Flügelfiguren auf Klazomenischen Sarkophagen mit Anm. 2646.

²⁴⁵⁷ s. dazu zusammenfassend Cook 1981, 122 mit Anm. 94; Kirchner 1987, 142. 145.

²⁴⁵⁸ Greifenhagen 1957, 34–37 Abb. 27.

²⁴⁵⁹ Thomsen 2011, 59–134.

²⁴⁶⁰ Stibbe 1974, 22.

schen Flügelwesen. Wie diese schweben sie in einer der frühen Darstellungen über zum Symposion Gelagerten²⁴⁶¹; sie begleiten aber auch Reiter in Innenbildern lakonischer Schalen²⁴⁶² und umschwirren eine große, stehende Figur, wahrscheinlich eine weibliche Gottheit²⁴⁶³. Im umlaufenden Fries eines lakonischen Kelchs aus der Zeit um 540–520 erscheinen sie wie auf der Fikelluraschale **A221** im Fries hintereinander her fliegend²⁴⁶⁴. Nicht nur das Umfeld, in dem sie gezeigt werden, auch ihre Erscheinung zeigt größeren Variationsreichtum als die der ionischen Flügelwesen. Als Begleitfiguren des Reiters erscheinen sie im kurzen Chiton und bartlos, teils halten sie Kränze. Beim Gelage sind sie ebenfalls bartlos, und halten Kränze oder Blüten, sie können dabei sowohl einen kurzen Chiton tragen²⁴⁶⁵ als auch nackt über den Gelagerten schweben²⁴⁶⁶. Die Geflügelten, die um eine große Figur schwirren, sind alle bekleidet, jedoch nur zum Teil bartlos, andere von ihnen haben einen Kinn- und Backenbart²⁴⁶⁷. Die hintereinander im Fries Fliegenden sind ebenfalls im kurzen Chiton dargestellt und halten Kränze. Wie alle lakonischen Flügelfiguren haben sie langes Haar, das aber in diesem Fall in einem losen Krobylos oder Pferdeschwanz zusammengefasst ist.

Thomsen sah typologische Unterschiede in der Gestaltung der südionischen und der lakonischen Flügeljünglinge: »Typologisch sind diese milesischen Flügelwesen, die tw. deutlich ihre ‚Abstammung‘ von theriomorphen Mischwesen verraten, den weit eindeutiger ‚menschlichen‘ lakonischen nicht eng verwandt«²⁴⁶⁸. Betrachtet man die sichelförmigen Flügel der schwebenden Jünglinge in der Fikelluramalerei²⁴⁶⁹, unterscheiden sie sich aber in der Grundform nicht grundlegend von denen einiger Flügelwesen in der lakonischen Keramik, etwa auf einer Schale des Reiter-Malers²⁴⁷⁰. Hier ist der Flügel durch eine längs zum Flügel verlaufende doppelte Ritzlinie in einen oberen und unteren Bereich geteilt. Während der obere Bereich mit Deckrot bemalt ist, unterteilen den unteren kurze parallele Ritzungen in Schwungfedern. Auch die Flü-

²⁴⁶¹ Nach Stibbe 1974, 20 findet sich die früheste Darstellung um 565 auf der Schale in Paris, Louvre E667 (s. mit weiteren Beispielen o. Anm. 697). Zu den Flügelwesen über den Gelagerten zuletzt Thomsen 2011, 92–117.

²⁴⁶² Stibbe 1972, 169–171. 286 Nr. 302. 306. 307 Taf. 108, 1. 4 = Thomsen 2011, 426 f. L16. L18. L19 (mit weiterer Lit.); 62 Abb. 26–29; Farbtaf. 5–7; s. dazu Thomsen 2011, 59–71.

²⁴⁶³ London, BM 1886.4-1.1063 (B4): Stibbe 1972, 73. 211 f. Nr. 23 Taf. 12, 1; Thomsen 2011, 424 f. Nr. L12 (mit weiterer Lit.); 118 f. Abb. 51 a. b; Abb. 51 b – Samos, Mus. Vathy, o. Inv.: Stibbe 1972, 212 f. Nr. 24 Taf. 12, 2; Thomsen 2011, 121 Abb. 53; 339 Anm. 542 – Samos, Mus. Vathy, K1229: Stibbe 1972, 213 f. Nr. 25 a. b Taf. 12, 4; 13, 1; Thomsen 2011, 121 Abb. 52; 425 L13 – Privatslg. New York, Centre Island: Stibbe 2004, 17 f. 157 f. 203 Nr. 15 Taf. 7, 2. 3. An der m. E. überzeugenden Vermutung Stibbes, die Darstellungsreste auf den Frgt. in Privatbesitz, könnten zu einem ähnlichen Bild wie auf London, BM 1886.4-1.1063 gehören, meldet Thomsen 2011, 117. 339 Anm. 543 Zweifel an. s. zu den Darstellungen Pipili 1998, 87–89; Thomsen 2011, 117–122.

²⁴⁶⁴ Lakonischer Kelch, Samos, Magazin der Ephorie 4008. 4009. 5752b: Pipili 2001, 81–83 Nr. 40 Abb. 58; Stibbe 2004, 126. 132–134. 247 Nr. 2 [369]; Thomsen 2011, 428 L22.

²⁴⁶⁵ Berlin, ANT 478x, s. o. Kapitel III., Anm. 697.

²⁴⁶⁶ Paris, Louvre E667; s. o. Kapitel III., Anm. 697.

²⁴⁶⁷ London, BM 1886.4-1.1063, s. o. Anm. 2463. Thomsen 2011, 118 f. Abb. 51 a. b; Abb. 51 b (= Studniczka 1890a, 18 Abb. 7, überarbeitete Zeichnung. Nach Petrie 1886, Taf. 8 sind fälschlicherweise auch die Flügelwesen links mit Bart rekonstruiert, woraus Studniczka 1890a, 25 auf wechselnd weibliche und männliche Dämonen schließt, s. dazu Stibbe 1972, 211 f.).

²⁴⁶⁸ Thomsen 2011, 307 Anm. 206.

²⁴⁶⁹ Der Flügel auf **A556** ist durch einen Farblecks verunklärt, Paul, in: Centaur's Smile 2003, 276 f.

²⁴⁷⁰ London, BM 1842.2-7.7: Thomsen 2011, 63 Abb. 28; 426 L18.

gel der südionischen Flügelwesen sind durch ausgesparte Linien in zwei oder mehr Bereiche geteilt, nur dass hier, wohl vor allem aufgrund der anderen Maltechnik, die Federstruktur im unteren Bereich nicht angegeben ist. Der ›theriomorphe‹ Eindruck entsteht wohl neben der durchgehenden Nacktheit der südionischen Flügelwesen mehr durch die Anbringung der Flügel. Diese wachsen bei den lakonischen Flügelfiguren meist aus den Schultern oder dem Rücken²⁴⁷¹. Oft sind sie geschickt mit dem Gewand verbunden, so dass der Ausgangspunkt des Armes und das Verhältnis von Schulter zum Körper zu erkennen sind. Nur selten wachsen die Flügel aus der Brust und verdecken die Schulter²⁴⁷², wie es bei den Flügelwesen in den Fikelluradarstellungen meist der Fall ist. Hier verunklären die Schulterflügel das Schultergelenk und bedecken meist noch Teile des Oberarms²⁴⁷³. Auch der menschliche Oberkörper wird so überdeckt und weniger als solcher wahrgenommen²⁴⁷⁴. Ein weiterer Unterschied besteht tendenziell in den Haltungen der Flügeljünglinge. Während die lakonischen oft mit gestreckten Beinen schweben²⁴⁷⁵, seltener mit angewinkelten²⁴⁷⁶, haben die Flügeljünglinge in den Fikelluradarstellungen die Beine leicht bis stark angewinkelt, was den ›theriomorphen‹ Eindruck unterstützt. Die schwebenden Flügeljünglinge in den Fikelluradarstellungen unterscheiden sich also im Detail – in der Anbringung der Flügel und der Beinhaltung – von den lakonischen. Dies zeigt die eigene Umsetzung und Ausgestaltung der Flügelwesen in der Fikelluramalerei. Es ist aber m. E. kein inhaltlicher Unterschied, etwa hinsichtlich des Charakters der Flügeljünglinge, daraus abzuleiten.

Deutung

Bisher hat man sich bei der Deutung der hier betrachteten schwebenden Flügelwesen in der ostgriechischen Vasenmalerei eher zurückgehalten. In der Fikelluramalerei konnte der Forschung, abgesehen von den sehr unterschiedlich gedeuteten Figuren auf **A554**, bis zum Ende des 20 Jhs. nur die Darstellung auf der Fikelluraschale aus Samos (**A221**) als Grundlage dienen, die mit der auf **A554** kaum zusammengebracht wurde.

Kunze spricht in der Erstpublikation von **A221** die Flügeljünglinge auf der Schale als ›Flügel-dämonen‹ an²⁴⁷⁷, Cook als ›Boreaden‹²⁴⁷⁸. Letzteres ist aber wohl eher als Spitzname zu verstehen²⁴⁷⁹. Homann-Wedeking, der in ihnen Nachahmungen lakonischer Vorbilder sieht, be-

²⁴⁷¹ Aus den Schultern z. B. auf der Schale Paris, Louvre E667 (s. o. Anm. 697); Aus Schultern und Rücken auf der Schale London, BM 1886.4-1.1063 (s. o. Anm. 2463).

²⁴⁷² z. B. auf der Schale des Reiter-Malers, London, BM 1842.2-7.7, s. o. Anm. 2470. Bei den attischen Flügelwesen können die Flügel in archaischer Zeit sowohl aus der Brust wie auch aus dem Rücken wachsen, s. dazu Cohen 1997, 144. 146.

²⁴⁷³ Nur bei **A554** geht der Flügel in den Oberarm über.

²⁴⁷⁴ Die führte wohl bei der Darstellung auf **A556** mit zu der allen sichtbaren Evidenzen entgegengesetzten Annahme, hier sei eine Sphinx dargestellt, s. o. Anm. 2442.

²⁴⁷⁵ Vgl. bes. die Flügeljünglinge auf der Schale Paris, Louvre E667 (s. o. Anm. 697).

²⁴⁷⁶ Vgl. eine Flügelfigur auf der Schale Berlin, ANT 478x (s. o. Anm. 697).

²⁴⁷⁷ Kunze 1934, 122 Anm. 1.

²⁴⁷⁸ Cook 1933/1934, 46 X1.

²⁴⁷⁹ s. zu den ›Boreaden‹ oben Anm. 2403.

zeichnet sie als »geflügelte Geister«²⁴⁸⁰. Schaus bezeichnet als einziger einheitlich sowohl die Figuren auf **A554** als auch die auf **A221** als Flügeldämonen²⁴⁸¹.

Erst unter dem Eindruck neuer Funde vom Zeytintepe in Milet lassen die Figuren auf **A555** v. Graeve an Eros denken, da sie in bisher unpublizierten Darstellungen zusammen mit Aphrodite gezeigt werden²⁴⁸².

Schon Lemos vermutet, dass die Flügelfüße der schwebenden Figur auf dem chiotischen Kelch **A558** zu einem Eros gehörten²⁴⁸³. Der Bezug der Flügelfiguren zu Eros stand durch den Vergleich mit den lakonischen Flügelfiguren²⁴⁸⁴, für deren Deutung als Erogen sich einige aussprachen²⁴⁸⁵, bereits von Anfang an im Raum. Aufgrund fehlender eindeutiger Hinweise wie Attributen oder der Verbindung mit anderen Figuren im Bild in den bis in die 1990er Jahre publizierten Darstellungen, beurteilte man ihre Deutung als Eros aber eher skeptisch²⁴⁸⁶. Nur Luschey sah in der Darstellung des fliegenden Flügeljünglings auf dem Goldring **C49** eindeutig Eros und leitete davon die Prägung des Bildes des fliegenden Eros aus Ostionien ab, beließ es aber gleichzeitig bei der Bezeichnung der Flügeljünglinge auf der Fikelluraschale **A221** als Flügeldämonen²⁴⁸⁷.

Im Folgenden soll daher näher untersucht werden, ob sich die Flügeljünglinge mit Eros in Verbindung bringen lassen. Ausgangspunkt ist dabei die Deutung der verwandten lakonischen Bilder.

Deutung der verwandten lakonischen Flügelwesen

Die Gemeinsamkeit mit Eros²⁴⁸⁸, wie er später in den letzten Jahrzehnten des 6. Jhs. in attischen Vasenbildern dargestellt wird – in beiden Fällen handelt es sich um eine schwebende männliche Flügelfigur, die gerne mit Blumen, Pflanzen oder Kränzen erscheint²⁴⁸⁹ –, legt es nahe, die Benennung auf die früheren Flügeljünglinge rückzuprojizieren, vor allem wenn es sich um einen bartlosen Jüngling handelt. Besonders Stibbe²⁴⁹⁰ spricht sich für eine Deutung der lakonischen Flügelfiguren als Erogen aus und zwar »come degli Eroti nel senso arcaico,

²⁴⁸⁰ Homann-Wedeking 1938, 23. 25. Bereits Lane 1933/1934, 185 führt die Flügelfiguren auf der Fikelluraschale auf lakonische Prototypen zurück.

²⁴⁸¹ Schaus 1986, 260 (zu **A554**). 275 (zu **A221**).

²⁴⁸² v. Graeve 2007b, 634 »Eros olduğunu düşündüğümüz figürler Aphrodite ile birlikte gösterilmiştir«, s. dazu auch o. Anm. 2422.

²⁴⁸³ Lemos 1991, 155. Als Eros auch bei Tempesta 1998, 68.

²⁴⁸⁴ Stibbe 1972, 46 Anm. 1; Stibbe 1974, 29; nach Lane u. Homann-Wedeking, s. o. Anm. 2480.

²⁴⁸⁵ s. u. Anm. 2490.

²⁴⁸⁶ Schaus 1986, 275.

²⁴⁸⁷ s. Luschey 1982, bes. 298 f. 301.

²⁴⁸⁸ Zur Ikonographie des Eros s. Greifenhagen 1957; LIMC III (1986) 850–942 s. v. Eros (A. Hermay – H. Cassimatis – R. Vollkommer); Pellegrini 2009; Thomsen 2011, 268–272. Zu den frühen att. rf. Darstellungen s. Cohen 1997, 146–148.

²⁴⁸⁹ Stibbe 1974, 20.

²⁴⁹⁰ Stibbe 1974; Stibbe 2004, 17 f. 21 f., wie auch Diehl 1964, 567; Isler-Kerényi 1984, bes. 386 f. LIMC III (1986) 905 Nr. 636. 637; 921 Nr. 842b; 934 (A. Hermay) benennt die Flügelwesen in lakonischen Darstellungen unter Vorbehalt als Erogen.

cioè come demoni dell'amore e della morte²⁴⁹¹. Neben Gemeinsamkeiten mit späteren Erotendarstellungen führt er Schilderungen des fliegenden Eros in der frühgriechischen Lyrik an. In der zentralen stehenden Figur, auf die von beiden Seiten Flügelmänner zufliegen, wie sie auf der lakonischen Schale in London zu rekonstruieren ist²⁴⁹², vermutet er Kyrene, unter anderem wegen des Zweiges, den sie hält, in dem er Silphion sieht. Da Silphion als Aphrodisiakum gegolten habe, sei Kyrene wahrscheinlich als Hypostase der Aphrodite zu verstehen und damit die Flügelfiguren als Erosen zu identifizieren²⁴⁹³. Diese Benennung der Gottheit, von der sich in der Darstellung nur die Füße und Teile des Gewandes erhalten haben, kann aber ebenso wenig als gesichert gelten wie ihre Gleichsetzung mit Aphrodite. Andere vermuteten in der Gottheit etwa Persephone, Artemis Orthia oder nahmen an, dass die Benennung der Gottheit je nach Rezeptionskontext variieren konnte²⁴⁹⁴. Die Verbindung der Flügelfiguren mit Aphrodite ist in den lakonischen Bildern also kaum sicher nachweisbar. Daneben führte man gegen eine Deutung der lakonischen Flügelfiguren als Erosen die Bärtigkeit einiger unter ihnen an²⁴⁹⁵, die nicht der späteren Darstellungen des Eros entspricht. Eine Bezeichnung der lakonischen Flügelfiguren, die über eine allgemeine an ihrer Funktion und Charakterisierung im Bild als Dämonen bzw. Flügeldämonen hinausgeht, wird daher zu Recht meist vermieden²⁴⁹⁶.

Thomsen beschäftigt sich in seiner Untersuchung der Flügelwesen weniger mit einer möglichen Benennung als mit ihrer Funktion im Bild²⁴⁹⁷, die er vor allem in der Visualisierung real nicht sichtbarer Vorgänge und Zustände sieht, wie etwa Empfindungen und das »göttliche Hineinwirken in die Menschenwelt«²⁴⁹⁸. Während er die Flügelfiguren in den Symposionsdarstellungen als »Garanten der εὐδαιμονία« deutet, als »Visualisierung des [...] inneren Empfindens wohlwollender göttlicher Intervention«, unter deren Gunst das Symposion veranstaltet wird²⁴⁹⁹, werden sie als Trabanten der Göttin zu Mittlern zwischen Mensch und Gott in anderer Richtung, indem sie die menschliche Verehrung gegenüber der Gottheit zum Ausdruck bringen²⁵⁰⁰. Die Deutung steht in der Tradition Lanes, der in seiner Untersuchung der lakoni-

²⁴⁹¹ Stibbe 1974, 24.

²⁴⁹² London, BM 1886.4-1.1063 (s. o. Anm. 2463).

²⁴⁹³ Die Deutung der Figur als Kyrene mit Silphion schlug bereits Studniczka 1890a, 17–21. 25 f., vor, der aber die Flügelfiguren als Harpyien und Boreaden interpretierte.

²⁴⁹⁴ s. Stibbe 1974, 23; Pipili 1987, 41; Pipili 1989 Considerations, 87; Thomsen 2011, 120 mit einer Zusammenfassung der älteren Lit. – Benennung abhängig vom Rezeptionskontext: Pipili 1998, 87; Thomsen 2011, 101 f. 119 f. 131. 343 f. Anm. 602, der sich gegen eine Benennung als Kyrene ausspricht.

²⁴⁹⁵ Fehr 1971, 39. s. Stibbe 1974, 22 mit einer Zusammenfassung der älteren Diskussion.

²⁴⁹⁶ So u. a. Lane 1933/1934, 167 f.; Greifenhagen 1957, 34; Fehr 1971, 39; Pipili 1998, 89; Pipili 2006, 76.

²⁴⁹⁷ Thomsen 2011, 19 zum begrenzten Nutzen der »Namenssuche« für das Verständnis des Figuren im Bild. Eine Benennung als »Erosen« lehnt Thomsen 2011, bes. 131 je nach Definition nicht grundsätzlich ab.

²⁴⁹⁸ Thomsen 2011, bes. 19. 98.

²⁴⁹⁹ Thomsen 2011, 97 f. 116.

²⁵⁰⁰ Thomsen 2011, 117. 122.

schen Vasenmalerei nur am Rande auf die Flügelwesen einging, sie aber bereits als δαίμονες und Ausdruck der εὐδαιμονία verstand, in deren Zeichen das Dargestellte steht²⁵⁰¹.

Die Funktion der Flügelfiguren im Bild entspricht in den Darstellungen der Fikellurakeramik, die sie im Kontext zeigen, grundsätzlich der in den lakonischen Bildern²⁵⁰², wenn etwa die über den Gelagerten schwebenden Flügelwesen das Gelage transzendieren²⁵⁰³ bzw. eine göttliche Atmosphäre evozieren²⁵⁰⁴.

Dabei ist zunächst nicht zwingend anzunehmen, dass alle schwebenden Flügelwesen die »gleichen« sind oder in gleicher Funktion auftreten²⁵⁰⁵. Ihren Wirkungsbereich können beigegebene Attribute präzisieren. Wir haben aber gesehen, dass die ostionischen Flügelfiguren der Fikellurakeramik eine deutlich geringere Variationsbreite haben als die in der lakonischen Keramik gezeigten.

Wenn wir mit Thomsen in den späteren Darstellungen des Eros eine Spezifizierung der früheren Flügelfiguren sehen²⁵⁰⁶, ist für die Frage nach der Herausbildung der Ikonographie des Eros das Verhältnis der Flügelwesen zu der Charakterisierung des Eros in den Schriftquellen und zu späteren Eros- und Erotendarstellungen durchaus von Interesse.

Bevor wir dem weiter nachgehen, soll nach dem chronologischen Verhältnis und möglichen Abhängigkeiten von ostgriechischen und lakonischen Darstellungen gefragt werden.

Verhältnis der ostgriechischen zu den lakonischen Darstellungen

Der enge Bezug zwischen lakonischer und ostgriechischer Keramik, besonders auch Fikellurakeramik, ist allgemein bekannt²⁵⁰⁷ und so eng, dass von einem Austausch von Motiven ausgegangen werden kann. Hinsichtlich der Flügelwesen wurden bis in jüngste Zeit unterschiedliche Meinungen vertreten. Ging man bei der Publikation der Stücke davon aus, dass die schwebenden Flügelwesen aus der lakonischen Keramik in die Fikelluramalerei übernommen worden seien²⁵⁰⁸, nahm Pipili umgekehrt an, dass die lakonischen Flügelwesen östliche Vorbilder aufnahmen. Neben dem geflügelten Fuß einer schwebenden Figur auf **A558** und dem ostgriechischen Figurengefäß in Form einer auf einem Delphin reitenden Flügelfigur²⁵⁰⁹ aus der Mitte des 6. Jhs., nimmt sie verlorene Vorbilder an. Daneben führt sie dafür die angeblich allgemein

²⁵⁰¹ Lane 1933/1934, 167 f.

²⁵⁰² Zu Flügelfiguren als »gemeingriechisches Phänomen« Thomsen 2011, 159 f.

²⁵⁰³ Vgl. Thomsen 2011, 281 zu den Flügelfiguren allgemein.

²⁵⁰⁴ s. dazu Kapitel III., bes. bei Anm. 734.

²⁵⁰⁵ Greifenhagen 1957, 34; Thomsen 2011, bes. 131. 278.

²⁵⁰⁶ Thomsen 2011, bes. 131; s. dazu auch Greifenhagen 1957, bes. 34–39.

²⁵⁰⁷ s. dazu bereits Droop 1910, 31 f.; Lane 1933/1934, 185; Kunze 1934, 97–100; neuere Lit. s. o. Anm. 706.

²⁵⁰⁸ s. oben Anm. 2480. So auch noch Stibbe 1972, 46 Anm. 1.

²⁵⁰⁹ Rom, Villa Giulia 636: Maximova 1927, 99 f. Taf. 38 Nr. 141; Pellegrini 2009, 248 Nr. 26, die das Gefäß trotz aller Zweifel an der Benennung anderer Flügelfiguren als Eros bezeichnet. Ebenso Pipili 1998, 89. LIMC III (1986) 869 Nr. 178; 934 s. v. Eros (A. Hermary), wohl wegen der späteren Darstellungen von Eros auf einem Delphin (ab Ende des 6. Jhs.), s. Greifenhagen 1957, 26 f. 33 Abb. 26; LIMC III (1986) 867–869 Nr. 157–180 s. v. Eros (A. Hermary).

östliche Vorliebe für Flügelwesen an, während das Motiv der attischen oder korinthischen Keramik unbekannt gewesen sei²⁵¹⁰.

Hier ist zu trennen. Das allgemeine Zurückführen der Beflügelung auf östliche Vorbilder, die bereits spätestens im 7. Jh. in größerem Ausmaß Auswirkung in der gesamten griechischen Bildwelt zeigen²⁵¹¹, muss nicht zu dem Schluss führen, dass die lakonischen Flügelfiguren des 6. Jhs. aus dem Ostgriechischen übernommen wurden. Flügelfiguren waren etwa in der korinthischen Vasenmalerei und in kretischen und inselionischen Bildern schon lange verbreitet²⁵¹². Auch der Versuch, die östlichen Vorbilder mit der Mitra, die eine Frau auf der lakonischen Schale in Paris möglicherweise trägt, zu belegen²⁵¹³, überzeugt nicht, da die Mitra in Sparta bereits zur Zeit Alkmans getragen wurde²⁵¹⁴.

Fragt man nach den frühesten Darstellungen der schwebenden Flügeljünglinge, ist kaum festzulegen, wo sie zuerst auftauchen²⁵¹⁵. Ins (späte) zweite Viertel des 6. Jhs. werden die geflügelten Jünglinge, welche die Henkel einer lakonischen Bronzhydria zieren²⁵¹⁶, ebenso datiert wie das ostgriechische Figurengefäß in Form eines geflügelten Jünglings auf einem Delphin. Den Anfang der Darstellungen in der lakonischen Keramik sieht Stibbe mit der Pariser Schale um 565. In der Fikellurakeramik beginnen sie, nach dem derzeitigen Publikationsstand zu schließen²⁵¹⁷, geringfügig später²⁵¹⁸. Nun könnte man annehmen, dass der geflügelte Fuß auf dem chiotischen Kelchfragment des frühen zweiten Viertels des 6. Jhs.²⁵¹⁹ hier weiterhilft, der wahrscheinlich von einer ähnlichen Figur stammt²⁵²⁰. Allerdings wird das Stück dem Sirenen-Maler zugeschrieben, dessen Malstil so enge Bezüge zur lakonischen Keramik aufweist, dass man hier einen lakonischen Vasenmaler am Werke sah²⁵²¹. Daher ließe es sich ebenso als vermittelndes Stück gen Osten anführen – als Bildidee, die aus Sparta mitgebracht wurde – wie, umgekehrt, als Übernahme aus dem Ostgriechischen durch einen im Lakonischen geprägten Maler.

²⁵¹⁰ Pipili 1998, 89; Pipili 2006, 76 f.

²⁵¹¹ s. dazu oben mit Anm. 2325.

²⁵¹² s. dazu oben. Stibbe 1974, 22 führt dementsprechend auch als mögliche Vorbilder für Lakonisches die kretischen Flügeljünglinge (s. o. Anm. 2414) an, die wiederum von östlichen Flügelfiguren angeregt wurden.

²⁵¹³ Pipili 2006, 77.

²⁵¹⁴ s. o. Anm. 1356. Zu Alkman s. u. Anm. 2525.

²⁵¹⁵ Dementsprechend halten sich auch Schlotzhauer – Villing 2006, 64; Williams 2009a, 7 und Thomsen 2011, 134. 159 mit einer Präferenz zurück.

²⁵¹⁶ Brüssel, Mus. roy. R1179: Hoffmann 1964, 185 f. Taf. 63, 1; Stibbe 1974, 34 Anm. 101.

²⁵¹⁷ Mit Publikation der Keramik aus Milet sind nicht nur neue Darstellungen von Flügelwesen zu erwarten (s. o. Anm. 2422), sie könnte sich auch auf die bisherige Chronologie der Fikellurakeramik auswirken.

²⁵¹⁸ Cook 1933/1934, 6 f. B7 datiert **A554** 560–550. Zur Datierung des Altenburg-Malers, dem Cook und Schaus das Stück zuschreiben, s. Exkurs Fikellura. **A557** und **A288** setzt Ketterer 1999, 220. 221 ins 3. Viertel des 6. Jhs.

²⁵¹⁹ Lemos 1991, 189 datiert ihren »Black-figure grand style«, dem Lemos 1991, 323 Nr. 1461 das Stück zuordnet, in die Zeit um 570–560. Andere (u. a. Pellegrini 2009, 248) 575–560, was allerdings in beiden Fällen auf der u. a. von Stibbe 1972, 88 f.; Williams 2006, 130 f. aufgezeigten Nähe zum lakonischen Boreaden-Maler beruht, den Stibbe 1972, 90 um 575–565 datiert.

²⁵²⁰ Pipili (s. o. Anm. 2510) führt es für das frühere Auftauchen im Ogr. an.

²⁵²¹ Schlotzhauer – Villing 2006, 59. 64; Williams 2006, 130 f.; Williams 2009a, 7.

Es mag am Publikationsstand liegen, ist aber vielleicht auch kein Zufall, dass sich der Beginn der Darstellung der kleinen, schwebenden Flügelwesen kaum auf ein Herstellungszentrum zurückführen lässt. Angesichts des regen Austauschs zwischen den Werkstätten ostgriechischer und lakonischer Keramik ist gut vorstellbar, dass sich gerade im engen Kontakt der beiden Zentren die Ikonographie der kleinen schwebenden Flügelwesen herausbildete und etablierte.

Aussagen der Schriftquellen zu Eros und ihr Verhältnis zu den Bildern

Blicken wir in den Bereich der Literatur²⁵²² und greifen dabei die Frage nach dem Verhältnis der Darstellung der Flügelwesen zu der des Eros wieder auf. Bei Hesiod entsteht Eros als zeugende Urkraft ohne Eltern mit Gaia und Tartaros aus dem Chaos. Er ist der Schönste unter den Unsterblichen, der Gliederlösende und bezwingt Götter und Menschen²⁵²³. Die frühen Erwähnungen des Eros, aus denen man versucht, Aufschluss über die Vorstellung von seiner Gestalt und seinem Wesen zu gewinnen, stammen aus Sparta²⁵²⁴ und dem ostionischen Bereich. Alkman, der gegen Ende des 7. Jhs. in Sparta aktiv war²⁵²⁵, beschreibt Eros als Knaben, der über die Köpfe der Blumen wandelt²⁵²⁶, was als Fliegen verstanden wurde²⁵²⁷. Alkaios nennt Eros den Sohn des Westwindes Zephyros und der Iris²⁵²⁸, was sein Wesen in eine Reihe mit fliegenden, später auch geflügelt dargestellten Figuren stellt²⁵²⁹. Besonders Sappho und Anakreon lassen Eros gerne als Person auftreten²⁵³⁰. Bei Sappho, die ihn als bittersüß, gliederlösend und unbezähmbar bezeichnet²⁵³¹, kommt er vom Himmel herab²⁵³² und wird mit einem Sturmwind verglichen, wenn es heißt: »... mir erschütterte jäh das Herz/ Eros, so wie der Sturm am Gebirg in die Eichen fährt«²⁵³³. Erst Sappho nennt Eros als Sohn der Aphrodite²⁵³⁴. Eros ist auch eines der zentralen Themen der Lyrik des Anakreon. Eros ist weiterhin elemen-

²⁵²² Die zentralen Schriftquellen zu Eros in Originaltext u. Übersetzung zusammengestellt bei: Greifenhagen 1957, 81–85; s. dazu auch Roscher, ML I (1884–1890) 1344–1348 s. v. Eros (A. Furtwängler); Lesky 1976; LIMC III (1986) 850–852 s. v. Eros (A. Hermary).

²⁵²³ Hes. theog. 116–122. Zum sog. kosmogonischen Eros s. Roscher, ML I (1884–1890) 1344–1346; Lesky 1976, 9–17; DNP IV (1998) 90 s. v. Eros (F. Graf). Zur Genealogie des Eros s. LIMC III (1986) 850 s. v. Eros (A. Hermary); Tsomis 2001, 138.

²⁵²⁴ LIMC III (1986) 934 s. v. Eros (A. Hermary) vermutet, dass darauf der schnelle Erfolg des Erosbildes in der lakonischen Kunst zurückzuführen sei.

²⁵²⁵ Zur Schaffenszeit des Alkman s. Page 1951, 164–166 (der noch zur Datierung gegen Mitte des 7. Jhs. neigt); Calame 1983, S. XIV (Ende 6. Jh.); zusammenfassend Hutchinson 2003, 71 mit weiterer Lit. in Anm. 1. Alkman arbeitete in Sparta und sprach bzw. schrieb lakonischen Dialekt. Zu seiner fraglichen Herkunft aus Lydien, über die bereits hellenistische Quellen uneins sind, s. zusammenfassend Page 1951, 167–170; Calame 1983, S. XV; Hutchinson 2003, 74 f.

²⁵²⁶ Alkm. fr. 36 (Diehl 1949–1952); Calame 1983, 145 fr. 147 (58 P); S. 555–558; Greifenhagen 1957, 81.

²⁵²⁷ Stibbe 1974, 25.

²⁵²⁸ Alk. fr. 8.

²⁵²⁹ Stibbe 1974, 25.

²⁵³⁰ Tsomis 2001, 140. Zum Wesen u. Wirken von Aphrodite und Eros bei Alkaios, Sappho u. Anakreon s. Tsomis 2001, 104–141.

²⁵³¹ Sappho fr. 137.

²⁵³² Sappho fr. 56.

²⁵³³ Sappho fr. 50, Übersetzung Franyó u. a. 1981c, 31.

²⁵³⁴ Aber auch Ge und Uranos: Sappho fr. 198 (Lobel – Page 1955); LIMC III (1986) 850 s. v. Eros (A. Hermary); Tsomis 2001, 138. Zu Eros bei Sappho s. auch Lesky 1976, 13.

tare Kraft: »Über Götter herrscht er machtvoll und bezwingt auch alle Menschen«²⁵³⁵. Er beschreibt ihn als schön und mit Blumenkränzen geschmückt, mit goldenem Haar wirft er den purpurnen Ball zum Spiel²⁵³⁶ und erstmals wachsen ihm ausdrücklich Flügel, wenn er auf goldenen Schwingen vorüberschwirrt²⁵³⁷. Die Beschreibung des geflügelten Eros bei Anakreon, der, um 575/570 in Teos geboren, bis 522 am Hof des Polykrates auf Samos wirkte²⁵³⁸, fallen also zeitlich und räumlich in den Bereich, in dem auch die ostgriechische Keramik mit den Darstellungen von Flügelwesen geschaffen wurde.

Mit den Beschreibungen des Eros in der früheren und der zeitgenössischen Literatur verbindet die dargestellten Flügelwesen zunächst einmal ihre Schilderung als geflügelte Knaben sowie ihre Ausstattung mit Blumen und Kränzen, die auf ihre Schönheit und den Bezug zu Natur und Fruchtbarkeit hinweist. Nun ist nicht auszuschließen, dass die Beflügelung und die Darstellung mit Blumen und Kränzen auch zur Charakterisierung eines breiteren Kreises von Göttern und Dämonen dienen konnten²⁵³⁹. Auf den Bezug der Flügeljünglinge in den Bildern der Fikellurakeramik zu einer bestimmten Gottheit verweisen aber offensichtlich mehrere in bisherigen Veröffentlichungen nur erwähnte Darstellungen²⁵⁴⁰, die bislang weder in Abbildungen vorliegen noch im Einzelnen beschrieben werden. Thomsen beschreibt zusammenfassend »Flügelfiguren, oft mit Kränzen oder Zweigen in den Händen, rings um eine stehende oder sitzende weibliche Zentralfigur [...], die in mindestens einem Fall beischriftlich als Aphrodite benannt ist«²⁵⁴¹, die er mit den Darstellungen der eine stehende Figur umschwirrenden Flügelwesen im Innenbild lakonischer Schalen, besonders einer Schale in London²⁵⁴², vergleicht.

Wir können also in den Darstellungen der Fikellurakeramik erstmals die Verbindung der Flügeljünglinge mit Aphrodite fassen²⁵⁴³, so dass in diesem Kontext ihrer Benennung als Erosen m. E. zuzustimmen ist.

Schlussfolgerungen und Ergebnis

Die Verwendung der kleinen Flügelfiguren zur Visualisierung einer von göttlicher Macht durchwirkten Atmosphäre oder als Trabanten einer Gottheit können wir bisher zuerst im Lakonischen fassen²⁵⁴⁴. Vieles spricht aber für ihre Ausformung im fruchtbaren Austausch zwischen lakonischer und ostgriechischer Kunst. Die Spezifizierung des Flügeljünglings zu Eros

²⁵³⁵ Anacr. fr. 28. Vgl. Hes. theog. 121–124.

²⁵³⁶ Anacr. fr. 28. fr. 5.

²⁵³⁷ Anacr. fr. 53.

²⁵³⁸ Tsomis 2001, 20 f.

²⁵³⁹ Greifenhagen 1957, 34–39; Thomsen 2011, 272.

²⁵⁴⁰ v. Graeve 2007b, 634; s. o. Anm. 2422.

²⁵⁴¹ Thomsen 2011, 306 f. Anm. 206.

²⁵⁴² London, BM 1886.4-1.1063 (s. o. Anm. 2463). Ebenda auch zu Schalen, die wohl eine vergleichbare Komposition im Innenbild zeigten.

²⁵⁴³ In der attischen Vasenmalerei erscheint Eros als Flügeljüngling wohl erstmals auf einer Amphore des Oltos mit Aphrodite: Boston, MFA 10.219 u. Wien, KHM 631a: Robertson 1964/1965, 107–116 Abb. 66; Cohen 1997, 148.

²⁵⁴⁴ Thomsen 2011, bes. 271 nimmt daher die »Genese von Eros als Flügeljüngling« von den lakonischen Flügelwesen an.

ist ein Schritt, der möglicherweise zunächst in der ostgriechischen Ikonographie vollzogen wurde. Hier erscheinen die Flügeljünglinge nicht nur erstmals sicher im Gefolge der Aphrodite. Auch ihre äußere Erscheinung als nackte, bartlose Knaben ist deutlich einheitlicher als die der lakonischen Flügelwesen. Einige Bildfriese auf Fikelluragefäßen machen sie zu ihrem alleinigen Thema (**A221. A555**), eine Variante, die möglicherweise wiederum ihren Weg zurück in die lakonische Vasenmalerei fand²⁵⁴⁵.

Zusammen mit Aphrodite sind in den Flügeljünglingen Eroten zu erkennen. In einem ähnlichen Zusammenhang sind vielleicht auch die Geflügelten auf dem Fragment aus Naukratis **A554** einzuordnen. Sie verweisen mit ihrer Beflügelung in der Mehrzahl auf die »Gefolgschaft einer großen Gottheit«²⁵⁴⁶, die wahrscheinlich im verlorenen Bildteil dargestellt war²⁵⁴⁷. Der Granatapfel, der als Weihegabe eine wichtige Rolle spielte, kann durch das Flügelwesen stellvertretend dargebracht werden. Er verweist aber auch auf den Bezug der Gottheit und ihrer Trabanten zur Fruchtbarkeit²⁵⁴⁸. All dies muss nicht zwingend auf Aphrodite verweisen, wäre aber angesichts der Bilder, die die gleichen Flügelwesen in ihrem Gefolge zeigen, naheliegend. So ist auch anzunehmen, dass die Flügeljünglinge im Fries des Fikelluradinos (**A555**) aus dem Aphroditeheiligtum vom Zeytintepe mit Granatäpfeln und Kränzen in der Hand im Kontext des Heiligtums als Eroten verstanden wurden, wie wahrscheinlich auch die Flügelwesen beim Gelage aus dem gleichen Fundkontext (**A288**).

Erkennt man zumindest in einem Teil der Flügeljünglinge in entsprechenden Darstellungs- und Fundkontexten Eroten, könnte mit Blick auf die Schriftquellen ihr Erscheinen in der Mehrzahl erstaunen, tritt doch Eros, in den frühen Quellen mehr Kraft als Figur, auch in seiner knabenhaften Gestalt bei den frühgriechischen Lyrikern, stets in der Einzahl auf²⁵⁴⁹. Es ist aber typisch für das Gefolge einer Gottheit, als Schar²⁵⁵⁰ zu erscheinen, die sich auch im Bild besonders eignet, die weitreichende Wirkung der Gottheit zu schildern. In diesem Zusammenhang ist ihre Vermehrung also plausibel. Gleichzeitig wird damit fassbar, wie Eros, der zunächst eine eigenständige Kraft ist, dann in den Wirkungsbereich oder Bann der Aphrodite gerät.

Auch wenn in einer Reihe der Flügeljünglinge Eroten zu erkennen sind, ist daraus nicht zu schließen, dass auch alle gleichzeitig oder später dargestellten schwebenden Jünglinge Eros meinen²⁵⁵¹. Betrachtet man die Flügeljünglinge, die mit Blüten, Spendeschale und Kranz über der schönen Frau auf dem Kalksteinpfeiler schweben, sind wie bei den Gelagebildern die posi-

²⁵⁴⁵ Vgl. den für lakonische Darstellungen ungewöhnlichen Fries mit hintereinander fliegenden Flügeljünglingen auf einem Kelch aus der Artemisheiligtum auf Samos, s. o. Anm. 2464.

²⁵⁴⁶ Isler-Kerényi 1969, 49.

²⁵⁴⁷ Zur Verbindung der Aphrodite mit Löwen, bes. auch in Bezug auf die Funde aus Milet s. o. Anm. 2366.

²⁵⁴⁸ Zum Granatapfel als Weihegabe u. ihre Verbindung mit bestimmten Gottheiten s. o. Anm. 439. 736. 737.

²⁵⁴⁹ Erst Pindar nennt (im frühen 5. Jh.) Eros in der Mehrzahl: Stübbe 1974, 25: Frg. 122 (87) 4 (Snell); s. auch Pind. N. 8,5 f. Spätantike Textquellen schreiben Anakreon allerdings Lästerungen gegen die Eroten (in der Mehrzahl) zu, s. dazu Tsomis 2001, 139 f.

²⁵⁵⁰ s. zur mythischen Schar Kunze-Götte 1992, 152.

²⁵⁵¹ s. o. mit Anm. 2539.

tive, göttlich durchwirkte Atmosphäre, die sie visualisieren, und das göttliche Wohlwollen, das sie bringen, evident. Ihre Deutung als Erosen ist vorstellbar, aber nicht zwingend.

Auch die späteren schwebenden Flügeljünglinge auf den Klazomenischen Sarkophagen entsprechen in ihrer Erscheinung und Attributen den betrachteten ostgriechischen Darstellungen des Eros wie auch den attischen. Als Einzelfigur auf dem Sarkophag in Tübingen mag mancher Betrachter den Flügeljüngling als Eros verstanden haben. In anderen Darstellungskontexten wie beim Pferderennen über den Gespannen könnten sie auch weiterhin einfach positive Mächte, in deren Zeichen das Geschehen steht, oder das Glück der Wagenlenker visualisieren.

Phallische Flügelwesen

Eine abgewandelte Form der schwebenden Flügeljünglinge findet sich in der bislang einzigartigen Darstellung auf einer Fikelluraschale (**A559**) aus dem Aphroditeheiligtum von Milet.

Die Darstellung auf der Fikelluraschale A559

In der publizierten Abbildung, die nur ein Viertel der Schale wiedergibt²⁵⁵², sind zwei nackte, gemischtgeschlechtliche Paare in akrobatischen Haltungen zu erkennen. Ein bärtiger Mann macht einen Kopfstand auf der Grundlinie. Seine leicht angewinkelten, in Seitenansicht gezeigten Beine klappen gemeinsam in der Hüfte nach vorne, während sein erigiertes Glied nach oben steht. Direkt darüber schwebt eine nackte Frau, frontal in einer Art Froschhaltung dargestellt, mit angewinkelten, gespreizten Beinen. Ihr Schamhaar ist deutlich angegeben. Das zweite Paar besteht aus einem Mann, der den Oberkörper unter den Henkel beugt und sein Hinterteil nach hinten herausstreckt. Zwischen seinen Schenkeln ragt sein erigiertes Glied nach hinten heraus in den geöffneten Mund einer Figur, die, eine Kanne in ihrer Linken, mit einem Bein auf der Grundlinie steht, während sie das andere fast in einem Spagat über den Kopf erhoben hat, wie um dem Betrachter einen möglichst umfassenden Einblick in ihre Anatomie zu geben. Leider ist anhand der publizierten Zeichnung dennoch das Geschlecht nicht klar zu erkennen. Die Angabe von Schamhaar spricht aber dafür, dass es sich um eine Frau handelt, da (soweit bisher bekannt) bei den wenigen Darstellungen nackter Frauenkörper in der Fikelluramalerei stets das Schamhaar angegeben wird²⁵⁵³, anders als bei nackten Männerkörpern²⁵⁵⁴. Zwischen den beiden Paaren tummeln sich zwei Flügelwesen, die die Körper nackter Knaben haben, zumindest bei dem unteren ist das männliche Geschlecht deutlich zu erkennen. Anstatt eines Kopfes wächst aus ihren Schultern jedoch ein Phallos, dessen Spitze bei beiden zwischen die gespreizten Schenkel der einbeinig Stehenden weist. Der eine Flügeljüngling hält in einer Hand einen Zweig in der anderen eine Lotosblüte; der andere balanciert auf den Fingerspitzen zwei als kleine Kreise angegebene Objekte, die sich durch Fehlen eines Stängels oder einer Blüte deutlich von den sonst gehaltenen Früchten²⁵⁵⁵ unterscheiden. Wo-

²⁵⁵² v. Graeve 2006, 250 Abb. 3.

²⁵⁵³ Vgl. neben der Frau auf diesem Gefäß die laufenden Mänade auf **A441**.

²⁵⁵⁴ Weder bei den Tänzern noch bei den betrachteten Flügeljünglingen oder dem Satyr auf **A442** ist Schamhaar angegeben.

²⁵⁵⁵ Vgl. etwa **A554**. **A555**.

möglich handelt es sich um Eier. Dazu würden die Größe, die Darstellung als ›hell‹ und die Angabe im Umriss passen, die Transparenz und Zerbrechlichkeit andeutet. Zwischen den Figuren sind neben einer Rosette wohl ein kleinerer und zwei größere geflügelte Phalloi gemalt.

Die Darstellung ist in mehrerer Hinsicht außergewöhnlich: Weder sind in der ostgriechischen Ikonographie Erotika verbreitet, noch geflügelte Phalloi oder phallosköpfige Flügelwesen. Anders als aus der attischen Vasenmalerei sind aus der ostgriechischen bisher wenige explizite Sexdarstellungen bekannt. Nur eine Amphora der Northampton-Gruppe aus der Zeit um 530/520 in Würzburg (**B267**) zeigt auf einer Seite drei gemischtgeschlechtliche Paare in verschiedenen Stellungen²⁵⁵⁶. Männer werden in den bisher bekannten Bildern, anders als die Satyrn²⁵⁵⁷, meist nicht in sexueller Erregung gezeigt. Verwiesen sei nur auf die vielen nackten Tänzer in den süd- und nordionischen Darstellungen²⁵⁵⁸. Eine Ausnahme bilden der frühe Tänzer auf dem südionischen Krater **A166** und der Mann in einer Ritzzeichnung auf einem Steinblock aus dem Apollonheiligtum von Emecik²⁵⁵⁹, der in einem Darstellungsschema, das dem attischer Liebeswerbung gleicht, mit erigiertem Glied einer langhaarigen Figur im kurzen Gewand gegenüber steht, deren Geschlecht umstritten ist²⁵⁶⁰.

Vergleich mit anderen Landschaften

Da die Darstellung auf **A559** bisher keine Parallele im ostgriechischen Raum hat, bleibt zu ihrer Einordnung und Deutung nur der Vergleich mit den Bildern anderer Regionen, weshalb die einzelnen Bildelemente im Folgenden im Vergleich mit den Darstellungen insbesondere der attischen Keramik betrachtet werden sollen. Dabei wollen wir uns zunächst der dargestellten Szene als solchen widmen, anschließend speziell den phallischen Flügelwesen.

Sexdarstellung

In der attischen Vasenmalerei sind Darstellungen kopulierender Paare wesentlich häufiger als in der ostgriechischen²⁵⁶¹. Oft werden mehrere Paare in diversen Stellungen gezeigt, darunter bisweilen auch akrobatische Varianten²⁵⁶², die an die Stellung des ersten Paares auf **A559** erin-

²⁵⁵⁶ Auf dem chiotischen Frgt. **A280**, das die Füße von möglicherweise zwei Figuren auf einer Kline zeigt, vermutet Walter-Karydi 1973, 70. 108 Anm. 195: eine »erotische Szene«.

²⁵⁵⁷ s. Kapitel IX. Satyrn.

²⁵⁵⁸ s. Kapitel II., Südionische Tänzer; Nordionische Tänzer.

²⁵⁵⁹ Bean – Cook 1952, 172 mit Anm. 7 Taf. 29 a; Berges – Tuna 1990, 27 f. Abb. 12–14; Berges 2006, 25–28 Taf. 14, 1–4.

²⁵⁶⁰ Bean – Cook 1952, 172 mit Anm. 7 sehen darin eine Frau. Berges 2006, 25–28 vermutet darin eher eine päderastische Szene.

²⁵⁶¹ s. zu den Darstellungen auf att. sf. Keramik Sutton 2009, die ebenda S. 85–88 über 90 Stücke mit Darstellungen heterosexueller Paare auflistet. Zur Definition des Corpus s. Sutton 2009, 77 (»heterosexual genital acts«). Zu den att. rf. Darstellungen s. Sutton 1981, 72–144, mit einer Liste von 49 att. rf. Stücken ebenda S. 119–132, von denen 15 ins letzte Viertel des 6. und 29 ins erste Viertel des 5. Jhs. gehören (Sutton 1981, 117 Tabelle L.1). s. dazu auch Reinsberg 1989, 80–162; Kilmer 1993, 33–59. 71–75. 108–132. Weitere Forschungsliteratur zum Thema s. Lemos 1997a, 467 Anm. 49.

²⁵⁶² Sutton 1981, 78 zu den att. rf. »Orgiendarstellungen«. Neben den folgenden Beispielen sei noch die Symplegmagruppe mit zwei Paaren übereinander am Rand des Frgts. einer Bandschale von der Akropolis genannt, deren Haltungen nur noch partiell zu entschlüsseln sind, Athen, NM Akr. 1639: Graef – Langlotz 1925, 174 f. Nr. 1639 Taf. 85; Lemos 1997a, 462 Abb. 8.

nern. Eine schwarzfigurige Schale in Florenz²⁵⁶³ reiht im Fries zahlreiche Paare aneinander, darunter eine kopfstehende Frau, zwischen deren gespreizten Beinen ein Mann herumturnt. Während von dem benachbarten Paar noch der mit weichen Knien stehende Mann zu erkennen ist, dem die Beine seiner Partnerin nach hinten über die Schultern ragen. Seltener werden auch Stellungen gezeigt, bei denen der Mann die untere Position eingenommen hat²⁵⁶⁴. Zwischen acht kopulierenden Paaren im Fries einer Bandschale aus dem Aphroditeheiligtum von Gravisca²⁵⁶⁵ hockt ein Mann mit gespreizten Beinen frontal zum Betrachter, so dass er Geschlecht präsentiert. Zwischen seinen Knien hält er eine im Profil dargestellte Frau, um sie von unten zu penetrieren. Auch Frauen werden in den attischen Bildern bisweilen so gezeigt, dass sie dem Betrachter ihr Geschlecht präsentieren²⁵⁶⁶. Ein schwarzfiguriger Schalenskyphos in Würzburg²⁵⁶⁷ zeigt zwischen einer Reihe von Paaren in unterschiedlichen Stadien der Annäherung einen Mann, ebenfalls von vorne, aber nicht hockend, sondern mit rechtwinklig gebeugten, gespreizten Beinen stehend. Diesmal hängt die Frau mit ihren Kniekehlen in seinen Armbeugen, so dass, ähnlich wie auf der Schale **A559**, ihre Vulva dem Betrachter gezeigt wird²⁵⁶⁸. Auf einer rotfigurigen Schale in Berlin²⁵⁶⁹ werden dem Betrachter mehrfach entsprechende Einblicke gewährt, besonders bei einer Frau, die im Tanz ihr Bein hebt, sowie bei einer weiteren, der ein Mann zum Geschlechtsverkehr von hinten den Oberschenkel umfasst und das Bein nach oben abspreizt.

Für die Haltung des Mannes, der sich auf **A559** unter den Henkel bückt, finden sich im Kontext von Sexdarstellungen nur entfernte Parallelen in den Masturbierenden, die sich auf einer Schale in Paris, die auf beiden Seiten kopulierende Paare unter Weinranken zeigt, unter die Henkel beugen²⁵⁷⁰. Die gebeugte Haltung und der herausgestreckte Hintern können als ordinär bis obszön²⁵⁷¹ gewertet werden. Sie sind im Ostgriechischen sonst nur von Tänzern bekannt²⁵⁷². Ungewöhnlich ist der nach hinten zwischen den Schenkeln herausstehende Phallos, des Mannes unter dem Henkel der milesischen Schale. Ein übergroßes, zwischen den Beinen herabhängendes Glied kommt bisweilen bei den korinthischen Dickbauchtänzern vor, die

²⁵⁶³ Att. Sianaschale/Rieserandschale Florenz, Mus. Arch. V34: Iozzo 2006, 114. 128 f. 239 Taf. 9, 1–4; Sutton 2009, 78 Nr. 15; 79 Abb. 2, a. b.

²⁵⁶⁴ In der rotfigurigen Vasenmalerei nennt Sutton 1981, 87 f. vier Beispiele, darunter Boston, MFA 95.61 s. u. Anm. 2578.

²⁵⁶⁵ Att. sf. Bandschale, Tarquinia, NM 72/10268: Sutton 2009, 81 Abb. 7; 87 Nr. 38.

²⁵⁶⁶ s. dazu Paoletti – Neumann 2003, 94. Zu den att. rf. Darstellungen s. Kilmer 1993, 147–151.

²⁵⁶⁷ Slg. Fujita (Tokyo), als Leihgabe in Würzburg, Martin von Wagner Mus.: Paoletti – Neumann 2003, 79–106 Abb. 1–14; Sutton 2009, 82 Abb. 8 Nr. 60.

²⁵⁶⁸ Nach Paoletti – Neumann 2003, 92 f. Abb. 6 mit dem Penis des von hinten penetrierenden Mannes in Rot.

²⁵⁶⁹ Att. rf. Schale Berlin, ANT 3251: CVA Berlin (2) Taf. 56, 4–59, 4, bes. Taf. 58, 1; 59, 2; Sutton 1981, 126 f. L31.

²⁵⁷⁰ Paris, Louvre F130bis u. Basel, Cahn HC986: Sutton 2009, 83 Abb. 9; 84; 88 Nr. 82.

²⁵⁷¹ Zur Definition des Obszönen s. u. Anm. 2606.

²⁵⁷² Bes. **A166**. Vgl. auch z. B. die Tänzer auf **A169**. **A190**. **A264**. Hier kann das herausgestreckte Gesäß aber als Schilderung von Bewegung verstanden werden.

damit und mit ihren pygischen Tanzhaltungen ihr ordinäres Verhalten demonstrieren²⁵⁷³. Das Fragment einer attisch schwarzfigurigen Schale zeigt einen Mann mit gebeugten Knien, dessen zwischen den Beinen herabhängenden Penis ein Knabe umfasst, um den Strahl des Urinierenden in eine Kanne zu lenken²⁵⁷⁴. Auf einer Schale des Amasis-Malers²⁵⁷⁵ liegt ein dickbäuchiger, masturbierender Komast oder Symposiast mit hochgezogenen Beinen auf dem Rücken, so dass der umfasste Penis hinten heraussteht. Sein unbeherrschtes Verhalten wird im Bild durch einen kleinen Hund kommentiert, der neben ihm auf den Boden kotet.

Die Darstellung der Fellatio findet sich auf attischen Vasen wohl zuerst auf einer schwarzfigurigen Schale²⁵⁷⁶ der Krokotos-Gruppe um 520/510. Rotfigurige Vasen zeigen sie am Ende des 6. Jhs. und Anfang des 5. Jhs. ebenfalls²⁵⁷⁷. Sie wird stets von Frauen durchgeführt, so unter anderem auf einem Kantharos des Nikosthenes²⁵⁷⁸, wo sich eine Frau über den Phallos eines sich auf der Kline zurücklehrenden Mann beugt, während sich ein anderer ihr von hinten mit einem Olisbos nähert. Einige attisch rotfigurige Darstellungen charakterisieren die Frauen bei der Fellatio durch Falten um den aufgerissenen Mund, unförmige Körper und Speckfalten oder hängendes Fleisch als hässlich²⁵⁷⁹, so auch eine Schale in Paris²⁵⁸⁰, die gleich mehrere Gruppen der Art zeigt, darunter eine Dreiergruppe, bei der die Sandale in der Hand eines zweiten Mannes, der die Frau von hinten penetriert, auf die Anwendung oder Androhung von Gewalt verweist. Die abwertende Darstellung der Frauen brachte man mit antiken Schriftquellen in Verbindung, in denen die Fellatio als degradierend konnotiert ist, als unerfreulich für die Frau und Aufgabenbereich niederer Prostituerter beschrieben wird²⁵⁸¹. Blicken wir vor diesem Hintergrund nochmals auf die Frau bei der Fellatio auf der milesischen Schale, stellt sich die Frage, ob ihr heruntergezogenes Kinn, möglicherweise ein Doppelkinn, pejorativ zu verstehen ist. Da jedoch zum einen die Darstellung ihres Körpers und ihres Gesichts in der Umzeichnung nicht genau zu erkennen sind, und es zum anderen keine weiteren Hinweise auf eine negative Bewertung im Bild gibt, kann es sich auch einfach um eine expressive Darstellungsweise handeln.

²⁵⁷³ Vgl. z. B. die Tänzer auf dem korinthischen Teller Athen, NM 951: Smith 2010, 298 Abb. 2 c. s. dazu Kaeser, in: *Kunst der Schale* 1990, 284–286; Seeberg 1971, 75. Zu den korinthischen Tänzer s. o. mit Anm. 380. Zum herausgestreckten Gesäß, gespreizten Beinen und großem, schlaff herabhängenden Glied zur Charakterisierung des Banausen in Handwerkerdarstellungen s. Himmelmann 1994, 27.

²⁵⁷⁴ Att. sf. Schale Boston, MFA 08.31f: Vermeule 1969, 11 Nr. 5 Taf. 6, 5. Vgl. auch den Aulospielder mit verdrehtem Körper, dessen übergroßer Penis nach unten in eine Oinochoe hängt, auf der Schale Florenz V34 (s. o. Anm. 2563); Sutton 2009, 78 Nr. 15; 79 Abb. 2 a. b.

²⁵⁷⁵ Att. sf. Schale, Boston, MFA 10.651: Vermeule 1969, 11 f. Nr. 7 Taf. 7.

²⁵⁷⁶ Att. sf. Schale, in Privatbesitz: C. Weiss, in: Günther u. a. 1997, 48–51 Nr. 13; Sutton 2009, 88 Nr. 83. s. dazu Sutton 2009, 84.

²⁵⁷⁷ Sutton 1981, 88 nennt 6 eindeutige und 5 unsichere Beispiele. Zu Darstellungen der Fellatio in der att. rf. Vasenmalerei s. Sutton 1981, 88–90; Reinsberg 1989, 135 f.; Kilmer 1993, 71 f. 114–117.

²⁵⁷⁸ Boston, MFA 95.61: Vermeule 1969, 12 f. Nr. 11 Taf. 9, 3; Sutton 1981, 127 L32.

²⁵⁷⁹ s. zu den Darstellungen Sutton 1981, 89 f.; Reinsberg 1989, 117–120; Meyer 1993, 17–19; Sutton 1992, 11 f.; Kilmer 1993, 114–117.

²⁵⁸⁰ Paris, Louvre G13: CVA Paris, Louvre (19) III Ib Taf. 68. 69; Sutton 1981, 126 L30.

²⁵⁸¹ s. u. a. Archil. fr. 28 (Übersetzung Franyó u. a. 1981b, 27: »... wie Thraker oder Phryger Gerstenbier/ Aus Rohren schlürfen, plagte sie sich hockend ab« s. weitere Beispiele Henderson 1975, 22. s. dazu ausführlich Sutton 1981, 89 f.; Sutton 2000, 190 f.; Kilmer 1993, 71 f.

Phallosköpfige Flügelwesen und fliegende Phalloi

Kommen wir zu den Flügelwesen und den fliegenden Phalloi, denen wir bisher wenig Beachtung geschenkt haben. Bereits dieser Umstand weist darauf hin, dass das Bild auch ohne sie funktionieren würde. Die ostgriechischen Flügelwesen, aus deren menschlichem Körper statt Hals und Kopf ein Phallos wächst, finden meines Wissens bisher anderswo keinen Vergleich. Aus einer Kombination von Teilen des menschlichen Körpers mit einem Phallos besteht ein Wesen, das als Schildzeichen den Schild eines reitenden Kriegers auf einem mittelkorinthischen Krater ziert²⁵⁸². Es wird gebildet aus Kopf und Oberkörper eines Mannes, dessen Körper unterhalb der Taille in einen Riesenphallos übergeht. Das Wesen »steht« auf den Händen, während sich der Phallos in einem Halbkreis wieder zum Gesicht des Mannes hochbiegt. Tiere werden mit einem Phallos anstatt eines Kopfes versehen, wie beispielsweise das Pferd auf einer attisch rotfigurigen Tasse²⁵⁸³. Am häufigsten werden Phalloi entweder nur mit Flügeln oder auch mit weiteren Teilen eines Vogelkörpers ausgestattet, der auch Beine und Füße haben kann²⁵⁸⁴. Ein mit ausgebreiteten Schwingen fliegender Vogelkörper mit einem Phallos anstelle von Hals und Kopf ist bereits um 600 auf einem kykladischen Teller dargestellt²⁵⁸⁵. In den Bildern korinthischer Keramik erscheint ein entsprechendes Wesen nur selten²⁵⁸⁶. Häufiger zeigen attische Vasen ab etwa 520/510 Phallosvögel und Flügelphalloi, wobei ein Großteil der Darstellungen in die Zeit zwischen das Ende des 6. und die Mitte des 5. Jhs. fällt²⁵⁸⁷, sie datieren also meist später als **A559**.

Die geflügelten Phalloi werden in unterschiedlichen Kontexten dargestellt, in der Begegnung mit anderen Wesen aber stets mit Frauen oder Satyrn. Allein mit Männern erscheinen sie nur als Schildzeichen²⁵⁸⁸. Die Phallosvögel können von Frauen und Satyrn geritten werden²⁵⁸⁹. Oft interagieren Frauen und Phallosvögel. In kleinformatiger Erscheinungsform werden sie von Frauen gehalten. Ein Phallosvogel, dessen Eichel als Kopf mit Augen und Mund gestaltet ist, streckt sich zum Mund einer Frau, um sie zu küssen. Die Phallosvögel können wie auf **A559** auch mit Figuren in Bild gesetzt werden, die von ihnen keine Notiz zu nehmen scheinen. Auf einer Schale in Berlin²⁵⁹⁰ schwebt ein Phallosvogel zwischen zwei bekleideten Frauen, die mit dem Rücken zueinander stehen und jeweils mit einer Arbeit auf einem Tisch vor ihnen beschäftigt sind. Auf einem Skyphos in Boston²⁵⁹¹ steht hinter einem Satyrn mit leicht gebeugten

²⁵⁸² Berlin, ANT F1147: Amyx 1988, 660. 234 Nr. A1 Taf. 103, 1 a. b.

²⁵⁸³ Berlin, ANT F2320: CVA Berlin (3) Taf. 144, 4–9. Zur Verbindung von Phalloi mit Tieren s. RE XIX 2 (1938) 1723–1728 s. v. Phallos (H. Herter).

²⁵⁸⁴ Zu Darstellungen von geflügelten Phalloi und Phallosvögeln s. Greifenhagen 1978, 78–80; Boardman 1992.

²⁵⁸⁵ Boardman 1992, 227 Nr. 1; 228 Abb. 1.

²⁵⁸⁶ Payne 1931, 91 mit Anm. 15; Amyx 1988, 660 und Boardman 1992, 227 Nr. 2. erwähnen die Darstellung eines Phallosvogels auf einer Pyxis in Palermo (o. Abb.).

²⁵⁸⁷ Boardman 1992, 236 f.

²⁵⁸⁸ Die Darstellungen wurden zusammengestellt u. beschrieben von Boardman 1992, 228–234 Nr. 3–13 (mit Frauen); Nr. 14–19 (mit Satyrn), Nr. 21–27 (als Schildzeichen und auf anderen Objekten).

²⁵⁸⁹ Boardman 1992, 228 Nr. 3. 4; 231 Nr. 14. 16.

²⁵⁹⁰ Att. rf. Schale Berlin, ANT 1966.21: Greifenhagen 1967, 451 f. Taf. 26; Boardman 1992, 229 f. Nr. 10.

²⁵⁹¹ Att. rf. Skyphos Boston, MFA 08.31c: Vermeule 1969, 14 Nr. 15 Taf. 11, 4. 5; Boardman 1992, 231 Nr. 15.

Knien ein kleiner Phallosvogel am Boden und blickt zum Gesäß des Satyrn hinauf. Anders als die fliegenden Phalloi und Flügelwesen auf **A559** kommen die Flügelphalloi in der attischen Vasenmalerei nur selten zu mehreren vor, so auf einer rotfigurigen Amphora, wo eine Frau mit Phallosvogel in ihrer Linken mit der Rechten das Tuch über einem Korb lüftet, aus dem weitere Phalloi schauen²⁵⁹². Obwohl die Phallosvögel häufig zusammen mit nackten Frauen gezeigt werden, erscheinen sie nicht in Bildern, die Geschlechtsverkehr zeigen, und auch die Rolle eines Olisbos übernehmen sie nicht²⁵⁹³. Einzig auf einer attisch rotfigurigen Lekythos²⁵⁹⁴ aus dem zweiten Viertel des 5. Jhs. schwebt ein geflügelter Phallus, wohl mit dem gleichen Ziel wie die phallosköpfigen Flügelwesen auf **A559**, von hinten an das Gesäß einer nackten, Frau die sich auf alle Viere begeben hat.

Deutung

Figuren und Komposition

Die drastische Schilderung des Themas ist in der ostgriechischen Ikonographie einzigartig. Sie findet sich aber gelegentlich auf attischen Vasen der zweiten Hälfte des 6. und des frühen 5. Jhs. Wie die attischen Vasenmaler nutzt der Maler der milesischen Schale die Sexdarstellung auch dazu, den menschlichen Körper in möglichst unterschiedlichen Haltungen zu zeigen²⁵⁹⁵. Doch auch wenn sich Vergleiche für die einzelnen Figuren oder Figurengruppen und ihre Haltungen finden, sind die Gemeinsamkeiten nicht so eng, dass eine Übernahme des Motivs anzunehmen ist. Auch die Figurenzusammenstellung und Komposition der milesischen Schale ist eine eigene. Das gilt bei der Komposition zunächst einmal für die Verteilung der Figuren auf dem Gefäß und ihr Verhältnis zum Raum, die typisch für die südionische Vasenmalerei sind, besonders die der Fikellurakeramik. Als deren Eigenheit hob Kunze ein »freies Verhältnis der Figuren zur Fläche«²⁵⁹⁶ und das »Fehlen statischer Bindung«²⁵⁹⁷ hervor. Das teilweise Aufheben der Schwerkraft, besonders deutlich bei dem hochfliegenden Haar der auf einem Bein Stehenden, aber auch bei der in Froschhaltung »Schwebenden«, ermöglicht es, das Geschehen über die gesamte Frieshöhe aufzuspannen. Die sowieso nicht der Schwerkraft unterworfenen kleineren Flügelfiguren und fliegenden Phalloi füllen die Lücken zwischen den Figuren, so dass zusammen mit der in der südionischen Aussparungstechnik üblichen Vermeidung von Überschneidungen²⁵⁹⁸ ein dichtes »Netz« entsteht. Dadurch, dass jede Figur den oberen oder unteren Rand des Frieses berührt, wird das Netz im Rahmen befestigt.

Die Figuren stehen jedoch nicht nur in keinem Verhältnis zum perspektivischen Raum. Es gibt auch kaum Hinweise auf einen sozialen Raum, in dem das Geschehen verortet wird. Der

²⁵⁹² Att. rf. Amphora Paris, Petit-Palais 307: Boardman 1992, 228 f. Nr. 6; 231 Abb. 4.

²⁵⁹³ Zur Deutung der Phallosvögel s. Greifenhagen 1978, 79 f.; Boardman 1992, 239–241.

²⁵⁹⁴ Att. rf. Lekythos Dion, Archäologisches Mus. 6941: Eros Grec 1989, 150 f. Nr. 81; Boardman 1992, 229 Nr. 7.

²⁵⁹⁵ s. zu den att. rf. Sutton 1981, 78.

²⁵⁹⁶ Kunze 1934, 102.

²⁵⁹⁷ Kunze 1934, 103.

²⁵⁹⁸ Cook 1933/1934, 67.

einzig Hinweis auf einen Kontext kann in der Kanne gesehen werden, die auf den Genuss von Wein deutet, im Zweifelsfall bei einem Fest. Deshalb bezeichnet v. Graeve die Darstellung wohl als »akrobatisch-orgiastische Symposionszene«²⁵⁹⁹. Abgesehen von der Kanne gibt es aber keinen Hinweis auf das Symposion, wie es etwa aus attisch rotfigurigen Darstellungen durch Möbel, Kissen, Beleuchtungsgerät und allerlei andere Requisiten bekannt ist.

Im Vergleich mit attischen Darstellungen treten besonders Unterschiede in der Figurenkombination hervor. Die fliegenden Phalloi werden dort in anderen Kontexten gezeigt, weshalb ihre Deutung in Hinblick auf die ostgriechischen Flügelphalloi zu überprüfen ist. Boardman verstand die attischen Phallosvögel und Flügelphalloi als »disembodied expression of a woman's sexual desires, as interpreted by men«²⁶⁰⁰ und verwies darauf, dass sie gerade nicht im Kontext von Sexdarstellungen erscheinen. Anders auf der milesischen Schale. Die Menschen interagieren dort nicht mit den Flügelphalloi. Diese scheinen daher mehr eine atmosphärische Funktion zu haben, die man im Ausmalen einer von Lust, Potenz und Fruchtbarkeit geschwängerten Atmosphäre vermuten könnte. Damit präsentieren sie keine grundlegend anderen Emotionen bzw. Kräfte als die Flügelphalloi in den attischen Darstellungen, können aber nicht ausschließlich auf Frauen bezogen werden. Ihre Funktion im Bild gleicht damit der der Weinranken über den kopulierenden Paaren auf einer attisch schwarzfigurigen Schale in Paris²⁶⁰¹, die das Geschehen in dionysische Gefilde versetzen. Die Flügelphalloi evozieren also eine aphrodisische Atmosphäre.

Die phallosköpfigen Flügeljünglinge auf **A559** sind einzigartig. Anders als die Flügelphalloi haben sie einen Menschenkörper, mit dem sie interagieren können. Die Objekte in ihren Händen – Zweig, Blüte und Eier – weisen auf ihren Wirkungsbereich, den man mit Schönheit, Gedeihen und Fruchtbarkeit umschreiben kann. Obwohl sie mit dem Phalloskopf Träger der Erregung sind, wird ihr eigener menschlicher Körper davon nicht erfasst, sie präsentieren diese nur. Dies teilen sie mit den oben behandelten südionischen Flügeljünglingen und späteren Eroten²⁶⁰² ebenso wie Blüte und Zweig, die einer von ihnen hält. Es liegt nahe, in ihnen eine Variante der Flügeljünglinge zu sehen. Neben dem Phalloskopf als augenfälligster Veränderung gegenüber den Flügeljünglingen, deuten die mutmaßlichen Eier in den Händen des einen auf den besonderen Aufgabenbereich der Wesen. Da das Ei selbst Leben einschließt und damit das Prinzip des Lebens repräsentiert, sind sie hier wohl vorrangig als Symbole der Fruchtbarkeit zu verstehen²⁶⁰³.

²⁵⁹⁹ v. Graeve 2006, 251.

²⁶⁰⁰ Boardman 1992, 240. s. ähnlich auch Greifenhagen 1978, 79.

²⁶⁰¹ Paris, Louvre F130bis, s. o. Anm. 2570.

²⁶⁰² Eine Ausnahme findet sich wahrscheinlich auf einem att. rf. Schalenfrgt. aus der Zeit um 480 in Boston, MFA 13.94: Shapiro 1992, 64–66 Abb. 3, 6.

²⁶⁰³ Funde und Darstellungen von Eiern finden sich sonst vor allem im Kontext von Grab und Sepulkralcult, s. z. B. Jacopi 1929, 127 Abb. 119 (Schale mit Eiern in Grab. XCI Ialysos). Möglicherweise auf dem Polyxenasarkophag aus Gümüşçay: Sevinç 1996, 259 f. Abb. 12 f.; im W-Relief des Harpyienmonuments: Rudolph 2003, 29 Taf. 9. s. dazu kritisch Froning 2002/2003, 148 Abb. 17; 149 f. Später spielen Eier bes. eine Rolle in Mysterienkulten (Persephone, Demeter, Dionysos), s. Lazongas 2005, 107 f.

Verkehrte Welt

Anschließend stellt sich die Frage zur Deutung der Szene in ihrer Gesamtheit. Es ist klar, dass es sich hier nicht um die Darstellung einer »realen Orgie« handelt. Neben den Flügelfiguren und der zu Teilen aufgehobenen Schwerkraft weist die Akrobatik der Figuren stark irrealer Züge auf, gleichzeitig wird eine das Übliche verkehrende Welt gezeigt: angefangen bei dem zu Berge stehenden Haar der Frau über die nach hinten herausstehenden Phalloi der beiden Männer bis hin zu dem Kopfstehenden, über dem die zweite Frau schwebt; erwartete man vom Mann doch, dass er den aktiven Part beim Geschlechtsverkehr übernahm²⁶⁰⁴.

Sexualität war in der griechischen Gesellschaft nicht tabuisiert, sondern galt als durchaus positiv bewertetes menschliches Grundbedürfnis, wenn mit entsprechendem Anstand und Maß betrieben. Das öffentliche Zurschaustellen körperlicher Intimitäten, ob sexueller oder skatologischer Natur, wurde aber als unanständig angesehen und mit dem triebhaften Verhalten von Tieren verglichen²⁶⁰⁵. Die Darstellung bricht diese Tabus offensiv und schildert dabei eine »verkehrte« Welt, deren Schilderung m. E. durchaus komische Züge abzugewinnen sind. Sie ist also vielmehr als obszön, denn als pornographisch zu verstehen²⁶⁰⁶.

Der Begriff des Obszönen kann uns helfen, die Darstellung einzuordnen²⁶⁰⁷. Das Obszöne verbindet das Bild mit schriftlichen Zeugnissen, besonders Texten der Alten Komödie mit Vorläufern in der ionischen iambischen Lyrik, die Geschlechtsverkehr und -organe vielfältig und zotig benennen. Auch hier wird die Komik gerade durch das Brechen des Tabus hervorgerufen. Der Zuschauer kann darüber lachen, weil der Bloßgestellte nicht er selbst, sondern stets ein anderer, unbekannter Dritter ist – ein Mechanismus, dem manche kathartische Funktion zuschreiben²⁶⁰⁸.

Das Obszöne hat auch jenseits von Komödie und iambischer Dichtung, die hier ihren Ursprung hat²⁶⁰⁹, seine Rolle im Kult²⁶¹⁰, wo man sich vom Nennen der Geschlechtsorgane Fruchtbarkeit spendende Wirkung erhoffte. Sonst tabuisiertes, sexualisiertes Verhalten konnte Lachen hervorrufen und Glück bringen²⁶¹¹. Es hebt den Gegensatz zum Alltäglichen hervor²⁶¹². In diesem Zusammenhang ist auch die Geschichte von Baubo zu erwähnen, die sich

²⁶⁰⁴ s. dazu u. a. Reinsberg 1989, 136 f.; Hartmann 2002, 113. In attischen Bildern wird die Frau nur vereinzelt in der oberen Position gezeigt, s. dazu Sutton 1981, 87; Kilmer 1993, 42.

²⁶⁰⁵ s. dazu mit einem Überblick zu den Schriftquellen bes. Henderson 1975, bes. 3–5. 8 f. s. auch Sutton 1981, 113 f.; Reinsberg 1989, bes. 112. 216 f.; Sutton 1992, 5 f.; DNP X (2001) 165–168 mit weiterer Lit. s. v. Pornographie (J. Henderson); Sutton 2009, 85.

²⁶⁰⁶ »The effect of obscenity is to break through social taboos rather than to escape them in fantasy« (Henderson 1975, 7). Zur Definition des Obszönen s. Henderson 1975, 6 f. mit weiterer Lit. in Anm. 14. 16, der das Obszöne als extrovertiert von der Pornographie als introvertiert unterscheidet.

²⁶⁰⁷ Vgl. Sutton, 1981, 106–108; Sutton 2009, 85, der die attischen »Orgiendarstellungen« vor diesem Hintergrund deutet. Anders Reinsberg 1989, 118–120.

²⁶⁰⁸ s. dazu Henderson 1975, 10–12; Halliwell 1991, 295.

²⁶⁰⁹ Bes. der Iambos als Spottgedicht, s. West 1974, 22–39; Burkert 2011, 165. 367 mit weiterer Lit. in Anm. 154.

²⁶¹⁰ Halliwell 1991, 294 f.

²⁶¹¹ Henderson 1975, 13 f.

²⁶¹² Burkert 2011, 166 (»Im Ausloten der Gegensätze soll die rechte Mitte sich einspielen«).

vor Demeter entblößt und sie damit zum Lachen bringt²⁶¹³. Man vermutete, dass die Erzählung Aition eines Rituals sei und verband sie mit den Thesmophorien und verwandten Riten des Demeterkultes²⁶¹⁴. So enthüllten sich angeblich beim Demeterfest in Pellene Gruppen von Männern und Frauen einander, indem sie das Gewand hoben²⁶¹⁵. Bei verschiedenen Festen, etwa den Stenia und den Haloa für Demeter wurde geschimpft, gespottet und eine absichtlich unanständige Sprache verwendet²⁶¹⁶. Auch phallische Elemente spielen hier eine Rolle, sowohl bei den Festen für Demeter, wo man zu den Haloa tönernen Phalloi aufstellte und Backwerk phallischer Gestalt aß²⁶¹⁷, als auch im Aphroditekult etwa in Form phallischer Steine²⁶¹⁸.

Bedenkt man, dass die südionische Schale aus einem lokalen Aphroditeheiligtum stammt, für das sie wahrscheinlich gezielt hergestellt wurde, scheint ihre Verwendung im Kult als Weihung oder als Trinkgefäß durchaus angemessen, ähnlich der Schale mit Sexdarstellung aus dem Aphroditeheiligtum von Gravisca, die eine griechische Weihinschrift in ionischen Buchstaben an Aphrodite trägt²⁶¹⁹. In dem zugleich aphrodisischen und komischen Treiben sind in Form der geflügelten Phalloi und der phallosköpfigen Flügelwesen sowohl Sehnen und Liebesverlangen und damit »Eros« anwesend als auch Aphrodite, die in der geschlechtlichen Vereinigung wirkt²⁶²⁰.

Ein geflügelter Wolfsdämon

Ein einzigartiges Flügelwesen begegnet auf dem Fragment einer Fikelluraamphora (A560) aus Berezan. Dieses wollen wir abschließend noch kurz gesondert betrachten.

Die Darstellung auf der Fikelluraamphora A560

Das Flügelwesen hat den Körper eines Mannes, aus seinen Hacken wachsen kleine Flügel, aus den Schultern größere Schwingen, die durch reichlichere Binnenaussparungen gegliedert sind als bei den anderen Flügelfiguren in der Fikelluramalerei üblich. Oberhalb der Schultern geht der Körper in den Hals und Kopf eines wilden Tieres über, das die Zähne fletscht. Wahrscheinlich handelt es sich um einen Hunde- oder Wolfskopf²⁶²¹. Zu einem Tier aus der Familie der Hunde (Canidae) würde auch der Schwanz passen, der aus dem Steiß des Wesens wächst.

²⁶¹³ Graf 1974, 168–171.

²⁶¹⁴ s. dazu kritisch Graf 1974, 169 mit Anm. 56.

²⁶¹⁵ Henderson 1975, 15.

²⁶¹⁶ Deubner 1956, 52 f. (Stenia); 57 f. (allg. bei Thesmophorien); 60–67 (Halao); Burkert 2011, 165 f. (Stenia); 367 (Thesmophorien).

²⁶¹⁷ Deubner 1956, 61 f. 65 f.; Burkert 2011, 397.

²⁶¹⁸ Zu phallischen Elementen im Aphroditekult s. RE XIX 2 (1938) 1710–1712 s. v. Phallos (H. Herter).

²⁶¹⁹ Tarquinia, NM 72/10268 s. o. Anm. 2565. s. dazu Sutton 2009, 85. Zu att. sf. Votivtafeln mit Sexdarstellungen, u. a. von der Athener Akropolis, s. Schulze 2004, 40–42; 60 Nr. 126; 68 Nr. 247 Taf. 13, 50, 51; Karoglou 2010, 31 f. 96 Kat. 112 Abb. 95; 118 Kat. 207 Abb. 96.

²⁶²⁰ Lesky 1976, 18 f. zur Differenzierung der Wirkung der Aphrodite gegenüber der des Eros »Ist dieser [Eros] das alle Bereiche der Welt durchziehende sehnde Verlangen, so bedeutet Aphrodite dessen Erfüllung, die reizenden *erga gamoioi*«. s. auch Burkert 2011, 235.

²⁶²¹ Hundekopf: Cook 1933/1934, 19 f. K9; Schaus 1986, 271. Wolfskopf: Walter-Karydi 1973, 64; Pellegrini 2009, 250. Der Kopf wird im Folgenden als der eines Wolfes angesprochen, auch wenn dies dem Augenschein nach nicht eindeutig zu entscheiden ist.

Der Kontext, in dem das Wesen dargestellt ist, lässt sich nur noch zu Teilen bestimmen: Der Wolfsköpfige hat einen Volutenpalmettenkomplex erklommen, der wohl zu einer wuchernden Henkelpalmette gehört. Er blickt sich nach hinten um und umfasst mit einer Hand eine Schwertscheide, während er mit der anderen das darin steckende Schwert greift²⁶²². In der Haltung werden Kampfbereitschaft und Drohgesterus deutlich. Die Figur könnte am Rande des Bildfeldes²⁶²³ Teil oder Kommentar einer umfangreicheren Darstellung bilden²⁶²⁴. Sie ist aber auch als Einzelfigur auf der Palmette vorstellbar. Die Pose muss nicht Bezug auf andere Figuren nehmen, sondern kann auch nur der Charakterisierung des Wesens selbst dienen.

Einordnung und Deutung

Das Wesen ist in der griechischen Vasenmalerei nach derzeitiger Kenntnis einzigartig²⁶²⁵. Vergleichbare Kreaturen finden sich auf einer Reihe spätarchaischer Gemmen²⁶²⁶, die sich nicht eindeutig kunstlandschaftlich zuordnen lassen. Sie weisen vor allem ostionische und inselionische, aber auch etruskische und zyprische Züge auf²⁶²⁷. Die Gemmen zeigen Mischwesen, aus deren Menschenkörper eine Hunde- oder Wolfsrute und ein entsprechender Kopf wachsen. Anders als der Wolfsköpfige auf **A560** haben sie keine Flügel. Wie dieser halten sie Schwerter. Dabei erscheinen sie jeweils als Einzelfigur oder im Kampf gegen einen Löwen oder Panther²⁶²⁸.

Da die Wolfsköpfigen in der griechischen Ikonographie sonst nicht auftauchen, suchte man nach möglichen Verwandten in anderen Regionen. Die Tierköpfigkeit lässt Boardman bei den Darstellungen der Gemmen an Vorbilder aus Ägypten denken, wo Götter und Dämonen häufig mit Tierköpfen auftreten²⁶²⁹. Auch Schaus erwägt ägyptische Anregungen, etwa in Form des hunds- oder schakalköpfigen Anubis, beurteilt diese Herleitung aber selbst skeptisch, da weder Flügel noch Schwert sich dadurch erklären ließen²⁶³⁰.

Wolfsköpfige Wesen finden sich auch in etruskischen Darstellungen²⁶³¹. Ein etruskisch schwarzfiguriger Teller zeigt im Tondo ein laufendes Mischwesen mit behaartem menschl-

²⁶²² Franken 2007, 246 vermutet, der Wolfsköpfige sei »im Begriff, mit dem Schwer einen rechts von ihm stehenden Mann zu töten, der sich – soweit noch erhalten und erkennbar – gegen den Angriff zu wehren versucht«, da er annimmt, dass der obere Arm zu einer weiteren Figur gehört (Ich danke N. Franken für die Auskunft). m. E. handelt es sich bei dem oberen Arm um den linken Arm des Wolfsköpfigen. Reste einer weiteren Figur kann ich nicht erkennen.

²⁶²³ Schaus 1986, 271.

²⁶²⁴ Cook 1933/1934, 19 f. vermutet zwischen den Palmetten eine Einzelfigur oder eine Figurengruppe. Walter-Karydi 1973, 64 nimmt an, dass dem Wolfköpfigen eine weitere Pendantfigur am anderen Henkelornament gegenübergestellt war.

²⁶²⁵ Schaus 1986, 274.

²⁶²⁶ Walter-Karydi 1973, 107 Anm. 177; Schaus 1986, 274 mit Anm. 67.

²⁶²⁷ Boardman 1968, 105. 150. 153.

²⁶²⁸ Boardman 1968, 105; 153 Nr. 578. 579 Taf. 37; 154 Nr. 589 Farbtaf. S. 155. Aus dem Rahmen fällt ein Hundsköpfiger, der mit Speer und Schild gegen einen wohl Eselsköpfigen kämpft: Boardman 1968, 104 Nr. 293 Taf. 20.

²⁶²⁹ Boardman 1968, 105.

²⁶³⁰ Schaus 1986, 274 f.; s. dazu auch Lemos 1999, 46.

²⁶³¹ s. dazu Krauskopf 1987, 20–23.

chen Körper und Wolfskopf²⁶³². Auf zwei etruskischen Amphoren erscheint ein Wolfsköpfiger mit kurzer Waffe, der keinen Tierschwanz, aber tatzenförmige Füße hat²⁶³³. Er steht in Darstellungen der Auflauerung des Troilos auf dem Brunnen. Eine etruskische Bronzestatue zeigt das Mischwesen mit angezogenen Beinen auf dem Boden sitzend²⁶³⁴. Das Wesen wird meist als etruskischer Todesdämon gedeutet²⁶³⁵.

Der ikonographische Ursprung des etruskischen Todesdämons ist unklar. Von einigen wird er als genuin etruskische Gestalt angesprochen²⁶³⁶. Wie bei dem ostgriechischen Wolfsköpfigen vermutete man aber auch beim etruskischen Dämon, dass seine tierköpfige Gestalt von ägyptischen Vorbildern angeregt sei, wobei ebenfalls Anubis in Betracht gezogen wurde²⁶³⁷. Größere Gemeinsamkeiten weist der Wolfsdämon allerdings mit messertragenden Dämonen des ägyptischen Pfortenbuchs auf, die auch mit dem Kopf eines Schakals dargestellt werden und jeweils ein großes Messer in ihrer erhobenen Rechten halten²⁶³⁸.

Der wolfsköpfige Dämon erscheint in den etruskischen Darstellungen häufiger als in den ostgriechischen. Die Gemmen mit dem tierköpfigen Wesen zeigen etruskische Züge. Die Verwurzelung des Wolfsdämons im Etruskischen erweist sich auch darin, dass er hier in erzählerischem Zusammenhang in bestimmter Funktion auftritt. Das spricht gegen seine Übernahme aus dem griechischen Bereich, wie sie bei anderen Figuren und Motiven angenommen wird²⁶³⁹. Es ist aber durchaus vorstellbar, dass umgekehrt die etruskischen Bilder den südionischen als Anregung dienten. Ebenfalls nicht auszuschließen ist eine Übernahme der Idee von ägyptischen Vorbildern. In jedem Fall wurde dabei nach griechischem Verständnis das Wesen mit Flügeln versehen, um seinen dämonischen, zwischenweltlichen Status im Bild deutlich zu machen²⁶⁴⁰.

²⁶³² Etruskisch sf. Teller Rom, Villa Giulia 84444: Hannestad 1976, 29 f. Kat. Nr. 32; Taf. 16; Martelli 1987, 146. 299 Nr. 101.5 (um 520). Ein verwandtes Wesen, dessen Kopf und Hals aber eher die eines Löwen sind, zeigt auch die etruskisch sf. Amphora Paris, Louvre E723: Simon 1973, 38 Abb. 7, die annimmt, dass dennoch ein Wolf gemeint ist.

²⁶³³ Etruskisch sf. Amphora Vatikan, Mus. Greg. Etr. A742: Schauenburg 1970, 70–73 Abb. 38 a. b.; Abb. 39; Prayon 1977, 192 f. Taf. 98, 1. 2 – Etruskisch sf. Amphora Kunsthandel (Luzern): Schauenburg 1970, 68–73 f. Abb. 36. 37; Prayon 1977, 192 f. Taf. 99, 1. 2.

²⁶³⁴ Berlin, ANT 30830: Franken 2007, 241–246 Abb. 1–5, der ebenda 246 erstmals auf eine mögliche Verbindung der etruskischen Figuren zu der auf **A560** verweist.

²⁶³⁵ Schmidt 1971, 121–125; Simon 1973, 39; Prayon 1977, 193–195; Krauskopf 1987, 20; Franken 2007, 245.

²⁶³⁶ Simon 1973, 39 (»Trabant des Apollon, dem als Unterweltgott die Wölfe heilig waren«); Krauskopf 1987, 97. s. zusammenfassend Prayon 1977 195 f. Dafür ließe sich möglicherweise auch die Gestalt auf dem Deckel einer Bronzeamphora des späten 8. Jhs. aus Bisenzio anführen (s. Bianchi Bandinelli – Giuliano 1974, 44 Abb. 46, Deutung als Bär). Das Wesen hat einen Tierkopf, der zu einem Hund gehören könnte. Es sitzt auf seinem Gesäß am Boden und wird von Männern umtanzt. Die Deutung als Dämon wäre vorstellbar. Das Sitzen in menschlicher Weise verbindet es mit der etruskischen Bronze in Berlin. (Ich danke N. Franken, der sich wiederum auf eine Anregung von János György Szilágyi bezieht, für den Hinweis).

²⁶³⁷ s. kritisch dazu Schauenburg 1970, 76–80; Schmidt 1971, 122.

²⁶³⁸ Pfortenbuch im Grab Ramses VI, 11. Abteilung, mittleres Register: Piankoff 1954, 214 Abb. 68; 218 Abb. 70. s. Piankoff 1954, 7 zu antiken griechischen Graffiti im Grab. s. Schmidt 1971, 121 mit weiteren Beispielen von Messerdämonen aus ägyptischen Papyri.

²⁶³⁹ Beim Wolfsdämon vermisste man bisher mögliche griechische Vorbilder: Krauskopf 1987, 23.

²⁶⁴⁰ Vgl. den geflügelten Löwenmann auf einer Münze aus Kyzikos: Franke – Hirmer 1972, Taf. 198 Nr. 704.

Geflügelte Tiere

Neben Menschen und Mischwesen erhalten auch Tiere Flügel, allen voran die Pferde, die bereits am Ende des 7. Jhs. beflügelt in der ostgriechischen Keramik (**A526**) und als Schildzeichen erscheinen (**C48**)²⁶⁴¹. Vermehrt werden sie aber erst in der zweiten Hälfte des 6. Jhs. dargestellt. Dabei taucht das Flügelpferd nur einmal als gerittener Pegasos zusammen mit der Chimaira auf einer ostgriechischen Situla (**A527**) auf²⁶⁴². Sonst handelt es sich, soweit anhand der fragmentarischen Überlieferung der Stücke feststellbar, um Einzelfiguren, und auch dann nur selten um vollständige Pferde (**A561. A562**). Häufig werden nur aufsteigende Protomen aufgezäumter, geflügelter Pferde dargestellt, die in 40 Beispielen (**A563–A602**) auf nordionisch schwarzfigurigen Amphoren des letzten Jahrhundertdrittels belegt sind²⁶⁴³.

Einmal erscheint ein geflügelter Eber als Schildzeichen eines Kriegers auf dem Campana-Dinos **B273**. In gleicher Funktion werden die geflügelten Eber, die um 500 Klazomenai auf seine Münzen prägt²⁶⁴⁴, auch auf Schilden von Krieger in Kampfdarstellungen der attischen Keramik dargestellt²⁶⁴⁵.

Bei den Pferden wie bei den Ebern visualisieren die Flügel die göttliche Kraft, wunderbare Fähigkeiten und Schnelligkeit des Tieres.

Flügelfiguren auf Klazomenischen Sarkophagen

Auf den Klazomenischen Sarkophagen finden sich zahlreiche Darstellungen von Flügelfiguren (**C52. C58–C81**)²⁶⁴⁶, von denen wir bislang nur zwei Figurentypen berücksichtigt haben, die auch in der Vasenmalerei dargestellt werden: Flügelfrauen im Schema der Potnia theron und schwebende Flügeljünglinge.

Da sich die Annahme, in ostgriechischen Bildern würden anthropomorphe Figuren häufiger mit Flügeln ausgestattet als in den Darstellungen anderer Regionen, oft auf die Bilder Klazomenischer Sarkophagen stützt²⁶⁴⁷, soll im Folgenden ein kurzer Überblick über diese Bilder und ihre Deutung gegeben werden.

Die Sarkophage mit den betreffenden Darstellungen datieren größtenteils etwas später als die betrachteten ostgriechischen Vasenbilder. Einige der Sarkophage sind noch in den letzten Jahrzehnten des 6. Jhs. entstanden, die meisten gehören aber Cooks Albertinum-Gruppe an,

²⁶⁴¹ s. dazu auch o. bei Anm. 2280.

²⁶⁴² Anders Tempesta 1998, 52, die eine mythologische Deutung der einzelnen Flügelpferde als Pegasoi erwägt.

²⁶⁴³ Dazu gezählt werden hier auch Fragmente, die nur Teile von Pferden zeigen, wenn sie zur Knipovitch-Klasse gehören, die üblicherweise einzelne Protomen geflügelter Pferde ins Bildfeld setzt. Jeweils etwa ein Drittel der Gefäße wurde in Ägypten und im Schwarzmeergebiet gefunden.

²⁶⁴⁴ Franke – Hirmer 1972, 132 Taf. Nr. 605.

²⁶⁴⁵ Vgl. Att. rf. Schale des Euphronios, München 8704: Simon 1976, Taf. 108. 109. Zum Eber als Schildzeichen s. Philipp 2004, 346.

²⁶⁴⁶ Zu den Flügelfiguren auf den Klazomenischen Sarkophagen s. Cook 1981, 118 f. 121 f.; Kirchner 1987, 141–146.

²⁶⁴⁷ Isler-Kerényi 1969, 53; Kirchner 1987, 144.

die er ins erste Viertel des 5. Jhs. datiert²⁶⁴⁸. Sie stammen also fast alle aus einer Werkstatt und ihrem Umkreis.

Auf den Sarkophagen werden sowohl weibliche als auch männliche Flügelfiguren dargestellt. Die Flügelfrauen, gerne auch vierfach geflügelt²⁶⁴⁹, stehen oder laufen meist im Zentrum des Kopffeldes der Sarkophage, dabei erscheinen sie als Potnia mit zwei Tieren (**C59**, **C60**, **C62**)²⁶⁵⁰, aber auch mit Schild (**C69**) oder Blüte (**C63**), flankiert von Kriegern und Gespannen. Sie können auch neben Pferden stehen oder ein Gespann besteigen oder lenken²⁶⁵¹. Bei den männlichen Flügelfiguren handelt es sich nur selten um die schwebenden Flügeljünglinge²⁶⁵². Vielmehr erscheinen bekleidete, männliche Figuren mit Flügeln, die in gleicher Funktion auch ungeflügelt auf den Sarkophagen dargestellt werden²⁶⁵³. Kriegern können ebenso Flügel wachsen wie Reitern oder Wagenlenkern, besonders verbreitet sind letztere²⁶⁵⁴.

Die Darstellungen der Sarkophage folgen eigenen Kompositionsregeln. Die oft willkürlich anmutenden Figurenzusammenstellungen geben Rätsel auf²⁶⁵⁵, die hier weder ausführlich besprochen, noch gelöst werden können. Cook²⁶⁵⁶ bezweifelt, dass die Maler überhaupt genaue Vorstellungen von der Funktion der Flügelfiguren hatten, und vermutet wahllose Zusammenstellungen bekannter Figurentypen. Er kommt zu dem Schluss, dass die Darstellungen der Sarkophage nicht zwischen Diesseitigem und Übernatürlichem unterschieden, was möglicherweise allgemein für die ostgriechischen Darstellungen gelte. Letzteres trifft zwar zu und gilt bekanntlich nicht nur für die ostgriechischen Bilder, sondern für die archaischen allgemein²⁶⁵⁷, erklärt aber nicht, wieso auf den Sarkophagen deutlich mehr Figuren beflügelt werden als in den Vasenbildern.

Die Flügel bezeichnen die Figuren als nicht von dieser Welt. Besonders bei den stehenden weiblichen Flügelfiguren weist einiges, etwa das Halten der Tiere als Potnia, darauf hin, dass Götter gemeint sind. Sie lassen sich aber nicht benennen²⁶⁵⁸. Die Bilder der Sarkophage der

²⁶⁴⁸ Cook 1981, 148.

²⁶⁴⁹ **C58**, **C61**, **C62**, **C67**, **C68**. Auf **C69** sind die vier Flügel sogar jeweils verdoppelt.

²⁶⁵⁰ s. o. mit Anm. 2319.

²⁶⁵¹ **C64** (neben Pferd); **C65** (besteigen Wagen); **C67** (wagenlenkend).

²⁶⁵² **C52**, **C66**; s. dazu o. bei Anm. 2456.

²⁶⁵³ Cook 1981, 122.

²⁶⁵⁴ Geflügelte Krieger z. B. auf **C63**, geflügelte Wagenlenker auf **C68**, **C72**, **C73**, **C75**, **C76**, **C77**, **C79**. Zu Deutungsversuchen der Flügel Männer als bestimmte Figuren des Mythos s. Cook 1981, 122 mit Anm. 95; Kirchner 1987, 144.

²⁶⁵⁵ Cook 1981, 121 bezweifelt daher (bes. in Bezug auf die Flügel Frauen), dass die Maler überhaupt genaue Vorstellungen von Funktion der Flügel Figuren hatten und vermutet, dass sie eher wahllos bekannte Figurentypen zusammenstellten.

²⁶⁵⁶ Cook 1981, 121 f.

²⁶⁵⁷ s. zusammenfassend mit älterer Lit. Thomsen 2011, 61. 128.

²⁶⁵⁸ Kirchner 1987, 142 f. deutet die Flügel Frauen im Darstellungsschema der Potnia als Artemis, s. dagegen o. bei Anm. 2350. Auch die Benennung der geflügelten mit Schild als Athena (Kirchner 1987, 143) ist umstritten, s. dazu u. a. Cook 1981, 121. Zur Beflügelung von Götterfiguren, bes. Athena, die sich auch im späten 6. Jh. u. frühen 5. Jh. in der attischen Vasenmalerei findet, s. Thomsen 2011, 45–50, der ebenda 159 f. auch darauf hinweist, dass es sich bei der Beflügelung von Göttern um kein »spezifisch ionisches Konzept« handelt, wie Isler-Kerényi 1969, 53 u. Kirchner 1987, 144 annehmen.

Gruppe zeigen allgemein eine große Vorliebe für Darstellung von Kampf und Wettkampf, vor allem Wagenrennen. Kirchner vermutete, dass die Beflügelung der Flügelmänner dazu diente, die Szene in eine übermenschliche, heroische Ebene zu rücken²⁶⁵⁹. Dies lässt sich m. E. auf die anderen Flügelfiguren der Sarkophage übertragen. Offensichtlich war speziell in der Verwendung im Grabkontext die Betonung des Übernatürlichen und die Überhöhung der kriegerischen Eigenschaften und Qualitäten, die möglicherweise auch auf den Begrabenen bezogen wurden, besonders gefragt.

Flügelformen und Formen der Ausstattung mit Flügeln

Nachdem wir einen Überblick über die verschiedenen anthropomorphen Figuren gewonnen haben, die mit Flügel ausgestattet werden, sollen im Folgenden die Formen der Flügel selbst betrachtet werden. Dabei gilt unser besonderes Augenmerk den doppelten Flügelpaaren, die einigen Autoren als typisch östlich gelten.

Darstellungsformen von Flügeln

Die Flügel der anthropomorphen Flügelfiguren in den ostgriechischen Darstellungen sind nach oben geschwungen. Sie entsprechen der Flügelform, die üblicherweise als sichelförmig bezeichnet wird²⁶⁶⁰. Bei den Figuren auf den Tellern vor der Mitte des 6. Jhs. stehen sie allerdings meist eher horizontal vom Körper ab, mit nach oben eingerollten Flügelspitzen (**A530. A532. A536**). Erst in den Darstellungen etwa ab der Jahrhundertmitte führen die Flügel in durchgehendem Schwung nach oben und erinnern dann in der Form tatsächlich an eine Sichel (**A542. A544. A555**).

Die Flügel sind oft der Länge nach in zwei oder drei Bereiche, in Deck- und Schwungfedern, unterteilt (z. B. **A530. A538. A544**). Seltener ist die bei den Vorgängern in der Kleinkunst übliche, feinere Längsgliederung in zahlreiche Streifen wie bei der Potnia auf **A534**²⁶⁶¹. Zusätzlich kann weitere Binnengliederung die Federstruktur angeben, was aufgrund der Maltechnik bei den orientalisierenden Figuren (**A530. A531**) häufiger der Fall ist als bei den Geflügelten der Fikelluramalerei (**A560**).

Während die Flügelgestaltung sonst im Detail ein breites Spektrum an Möglichkeiten zeigt, ist sie in der Fikelluramalerei recht einheitlich²⁶⁶², was nicht verwundert, da die Fikellurakeramik wahrscheinlich aus wenigen lokalen Werkstätten stammt.

Bei den bekleideten weiblichen Flügelfiguren wachsen die Flügel meist aus dem Rücken, bei den früheren Darstellungen vor der Mitte des 6. Jhs. bedecken sie bisweilen auch die Schultern (**A530. A534**). Den männlichen Flügelfiguren wachsen die Flügel aus der Brust oder den Schultern (**A551. A552, A554 – A556. A559. A560**).

²⁶⁵⁹ Kirchner 1987, 145, die ebenda diese Deutung aber für die Flügelfrauen ablehnt.

²⁶⁶⁰ Vgl. Kunze 1950, 67, im Unterschied zu den späteren, etwa in der att. sf. Vasenmalerei, die wie Flügel von Vögeln mit den Schwungfedern nach unten weisen.

²⁶⁶¹ Vgl. das Elfenbein aus Ephesos, s. o. Anm. 2266.

²⁶⁶² s. dazu o. bei Anm. 2469.

Mehrfachflügel

Die männlichen Flügelfiguren sind stets mit nur einem Flügelpaar ausgestattet. Da sie meist schweben, liegt die Verwendung eines einfachen Flügelpaares nahe, denn für ein zweites Flügelpaar wäre wenig Platz. Die weiblichen Flügelfiguren haben ebenfalls meist nur ein einfaches Flügelpaar. Vereinzelt werden sie aber auch vierflügelig, also mit doppeltem Flügelpaar gezeigt, so die Potnia Gorgo auf dem Teller aus Kamiros **A530** und die Potnia auf den Bronzeblechen aus Olympia (**C46. C47**). In der zweiten Hälfte des 6. Jhs. ist die Verdoppelung der Flügel bei der laufenden Gorgo auf dem Architrav des archaischen Didymaions belegt²⁶⁶³. Erst am Ende des 6. Jhs. und vor allem im ersten Viertel des 5. Jhs. wird sie gehäuft bei Flügelfrauen auf den Klazomenischen Sarkophagen verwendet²⁶⁶⁴.

Die Doppelbeflügelung gilt einigen als typisch östlich²⁶⁶⁵. Tatsächlich stellt die Potnia Gorgo eines der frühesten bekannten Beispiele, wenn nicht das früheste, für die doppelte Beflügelung in der griechischen Ikonographie dar²⁶⁶⁶, allerdings im Ostgriechischen, wie wir gesehen haben, ein eher vereinzelt. Ab dem Mittelkorinthischen wachsen auch den laufenden Flügel-männern der korinthischen Vasenmalerei bisweilen vierfache Flügel²⁶⁶⁷, die Beispiele beginnen bereits im frühen Mittelkorinthischen, also im frühen 6. Jh.²⁶⁶⁸ und sind damit kaum später als die Potnia Gorgo. Auch bei der laufenden Gorgo in der mittel- und spätkorinthischen Keramik und auf den Schildbändern aus Olympia²⁶⁶⁹ sind die doppelten Flügelpaare seit dem frühen 6. Jh. beliebt.

Die vierfachen Flügel finden wie die Ausstattung mit Flügeln allgemein Vorbilder im Nahen Osten²⁶⁷⁰. Ihre Verwendung im Mutterland ist daher nicht zwingend von ostgriechischen Vorbildern herzuleiten. Auch die Übermittlung durch inselionische Darstellungen²⁶⁷¹ oder die direkte Übernahme von östlichen Vorbildern ist denkbar. Angesichts der vergleichsweise wenigen Beispiele kann sie auch nicht als typisch ostgriechisch gelten. Erst auf den Klazomenischen Sarkophagen erfährt die mehrfache Beflügelung am Ende des 6. und vor allem im ersten Viertel des 5. Jhs. eine nordionische Blüte.

²⁶⁶³ Tuchelt 1970, 104–110 K82–K83 Abb. 20; 219–221 Taf. 76. 77.

²⁶⁶⁴ s. o. Anm. 2649.

²⁶⁶⁵ Schiering 1957, 104 mit Verweis auf Besig 1937, 51. s. bereits Ducati 1932, 11, der die Verdoppelung der Flügelpaare als »asiatisch-ionisch« bezeichnet.

²⁶⁶⁶ Payne 1931, 230 mit Anm. 5; Kunze 1950, 67.

²⁶⁶⁷ Heland 1970, 22 Anm. 30; 23; 31 Nr. 62–64. 66. 68. Zur doppelten Beflügelung im Korinthischen s. Payne 1931, 230.

²⁶⁶⁸ Zu den frühen Beispielen gehört der Skyphosdeckel des Chimaera-Malers in Paris, Musée Rodin TC607: Heland 1970, 31 Nr. 62; CVA Paris, Mus. Rodin (1) Taf. 5, 3; Amyx 1988, 168 Nr. 4. Zu den unterschiedlichen Chronologien der korinthischen Keramik s. zusammenfassend mit weiterer Lit. DNP VI (1999) 738 s. v. Korinthische Vasenmalerei (M. Steinhart).

²⁶⁶⁹ Kunze 1950, 67 mit Anm. 1.

²⁶⁷⁰ s. dazu bereits Ducati 1932, 11, der die Ursprünge im Assyrischen sieht; s. dazu auch Poulsen 1912, 31. Als Beispiele, die dem ostgriechischen zeitlich näher stehen, s. z. B. die vierfach geflügelte Frau auf der zyprophönikische Schale New York, MMA 74.51.4552: Markoe 1985, 262 Cy11, s. o. Anm. 2416.

²⁶⁷¹ Bei der Bezeichnung als »orientalisch-ionisch« wird, wie etwa bei Besig 1937, 49. 54 f., in der früheren Forschungsliteratur leider meist wenig differenziert. Besig bezieht sich hier zumindest teilweise auf inselionische Beispiele.

Hackenflügel

Zusätzlich zu den Rückenflügeln können auch kleine Flügel aus den Hacken der Flügelfiguren wachsen²⁶⁷². Die Flügel sind meist sichelförmig und direkt an die Fersen der Figuren gemalt. Damit unterscheiden sie sich von den zusätzlichen Flügeln der lakonischen Flügelwesen, die aus Schuhen wachsen oder an den Knöcheln angebracht sind²⁶⁷³. Flügel, die direkt an die Fersen anschließen, sind aber auch anderweitig bekannt. Verwiesen sei unter den bereits oben betrachteten Vergleichsstücken nur auf die geflügelten Jünglinge auf dem Helm aus Arkades²⁶⁷⁴.

Besonders verbreitet sind die Hackenflügel in den ostgriechischen Vasenbildern bei den schwebenden Flügeljünglingen in der zweiten Hälfte des 6. Jhs. (**A221. A288. A555**)²⁶⁷⁵. Der Wolfsdämon auf **A560** ist ebenfalls damit ausgestattet. Auch bei laufenden Frauen erscheinen die Flügel an den Hacken. Es ist anzunehmen, dass sie zu Figuren gehören, die auch Rückenflügel besaßen, was aber bisher nicht mit Sicherheit zu sagen ist, da sich zu keiner von ihnen ein Oberkörper erhalten hat (**A546. A547**). Auch bei den Figuren mit Hackenflügeln ist anzunehmen, dass die Flügel auf schnelle Bewegung und übermenschliche Fähigkeiten ihres Trägers verweisen.

Damit verwandt ist das Motiv der geflügelten Schuhe²⁶⁷⁶. Solche trägt der geflügelte Jüngling auf der Situla **A552**. Nur Flügelschuhe, aber keine Rückenflügel erscheinen sicher nur bei Hermes²⁶⁷⁷ (**A426**)²⁶⁷⁸, ersatzweise können die Flügel auch aus seinem Reisehut wachsen, wie auf der Ricci-Hydria (**A384**), eines der frühesten Beispiele für den Flügelhut des Hermes²⁶⁷⁹. Mit dem Eindruck von Flügelschuhen spielt die Darstellung des laufenden Jünglings auf dem Teller **B58**. Die Laschen seiner Schuhe erinnern an Flügel²⁶⁸⁰. Anders als der Typ der Flügelschuhe, bei dem die Laschen durch entsprechende Form und Binnenzeichnung eindeutig zu Flü-

²⁶⁷² Zu Hackenflügeln u. Flügelschuhen in den lakonischen und attischen Darstellungen s. Thomsen 2011, 141. 243 f.

²⁶⁷³ s. z. B. den Flügeljüngling auf dem lakonischen Kelch Samos, Mag. der Ephorie 4008 (s. o. Anm. 2464) und die in der Schale London, BM 1886,0401.1063 (Anm. 2463).

²⁶⁷⁴ s. o. Anm. 2414.

²⁶⁷⁵ s. auch die Flügeljünglinge auf den Klazomenischen Sarkophagen **C52** u. **C66**.

²⁶⁷⁶ Zu Flügelschuhen s. Kunze 1950, 67 f.; Schauenburg 1960, 120 f.

²⁶⁷⁷ Zu Darstellungen des Hermes in der ostgriechischen Vasenmalerei s. Tempesta 1998, 108 f.

²⁶⁷⁸ Hackenflügel aber keine Rückenflügel hat auch eine Figur mit umgelegtem Fell zwischen zwei Zweikämpfern auf einer Amphora der Northampton-Gruppe (**B266**), deren Deutung umstritten ist, u. a. wurden Dolon, Eris oder ein Schlachtendämon vorgeschlagen, s. dazu zusammenfassend Walter-Karydi 1968, in: CVA München (6) 44 mit älterer Lit.; Tempesta 1998, 164 Nr. 6; Hemelrijk 2007, 384 E2.

²⁶⁷⁹ LIMC V (1990) 384 s. v. Hermes (G. Siebert) nennt als frühestes Beispiel um 520/510 die Darstellung auf der att. sf. Amphora Toledo, Mus. of Art 72.54: CVA Toledo (1) Taf. 4; LIMC V (1990) 334 Nr. 578 (G. Siebert). s. dazu auch Tempesta 1998, 108.

²⁶⁸⁰ Als Flügelschuhe gedeutet bei Lemos 1991, 155 mit Anm. 59; Tempesta 1998, 66 f.; Pellegrini 2009, 250 Nr. 48. Dies führte neben der Tasche zu seiner umstrittenen Deutung als Perseus, s. dazu. Schiering 1957, 105 (Jäger oder Perseus?), ebenso Schaus 1960, 38 mit Anm. 259; Walter-Karydi 1973, 93 (Perseus), mit einer Zusammenfassung der bisherigen Deutungen S. 112 Anm. 275; Tempesta 1998, 66 f. 144. 170 Nr. 68 (Perseus).

geln werden²⁶⁸¹, weist hier nichts darauf hin, dass es sich nicht nur um aufgebogene Laschen handelt²⁶⁸². Die flügelartigen Laschen spielen aber möglicherweise auf die Geschwindigkeit seines Laufs an, er läuft wie mit Flügelschuhen.

Zusammenfassende Deutung der Flügel

Ist die Verwendung von Flügeln und Flügelwesen eine Spezialität der ostgriechischen Bilder, oder weist zumindest die Art und Weise ihrer Darstellung oder Verwendung Besonderheiten auf?

Wiederholt wurde angenommen, dass Flügel im griechischen Osten anders verwendet worden seien als im griechischen Mutterland²⁶⁸³. Isler-Kerényi etwa vermutet, dass Flügel eine allgemeinere Bedeutung hätten: Jede göttliche Gestalt könne durch Flügel ausgezeichnet werden. Darin sieht sie einen Unterschied zum Attischen oder Korinthischen²⁶⁸⁴. Auch die Bevorzugung bestimmter Flügelformen, wie die Beflügelung mit zwei Flügelpaaren, wurde bisweilen als typisch östlich angesehen²⁶⁸⁵. Lemos schreibt der ionischen und auch der ostgriechischen Ikonographie eine besondere Vorliebe für Flügelfiguren zu: »Certainly, winged creatures are an obsession in Ionian art, be it on gems or on other media, as well as on painted pottery. They derive from Anatolian art and have long been tamed and acclimatized in archaic, mainly East Greek art. Later they gain a wide iconographical distribution at other centers«²⁶⁸⁶.

Nachdem wir in den vorhergehenden Kapiteln einen Überblick über die Flügelfiguren und Flügelformen in der ostgriechischen Keramik gewonnen haben, kann dies nun am Material überprüft werden.

Wie wir gesehen haben, werden etwa seit der Wende vom 8. zum 7. Jh. anthropomorphe Figuren in ostgriechischen Bildern mit Flügeln ausgestattet. Sie erscheinen zunächst in der Kleinkunst, erst etwa ein Jahrhundert später sind sie auch in der Keramik zu fassen. Die Anregung dazu kommt offensichtlich ursprünglich aus dem Osten. In den ostgriechischen Bildern werden die Flügel dann aber schnell in eigenständiger Weise verwendet. Der Vergleich mit Bildern im Mutterland hat gezeigt, dass die Flügelfiguren in die ostgriechische Bildwelt nicht früher Einzug halten. Sie sind deutlich später als die entsprechenden kretischen Darstellungen.

Betrachtet man die Flügelformen, zeigt sich, dass die Figuren in den ostgriechischen Vasenbildern früh mit zwei Flügelpaaren ausgestattet werden. Es bleibt aber bis zu den mehrfach geflügelten Frauen auf den Klazomenischen Sarkophagen bei vereinzelt Beispielen. Die dop-

²⁶⁸¹ s. etwa die Schuhe des Hermes auf der melischen Amphora Athen, NM 354 (Yalouris 1953, 294 Abb. 2), die des Perseus auf der protoattischen Schüssel, Berlin, ANT F1682: CVA Berlin (1) Taf. 47, 1. s. Yalouris 1953 mit weiteren Beispielen.

²⁶⁸² Vgl. die Stiefel der Frauen auf **A297**, s. Kapitel VII., Schuhwerk. Schaus 1986, 261 Anm. 34 weist bereits darauf hin, dass es sich um die Laschen der Schuhe handeln könnte.

²⁶⁸³ Isler-Kerényi 1969, 49. 53; Kirchner 1987, 143 f.; Lemos 2000a, 382.

²⁶⁸⁴ Isler-Kerényi 1969, 53.

²⁶⁸⁵ s. o. Anm. 2665.

²⁶⁸⁶ Lemos 2000a, 382.

pelten Flügelpaare tauchen etwa gleichzeitig in der korinthischen Vasenmalerei auf, wo sie anschließend häufig verwendet werden. Die doppelte Beflügelung kann daher nicht als Spezialität der ostgriechischen Vasenmalerei gelten. Insgesamt kann der ostgriechische Bereich damit weder als direkter Vermittler der Flügel an sich noch als Vermittler östlicher Flügelformen gen Westen angesehen werden.

Der Überblick zeigt, dass eine ganze Reihe anthropomorpher Figuren in der ostgriechischen Keramik geflügelt dargestellt wird, so die Gorgo, die Herrin der Tiere sowie nicht weiter benennbare Flügel Männer und vor allem laufende Flügel Frauen und schwebende Flügeljünglinge. Dabei zeigen sich in der Ausgestaltung der Flügelwesen und den Kontexten, in denen sie verwendet werden, ostgriechische Eigenheiten. Bei den Bildern der Gorgo wird eine besondere Vorliebe des Ostgriechischen für ihre Darstellung als Herrin der Tiere deutlich. Besonders in der Fikellurakeramik erscheinen in der zweiten Hälfte des 6. Jhs. schwebende Flügeljünglinge, die in engem Zusammenhang mit Darstellungen entsprechender Figuren auf (gleichzeitig und möglicherweise etwas früher entstandenen) lakonischen Schalen stehen. In den südionischen Darstellungen können wir erstmals sicher die Verwendung der Flügeljünglinge als Trabanten der Aphrodite, als Eroten, fassen.

Die Ausstattung all dieser Figuren mit Flügeln als solche ist dabei, wie wir gesehen haben, keine ostgriechische Spezialität. Nur in zwei Fällen sind außergewöhnliche Flügelwesen in der ostgriechischen Vasenmalerei zu belegen, und zwar beide in der südionischen Fikelluramalerei: Mit den Phallosköpfigen erscheint eine einzigartige Variante der Flügeljünglinge auf der Fikelluraschale **A559**, wahrscheinlich eine südionische Erfindung. Auch der wolfsköpfige Flügel dämon mit Schwert (**A560**) hat in dieser Form anderweitig keine Parallele. Die Kombination eines Wolfs- oder Hundekopfs mit Menschenkörper wurde von ägyptischen oder etruskischen Vorbildern angeregt. Die Flügel sind dabei, entsprechend der in griechischen Darstellungen häufigen Beflügelung von Tieren, besonders Pferden, offensichtlich eine ostgriechische Zutat, die auf übermenschliche Fähigkeiten des Wesens weist und dessen dämonischen Charakter betont.

Die Annahme, Flügel würden in den ostgriechischen Bildern häufiger als in anderen Regionen verwendet, stützt sich unter anderem auf die Bilder Klazomenischer Sarkophage. Diese zeigen tatsächlich eine außergewöhnliche Vorliebe für Figuren mit Flügeln. Die Darstellungen finden sich auf einer Gruppe von Sarkophagen, die erst am Ende des 6. und im ersten Viertel des 5. Jhs. in wenigen Werkstätten entstanden sind. Hier wachsen göttlichen Figuren ebenso Flügel wie Krieger, Wagenlenker und Reiter. Offensichtlich war im Grabkontext die Evokation einer heroischen Atmosphäre und die Betonung des Übernatürlichen, auf das die Flügel hinweisen, besonders gefragt. Daraus ist aber für die ostgriechische Ikonographie insgesamt keine häufigere Verwendung von Flügeln als in anderen Regionen abzuleiten.

Auch die These, Flügel hätten im Ostgriechischen eine allgemeinere Bedeutung als im Attischen und Korinthischen und die Ausstattung göttlicher Figuren mit Flügeln sei eine ostgriechische Spezialität, bestätigt sich nicht. Die Darstellungen der Potnia theron in der ostgriechi-

schen Vasenmalerei finden ihre Entsprechungen in der jeweils gleichzeitigen korinthischen und attischen Vasenmalerei. Andere geflügelten Göttinnen, darunter möglicherweise Athena, erscheinen vor allem auf den genannten Klazomenischen Sarkophagen vom Ende des 6. und ersten Viertel des 5. Jhs., so dass hier zunächst nicht allgemein auf die ostgriechische Ikonographie zu schließen ist. Zudem zeigt auch eine Reihe attisch schwarzfiguriger Vasen aus etwa der gleichen Zeit die geflügelte Athena²⁶⁸⁷. Thomsen wies daher zu Recht darauf hin, dass es sich bei der Ausstattung der Götter mit Flügeln um »kein spezifisch ionisches Konzept« handelt²⁶⁸⁸.

Der Überblick über die Darstellungen zeigt, dass Flügelfiguren in den Bildern des ostgriechischen Raumes nicht selten vorkommen, dass aber im Vergleich mit den Darstellungen anderer Regionen zumindest in der Vasenmalerei nicht von einer »Obsession« für Flügelfiguren gesprochen werden kann. Auch die Vorstellung, die Flügelfiguren stammten allgemein aus der »anatolischen Kunst« und hätten über ostgriechische Bilder Eingang in das Bildrepertoire anderer griechischer Landschaften gefunden, bestätigt sich nicht.

Es ist keine grundlegend andere Bedeutung der Flügel und ihrer Verwendung in den Darstellungen der ostgriechischen Keramik festzustellen als im Mutterland. Hier wie dort weisen sie auf übernatürliche Qualitäten und Fähigkeiten der Wesen und Objekte hin, die mit Flügeln ausgestattet werden. Sie bezeichnen die Figuren als nicht von dieser Welt. Dabei wird, nicht anders als in den Bildern des Mutterlands, im Bild nicht zwischen einer »realen«, für den Menschen sichtbaren und einer übernatürlichen Sphäre unterschieden. Die Bilder schildern eine eigene Welt. Die Schilderung dieser imaginierten Welt muss sich nicht auf die Darstellung des »wirklich« Sichtbaren beschränken, sondern kann ebenso nicht Sichtbares ins Bild setzen, wie Gottheiten, Kräfte, Eigenschaften, Stimmungen oder Phänomene. Ein Mittel hierzu sind die Flügel. Ihre Verwendung im Bild zeigt umgekehrt, wie wenig es im Interesse der Darstellungen ist, nur die sichtbar den Menschen umgebende Welt abzubilden.

²⁶⁸⁷ Zu den Darstellungen der geflügelten Athena s. Thomsen 2011, 45–50.

²⁶⁸⁸ Thomsen 2011, 159 f.

XII. Die Bildthemen in den einzelnen ostionischen Regionen

Im Folgenden soll ein Überblick über die dargestellten Themen und ihre Verteilung in der ostgriechischen Vasenmalerei gegeben werden. Dabei werden nur die drei großen Gruppen betrachtet, in denen die meisten Bilder erscheinen: die chiotische, die südionische und die nordionische Keramik. Es werden nicht nur die in den einzelnen Kapiteln untersuchten Themen, sondern alle Vasenbilder von Menschen und Mischwesen mit Menschenkörper einbezogen (s. Einleitung, Bemerkung zur Statistik). Für diese Gesamtauswertung ist eine gewisse Kategorisierung des Materials nicht zu vermeiden, auch wenn über die Bewertung der einzelnen Darstellung oft diskutiert werden kann, nicht zuletzt wegen des oft fragmentarischen Zustands der Stücke.

Chios

Gut ein Drittel (321 von 884) der Darstellungen von Menschen und Mischwesen mit Menschenkörper in der ostgriechischen Keramik findet sich auf chiotischen Gefäßen. Dabei sind die Bilder von den Mischwesen selten, es gibt nur einen Kentauren, einen Flügeljüngling und keine einzige eindeutige und sicher chiotische Darstellung eines Satyrn. Die anderen Bilder zeigen sämtlich rein menschliche Figuren.

Die ersten Darstellungen finden sich in der chiotischen Keramik geometrischen Stils am Ende des 8. und im frühen 7. Jh. auf einer Reihe von Krateren, alle aus Heiligtumskontext. Außer einem Fragment, auf dem möglicherweise eine Frau dargestellt ist, werden Männer als Reiter und Krieger gezeigt. Das Themenspektrum entspricht zu großen Teilen dem der samischen Vasenbilder geometrischen Stils. Die dargestellten Themen sind auch in der Vasenmalerei des Mutterlands verbreitet.

Obwohl sich in der geometrischen chiotischen Keramik neben der aus Samos die meisten Menschendarstellungen finden, sind bisher aus dem 7. Jh. keine eindeutigen Bilder von Menschen oder Mischwesen mit Menschenkörper von Gefäßen bekannt, die sicher chiotischen Werkstätten zugeschrieben werden können²⁶⁸⁹.

Erst an der Wende zum 6. Jh. wird der Mensch als Darstellungsthema in der chiotischen Vasenmalerei wieder aufgenommen und bleibt bis zum Auslaufen der Produktion figürlich bemalter Keramik im letzten Drittel des 6. Jhs. im Repertoire²⁶⁹⁰. Dabei zeigen sich bestimmte Themenschwerpunkte: Am häufigsten sind Bilder von Tänzern (143). Danach folgen mit gro-

²⁶⁸⁹ Eine erstes Beispiel für Menschendarstellung in der chiotischen Keramik des 7. Jhs. könnte sich auf dem Frgt. einer chiotischen Schüssel in London, BM 1924.12-1.1141 finden, das den Rest eines möglicherweise menschlichen Kopfes zeigt, der im Verhältnis zur restlichen Dekoration der Schüssel auf dem Kopf zu stehen scheint. Lemos 1991, 253 Nr. 403 vermutet darin den »Head of a ?man«. Der Eintrag zu dem Stück in der DB BM (Inv. 1924,1201.1141; mit Foto; 5.12.2012) vermerkt ebenfalls »head of a man (?), upside down«. Es könnte sich m. E. aber auch um die Darstellung einer Sphinx handeln, worauf die »Kappe« auf dem Kopf und der davon abgehende Strich, möglicherweise von einer »Antenne«, weisen könnten.

²⁶⁹⁰ Aus dem letzten Viertel des 6. Jhs. sind bisher nur vereinzelt Menschenbilder in der chiotischen Vasenmalerei bekannt, die sich stark an attischen Vorbildern orientieren; s. **A519**. **B171**. s. dazu Boardman 1967a, 169 f.; Lemos 1986, 248; Lemos 1991, 175–180. 190.

ßem Abstand Darstellungen von Kriegern und Reitern (46)²⁶⁹¹. Daneben erscheinen Männer sowie vor allem Frauen in Prozessionen hintereinander schreitend (21), während Frauen beim Reigen kaum oder gar nicht gezeigt werden. Adoranten und Gabenbringer (30), meist weiblich, sind verbreitet. Sie werden innerhalb der ostgriechischen Keramik fast ausschließlich im Chiotischen dargestellt.

Die meisten Menschendarstellungen finden sich im 6. Jh. auf den chiotischen Kelchen (281), daneben auch vereinzelt auf Tellern, Tassen, Schalen, Phialen, Kantharoi, Oinochoen, Krateren und Deckeln. Die Vorliebe für den Kelch ist hier also noch ausgeprägter, als bei der bemalten chiotischen Keramik allgemein bereits zu beobachten²⁶⁹². Die bemalten Kelche wurden offensichtlich vorrangig für die Verwendung im Heiligtum hergestellt²⁶⁹³. Von den 281 für die Untersuchung aufgenommenen Kelchen mit Darstellungen menschlicher Figuren wurden 7 in einem Siedlungskontext gefunden²⁶⁹⁴, 9 in Gräbern²⁶⁹⁵ und 82 sicher in einem Heiligtumskontext. Rechnet man die Kelche aus Naukratis hinzu, bei denen der genaue Fundkontext nicht dokumentiert ist (165), aber eines der Heiligtümer des Ortes, namentlich das der Aphrodite, wahrscheinlich²⁶⁹⁶, stammen 247, also knapp 88 % der berücksichtigten chiotischen Kelche, aus Heiligtumskontexten.

Vor dem Hintergrund des Verwendungskontexts mag die Darstellung von Themen, von denen aus anderen ostgriechischen Keramikgattungen bisher kaum Bilder bekannt sind, nicht verwundern, finden sich Adoranten, Gabenbringer und Männer in der Prozession doch ebenso in anderen Motivgattungen, etwa auf südionischen Votivblechen.

Bevor wir auf das Spektrum dargestellter Themen zurückkommen, soll ein Blick auf die Bildträger und ihre Funktion geworfen werden. Die chiotischen Kelche, die mit Menschendarstellungen bemalt wurden, sind weniger einheitlich, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Sie sind unterschiedlich groß, ihre Bemalung folgt unterschiedlichen Dekorationsschemata und ist in unterschiedlichen Techniken ausgeführt. Im Folgenden soll ein kurzer Überblick über die wichtigsten Gruppen gegeben werden²⁶⁹⁷, in denen Darstellungen von Menschen erscheinen,

²⁶⁹¹ 30 Krieger (einschließlich solcher, die möglicherweise zu mythologischen Kampfdarstellungen gehören), 9 Reiter und nicht Krieger und 7 aufgezäumte Pferde.

²⁶⁹² Lemos 1991, 4 gibt den Prozentsatz der Kelche in der von ihr zusammengestellten chiotischen Keramik der »decorated styles« mit 73 % an, wobei sie darauf hinweist, dass ornamental bemalte Kelche (»patterned chalices«) aufgenommen wurden, andere Formen mit linearer Dekoration aber nicht.

²⁶⁹³ Bereits Price 1927, 16 vermutet die Verwendung der Kelche »perhaps especially for temple use«. Lemos 1991, 224 f. sieht die Verwendung chiotischer Feinkeramik allgemein v. a. als Motiv und Grabbeigabe. Simon 1986, 315 erwähnt die chiotischen Kantharoi und Kelche wegen ihrer Weihinschriften als Votivkeramik. Zu Weihinschriften auf chiotischer Keramik s. Cook – Woodhead 1952, 159–170 (vor allem auf Kelchen und Phialen); Boardman 1967a, 243–245; Williams 1983a, 170–177. 183–186 (vorrangig auf Kantharoi sowie auf den Kelchen 165 Nr. 23; 166 Nr. 41); Johnston 2006, 23–26.

²⁶⁹⁴ Aus Siedlungskontext, sowohl in Kleinasien als auch im Schwarzmeergebiet: **A131. A137. A146. A150. A392. B150. B151.**

²⁶⁹⁵ Aus Grabkontext: **A40. A42. A145. A152. A399. A512. B91. B149. B157.** Zu Kelchen aus der Nekropole von Rizari s. Lemos 1986, 234 f.; Lemos 1997b, bes. 80 f.

²⁶⁹⁶ s. o. Anm. 377.

²⁶⁹⁷ Ich folge hier der Zuordnung von Lemos in der umfassendsten Publikation zur figürlich dekorierten, chiotischen Feinkeramik (Lemos 1991), die in ihrer Einteilung v. a. auf den Arbeiten von Price 1924, 205–222 und

wobei uns weniger Technik und Stil als Format, Aufwand, Wirkung und Thema der Bemalung interessieren.

Die Kelche des so genannten Animal Chalice Style²⁶⁹⁸ des ersten Jahrhundertviertels, die in der Tradition des Tierfriesstils im Aussparungsstil mit Füllornamenten bemalt sind, zeigen nur vereinzelt Menschen und lassen keinen Themenschwerpunkt erkennen. Auf den aufgenommenen Stücken ist zweimal eine Frau vor einer Sphinx (**B66. B68**) dargestellt, zweimal eine Gabenbringerin oder Adorantin (**A394. A407**), ein Reiter (**B70**), auf einem Fragment der Gruppe ist noch der Rest eines Helmbuschs zu erkennen (**B71**).

97 der Menschendarstellungen finden sich auf Kelchen des so genannten Grand Style²⁶⁹⁹, die im zweiten Viertel des 6. Jhs. und wahrscheinlich bereits früher hergestellt wurden²⁷⁰⁰. Auf diesen polychrom bemalten Kelchen sind die prächtigsten vielfigurigen Bilder angebracht²⁷⁰¹. Sie zeigen nur vereinzelt Tänzer²⁷⁰². Auf einigen Kelchen erscheinen Darstellungen von prozessionsartig hintereinander Schreitenden (10) sowie von Adoranten und Gabenbringern (13). Daneben zeigen sie Reiter und Krieger, oft wohl in Kampfdarstellungen (27). Auch ausführliche mythologische Darstellungen (14) wurden auf die Kelche gemalt, wobei sich häufig nur Fragmente erhalten haben, die auf größere Zusammenhänge und erzählende Darstellungen weisen, aber nicht mehr sicher zu deuten sind²⁷⁰³.

30 Menschendarstellungen finden sich auf Kelchen des so genannten Chalice Style²⁷⁰⁴ des zweiten Viertels des 6. Jhs.²⁷⁰⁵. Diese Kelche zeigen, ähnlich wie die des Grand Style, wenn auch in meist deutlich schlichterer Ausführung, ein recht breites Spektrum menschlicher Figu-

Boardman 1967a, 102–180 aufbaut. Zur Forschungsgeschichte s. Kerschner 2001, 84 f. Zusammenfassend zur chiotischen Feinkeramik s. auch Boardman 1998, 144–146; Cook – Dupont 1998, 46–51. 71–76; Lemos 2000b; Williams 2006. Die absolute Datierung der chiotischen Keramik ist nach wie vor problematisch, da datierte Fundkomplexe rar sind, s. Lemos 1991, 181.

²⁶⁹⁸ s. Lemos, 1991, 88–94 (Animal Chalice Style); 184 (Datierung).

²⁶⁹⁹ Zum Grand Style s. Boardman 1956, 59 f.; Lemos 1991, 94–118 mit einem Überblick über die dargestellten Themen; Cook – Dupont 1998, 71–72; Lemos 2000b, 234–236. Zur Frage des Produktionsortes (Naukratis oder Chios?) s. zusammenfassend: Möller 2000, 136–140. Zur Frage der Produktion Keramik chiotischen Stils (mit chiotischem Ton) in Naukratis, die bisher nicht nachweisbar ist, s. zuletzt: Schlotzhauer, in: Schlotzhauer – Weber 2005, 80 Anm. 33; Boardman 2006, 52; Williams 2006a, 131.

²⁷⁰⁰ s. dazu Lemos 1991, 184 f., die dabei aber den Naukratis- und Aphaia-Maler ins zweite Viertel setzt. In der DB BM wurde bis vor kurzem für einen Großteil der Kelche des Grand Style eine Datierung von 590–550 angegeben, neuerdings 580–560 (z. B. **A37. A335. A343. A400**; am 12.4.2013).

²⁷⁰¹ Zu den Darstellungen auf den Kelchen des Grand Style, s. Lemos 1991, 95–108.

²⁷⁰² Nur 3 Mal sicher auf der Außenseite, 4 Mal als Innenbemalung, s. Kapitel I., bei Anm. 301. 308.

²⁷⁰³ Einen Überblick über die mythologisch gedeuteten Darstellungen gibt Lemos 1991, 107 f.

²⁷⁰⁴ Zum Chalice Style s. Lemos 1991, 125–132. 185 f. (Datierung); Cook – Dupont 1998, 49 f.; Lemos 2000b, 226. Vgl. »Simple Figure chalices« bei Boardman 1967a, 157 f.

²⁷⁰⁵ Zur Datierung des Chalice Style s. Lemos 1991, 185 f., Lemos 2000b, 226, die nur für die Gruppe der »antithetical sphinxes« eine Datierung vor dem zweiten Viertel des 6. Jhs. annimmt. Die Datenbank des British Museum online, gibt für viele Stücke des Chalice Style, auch solche mit Menschendarstellungen (z. B. **A25–A28. A38. A341. A345. A391. A397. A398. A402. A413. B73**; 12.4.2013), eine Datierung von 600–575 an. Es handelt sich besonders um Stücke aus Lemos' »group of worshippers« des Chalice Style, die Lemos 1991, 185 f. gegen die Mitte des 6. Jhs. datiert. Möglicherweise basiert die Datierung in der DB BM auf neuen, bislang unpublizierten Forschungsergebnissen. Da die Gründe für die frühere Datierung nicht bekannt sind, wird sie hier nicht berücksichtigt.

ren²⁷⁰⁶, so einzelne Bilder von Göttern (Athena auf **A38**), einen Krieger (**B81**) und vereinzelt Tänzer (**A26. A28. A27**). Am häufigsten sind auf den Kelchen des Chalice Style aber Adoranten und Gabenbringer (10).

128 Menschendarstellungen befinden sich auf den Komastengelchen²⁷⁰⁷, die von etwa 580 bis 540 hergestellt wurden. Sie sind in schwarzfiguriger Technik, oft in flüchtiger Ausführung, dekoriert und zeigen, wie der Name der Gruppe bereits sagt, meist Tänzer.

Im Format unterscheiden sich die Kelche der Gruppen beträchtlich. Die Kelche des Chalice Style und die Komastengelche sind mit einem Durchmesser und einer Höhe – Werte, die bei dieser Gefäßform meist nah beieinander liegen – zwischen 12 und 16 cm²⁷⁰⁸ eher kleinformatig. Bei den Kelchen des Animal Chalice Style und des Grand Style wird zwischen dick- und dünnwandigen Kelchen unterschieden. Die dickwandigen Kelche des Animal Chalice Style haben nach Lemos einen Durchmesser von 30 bis 40 cm, die dünnwandigen waren wahrscheinlich etwas kleiner²⁷⁰⁹. Für die dickwandigen Kelche des Grand Style gibt Lemos einen üblichen Durchmesser von 25 bis 40 cm an²⁷¹⁰, im Einzelfall geht er sogar über 40 cm hinaus²⁷¹¹. Die dünnwandigen Kelche des Grand Style sind kleiner. Mit einem Durchmesser von etwa 22 bis 25 cm²⁷¹² haben sie aber immer noch ein beachtliches Format. Wenn man einzelne Figuren auf als dünnwandig klassifizierten Kelchen wie die Frauen auf **A335** betrachtet, kommt man immerhin auf eine ursprüngliche Höhe der Figuren von etwa 10 bis 12 cm.

Die Form der Kelche wird vom chiotischen, geometrischen Skyphos hergeleitet²⁷¹³. Auch beim Kelch handelt es sich offensichtlich ursprünglich um ein Trinkgefäß, wahrscheinlich für Wein. Kelche wurden nicht nur mit figürlicher Bemalung, sondern ebenso ohne aufwendige Dekoration, nur mit Reifen, einem Randornament oder Blattfries verziert, hergestellt. Während die Produktion der figürlich bemalten Kelche in der zweiten Hälfte des 6. Jhs. ausläuft, werden die schlichteren Versionen deutlich länger, wohl sogar bis in hellenistische Zeit, produziert²⁷¹⁴. Die tatsächliche Verwendung der figürlich bemalten Kelche ist nicht gesichert. Im Heiligtum mögen die kleineren Kelche des Chalice Style und die Komastengelche für Trankspenden oder zum Trinken benutzt worden sein. Bei den größeren Kelchen des Animal

²⁷⁰⁶ Zu den im Chalice Style dargestellten Themen s. Lemos 1991, 125 f. 128.

²⁷⁰⁷ Zu den Komastengelchen s. Boardman 1967a, 158; Lemos 1991, 169–175 (Komastengelche). 189 (Datierung); Boardman 1998, 146; Cook – Dupont 1998, 75; Lemos 2000b, 230–232.

²⁷⁰⁸ Höhe und Durchmesser haben entsprechend der Gefäßform meist ähnliche Maße. Für die Kelche des Chalice Style gibt Lemos 1991, 125 als übliches Maß 13–16 cm, in Einzelfällen bis zu 18 cm an. Für die Komastengelche nennt Lemos 2000b, 230 als übliches Maß 12–15 cm, Lemos 1991, 163 als mögliches Maßspektrum von Höhe 11,4 – 18,3 cm; Dm 11,4 – 19,6.

²⁷⁰⁹ Lemos 1991, 90. Zu den Maßen der dünnwandigen macht sie keine Angaben. Boardman 1967a, 157 erwähnt bei den ebenda publizierten Kelchen des Animal Chalice Style vier dickwandige (»heavy chalices: large vases with thick walls«) und sieben dünnwandige (»light chalices: the standard size«), allerdings ohne Maßangaben.

²⁷¹⁰ Lemos 2000b, 234.

²⁷¹¹ Nach Lemos 1991, 95 bei dem so genannten Troiloskelch aus Pitane **B91**.

²⁷¹² Lemos 2000b, 234.

²⁷¹³ Boardman 1967a, 119 f.; Lemos 1991, 7–10; Lemos 2000b, 216.

²⁷¹⁴ Boardman 1967a, 172 f. Taf. 65; Lemos 2000b, 219. 238.

Chalice und des Grand Style, die als Trinkgefäß selbst mit einem Durchmesser von 20 cm schlecht zu handhaben sind, ist dies unwahrscheinlich. Eine Verwendung als Mischgefäß, die u. a. Williams und Lemos vorschlugen²⁷¹⁵, ist vorstellbar. Es ist jedoch vor allem bei den großen aber auch bei den kleinen Kelchen durchaus möglich, dass sie als Gefäße in der ursprünglichen Funktion ihrer Form gar nicht verwendet, sondern direkt geweiht wurden.

Mit dem unterschiedlichen Format der Kelche gehen also nicht nur ein unterschiedlicher Aufwand in der Bemalung, sondern zum Teil auch verschiedene Schwerpunkte in der Themenwahl einher. Darstellungen von Kriegerern und Reitern sowie erzählende, respektive mythologische Darstellungen finden sich vorrangig auf den großformatigeren, polychrom bemalten Kelchen des Grand Style, während die Komasten vor allem auf den kleineren, oft flüchtig bemalten Komastengelchen gezeigt werden. Prozession, Gabenbringer und Adoranten sind etwa zu gleichen Teilen auf Kelchen des Grand Style und den kleineren, schlichter bemalten des Chalice Style angebracht.

Die großformatigen Kelche eignen sich besonders zur Bemalung mit mehrfigurigen Darstellungen, die in der polychromen Technik gut zur Geltung kommen. Vorrangig als Weihgeschenke zu verstehen, haben sie neben bzw. in ihrer Funktion als Agalma auch repräsentativen Charakter. Offensichtlich war in diesem Kontext die Darstellung des Mannes als Krieger und Reiter besonders gefragt.

Prozession, Gabenbringer und Adoranten, deren Darstellung auf den Kelchen in ihrem Verwendungskontext in Bezug zum Kult gesetzt werden kann, sind in schlichterer Form beliebt, haben aber ebenso einen repräsentativen Wert, möglicherweise weil sie die Gelegenheit bieten, den reich gekleideten und geschmückten Menschen zu zeigen.

Die Tänzer sind zwar auf den Kelchen allgemein das beliebteste Thema, sie erscheinen aber nur drei oder vier Mal auf der Außenseite eines Kelches des Grand Style, sowie vier Mal auf der Innenseite, wo sie eher als zusätzliche Dekoration zu verstehen sind, die auf die Verbindung der Gefäße mit den Tänzern hinweist. Obwohl die Tänzer als Darstellungsthema also offensichtlich deutlich geringeren repräsentativen Wert hatten, waren sie das gefragteste Sujet.

Diese Vorliebe wird auch deutlich, wenn man das Spektrum und Zahlenverhältnis der auf den Kelchen dargestellten Themen mit denen anderer Votivgattungen vergleicht. Ein interessantes Vergleichsmaterial bilden hier die archaischen Bleifiguren, die zu zehntausenden in lakonischen Heiligtümern, besonders dem der Artemis Orthia in Sparta gefunden wurden²⁷¹⁶. Neben Gegenständen wie Kränzen und Früchten zeigen sie meist menschliche Figuren oder Götter, seltener werden auch Plaketten mit mehreren Figuren aus dem Blei hergestellt. Unter den Bleifiguren finden wir einige Figurentypen bzw. Rollenbilder der Figuren auf den chiotischen Kelchen wieder, so den Mann als Krieger, als Reiter und als Tänzer. Auch Adoranten und

²⁷¹⁵ Williams 1983a, 156; Lemos 1991, 95.

²⁷¹⁶ Zu den Bleifiguren allg. s. A. J. B. Wace, in: Dawkins 1929, 249–284; Boss 2000.

Gabenbringer erscheinen, die wie auf den chiotischen Kelchen meist weiblich sind²⁷¹⁷. Boss, der das Material zuletzt ausführlich untersucht hat, unterzieht es auch einer quantitativen Analyse²⁷¹⁸. Beliebteste Themen sind unter den menschlichen Figuren waffentragende Männer sowie Frauen als Adoranten und Gabenbringer, die zu etwa gleichen Teilen dargestellt werden²⁷¹⁹. Dies ist durchaus vergleichbar mit dem Verhältnis der beiden Figurentypen auf den chiotischen Kelchen, auch wenn die absolute Anzahl der Darstellungen auf den Kelchen deutlich geringer ist: hier stehen 25 Krieger 27 Adoranten und Gabenbringern gegenüber (davon 20 sicher weiblich). Die auf den Kelchen so beliebten Tänzer erscheinen aber unter den Bleifigurinen verhältnismäßig selten²⁷²⁰. Das Übergewicht an Tänzerdarstellungen ist also nicht typisch für Motivgattungen, sondern ein Charakteristikum der chiotischen Kelche.

Ebenso wie die Vorliebe für die Tänzer auf den chiotischen Kelchen ist auffällig, welche Themen nicht dargestellt werden. Wieso sind männliche Tänzer so häufig, während weibliche Reigentänzerinnen, anders als in der gleichzeitigen nord- und südionischen Vasenmalerei und der chiotischen Reliefkeramik, gar nicht oder kaum erscheinen?

Das Phänomen kann hier nicht endgültig geklärt werden, es sollen aber einige Überlegungen dazu angestellt werden. Es liegt am nächsten, den Grund im Bildträger selbst zu suchen. Wir haben gesehen, dass der Kelch eigentlich ein Trinkgefäß ist. Auch wenn die Gefäße möglicherweise nicht als Trinkgeschirr im Heiligtum verwendet, sondern direkt geweiht wurden, ist die Form nicht zufällig. Auch als Weihgeschenk erinnert das Gefäß immer an seinen ursprünglichen Verwendungszweck²⁷²¹.

Eine weitere Überlegung basiert auf der Annahme, dass das im Heiligtum genutzte (geweihte) Gefäß und die Darstellung darauf einen Bezug zum Nutzer (Weihenden) hat. Dies ist nicht zwingend und vor allem wohl nicht durchgängig anzunehmen. So wurde manches Weihgeschenk²⁷²² möglicherweise nur wegen seiner Form, wegen des darauf Dargestellten, aufgrund des Materialwerts oder seiner kunstfertigen Ausführung geweiht. Zudem sind mögliche Bezüge für uns im Einzelfall oft nicht mehr zu rekonstruieren²⁷²³. Dies zeigt sich bereits bei zahlreichen Einzelbeispielen, die dem Versuch, scheinbar weiblich oder männlich konnotierte Objek-

²⁷¹⁷ Boss 2000, 55–72 (Krieger). 79 f. (Reiter). 73–75 (Tänzer). 81–101 (Frauen als Adoranten und Gabenbringer)

²⁷¹⁸ Das Material und die vorgelegte Untersuchung eignen sich nur bedingt zum Vergleich mit den Bildern chiotischer Kelche. Zum einen handelt es sich um ein anderes Medium. Zum anderen bezieht Boss in seine Untersuchung nicht nur Darstellungen menschlicher Figuren, sondern auch Tiere und Gegenstände mit ein.

²⁷¹⁹ zu den Zahlenverhältnissen s. Boss 2000, 147–153. 205–207, der das Material nach Deponierungen und Fundkomplexen auswertet. Die absoluten Mengen ändern sich zwar, wie auch der Anteil der Menschendarstellungen am Gesamtmaterial, da Kränze sich darunter zunehmender Beliebtheit erfreuen, Frauen und Krieger erscheinen aber zu jeweils ähnlichen Anteilen.

²⁷²⁰ Boss 2000, 73 f. 207 f. Besondere Vorliebe der Bleifigurinen scheint dagegen eine Flügel Frau, die im Heiligtum der Artemis Orthia wohl mit der lokalen Göttin zu verbinden ist, s. Boss 2000, 26–38. 200–205.

²⁷²¹ Zum Verhältnis von Gefäßform im Kult und profaner Verwendung Scheibler 1987, 59.

²⁷²² Zur Definition und Funktion von Weihgeschenken s. allg. Burkert 1987; Bodel 2009 mit älterer Lit.

²⁷²³ Etwa Weihgeschenke, die im Namen anderer gemacht werden konnten, z. B. für Sohn, Tochter oder Ehemann, die dann auch deren Lebensbereich betreffen, s. Prêtre 2009, 13.

te weiblichen oder männlichen Weihenden zuzuordnen, entgegenstehen²⁷²⁴. Als bekanntes Beispiel sei nur der Votivschild genannt, den eine Inschrift als Weihgeschenk einer Brotverkäuferin für Athena ausweist²⁷²⁵, und auf die zahlreichen von Männern geweihten Koren hingewiesen²⁷²⁶.

Doch auch wenn viele Beispiele zeigen, dass sich keine einfachen, durchgehend gültigen Regeln für das Verhältnis von Weihendem und Weihgeschenk aufstellen lassen, weisen doch zahlreiche Fundkomplexe sowie die schriftliche Überlieferung²⁷²⁷ darauf hin, dass in bestimmten Altersgruppen, Lebenssituationen und in Heiligtümern bestimmter Gottheiten bestimmte Weihgeschenke bevorzugt wurden. Es seien nur einige Beispiele aus dem Bereich der Keramik genannt²⁷²⁸, wo bestimmte Gefäßformen, teils auch mit spezifischer Bemalung in ausgesuchten Heiligtümern gefunden wurden²⁷²⁹, so die Loutrophoren aus dem Nympheheiligtum in Athen, die Krateriskoi mit laufenden und tanzenden »Bärinnen« aus dem Artemisheiligtum von Brauron oder Teller mit Athenadarstellungen von der Athener Akropolis²⁷³⁰.

Nimmt man an, dass bei den Kelchen oft ein Bezug zwischen Form, Darstellung und Nutzer bestand, könnte sowohl die Form – ein Trinkgefäß für Wein –, als auch das beliebteste Thema – männliche Tänzer –, dafür sprechen, dass die Kelche bevorzugt von (jungen) Männern verwendet wurden²⁷³¹. Dass das darauf dargestellte Tanzen eine Rolle im Kult spielte, ist wahrscheinlich.

²⁷²⁴ s. dazu zahlreiche Beiträge im Kolloquiumsband Prêtre – Huysecom-Haxhi 2009. Zu Mustern und Ausnahmen bei »weiblichen« und »männlichen« Weihgeschenken s. bes. Prêtre 2009, 11–13; Jacquemin 2009. Zur problematischen Deutung von Schmuckweihungen und der Rolle der empfangenden Gottheit bei der Auswahl des Weihgeschenks s. Saint-Pierre 2009; de Polignac 2009. Zu weiblichen Weihenden s. u. a. Kron 1996, 155–171; Dillon 2002, 9–36.

²⁷²⁵ De Ridder 1896, 92 f. Nr. 264 Abb. 60; Lazzarini 1976, 170. 186 Nr. 46 Taf. 1, 2; Brize 1989/1990, 326.

²⁷²⁶ Zu den mit Akropoliskoren zu verbindenden Inschriften, die männliche Weihende nennen, s. Meyer 2007, 25. 30–32. Anhang S. 50–53.

²⁷²⁷ Bekanntes Beispiel ist Platon, Phaidros 230b, wo Sokrates ein Heiligtum des Acheloos und der Nymphen an den Mädchenstatuen und anderen aufgestellten Figuren erkennt, s. dazu zuletzt Baumbach 2009, 217.

²⁷²⁸ Vgl. in anderen Gattungen z. B. Versuche, Fundkomplexe von Terrakottastatuetten in Heiligtümern auszuwerten: Merker 2000, 321–341; Rumscheid 2003, bes. 154–161, oder die Fundverteilung archaischer Plastik, die darauf hinweist, dass Kouroi eher männlichen, Koren eher weiblichen Gottheiten geweiht wurden (Meyer 2007, 34 f.).

²⁷²⁹ Zu Heiligtumskeramik und heiligtumsspezifischen Fundkomplexen von Keramik s. zusammenfassend de La Genière 2008.

²⁷³⁰ s. zu den Loutrophoren: Papadopoulou-Kanellopoulou 1997; Alexandridou 2011, 72 f. mit weiterer Lit. – Zu den Krateriskoi: Kahil 1963; Kahil 1981; Giuman 2009. – Zu den Tellern s. o. Anm. 2365.

²⁷³¹ Einen Hinweis auf die Weihenden der Kelche könnten auch die Weihinschriften geben, die, soweit anhand der Fragmente noch zu erkennen, größtenteils männliche Weihende nennen, als Empfängerin, da zu großen Teilen aus dem Aphroditeheiligtum von Naukratis, Aphrodite (s. dazu v. a. Cook – Woodhead 1952, 165; Möller 2000, 138 f. 166–168 mit ausführlicher Lit. in Anm. 629). Sie sind allerdings zum einen nur selten mit bemalten Gefäßen in Zusammenhang zu bringen. Zum anderen scheinen die Fragmente mit Inschriften größtenteils von Kantharoi zu stammen (so Williams 1983a, 183 zum Material aus Ägina, Möller 2000, 167 zu den Inschriften aus Naukratis; anders Cook – Woodhead 1952, 165 in ihrer Anmerkung zur Liste der Inschriften auf chiotischer Keramik aus Naukratis). Außerdem ist zu berücksichtigen, dass Weihinschriften von Männern allgemein wesentlich häufiger sind als die von Frauen (Zusammenstellung archaischer Weihinschriften: Lazzarini 1976, s. dazu bes. Lazzarini 1976, 61 f. 169 f.; Dillon 2002, 9, Anm. 1; Jacquemin 2009, 73, die S. 79 auch darauf hinweist, dass Fragmente, die unterschiedliche Möglichkeiten zulassen, meist zur männlichen Namensvariante ergänzt werden.).

Das Darstellungsspektrum der Kelche weist aber umgekehrt auch darauf hin, dass die Gefäße nicht auf diesen Bezug beschränkt waren, sondern dass die Nutzer der Kelche ebenfalls andere Bilder für sich, ihr Anliegen oder für die Gottheit passend fanden. Ausführliche Bilder, darunter die mythologischen Darstellungen, können allgemein als Schmuck der großen Kelche der Gottheit zu Freude gereichen. Bilder von Kriegern und Reitern, in mythologischen Zusammenhängen oder außerhalb, präsentieren den Mann in vorbildlichen Rollen. Die Bilder von Gabenbringern, Adoranten und Prozessionen finden sich nicht zufällig ebenso auf den kleinen Kelchen, die neben ihrer Funktion als Agalma auch die Handlung des Weihens perpetuieren, den Akteur in Erinnerung halten und unter den Schutz der Gottheit stellen²⁷³².

Südionien

In der südionischen Keramik finden sich 161 von 884 der hier berücksichtigten Gefäße mit Darstellungen von Menschen und Mischwesen mit Menschenkörper, nur etwa halb so viele wie im Nordionischen oder im Chiotischen.

Chronologisch verteilen sich die Bilder anders als im Chiotischen. Unter den frühen Darstellungen am Ende des 8. bzw. Anfang des 7. Jhs. finden sich nach dem Chiotischen die meisten frühen Vasenbilder der ostgriechischen Keramik auf südionischen Stücken, vor allem aus Samos, wenn auch die absolute Zahl mit 7 Stück gegenüber der Produktion anderer Regionen wie etwa Attika gering scheinen mag. Die Bilder übernehmen Figurentypen von attischen Vorbildern, die eigenständig kombiniert werden, darunter auch die trauernden Frauen in einer Prothesisdarstellung (**A2**), die wohl als früheste Darstellung von Frauen in der ostgriechischen Vasenmalerei gelten kann. Die mit Menschen und Mischwesen bemalten Fragmente stammen sowohl von geschlossenen Gefäßen als auch von Kantharoi und wurden ebenfalls größtenteils in Heiligtumskontexten gefunden.

In den Bildern der orientalisierenden südionischen Keramik des 7. Jhs. finden sich zwar weiterhin relativ wenige Darstellungen von Menschen und Mischwesen mit Menschenkörper, es ist aber kein Hiatus wie im Chiotischen feststellbar. Vereinzelt Bilder hintereinander schreitender Frauen, von Kriegern bei Kampf und Jagd (**B3. B5**), Reitern (**B11. B12**), Tänzern und Reigen weisen auf eine durchlaufende Tradition.

In einigen Bereichen sind die Darstellungen nicht nur die ersten des Themas in der ostgriechischen Vasenmalerei, sondern erscheinen auch allgemein innerhalb der griechischen Ikonographie früh, wie etwa die ›Dickbauchtänzer‹ beim Reigen (**A20**) und der Behaarte mit Ranke (**A437**). Sie zeigen, dass die südionische Vasenmalerei, was die Typen und Themen angeht, ikonographisch durchaus auf der Höhe der Zeit war.

Vereinzelt erscheinen Darstellungen übermenschlicher Wesen, etwa die Potnia theron auf einem südionischen Teller (**A528**); es lassen sich aber bisher nicht sicher erzählende, mythologi-

²⁷³² vgl. Klöckner 2006, 139; Senff 2006, 272; Müller 2009, 94. s. dazu auch o. mit Anm. 1123.

sche Darstellungen festmachen²⁷³³, obwohl sie in anderen Gattungen gezeigt werden²⁷³⁴. Bei der ungewöhnlichen Hasenjagd auf einer Oinochoe des zweiten Viertels des 7. Jhs. (**B5**) mag es sich um eine erzählende Darstellung handeln²⁷³⁵, da sie für uns aber kaum mehr zu entschlüsseln ist, lässt sich selbst dies nicht sicher sagen²⁷³⁶.

Auch im ersten Drittel des 6. Jhs. finden sich nur wenige Menschendarstellungen, abgesehen von im Profil gezeigten Köpfen, von Männern, aber vor allem von Frauen, welche die so genannten Protomenteller von etwa 610 bis 580 schmücken. Nur einzelne Glanzstücke wie die bekannte Reigenhydria aus Samos (**A296**) oder eine Schale aus Milet mit Reiterfries (**B60**) zeigen mehrfigurige Darstellungen.

Bei den Darstellungen auf den Gefäßen des 7. und frühen 6. Jhs. zeigt sich bei den meisten Themen kein Schwerpunkt auf bestimmten Gefäßformen. Es werden Amphoren, Kannen, eine Hydria, ein Krater, eine Schale, ein Deckel, ein Teller sowie nicht näher bestimmbare geschlossene Gefäße bemalt. Heraus sticht die schon genannte Gruppe der Protomenteller (**B28–B46**). Teller dieser Art fanden sich vor allem im Schwarzmeergebiet (12 von 18). Neuere Forschungen konnten nachweisen, dass sie nicht nur in südionischen Werkstätten hergestellt wurden, sondern auch am Hellespont²⁷³⁷. Offensichtlich führte eine besondere Nachfrage im Schwarzmeergebiet dazu, dass man die Produktion von Protomentellern in Filialwerkstätten auf ›halben Wege‹ aufnahm.

Der Löwenanteil der Bilder von Menschen und Mischwesen mit Menschenkörper in der südionischen Vasenmalerei gehört der zweiten Hälfte des 6. Jhs. an, genauer gesagt der Zeit zwischen etwa 560 und dem Ende des Jhs. (124 von 143 im 6. Jh.)²⁷³⁸. Dabei handelt es sich größtenteils um Fikellurakeramik²⁷³⁹ (114), hinzu kommt eine kleine Gruppe von meist in schwarzfiguriger Technik bemalten Kleinmeisterschalen (10).

²⁷³³ v. Graeve 1971, vermutet in der Kampfdarstellung auf den südionischen Fragmenten **B3** mythisches Geschehen, was nicht auszuschließen aber auch nicht zu beweisen ist, da es keine eindeutigen Hinweise auf benennbare mythische Figuren oder eine einmalige Handlung gibt.

²⁷³⁴ s. z. B. auf eine Reihe möglicherweise südionischer Bronzebleche – u. a. **C40. C47**.

²⁷³⁵ Dafür könnte sprechen, dass sie – zumindest für den modernen Betrachter – aus sich selbst kaum verständlich ist. Zum narrativen Bilde als einem, das einer ›Geschichte bedürftig‹ ist zu seinem Verständnis s. Giuliani 2003, bes. 79 f.

²⁷³⁶ Es könnte sich auch um die nur für uns nicht verständliche Darstellung etwa einer Jagdmethode handeln, s. zu der Darstellung Cook 1990, 55 f.; Käufler 2006, 66 f.

²⁷³⁷ Posamentir – Solovyov 2006, 114 f.; Posamentir – Solovyov 2007, 195. 198 f. Posamentir u. a. 2009, 39; s. dazu auch Kerschner 2006b, 149 f. Beprobungen ergaben Zugehörigkeit zur Herkunftsgruppe TroD (Hellespont-Werkstätten) bei **B36. B44. B45**; bei **B33** ebenfalls vermutet von Posamentir u. a. 2009, 39.

²⁷³⁸ Hier werden die kurz vor oder um die Jahrhundertmitte datierten Kleinmeisterschalen und Fikellurastücke hinzugezählt. Zur umstrittenen Datierung der Fikellurakeramik s. Exkurs Fikellura: Produktionszentrum Milet.

²⁷³⁹ Berücksichtigt sind hier nur die im Aussparungsstil auf hellem Überzug gemalten Stücke. Zu den Themen der Fikellurakeramik s. Cook 1933/1934, 66–68; Schaus 1986, 259–261 (Altenburg-Maler); 273–277 (Running-Satyrs-Maler). Die Bewertung kann nur eine vorläufige sein, da zahlreiche Neufunde von Fikellurakeramik aus Milet bislang nicht publiziert sind, s. dazu Wascheck 2008, bes. 47 f. 61 sowie weitere Ankündigungen, s. o. Anm. 743. 2028.

Häufigstes Thema sind, wie in der chiotischen und nordionischen Vasenmalerei, die Tänzer. Sie zeigen 55 der 114 berücksichtigten Fikelluragefäße. Es handelt sich dabei um eine recht einheitliche Gruppe von Stücken, die wohl größtenteils zwei Malern zuzuschreiben sind.

Bilder von Reitern²⁷⁴⁰ und Kriegern, obwohl immer wieder Thema in der südionischen orientalisierenden Vasenmalerei, finden in der Fikellurakeramik der zweiten Hälfte des 6. Jh. nur geringe Nachfolge (**A285**). Sie werden vor allem auf den schwarzfigurigen südionischen Schalen gelegentlich dargestellt (**A283. A516. B296. B296a. B297**). Prozession und Reigen, obwohl im gleichzeitigen Nordionischen verbreitet, werden in der Fikellurakeramik nicht gezeigt.

Einige Themen finden sich innerhalb der ostgriechischen Vasenmalerei fast ausschließlich im Südionischen, vor allem in der Fikellurakeramik. So das Bodengelage (9), oft in paradiesischer Natur, sowie schwebende Flügeljünglinge (9). Diese tauchen oft beim Bodengelage auf, aber gelegentlich auch in anderen Zusammenhängen. Die möglicherweise aus dem Lakonischen übernommenen oder gemeinsam mit diesem entwickelten Flügeljünglinge werden erstmals in den südionischen Vasenbildern sicher mit Aphrodite verbunden, der schwebende Flügeljüngling wird zu Eros.

Ein Unikat innerhalb und außerhalb der ostgriechischen Vasenmalerei ist bislang die Schale (**A559**) mit einer expliziten Sexdarstellung, in der die üblichen Verhaltensregeln ebenso wie die Gesetze der Schwerkraft aufgehoben sind und zwischen den Paaren einzigartige phallosköpfige Flügelwesen schweben.

Satyrn und Mänaden kommen in den südionischen Vasenbildern etwas häufiger vor (12) als Gelage und Flügeljünglinge, aber im Vergleich zu den nordionischen Bildern immer noch relativ selten; das gilt sowohl für die absolute Zahl als auch in Relation zur geringeren Gesamtanzahl der mit Menschen und Mischwesen bemalten Stücke. Anders als die nordionischen Gefäße mit dionysischen Bildern, die größtenteils außerhalb Kleinasiens gefunden worden sind, wurden die südionischen Gefäße mit dionysischen Darstellungen offensichtlich weniger exportiert. Dies könnte erklären, wieso sie zum einen möglicherweise bereits in geringerem Umfang hergestellt wurden, zum anderen bisher weniger bekannt sind. Die Vielfalt der Ikonographie bei gleichzeitig geringer Anzahl an Darstellungen deutet darauf hin, dass es mehr dionysische Bilder gab. Bislang vor allem in Vorberichten erwähnte Neufunde aus Milet versprechen Fikellurakeramik mit neuen Darstellungen aus dem dionysischen Bereich²⁷⁴¹.

Obwohl Bilder von Mischwesen mit Menschenkörper und von übernatürlichen Wesen (zu denen neben Satyrn und Flügeljünglingen auch Flügelfrauen, Kentauren und Wesen mit Menschenkörpern und Tierköpfen zählen) insgesamt in der südionischen Vasenmalerei relativ häufig sind, finden sich vergleichsweise selten erzählende mythologische Darstellungen (bis zu

²⁷⁴⁰ Zu ostgriechischen orientalisierenden Reiterdarstellungen s. Kerschner, in: Töpferzentren 2002, 40; zu südionischen Pferdedarstellungen Schlotzhauer 2007, 278 Anm. 92.

²⁷⁴¹ Schlotzhauer 2006b, 237. 250 Anm. 94; Jahresbericht AA 2006, 211 f.; v. Graeve 2007b, 634.; v. Graeve 2008, 11.

8)²⁷⁴². Bei den Kentauern weist zweimal ein Kampf auf einen erzählerischen Kontext (**A432**, **A435**). Die Fikelluraamphora **A201**²⁷⁴³ zeigt den Kampf der Pygmäen gegen die Kraniche²⁷⁴⁴; Delphine, die zum Teil Menschenbeine statt Flossen haben (**B297**), lassen sich als Verwandlung der Seeräuber in Delphine durch Dionysos deuten²⁷⁴⁵. Der Kopf, den eine Kappe mit Schlange krönt (**B283**), gehört möglicherweise zu einer Busirisdarstellung im Rahmen des Heraklesmythos²⁷⁴⁶. Bislang einzigartig ist die umfangreiche erzählende Darstellung, die in Miniatur-Fikelluramalerei auf einem Amphoriskos aus Milet angebracht ist (**A286**). Er kombiniert im Bauchfries einen Kampf von Pygmäen gegen Kraniche mit den Befestigungsmauern einer Stadt, auf denen eine Frau, ein Krieger und ein Trompeter stehen, möglicherweise eine Parodie auf homerische Schlachtbeschreibungen²⁷⁴⁷. Andere Darstellungen umfangreicherer Szenen, die möglicherweise einen erzählenden Gehalt haben, sind zu fragmentarisch überliefert, um die Handlung zu deuten²⁷⁴⁸.

Die Gefäßformen, die in der südionischen Keramik bemalt wurden, und ihre Verbreitung unterscheiden sich teilweise von den Chiotischen und Nordionischen. In der bisher bekannten Fikellurakeramik bildet die Amphora die bevorzugte Form²⁷⁴⁹, was auch für die mit Menschen und Mischwesen bemalten Stücke gilt: Über die Hälfte der berücksichtigten Darstellungen findet sich auf Amphoren (65 von 114). Danach folgen mit deutlichem Abstand die Kannen (11), eine Reihe von Trinkgefäßen (4 Tassen, 8 Schalen), eine kleine Gruppe von Dinoi (3), zwei Stamnoi sowie ein Amphoriskos und ein Aryballos. Hinzu kommen außerhalb der Fikellurakeramik die Kleinmeisterschalen (10) als kleinere, relativ geschlossene Gruppe.

Die untersuchte Fikellurakeramik und die Kleinmeisterschalen wurden, soweit anhand der bislang publizierten Stücke feststellbar, nicht nur insgesamt in geringerer Anzahl hergestellt, sondern auch zu einem geringeren Anteil exportiert als die gleichzeitige nordionische Keramik. Etwa 50 % (60 von 114 Fikelluragefäßen, 4 von 10 Kleinmeisterschalen) blieben in der Ostägäis. Dabei finden sich in den rhodischen Nekropolen, die sonst reich an Fikellurakeramik sind²⁷⁵⁰, nur wenige Stücke, die mit Menschen und den hier untersuchten Mischwesen

²⁷⁴² Zu mythologischen Darstellungen in der ostgriechischen Keramik s. Tempesta 1998, die nicht zwischen Darstellungen mythischer Figuren und erzählenden Darstellungen unterscheidet. Zur südionischen Keramik bes. Tempesta 1998, 141–147.

²⁷⁴³ Vgl. wahrscheinlich auch **B289**.

²⁷⁴⁴ Die Deutung ist unumstritten, Lit. s. Katalog.

²⁷⁴⁵ Vgl. möglicherweise auch die schwimmende Figur auf **A523**. Die Deutung schlägt bereits Rhode 1955 bei der Erstpublikation der Schale vor. Greifenhagen 1971, 90 Anm. 15 meldet Zweifel an der ostgriechischen Produktion des Stückes an. Weitere Lit. s. Katalog.

²⁷⁴⁶ Dies vermuten bereits Lorimer, in: Hogarth u. a. 1905, 121; Price 1931, in: CVA Oxford (2) II D 84; s. zuletzt Schlotzhauer, in: Schlotzhauer – Weber 2005; weitere Lit. s. Katalog.

²⁷⁴⁷ s. zu der Darstellung v. Graeve 2007b, 633 f. Vgl. zum dargestellten Thema – nicht parodistisch – etwa die Darstellung des Achill, der Hektor im Beisein von Hekabe und Priamos um die Stadtmauern verfolgt, auf der att. rf. Schale Boston, MFA 98.933: Reichardt 2007, 54. 96 G3 Taf. 8, 2.

²⁷⁴⁸ Etwa die ursprünglich vielfigurige Darstellung im oberen Fries von **A170**, s. dazu Schaus 1986, 253 f. 258. 261.

²⁷⁴⁹ Cook 1933/1934, 55–57; Schaus 1986, 268 f. 281; Cook – Dupont 1998, 77; Schlotzhauer 1999, 223; Wascheck 2008, 47 f. 61, letztere mit Ankündigung von Neufunden anderer Formen.

²⁷⁵⁰ Cook 1933/1934, bes. 2 f. 87 f. 90–92; Wascheck 2008, 61. 70–73.

bemalt sind (4)²⁷⁵¹. Etwa 19 % (22) wurden ins Schwarzmeergebiet exportiert, etwa 17 % (19) nach Ägypten, einzelne Stücke fanden sich auf den ionischen Inseln und in Italien.

Figürlich bemaltes Trinkgeschirr aus südionischen Werkstätten, also Kleinmeisterschalen und Fikellurakeramik, scheint also vorrangig für den lokalen Gebrauch hergestellt worden zu sein. Das gilt besonders für die Fikelluragefäße²⁷⁵². Die bislang publizierten Fikelluraschalen mit Bemalung von Menschen und Mischwesen mit Menschenkörper stammen aus den Heiligtümern von Milet, Didyma und Samos, nur ein Fragment wurde in einem Heiligtum in Etrurien gefunden (**A523**). Die Fikelluradinoi mit entsprechender Bemalung stammen aus dem Aphroditeheiligtum von Milet²⁷⁵³, die Fikelluratassen²⁷⁵⁴ aus Heiligtumskontext in Milet und Didyma. Besonders auf diesen Gefäßen, finden sich auch lokale Besonderheiten in der Ikonographie wie Gelage und schwebende Flügeljünglinge. Das Trinkgeschirr wurde offensichtlich hauptsächlich für den Gebrauch im lokalen Heiligtum hergestellt.

Aus dem Rahmen der auch sonst üblichen Gefäßformen fällt die Tasse. Während Schale und Dinos in archaischer Zeit außerhalb der südionischen Keramik übliche Formen von Trink- und Mischgefäßes darstellen²⁷⁵⁵, handelt es sich bei der Tasse um eine Form, die besonders im Südionischen eine lange Tradition hat²⁷⁵⁶ und die in archaischer Zeit dort offenbar vor allem im Heiligtum verwendet wurde. Tassen stellen im südionischen Bereich unter den Funden im Heraion von Samos bis an den Anfang des 6. Jh. »als einfaches Trink- oder Spendegerät« [...] »weitaus die gebräuchlichste Gefäßart« dar. Erst danach werden sie von den Schalen überholt²⁷⁵⁷. Unter den geometrischen Tassen aus Samos finden sich auch solche, die wie die späteren südionischen Tassen eine steile, ausschwingende Wandung haben²⁷⁵⁸. Exemplare entsprechender Form sind auch aus geometrischen Kontexten in Milet bekannt²⁷⁵⁹. Dies lässt vermuten, dass sich im kultischen Kontext eine alte Form des Trinkgefäßes gehalten hat, während sie im »alltäglichen« Gebrauch von der Schale abgelöst wurde. Die bemalten Exemplare

²⁷⁵¹ Zur Verbreitung der Gefäße des Altenburg-Malers u. des Running-Satyrs-Malers s. Schaus 1986, 293.

²⁷⁵² s. Schlotzhauer 2006a, 135–137; Wascheck 2008, 61 mit Ankündigung weiterer Funde von Symposionsgeschirr.

²⁷⁵³ Zu den Fikelluradinoi aus Milet s. Ketterer 1999.

²⁷⁵⁴ Zu den Fikelluratassen aus Milet s. Schlotzhauer 1999; Schlotzhauer 2006a, 138–141.

²⁷⁵⁵ Vgl. etwa den chiotischen Dinos **B163**, den äolischer Dinos **B22** und die nordionischen Campana-Dinoi.

²⁷⁵⁶ Auch in der chiotischen Keramik finden sich Tassen, darunter solche mit steiler, ausschwingender Wandung, die zumindest seit dem frühen 7. Jh. hergestellt werden. Sie beginnen offensichtlich später und spielen eine geringere Rolle als die Tassen in der südionischen Keramik. Zu den Tassen aus Chios s. Boardman 1967a, 123–128 (vgl. bes. Typ B). Wie im Südionischen werden aber auch in der chiotischen Keramik im 6. Jh. vereinzelt figürlich bemalte Tassen im Heiligtum verwendet s. etwa **A415**.

²⁷⁵⁷ So Eilmann 1933, 57 nach Ergebnis der früheren Grabungen im Heraion. s. dazu auch Technau 1929, 33; Kron 1988, 145. Walter 1968 macht keine Angaben zu den Mengenverhältnissen der Gefäßformen und berücksichtigt die unbemalten Gefäße nicht. Zu den samischen Tassen archaischer Zeit mit Dipinti und ihrer Deutung als Kultgeschirr s. Kron 1984, bes. 292 f. 296; Kron 1988, 145–147.

²⁷⁵⁸ Zu den samischen Tassen s. Technau 1929, 33 Beil. 18, 3; Eilmann 1933, 57–60; Walter 1957, 40 Beil. 51; Walter – Vierneisel 1959, 13 Beil. 14, 1–3; Coldstream 1968/2008, 290 Taf. 64 d. Zu den Tassen mit steiler Wandung und ihrer möglichen Herleitung von mykenischen Formen s. Eilmann 1933, 57 f. Abb. 4 a–c.

²⁷⁵⁹ v. Graeve 1973/1974, 86. 94 Nr. 38 Taf. 21. Etwas niedriger aber ebenfalls mit steiler, ausschwingender Wandung: v. Graeve 1975, 43 f. Nr. 3 Abb. 8.

mit gewelltem Rand, wie z. B. **A434**²⁷⁶⁰, die sich nicht gut zum Trinken eignen, waren vielleicht als Spendegefäß oder Weihung gedacht. Aus den Tassen mit glattem Rand wurde aber auch getrunken. Die Statue eines Gelagerten aus Myus²⁷⁶¹, die der Inschrift nach als Weihgeschenk für Apollon aufgestellt wurde, hält etwa eine Tasse mit steiler, ausschwingender Wandung. Sie dient als Trinkgefäß, verweist aber gleichzeitig mit ihrer spezifischen Form auf den besonderen Charakter des Gelages.

Blicken wir auf die Gesamtheit der Darstellungen von Menschen und Mischwesen in der südionischen Keramik, zeigt sich trotz der Verwandtschaft mit dem Attischem bereits der frühen Darstellungen und trotz eines engen Austausches mit Lakonien besonders in der Fikellurakeramik von Anfang an ein kreativer, eigener Umgang mit den Bildformeln und Figurentypen. Zwar scheint mit den Tänzern ein Großteil der Menschendarstellungen sowohl thematisch als auch in der Umsetzung wenig originell, einzelne Bilder haben aber eine hohe Qualität, nicht nur in der technischen Ausführung, sondern auch in anspruchsvollen Kompositionen und eigener, detailreicher Umsetzung erzählender Darstellungen. Diese anspruchsvolleren Stücke wurden offensichtlich in geringerem Maß exportiert und sind uns daher bislang weniger bekannt. Da die südionische Keramik nie einen so großen Markt erreicht hat wie die attische, wurden die aufwendigeren Stücke vielleicht auch nur in begrenztem Umfang hergestellt.

Nordionien

Von den 884 hier berücksichtigten Darstellungen von Menschen und Mischwesen mit Menschenkörper in der ostgriechischen Keramik finden sich 306 auf Gefäßen aus nordionischen Werkstätten oder auf solchen, die in deren Tradition arbeiten²⁷⁶². Damit stammen aus dem nordionischen Bereich etwa ebenso viele Stücke wie aus dem Chiotischen und etwa doppelt so viele wie aus dem Südionischen.

Anders als dort sind aber bisher keine Darstellungen von Menschen und Mischwesen mit Menschenkörper aus der geometrischen Vasenmalerei bekannt. Sie beginnen erst mit dem früh Orientalisierenden (**B2**). Auch im 7. Jh. finden sich nur wenige Darstellungen von Menschen²⁷⁶³. Die Bilder stammen vor allem aus der zweiten Jahrhunderthälfte und zeigen Krieger und Reiter (z. B. **B7**. **B8**. **B14**) teils bei Kampf und Jagd. Im letzten Drittel des Jahrhunderts beginnen die ersten Reigendarstellungen (**A292**).

An der Wende zum 6. Jh. werden die Darstellungen von Menschen und Mischwesen mit Menschenkörper häufiger. Die Masse der Bilder findet sich jedoch in der zweiten Jahrhun-

²⁷⁶⁰ Schlotzhauer 1999, 235 f. Gruppe »Kleeblattassen«. Neufunde zeigen, dass zumindest ein Teil der Gefäße der Gruppe zwei Henkel hatte (s. Schlotzhauer 2006a, 138), man sie also wie die chiotischen Trinkgefäße mit zwei Henkeln und ohne Fuß (s. o. Anm. 1797) auch als Kantharoi bezeichnen könnte.

²⁷⁶¹ Myus: Berlin, ANT Sk1672: Blümel 1963, Nr. 66. Abb. 213. 214.

²⁷⁶² 27 Stücke gehören zu Gefäßgruppen bei denen auch eine Herstellung in Etrurien vermutet wurde, s. u. Exkurs Northampton- und Campana-Gruppe.

²⁷⁶³ Die Zuweisung an den nordionischen Bereich ist oft unsicher, etwa bei **B7**. **B8**. **B14**. Vorstellbar wäre ein nordionische Herkunft auch bei **B13**. **B14**. Daneben sind Gefäße zu erwähnen, die auch aus der benachbarten Äolis stammen könnten, da bei einem Teil der Keramik dieser Zeit eine genaue Zuweisung an den äolischen oder nordionischen Bereich bislang kaum möglich ist (z. B. **B15**. **B22**).

derthälfte. Mit etwa 88 % (272 von 306) der Darstellungen ist der Schwerpunkt in diesem Zeitraum in der nordionischen Vasenmalerei noch ausgeprägter als in der südionischen.

Die nordionische Keramik mit Bildern von Menschen und Mischwesen stammt aus einer größeren Anzahl von Werkstätten, die wahrscheinlich auch in unterschiedlichen Orten der Region ansässig waren. Bemerkbar macht sich das in einer größeren Spannweite der Stile und der ikonographischen Details.

Blickt man auf die in der nordionischen Vasenmalerei dargestellten Themen²⁷⁶⁴, zeigen sich einige Gemeinsamkeiten mit dem Chiotischen und Südionischen, aber auch Abweichungen. Tänzer werden zwar auch auf der nordionischen Keramik häufig dargestellt (47), mit einem Anteil von ca. 15 % aber im Verhältnis zur Gesamtanzahl der Bilder seltener. Die Tänzerdarstellungen selbst sind auch weniger homogen als die chiotischen und südionischen. Die frühen nordionischen Tänzer im zweiten Viertel des 6. Jhs. zeigen noch Gemeinsamkeiten mit chiotischen Tänzern. Die dichte Reihe der Tänzerbilder beginnt aber erst nach der Mitte des 6. Jhs. und steht deutlich unter dem Eindruck attischer Vorbilder.

Verhältnismäßig häufig dargestellt werden auch Reiter und Krieger. Wenn man die Bilder zusammenrechnet, kommt man auf insgesamt 57 Stück, darunter vorweg die Reiter (26, hinzu kommen 7 Pferde, die wahrscheinlich ebenfalls geritten wurden). Aber auch Krieger erscheinen relativ häufig (20), oft im Kampf, teils gemeinsam mit Reitern, teils auch auf dem Wagen. Gelegentlich wird die Jagd gezeigt (B270 sowie mit Reitern oder Kriegern). Hinzu kommen mythische Kämpfe (4) sowie Wagendarstellungen ohne bekannten Kontext (2). Die Bilder aus dem männlichen Bereich von Kampf und Jagd stellen, nimmt man sie alle zusammen, die größte Gruppe dar (60). Sie bilden aber keine einheitliche Gruppe und verteilen sich über einen größeren Zeitraum als die Tänzerdarstellungen. Etwa zwei Drittel stammen aus der zweiten Hälfte des 6. Jhs.

Reigen und Prozession von Frauen sind Themen, die innerhalb der ostgriechischen Vasenmalerei vor allem in der nordionischen Keramik erscheinen. Hier finden sich im letzten Drittel des 7. Jhs. auch die ersten Reigendarstellungen in der ostgriechischen Keramik. In der ersten Hälfte des 6. Jhs. zeigen Gefäße aus verschiedenen nordionischen Werkstätten die Verbreitung des Themas im nordionischen Bereich. Die meisten Bilder des Frauenreigens wie auch seines Pendant, der Prozession von Frauen, stammen aber auch hier aus dem 3. Viertel des 6. Jhs. Im Gegensatz dazu werden in der chiotischen und südionischen Vasenmalerei in der zweiten Hälfte des 6. Jhs. weder Reigen noch Prozession dargestellt.

Bilder von Satyrn und Mänaden sind mit 37 Darstellungen (etwa 11 %) im Nordionischen relativ beliebt. Auch hier stammen die meisten Darstellungen aus dem dritten Viertel des 6. Jhs. Die Bilder stehen ebenfalls deutlich unter dem Eindruck attischer Vorbilder, von denen sie Figurentypen übernehmen. Anders als in der Fikellurakeramik werden die Satyrn und Mä-

²⁷⁶⁴ Zu den Themen der nordionisch schwarzfigurigen Vasenmalerei s. zusammenfassend Cook 1952, 142 f.; Özer 2004, 201. 210 f.

naden vor allem tanzend dargestellt. Auch Menschen werden in der nordionischen Vasenmalerei in dionysischer Umgebung gezeigt. Sie erscheinen jedoch kaum, wie im Südionischen, beim Gelage, sondern im Weinberg und beim Stampfen von Trauben. Anders als in der attischen Ikonographie übernehmen in den Bildern nicht die Satyrn die Weinherstellung, sondern Menschen. Diese werden im dionysischen, kultischen Kontext gezeigt: bei Phallosprozession, Phallosverehrung und beim Opferfest in dionysischer Natur.

Neben den Satyrn werden andere Mischwesen mit Menschenkörper nur gelegentlich dargestellt. Es finden sich einige Flügelfrauen, stehend oder laufend, teils als Potnia (zusammen 6), sowie Kentauren (6). Die schwebenden Flügeljünglinge, die im Südionischen auftauchen, werden hingegen nicht gezeigt. Die Mischwesen erscheinen nur teilweise in Zusammenhängen, die über eine Tätigkeit wie Tanzen oder Jagen hinaus eine einmalige Handlung schildern, also einen erzählerischen Gehalt haben. Satyrn und Mänaden erscheinen bei der Rückführung des Hephaistos (**A468–A470**), Kentauren in Darstellungen, die wahrscheinlich (**A430**) oder sicher (**A429**) mit mythischen Kämpfen verbunden werden können.

Daneben finden sich weitere mythologische Darstellungen in der nordionischen Keramik²⁷⁶⁵. Bei einigen handelt es sich um bekannte Themen, die in gleicher oder ähnlicher Form aus dem Attischen bekannt sind, wie etwa Kirke mit den sich in Tiere verwandelnden Gefährten des Odysseus (**B190**)²⁷⁶⁶ oder der Kampf des Herakles gegen den Löwen (**B256**)²⁷⁶⁷. Andere Bilder zeigen außergewöhnliche Umsetzungen bekannter Themen wie etwa der Zweikampf von Achill und Memnon in Kombination mit der Seelenwägung durch Zeus, vor dem die bittenden Mütter knien und stehen (**A384**)²⁷⁶⁸, eine frühe Darstellung der Schleifung Hektors (**B182**), die anders als die späteren attischen Bilder wohl den Leichnam des Hektor mit dem Gesicht zum Boden schildert²⁷⁶⁹, oder die Befreiung der Io (**A426**), die anders als in den attischen Bildern nicht als Kampf dargestellt wird²⁷⁷⁰. Weitere Bilder zeigen mythische Figuren oder lassen einen erzählerischen Zusammenhang vermuten²⁷⁷¹, wie etwa eine wagenbesteigende Frau

²⁷⁶⁵ s. zu den mythologischen Darstellungen in der nordionischen Keramik zusammenfassend Tempesta 1998, 125–136.

²⁷⁶⁶ Tempesta 1998, 27 f.; vgl. LIMC VI (1992) 52 Nr. 13–17 s. v. Kirke (M. Le Glay).

²⁷⁶⁷ Anders Tempesta 1998, 41 f. die ein Vorbild in der ostgriechischen Reliefplastik annimmt. Vgl. aber den bereits von Paribeni 1938, 125 angeführten Kampf des Herakles gegen den Löwen in dieser Form auf der nikosthenischen Amphora Paris, Louvre F106: CVA Louvre (4) III H e Taf. 35, 13.

²⁷⁶⁸ LIMC I (1981) 173 f. Nr. 797 s. v. Achilleus (A. Kossatz-Deissmann); Tempesta 1998, 20 f.; Lemos 1999, 34–36.; Lemos 2000a, 386.

²⁷⁶⁹ s. bereits Zahn 1898, 38–45; Snodgrass 1998, 137 f.; Tempesta 1998, 17 f. Dies ist allerdings kein starkes Argument für die angeblich größere Nähe der ostgriechischen Bilder zur homerischen Schilderung, da die von Tempesta, Lemos und Snodgrass hierfür angeführte Erwähnung, dass Hektor mit dem Gesicht im Staub liegt, sich bei Homer *nach* der ersten Schleifung findet, als Achill den Leichnam des Hektor neben der Bahre des Patroklos liegen lässt, s. zu den literarischen Quellen zusammenfassend LIMC I (1981) 138 f. s. v. Achilleus (A. Kossatz-Deissmann).

²⁷⁷⁰ LIMC V (1990) 674; 667 Nr. 31 m. Abb. s. v. Io I (N. Yalouris); Tempesta 1998, 64–66.

²⁷⁷¹ Zum narrativen Bilde als einem, das einer »Geschichte bedürftig« ist, s. Giuliani 2003, bes. 79 f.

(B180)²⁷⁷² oder die Hände eines Gefesselten (B191)²⁷⁷³. Insgesamt handelt es sich um etwa 18–25 Darstellungen²⁷⁷⁴, die wahrscheinlich mythologisch zu deuten sind.

Betrachtet man, in welchem Umfang nordionische Keramik mit Darstellungen von Menschen und Mischwesen mit Menschenkörper exportiert wurde, zeigen sich ebenfalls Unterschiede zur südionischen Keramik. Von 269 Stücken²⁷⁷⁵ wurden 88 in der Ostägäis gefunden, 114 in Ägypten (allein 56 davon in Naukratis, zusammen etwa 42 %), 49, d. h. etwa 18 %, im Schwarzmeergebiet. Eine Vorliebe für bestimmte Themen ist dabei nicht feststellbar.

Anders verhält es sich mit der Verteilung der Gefäßformen. Während bei der ins Schwarzmeergebiet exportierten Keramik der Anteil der Amphoren mit etwa 40 % geringfügig unter dem allgemeinen Anteil der Amphoren an der nordionischen Keramik liegt²⁷⁷⁶, ist er bei der nach Ägypten exportierten Keramik mit knapp 67 % deutlich höher. Die Gründe dafür sind nicht klar, ein Zusammenhang mit dem Inhalt der Gefäße wäre denkbar. Bei den meisten Gefäßformen ist die Anzahl der Gefäße oder der bekannten Fundkontexte zu gering, um Aussagen zu treffen. Während die *Dinoi*, abgesehen von denen der *Campana*-Gruppe, größtenteils in Naukratis gefunden wurden, blieben von den Krateren (30), 18 in der Ostägäis, bei 10 handelt es sich um eine Gruppe von Siedlungsfunden aus Alt-Smyrna. Eine begrenzte Verwendung zeichnet sich bei den bemalten Tellern ab (13), die alle aus Heiligtümern bzw. aus Naukratis stammen²⁷⁷⁷. Dies passt zur allgemeinen Beliebtheit von Tellern in griechischen Heiligtümern²⁷⁷⁸, möglicherweise weil sie sich besonders als Bildträger eigneten.

Insgesamt finden sich in der nordionischen Keramik relativ viele Darstellungen von Menschen und Mischwesen mit Menschenkörper. Ein großer Teil der Bilder stammt aus einem begrenzten Zeitraum zwischen etwa 560–520. Damit dominieren die nordionischen Darstellungen zahlenmäßig die zweite Hälfte des 6. Jhs., nachdem in der ersten Hälfte des 6. Jhs. die meisten Bilder in chiotischen Vasenmalerei erschienen. Dabei zeigen die nordionischen Darstellungen gerade der zweiten Hälfte des 6. Jhs. nicht nur in technischer sondern auch in ikonographischer Hinsicht größere Abhängigkeit vom Attischen als die südionischen Bilder.

²⁷⁷² Ihre Deutung als Athena, wie Tempesta 1998, 86 f. 167 Nr. 36 sie vorschlägt, scheint fraglich, vgl. bereits Dümmler 1895, 45.

²⁷⁷³ Cook 1952, 142; v. Bothmer 1955, 249; Tempesta 1998, 69. 167 Nr. 34 sprechen sich für eine Deutung als Prometheus aus, während Williams 1983a, 160 Anm. 6 an die Gefangennahme des Silenos denkt.

²⁷⁷⁴ Einschließlich der *Satyrn* bei der Rückführung und *Kentauren* in mythischen Kämpfen, ohne nur laufende oder tanzende *Satyrn* und *Kentauren*.

²⁷⁷⁵ Ohne die Gefäße der *Northampton*- und *Campana*-Gruppe, die von einigen in Etrurien verortet werden und die auch größtenteils dort gefunden wurden.

²⁷⁷⁶ 45 % der 269 Stücke ohne *Northampton*- und *Campana*-Gruppe; 42 % insgesamt. Dabei ist allerdings zu berücksichtigen, dass die Publikationen der Funde aus dem Schwarzmeergebiet häufiger keine genaue Gefäßform angeben, als diejenigen der Funde aus Ägypten, weshalb unter den *Frgt.* aus dem Schwarzmeergebiet mehr nur als geschlossenes Gefäß verzeichnet sind.

²⁷⁷⁷ Zur Keramik aus Naukratis und ihren Fundkontexten s. o. mit Anm. 378.

²⁷⁷⁸ s. o. mit Anm. 2365.

Zusammenfassung

In der ostgriechischen Vasenmalerei archaischer Zeit finden sich deutlich weniger Darstellungen von Menschen und Mischwesen mit Menschenkörper als in der anderer Landschaften, besonders Attikas. Insgesamt bilden sie dennoch eine beachtenswerte Gruppe mit einem umfangreichen Repertoire von Figuren und Themen. Letztendlich wird aber aus diesem Repertoire nur eine beschränkte Auswahl von Figurentypen und Themen häufiger dargestellt. Diese, und weniger die aus dem Rahmen fallenden Einzelstücke, die es durchaus auch gibt, wurden hier vorrangig betrachtet.

Im Folgenden wird ein zusammenfassender Überblick über die betrachteten Bildthemen und die Ergebnisse ihrer Untersuchung gegeben. Abschließend werden sie dann in das Spektrum der Bilder von Menschen und Mischwesen in der ostgriechischen Vasenmalerei insgesamt eingeordnet.

Frühe Darstellungen

Die Betrachtung der **frühen Darstellungen** von Menschen und Mischwesen mit Menschenkörper hat gezeigt, dass sich in der ostgriechischen Vasenmalerei geometrischer Zeit vergleichsweise wenige figürliche Darstellungen finden. Sie unterscheiden sich aber insgesamt nicht grundlegend von denen der Vasenmalerei anderer griechischer Regionen.

Der Mensch wird in der ostgriechischen Vasenmalerei erst seit spätgeometrischer Zeit dargestellt. Die Bilder setzen in der zweiten Hälfte des 8. Jhs. direkt mit mehrfigurigen Darstellungen ein. Sie finden sich gehäuft zum einen im Südionischen auf Kantharoi und geschlossenen Gefäßen, größtenteils aus dem Heraion von Samos, zum anderen auf chiotischen Krateren, die aus den Heiligtümern der Insel Chios stammen. Offensichtlich handelt es sich in beiden Fällen um Gefäße, die nicht für den alltäglichen Gebrauch, sondern für die Weihung im Heiligtum oder zur repräsentativen Verwendung einer aristokratischen Oberschicht hergestellt wurden.

Die meisten Bilder – Krieger, Kampfdarstellungen, Reiter, Wagen und Schiffe sowie die ultimative Bewährungsprobe des Löwenkampfes – schildern die männliche Welt des Kriegers. Dieser Themenschwerpunkt findet in den Bildern anderer Regionen Entsprechungen. Bilder von Kriegern, Kampf und Wagen sind in der attisch geometrischen Bilderwelt bereits vor Mitte des 8. Jhs. geläufig. Die frühen ostgriechischen Darstellungen stehen offensichtlich unter dem Eindruck solcher attischer sowie möglicherweise euböischer Vorbilder. Man verwendet bekannte Figurentypen, gestaltet und kombiniert sie jedoch eigenständig. Nur wenige Themen, wie etwa der Reiterfries und der bewaffnete, eventuell kämpfende Reiter treten in der ostgriechischen Vasenmalerei verhältnismäßig früh auf, welche damit aber auch hier keine Vorreiterrolle einnimmt. Andere, in der geometrischen Vasenmalerei anderer Landschaften ebenfalls verbreitete Themen wie der Reigen werden in der ostgriechischen Vasenmalerei selten gezeigt. Auch sonst finden sich kaum Darstellungen von Frauen. Sie erscheinen nur als Klagende in einer Prothesis aus Samos sowie möglicherweise auf einem chiotischen Fragment.

Die mehrfigurigen Bilder stellen teilweise Handlungen dar, die Teil wiederkehrender Ereignisse der Lebenswelt sind, so die Prothesis oder Tanz und Kampf. Dabei mag mancher die Kämpfe als heroisch verstanden haben (**A6. B3**). Es lassen sich jedoch keine eindeutigen mythologischen Darstellungen festmachen. Auch Bilder von Mischwesen fehlen in der frühen Vasenmalerei. Dies dürfte aber weniger auf eine allgemeine Rückständigkeit der ostgriechischen Bilder zurückzuführen zu sein, als vielmehr auf geringes Interesse an solchen Bildern auf der Keramik. Mischwesen wie Kentaur und Sphinx erscheinen im ostgriechischen Raum gegen Ende des 8./Anfang des 7. Jhs. zunächst auf Elfenbeinsiegeln und damit, abgesehen von Kreta, nur geringfügig später als in anderen griechischen Regionen. Auf ostgriechischen Gefäßen finden wir sie jedoch erst mit Beginn der orientalisierenden Phase in der ersten Hälfte des 7. Jhs.

Ein frühes Sagenbild – Herakles' Kampf gegen die Hydra – hat sich auf einem Bronzesiegel (**C3**) aus Chios erhalten. Es bleibt zwar ein Einzelfall, gehört aber der gleichen Phase an wie die frühen Sagenbilder anderer griechischer Regionen

Auch in der orientalisierenden Vasenmalerei des 7. Jhs. bleiben die Darstellungen von Menschen und Mischwesen mit Menschenkörper eher selten (28)²⁷⁷⁹. Erst an der Wende zum 6. Jh. nimmt die Zahl der Bilder deutlich zu. In der ersten Hälfte des 6. Jhs. liegt der Schwerpunkt der Darstellungen dann zuerst in der chiotischen Vasenmalerei, in der zweiten Hälfte des 6. Jhs. in der nord- und südionischen.

Menschen

Das häufigste Motiv ostgriechischer Vasenbilder sind männliche **Tänzer** (auf 250 von 884 Gefäßen). Die ersten Darstellungen finden sich im frühen 7. Jh. in der südionischen Vasenmalerei, so ein Reigen dickbäuchiger Tänzer (**A20**) und eine in der Art der späteren Tänzer bewegte ityphallische Figur (**A166**). Auch wenn der frühe Dickbauchreigen in seiner speziellen Ausprägung einzigartig ist, sind die südionischen Bilder früher grotesker Tänzer kein isoliertes Phänomen. Darstellungen ähnlich bewegter Figuren finden sich im 7. Jh. vereinzelt auch in der Vasenmalerei anderer Regionen. Die grotesken Tänzer können jedoch nicht als direkte Vorbilder der korinthischen oder chiotischen Tänzer gelten, da sie mit ihnen zwar die typische Körperhaltung aber nicht die charakteristische Verkleidung gemeinsam haben. Die meisten Tänzerdarstellungen in der ostgriechischen Vasenmalerei stammen aus dem 6. Jh. Dabei prägen die chiotische, die südionische und die nordionische Vasenmalerei jeweils ihre eigene Version aus.

Die chiotischen Tänzerbilder (auf 143 Gefäßen), die von 590/580 bis etwa 540 vor allem auf die Kelche kleineren Formats gemalt wurden, können aufgrund ihrer Eigenarten als geschlossene Gruppe gelten. Sie zeigen offensichtlich junge Männer, die in der Gruppe tanzen. Die Tänzer tragen spezielle Kleidung und haben sich für ein Fest geschmückt. Ihre einheitliche

²⁷⁷⁹ Hier sind weder Vasenbilder des frühen 7. Jhs. im geometrischen Stil einbezogen noch die orientalisierenden, die wahrscheinlich erst am Ende des 7. – Anfang des 6. Jhs. entstanden sind.

Charakterisierung über einen Zeitraum von fast zwei Generationen spricht dafür, dass dem Dargestellten eine lokale Praxis zugrunde liegt, wobei die vorrangige Verwendung der Kelche mit Tänzerdarstellungen im Heiligtum auch eine Verortung des Tanzes im Kontext eines Kultes nahe legt. Umgekehrt lässt die Vorliebe für Tänzerdarstellungen auf den Kelchen auf einen besonderen Bezug dieser Gefäße zu den Tänzern schließen und vermuten, dass sie besonders von jungen Männern verwendet bzw. geweiht wurden.

In der nordionischen Keramik beginnt die dichte Reihe der Tänzerbilder (auf 47 Gefäßen) erst nach der Mitte des 6. Jhs. und erstreckt sich – mit einem Schwerpunkt zwischen etwa 540 und 520 – bis zum Ende des Jahrhunderts. Etwas früher fangen die Tänzerdarstellungen in der südionischen Fikelluramalerei an, die ebenfalls größtenteils aus der zweiten Hälfte des 6. Jhs. stammen. Im Unterschied zu den chiotischen Tänzern tragen die nord- und südionischen keine Verkleidung. Sie tanzen nackt oder im Schurz, einem Kleidungsstück, das auch im Mutterland bekannt ist, in der ostgriechischen Vasenmalerei aber deutlich häufiger vorkommt. Auch der Tanz ist nun weniger formalisiert, die Tänzer tanzen jeweils auf sich selbst bezogen. Anders als in den chiotischen Darstellungen spielt vor allem in den südionischen Bildern Trinkgeschirr eine große Rolle. Die Tänzer sind teils festlich geschmückt. Weder die Darstellungen selbst noch die Gefäßformen oder Fundkontexte geben Auskunft über Anlass der Tänze oder den Status der Tänzer. Es geht offensichtlich um die Darstellung des Feierns und Tanzens an sich. Mit dem Wechsel von den chiotischen zu den süd- und nordionischen Tänzern können wir im ostgriechischen Raum eine ähnliche Entwicklung fassen wie im Mutterland, wo sich in der zweiten Hälfte des 6. Jhs. die attischen Tänzer von ihren Vorbildern, den korinthischen Dickbauchtänzern, lösen, ihre Verkleidung ablegen und dem Komos frönen.

Die südionischen Tänzer weisen in ihrer Verwendung von Trinkgeschirr, dem Tanzen um ein Mischgefäß und den Tanzbewegungen Gemeinsamkeiten mit den attischen und lakonischen Tänzern auf. Noch enger scheint der Bezug der nordionischen Tänzerdarstellungen zu den attischen. Ihre Tanzbewegungen und -formationen unterscheiden sich nicht grundlegend von denen gleichzeitiger attischer Tänzer, erscheinen aber weniger abwechslungsreich. Anders als die attischen Komasten bleiben die Tänzer nord- und südionischer Bilder der zweiten Hälfte des 6. Jhs. aber unter sich und werden in der Regel nicht gemeinsam mit Frauen dargestellt. Auch mit dem Symposion werden Tänzer im Bild nicht kombiniert. Obwohl die nordionischen Tänzerdarstellungen zahlreiche Anregungen vor allem aus der attischen Ikonographie aufnehmen, sind sie keine einfache Übernahme attischer Vorbilder, sondern Teil der allgemeinen Entwicklung. In der Charakterisierung der Tänzer, der dargestellten Kleidung und Ausstattung sowie der Figurenkombination spiegeln sie jeweils regionale Vorlieben.

Das **Gelage** wird in der ostgriechischen Vasenmalerei im Vergleich zu anderen Landschaften verhältnismäßig selten dargestellt (wahrscheinlich auf 14 Gefäßen), obwohl anzunehmen ist, dass das Symposion keine geringere Rolle spielte als in Attika, wo es seit dem zweiten Viertel des 6. Jhs. zu den beliebtesten Themen gehört. Die ostgriechischen Bilder setzen im zweiten Viertel des 6. Jhs. ein, mindestens eine Generation später als die entsprechenden Darstellungen

gen in der korinthischen Vasenmalerei, jedoch nur geringfügig später als in der attischen Vasenmalerei und etwa gleichzeitig mit den lakonischen Vasenbildern.

Neben einzelnen Bildern Gelagerter auf chiotischen und nordionischen Gefäßen findet sich eine recht kleine, aber geschlossene Gruppe von Darstellungen Gelagerter in der südionischen Fikellurakeramik. Sie zeigen zum Trinken am Boden gelagerte, bekleidete Männer, teils mit Tieren und Pflanzen. Bisweilen schweben Flügelwesen über den Gelagerten. Tiere, Pflanzen und Flügelwesen evozieren eine paradiesische Atmosphäre im Wirkungsbereich einer Gottheit. Sie verklären die Natur, vergleichbar Schilderungen in der ostgriechischen, archaischen Lyrik, in denen die Natur zum Ort der Epiphanie einer Gottheit wird. Es ist durchaus vorstellbar, dass die Bilder, die das Gelage im imaginären Reich der Gottheit verorten, auf tatsächliche Feiern im Heiligtum anspielen. Dabei sind sie nicht darauf angelegt, bestimmte Feiern zu schildern, sondern bieten eine Projektionsfläche für unterschiedliche Umfelder und Anlässe.

Anders als die korinthischen, attischen und lakonischen Symposiasten, die meist nur einen Mantel umgelegt haben, werden die ostgriechischen Gelagerten in langem Chiton und Mantel gezeigt, eine regionale Eigenheit, die sich bei den ostgriechischen Gelagerten anderer Gattungen, namentlich rundplastischen Umsetzungen, wiederfindet. Sie hängt möglicherweise mit tatsächlichen Kleidungsgewohnheiten zusammen, deutet aber auch auf die repräsentative Funktion der Darstellungen Gelagerter in der ostgriechischen Ikonographie hin. Während Männer bei bewegtem Tanz und Gelage dargestellt werden, zeigen die ostgriechischen Vasenbilder Frauen vor allem bei Reigen und Prozession (auf 67 Gefäßen)²⁷⁸⁰ sowie, besonders auf den Chiotischen Kelchen, als Adoranten und Gabenbringer (auf mindestens 25 Gefäßen).

Das Motiv des **Frauenreigens**, das in anderen griechischen Regionen schon auf geometrischen Vasen erscheint, ist im ostgriechischen Bereich erst in der orientalisierenden Vasenmalerei zu fassen und setzt damit insgesamt deutlich später ein. Es beginnt aber etwa gleichzeitig mit der zweiten Welle des Themas in der Vasenmalerei des Mutterlands und ist daher als Teil eines gesamtgriechischen Darstellungsinteresses zu verstehen.

Nach einer ersten nordionischen Darstellung eines Frauenreigens im letzten Drittel des 7. Jhs. erscheinen Frauenreigen in der ersten Hälfte des 6. Jhs. in der äolischen, südionischen und vor allem nordionischen Vasenmalerei, während sich in der chiotischen kaum sichere Reigendarstellungen nachweisen lassen. Entgegen früheren Vermutungen, die späteren nordionisch schwarzfigurigen Reigendarstellungen folgten chiotischen Vorbildern, belegen inzwischen bekannt gewordene Stücke eine durchgehende Tradition der Reigendarstellungen in der nordionischen Vasenmalerei seit dem späten 7. Jh.

Die größte Gruppe von Bildern des Frauenreigens findet sich in der zweiten Hälfte des 6. Jhs, besonders in der nordionisch schwarzfigurigen Vasenmalerei des dritten Jahrhundertviertels.

²⁷⁸⁰ In Reigen und Prozession sind sowohl sicher zuzuordnende Darstellungen einbezogen als auch solche, bei denen nur noch zu sagen ist, dass sie Reigen oder Prozession zeigten.

Die gleichförmigen Bilder schildern die Frauen beim Reigen als einheitliche Gruppe. Ihre festliche Aufmachung mit prächtigen Gewändern, ihr sorgfältig frisiertes, lang über die Schultern fallendes Haar und ihr Schmuck betonen die Schönheit der Mädchen und den festlichen Charakter ihrer Handlung. Die Darstellung der Bewegung beschränkt sich meistens auf einen verhaltenen Schritt. Es geht den Bildern weniger um den Tanz als um die Tänzerinnen selbst, zu deren Charakterisierung die gemessene Bewegung offensichtlich als passend empfunden wurde. Die einheitliche Charakterisierung der Tänzerinnen, deren Kleidung sich systematisch von derjenigen der Frauen in der Prozession unterscheidet, spricht dafür, dass hier nur eine ausgewählte Gruppe von Frauen bei einer bestimmten Art von Tanz gezeigt wird. Schriftquellen, die vorrangig unverheiratete Mädchen beim Chortanz im Heiligtum schildern, und in denen wie in den Vasenbildern Schönheit und Schmuck der Mädchen eine große Rolle spielen, legen nahe, dass die Bilder die schöne, wohlhabende und wahrscheinlich unverheiratete Frau ins Bild setzen, wie sie bei Festen in der Öffentlichkeit tatsächlich auftrat und wie man sie sich in Bild und Text gerne vorstellte.

Auch in einer **Prozession** hintereinander schreitend erscheinen meist Frauen, Männer dagegen selten. Die früheste Darstellung von Frauen im Prozessionsschema bietet ein südionisches Fragment des zweiten Viertels des 7. Jhs. Parallelen finden sich auf griechischen Vasen anderer Regionen, auf denen sich das Motiv um diese Zeit verbreitet. Während in der Vasenmalerei anderer Landschaften, etwa Attikas und der Kykladen, hintereinander schreitende Frauen nicht nur bereits etwas früher sondern auch deutlich häufiger und in größerer Variationsbreite auftauchen, handelt es bei dem ostgriechischen Fragment im 7. Jh. zunächst um ein Einzelstück.

Erst im 6. Jh. treten die hintereinander Schreitenden auch in der nordionischen und chiotischen Vasenmalerei häufiger auf, jedoch nicht in der südionischen. Die beiden größten Gruppen finden sich in der ersten Hälfte des 6. Jhs. auf den chiotischen Kelchen und in der zweiten Jahrhunderthälfte auf nordionisch schwarzfigurigen Amphoren. Auf den Kelchen können die in der Prozession hintereinander Schreitenden Früchte, Blüten und Kränze halten. Während die Kelche, die im Heiligtum Verwendung fanden, gelegentlich auch Männer in der Prozession zeigen, erscheinen auf den nordionischen Amphoren fast ausschließlich Frauen, meist ohne weitere Attribute und ganz in einen Mantel gehüllt.

Außerhalb von Heiligtümern waren Bilder hintereinander schreitender Männer offensichtlich nicht gefragt. Anders verhält es sich bei den Frauen. Sie erscheinen nicht nur auf den chiotischen Kelchen, sondern auch auf Gefäßen, für die keine spezielle Verwendung im Heiligtum belegt ist. In der nordionisch schwarzfigurigen Vasenmalerei bildet die Prozession nach dem Reigen den Kontext, in dem Frauen am häufigsten dargestellt werden. Als Pendant zum Reigen der unverheirateten Mädchen wird hier die verheiratete Frau hier in einer Rolle gezeigt, in der sie in der Öffentlichkeit präsent war und gerne präsentiert wird.

Figuren, wie sie in Prozessionen vorkommen – stehende oder schreitende Frauen und Männer in Profilansicht, die manchmal Früchte oder Kränze halten – werden auch als Einzelfigur dar-

gestellt, wobei es sich ebenfalls deutlich häufiger um Frauen als um Männer handelt. Sie erscheinen mit Früchten, Samenkapseln, Blüten, Kränzen oder mit erhobenen, leeren Händen fast ausschließlich auf chiotischen Kelchen, die in Heiligtümern gefunden wurden. Sie sind dort als **Adoranten** und **Gabenbringer** zu deuten und finden ihre Parallelen in anderen Votivgattungen im ostgriechischen Bereich ebenso wie im Mutterland. In der Vasenmalerei des Mutterlands kommen sie als Einzelfiguren aber nur selten vor. In der ostgriechischen Keramik stellen sie eine Besonderheit der chiotischen Kelche dar und stützen die Annahme, dass zumindest die mit Menschenfiguren bemalten Kelche auch gezielt für die Verwendung im Heiligtum hergestellt wurden. Die Bilder der Adoranten und Gabenbringer präsentieren nicht nur die oft reich gekleideten Frauen und Männer bei gottgefälligem Tun, sondern visualisieren auch den Akt des Gebens. Damit verleihen sie ihm dauerhaftere Geltung und stellen den Weihenden unter den Schutz der Gottheit.

Der Opferzug, eine Prozession, bei der ein Opfertier mitgeführt wird, wird im Ostgriechischen zwar außerhalb der Vasenmalerei dargestellt. In Vasenbildern selbst verweisen aber nur einzelne Tierführer, die bislang nicht mit Prozessionsdarstellungen verbunden werden können, auf das Thema. Vereinzelte Darstellungen vom **Opfer** sind nur indirekt mit den Prozessionsdarstellungen zu verbinden.

Mischwesen

Unter den Mischwesen mit Menschenkörper sind in der ostgriechischen Vasenmalerei die **Satyrn** am häufigsten.

Die Bilder kanonischer Satyrn mit equinen Körperteilen beginnen nach bisheriger Kenntnis im Nord- und im Südionischen etwa gleichzeitig um die Mitte des 6. Jhs., zu einem Zeitpunkt also, an dem die Ikonographie der Satyrn im Gefolge des Dionysos in der attischen Vasenmalerei bereits ausgeprägt ist. Die attischen Darstellungen dienten häufig als Anregung, besonders für die nordionische Vasenmalerei. Obwohl sich Dionysos in den ostgriechischen Bildern selten zu seinem Gefolge hinzugesellt, ist daher dennoch davon auszugehen, dass die Satyrn als Gefolge des Gottes wahrgenommen wurden.

Verglichen mit der attischen Vasenmalerei, die bekanntlich eine besonders umfangreiche und vielfältige dionysische Ikonographie vorzuweisen hat, scheint die Zahl der ostgriechischen Satyrdarstellungen gering. Zahlenmäßig rangiert sie jedoch unmittelbar nach den attischen, vor den Satyrbildern in der der korinthischen oder lakonischen Vasenmalerei.

In ihrer Erscheinung und ihrem Verhalten unterscheiden sich die ostgriechischen Satyrn nicht grundsätzlich von ihren Kollegen in anderen Landschaften. Auffälligster Unterschied zu den attischen Satyrn sind die Hufe, auf denen sie sich – wie schon zuvor die Satyrn in anderen Landschaften – üblicherweise bewegen. Ihre Attribute und die Kontexte, in denen sie agieren, sind größtenteils aus der attischen Vasenmalerei bekannt. Besonders die nordionischen Bilder tanzender Satyrn und Mänaden sowie der Rückführung des Dionysos übernehmen offensichtlich Schemata attischer Prägung. Im Vergleich zu den attischen Bildern ist das nordionische

Bildrepertoire indessen begrenzt und redundant. Eigenständiger scheinen die südionischen Vasenbilder, die allerdings größtenteils so fragmentarisch überliefert sind, dass sich über Figurenkombination und Darstellungskontext nur Vermutungen anstellen lassen. Angesichts der relativ geringen Anzahl der bisher bekannten Bilder ist ihre Vielfalt erstaunlich. Einige Darstellungen weisen Figurenkombinationen, Attribute und Charakterisierungen auf, die auch in attischen Bildern in dieser Form selten sind. Ankündigungen neuer Funde aus dem Heiligtum der Aphrodite auf dem Zeytintepe von Milet lassen auf eine Erweiterung des bisher bekannten Bildspektrums hoffen und weisen darauf hin, dass in Milet Keramik mit spezifischer Ikonographie gezielt für den lokalen Gebrauch im Heiligtum hergestellt wurde.

Kentauren bilden nach den Satyrn die größte Gruppe von Mischwesen mit Menschenkörper in den Bildern archaischer ostgriechischer Keramik. Während sie in anderen Gattungen bereits an der Wende zum 7. Jh. auftauchen, erscheinen sie in der Vasenmalerei erst mit Beginn des orientalisierenden Stils, deutlich später als in anderen griechischen Landschaften. Die ostgriechischen Kentauren unterscheiden sich weder in ihrer Charakterisierung noch in den Kontexten, in denen sie auftreten, wesentlich von denen des griechischen Mutterlands und der Inseln. Eine allgemeine, auch inhaltliche Annäherung an das Satyrbild, die in der Forschung bisweilen angenommen wurde, ist nicht nachzuweisen. Was das Zusammenspiel von menschlichen und equinen Körperteilen betrifft, entwickeln die ostgriechischen Bilder jedoch eine eigene Variante: Neben Kentauren mit vollständig menschlichen oder vollständig tierischen Vorderbeinen erscheinen auch solche mit menschlichen Vorderbeinen, die in Hufen enden, eine Kombination, die wahrscheinlich aus der ostgriechischen Satyrikonographie auf die Kentauren übertragen wurde.

In Handlungsdarstellungen mit eindeutig mythologischem Gehalt tauchen Kentauren in der ostgriechischen Vasenmalerei erst im 6. Jh. auf. Themen und Umsetzung unterscheiden sich nicht grundlegend von anderen Landschaften, die ostgriechische Ikonographie prägt aber, sowohl bei der Darstellung der Kaineusepisode als auch bei der des Phloeabenteuers, eigene Varianten der bekannten Bildschemata aus.

Flügel- und Naturdarstellungen

Flügelwesen und **Flügel** gelten in der Forschung bisweilen als Spezialität der ostgriechischen Ikonographie. Auch die Bevorzugung bestimmter Flügelformen wurde postuliert, wobei man in beiden Fällen die ostgriechischen Bilder in der Rolle eines Mittlers östlicher Elemente gen Westen zu erkennen glaubte. Des Weiteren wurde eine vom Mutterland abweichende Verwendung oder Bedeutung der Flügel als Bildzeichen vermutet. Durch die Untersuchung des Bildmaterials konnten diese Annahmen weitgehend widerlegt werden.

In der ostgriechischen Vasenmalerei werden nach einem einzelnen Kentauren, der aber keine Nachfolge findet, im dritten Viertel des 7. Jhs. zunächst Pferde mit Flügeln ausgestattet. Erst an der Wende zum 6. Jh. erscheint auch die Potnia theron mit Flügeln, wie bereits vorher in anderen Gattungen und Regionen. Bei den Darstellungen der Potnia theron bestätigt sich die

in der Forschung seit langem erkannte ostgriechische Vorliebe für Bilder der Gorgo als Potnia theron.

Die Darstellungen bekleideter, anthropomorpher Flügelfiguren, meist laufender Flügelfrauen, auf nord- und südionischen Gefäßen der zweiten Hälfte des 6. Jhs. lassen sich in die breitere Ikonographie laufender Flügelfiguren in der archaischen griechischen Vasenmalerei einordnen und bilden keine ostgriechische Besonderheit.

Auffälliger ist eine Reihe von Flügelwesen in der südionischen Vasenmalerei: ein geflügelter Wolfsmann, schwebende Flügeljünglinge, einmal in einer einzigartigen Variante mit Phalloskopf. Ersterer ist in dieser Form ein Unikum. Möglicherweise wurde die Figur des Wolfsdämons von etruskischen oder ägyptischen Vorbildern übernommen. Die Flügel sind aber eine eigene Zutat, die nach griechischen Bildvorstellungen auf den dämonischen, zwischenweltlichen Status des dargestellten Wesens verweist.

Die früher bekannten Darstellungen schwebender Flügeljünglinge konnten in den letzten Jahrzehnten durch Neufunde von Fikelluragefäßen mit entsprechenden Bildern deutlich vermehrt werden, weitere sind zu erwarten. Ihre Darstellung setzt nach bisheriger Kenntnis geringfügig später ein als die vergleichbarer Flügelwesen in der lakonischen Vasenmalerei, wo wir die Verwendung der kleinen Flügelfiguren zur Visualisierung einer von göttlicher Macht durchwirkten Atmosphäre oder als Trabanten einer Gottheit zuerst fassen können. Vieles spricht aber für ihre Ausformung im fruchtbaren Austausch zwischen lakonischer und ostgriechischer Kunst. Die Spezifizierung des Flügeljünglings zu Eros ist ein Schritt, der möglicherweise zuerst in der ostgriechischen Ikonographie vollzogen wurde. Hier erscheinen die Flügeljünglinge jedenfalls erstmals sicher im Gefolge der Aphrodite, also als Eroten.

Insgesamt sind die unterschiedlichen Figuren in den ostgriechischen Vasenbildern weder früher noch häufiger mit Flügeln versehen als in den Darstellungen anderer Landschaften. Nur die Bilder Klazomenischer Sarkophage zeigen am Ende des 6. und im ersten Viertel des 5. Jhs. eine besondere Vorliebe für die Ausstattung verschiedenster Figuren mit Flügeln.

Die Bevorzugung oder frühere Verwendung anderer Flügelformen im ostgriechischen Raum lässt sich gleichfalls nicht belegen. Zwar findet sich eines der frühesten griechischen Beispiele für die doppelte Beflügelung, die wie die Darstellung von Flügeln allgemein aus dem Nahen Osten übernommen wurde, in der ostgriechischen Vasenmalerei. Etwa gleichzeitig taucht sie jedoch in korinthischen Vasenbildern auf, wo sie anschließend wesentlich häufiger verwendet wird.

Schließlich ist auch keine grundlegend andere Bedeutung der Flügel und ihrer Verwendung in den ostgriechischen Vasenbildern festzustellen als im Mutterland. Hier wie dort weisen die Flügel auf übernatürliche Qualitäten und Fähigkeiten hin. Als solche machen sie einmal mehr deutlich, wie wenig es im Interesse auch der Bilder liegt, nur ein Abbild der »reak sichtbaren Welt zu schaffen, und welche Möglichkeiten in den Bildern genutzt werden, um Stimmungen, Qualitäten und Ideen zu visualisieren.

Auch eine besondere **Naturnähe** wurde immer wieder als Eigenheit der ostgriechischen oder ionischen Kunst angesehen. Dieses Postulat einer größeren Naturnähe der ostgriechischen Kunst vermischt unterschiedliche Ebenen. Zum Teil beruht es auf der Beurteilung von Auffassung und Stil der Pflanzen und vegetabilen Ornamente. Hier wird als naturnah bezeichnet, was der moderne Betrachter als »natürlicher« empfindet, etwa unregelmäßiger und stärker geschwungene Formen. Tatsächlich größere Nähe zur Erscheinungsform einer Pflanze in der Natur im Sinne botanischer Genauigkeit ist hieran aber kaum festzumachen.

Zum anderen Teil stützt sich besagtes Postulat auf ein ikonographisches Phänomen: die gegenständliche Auffassung des Ornaments, die in der ostgriechischen Vasenmalerei tatsächlich gut zu belegen ist. Ornamente können hier räumliche Qualitäten annehmen und Funktionen einer tatsächlichen Pflanze übernehmen, etwa wenn sich Vögel auf ihnen niederlassen. Das gegenständlich aufgefasste Ornament ist in der ostgriechischen Tierfrieskeramik beliebt und wird auch in nord- und südionischen Vasenbildern der zweiten Hälfte des 6. Jhs. vereinzelt zentral ins Bild gesetzt. Dieser Umgang mit Ornament und Pflanze ist jedoch keine ausschließlich ostgriechische Eigenart, sondern ein allgemein griechisches Phänomen, das sich in der attischen Vasenmalerei zumindest bis in spätgeometrische Zeit zurückverfolgen lässt und in attischen wie in korinthischen Vasenbildern des 7. und 6. Jhs. verbreitet ist.

Auch die konkrete Rolle von Landschaftselementen in den hier untersuchten Bildern von Menschen und Mischwesen mit Menschenkörper unterscheidet sich nicht grundlegend von der in den Darstellungen anderer Regionen. In den Vasenbildern der zweiten Hälfte des 7. und der ersten Hälfte des 6. Jhs. werden Kentauren und Menschen im Tierfries dargestellt, wobei es sich bei letzteren meist um Männer im Kampf gegen ein wildes Tier handelt. In diesen Bildern verkörpern Tiere die Natur, wie es ebenso aus der früheren und gleichzeitigen korinthischen Vasenmalerei bekannt ist. Sie präsentieren eine Natur, die als wildes Draußen natürliche Umgebung der Kentauren, für den Menschen aber eine feindliche Umwelt ist.

Landschaftselemente tauchen in den Darstellungen von Menschen und Mischwesen vereinzelt bereits im 7. und in der ersten Hälfte des 6. Jh. auf, zunächst in Gestalt von Bäumen. Erst in der zweiten Hälfte des 6. Jhs. sind in nord- und südionischen Bildern vermehrt Landschaftselemente zu verzeichnen. Die gezeigten Elemente – Bäume, Weinreben und Wasser – finden ihre Entsprechungen in der Ikonographie des Mutterlands. Ihre Umsetzung im Bild unterscheidet sich nur im Detail. Auch die Funktion der Elemente als Angabe eines Ortes oder einer Umgebung ist aus den Darstellungen des Mutterlands bekannt.

Eine besondere Rolle spielt in den Vasenbildern der zweiten Hälfte des 6. Jhs. die dionysische Natur. Wo Weinranken größere Flächen des Bildfeldes beherrschen, können sie eine dionysische Atmosphäre evozieren, ebenso wie in der gleichzeitigen attischen Vasenmalerei. Anders als in den attischen Vasenbildern, wo Satyrn und Mänaden den Weinberg bevölkern, sind es vor allem in den nordionischen Darstellungen Menschen, die im Weinberg und im kultischen Kontext in dionysischer Natur agieren. Diese Bilder haben keine direkten Parallelen in den Darstellungen anderer Landschaften. Die Wahrnehmung der Natur insgesamt unterscheidet

sich aber nicht und findet sich ebenso in der archaischen Literatur. Positiv wird nur die kultivierte Natur geschildert, während die unkultivierte Natur eine Wildnis ist, in der sich der Mensch behaupten muss.

Hier nicht untersuchte Themen der ostgriechischen Vasenmalerei

Der Überblick über die zentralen Themen und Phänomene der ostgriechischen Vasenmalerei soll nicht verschweigen, dass das Spektrum der Darstellungen deutlich größer ist. Eine ganze Reihe von Bildern und Themen wurde hier nicht oder nur am Rande besprochen.

Die meisten von ihnen werden nur vereinzelt dargestellt. Als Beispiele sei etwa unter den Menschendarstellungen eine kleinere Gruppe von Sportlerdarstellungen genannt, darunter Boxer (**A515. A475. B199. B261**), ein Läufer (**B291**) und Stockkämpfer (**B299**). Andere Figuren treten nur einmal auf wie z. B. der Schwarzafrikaner auf einem nordionischen Fragment aus Naukratis (**B174**) oder der Kamelführer auf einem nordionischen Kolonnettenkrater (**B197**).

Vor allem beiseite blieben aber die Krieger (auf 70 Gefäßen) und die Reiter (auf 49 Gefäßen, außerdem 21 Fragmente mit Pferden, die als Reit- oder Zugpferde mit Menschen gezeigt wurden). Obwohl sie mengenmäßig einen wichtigen Themenbereich der ostgriechischen Bildwelt ausmachen, bilden sie keine so homogene Gruppe wie etwa die Bilder der Tänzer, die einzelnen dargestellten Figuren und Figurenkombinationen variieren stärker. Die Bilder verteilen sich über einen größeren Zeitraum. Krieger und Reiter gehören, wie wir gesehen haben, zu den frühesten gezeigten Figuren, und ihre Darstellungen setzen sich bis zum Ende des 6. Jhs. fort.

In den seltenen Menschendarstellungen des 7. Jhs. treten besonders Krieger verhältnismäßig oft auf. Männer als Krieger erscheinen hintereinander schreitend (**B2. B15**) und zu Pferde (**B6**) ebenso wie in mehrfigurigen Kampfdarstellungen (**B3. B13**) oder im Kampf gegen ein wildes Tier (**B14**). Auch im 6. Jh. finden sich vor allem in der chiotischen und dann in der nordionischen Vasenmalerei entsprechende Darstellungen, während sie im Südionischen seltener sind.

Reiter²⁷⁸¹, die nicht als Krieger gerüstet sind, werden besonders ab dem letzten Viertel des 7. Jhs. gezeigt (z. B. **B12. B22**). Meist handelt es sich um jugendliche Reiter. Sie erscheinen im 6. Jh. gleichfalls weiterhin im gesamten ostgriechischen Bereich mit den üblichen Schwerpunkten – in der ersten Jahrhunderthälfte in der chiotischen Vasenmalerei, in der zweiten Hälfte in der nordionisch schwarzfigurigen.

Auch wenn die einzelnen Stücke oft zu schlecht erhalten sind, um genaueres über die Vorgänge im Bild auszusagen, weisen sie doch in ihrer Gesamtheit auf ein zentrales Rollenbild hin. Bei den als geschlossene Gruppe abgrenzbaren chiotischen Kelchen hat sich gezeigt, dass die Anzahl der Krieger in etwa derjenigen der Gabenbringerinnen entspricht; dasselbe lässt sich

²⁷⁸¹ Zu Pferde- u. Reiterdarstellungen in der ostgriechischen orientalisierenden Keramik s. Kerschner, in: Töpferzentren 2002, 40. Zu den südionischen Pferdedarstellungen s. Schlotzhauer 2007, 278 Anm. 92.

auch in Motivgattungen anderer Landschaften feststellen. Daraus lässt sich schließen, dass hier dem Bild des wehrhaften, starken, aktiven Mannes dasjenige der geschmückten, ruhigen Frau entspricht. Diesen Gegensatz führen ebenso die Tanzdarstellungen vor Augen, bei denen der männliche, bewegte Tänzer den gemessen schreitenden weiblichen gegenüber steht. Diese Verteilung der Rollen, in denen man nicht nur Bilder, sondern auch Vorbilder sehen kann, verwundert nicht, kann sie doch ebenfalls als allgemeines griechisches Phänomen gelten und spiegelt das herrschende Wertesystem wider.

Ebenfalls nur am Rande und in der Statistik berücksichtigt wurden Bilder von Göttern und mythologische Darstellungen, in denen keine Satyrn oder Kentauren auftreten²⁷⁸². Auf mythologische Themen weisen neben einigen gut erhaltenen Stücken auch zahlreiche nur fragmentarisch überlieferte. Selbst wenn ihr genaues Thema nicht immer bestimmen ist, lassen sie auf eine Anzahl von etwa 40 mythologischen Bildern schließen. Insgesamt zeigt sich dabei ein recht breites Bildspektrum²⁷⁸³. Die Themen tauchen oft jeweils nur vereinzelt auf, so dass von keiner umfangreichen, repetitiven Produktion gesprochen werden kann. Teils stehen die mythologischen Darstellungen unter dem Eindruck der Bilder anderer Landschaften, besonders Attikas. Teils finden sich eigene Themen sowie eigene Varianten bekannter Themen. Die ostgriechische Vasenmalerei erweist sich also hier wie in anderen Bereichen als nicht völlig unabhängig, aber als eigenständig. Die mythologischen Bilder in der ostgriechischen Vasenmalerei sind aber nicht im Entferntesten mit der Menge und dem Reichtum an Darstellungen in der Produktion anderer Regionen, vor allem der attischen Vasenmalerei, zu vergleichen.

Nimmt man eine weitere Perspektive ein, ist allerdings vielleicht weniger die ostgriechische Vasenmalerei die Ausnahme mit ihren im Vergleich zum Attischen wenigen Darstellungen aus dem Bereich des Mythos, aber auch von Menschen und den hier untersuchten Mischwesen, als vielmehr der Bilderreichtum der attischen Vasenmalerei.

Schluss

Die Untersuchung hat gezeigt, dass die Ikonographie der ostgriechischen Vasenmalerei sich nicht grundlegend von der anderer griechischer Landschaften unterscheidet.

Darstellungen von Menschen und Mischwesen beginnen in den ostgriechischen Vasenbildern vergleichsweise spät, und auch noch in den orientalisierenden Vasenbildern des 7. Jhs. fällt das geringe Interesse an Menschendarstellungen auf. Eine dichtere Reihe beginnt erst an der Wende vom 7. zum 6. Jh. und damit deutlich später als im Mutterland. Ab dieser Zeit ist die ostgriechische Vasenmalerei in ihrer Darstellungsweise insgesamt weder besonders rückständig noch besonders innovativ. Einige Themen setzten später ein als im Mutterland oder auf den Inseln, andere gleichzeitig oder etwas früher. Die ostgriechischen Vasenbilder haben ins-

²⁷⁸² Ausführlich untersucht von Tempesta 1998.

²⁷⁸³ Eine vehemente Verteidigung des Umfangs und der Leistung der ostgriechischen Vasenmalerei in dieser Hinsicht bei Tempesta 1998, 157–162, die gewiss etwas übertreibt.

gesamt Teil an den zentralen Strömungen ihrer Zeit und sind in vielen Fällen auf dem jeweils neuesten Stand.

Die Bildsprache unterscheidet sich nicht grundlegend von der anderer griechischer Landschaften. Ebenso wie die Bilder des Mutterlands zeigen die ostgriechischen nicht nur Elemente der den Menschen umgebenden sichtbaren Welt, sondern sie nutzen Bildelemente – etwa Pflanzen oder Flügel – auch dazu, nicht Sichtbares wie Stimmungen, Eigenschaften oder göttliche Mächte ins Bild zu setzen.

Die Eigenheiten der ostgriechischen Vasenbilder zeigen sich im Detail: Zum einen in speziellen Variationen allgemein verbreiteter Themen, beispielsweise den Menschen im Weinberg, zum anderen in besonderen Ausprägungen von Figuren, etwa der chiotischen Tänzer, oder in der spezifischen Verwendung auf bestimmten Gefäßformen, wie den Gabenbringern auf den chiotischen Kelchen. Interessante Unterschiede bestehen hinsichtlich der dargestellten Kleidung. So wird unter anderem bei den Tänzern der Schurz häufiger gezeigt als in den Bildern anderer Regionen, die Gelagerten erscheinen in besonders reicher Kleidung und die Frauen tragen das Schleierruch auf spezielle Weise – Eigenheiten, in denen sich lokale Praxis, Bräuche und Traditionen spiegeln mögen.

Insgesamt gesehen sind die Unterschiede aber nicht so ausgeprägt, dass sie auf ein völlig anderes Lebensgefühl oder Gesellschaftsbild schließen lassen. Die griechische Ostägäis bildet – geht man von den hier untersuchten Bildern aus – einen einheitlichen und künstlerisch eng vernetzten Kulturraum mit dem Mutterland. Die Bilder vermitteln zwar eine Ahnung von den in zeitgenössischen Schriftquellen zum Ausdruck kommenden Vorstellungen Ostioniens als einer Gegend besonderen Reichtums und einer verfeinerten Lebensart. Auch wenn die sich hier widerspiegelnde Aspekte der Lebenswelt besonders gerne gezeigt und betrachtet wurden, so bilden sie doch nur eine Facette der Bilderwelt, die insgesamt ein wesentlich größeres Spektrum an Themen, Figuren und deren Charakterisierung vor Augen führt.

Exkurs Fikellura: Produktionszentrum Milet

Maler

Die Grundlagen zur Erforschung der Fikellurakeramik legte Cook 1933/1934, der die Fikellurakeramik in 26 Gruppen unterteilte²⁷⁸⁴, wobei er die Gefäße neben der Form vorrangig nach dem Dekorationssystem gruppierte, da im wenig sorgfältig gemalten Fikellurastil kaum Malerpersönlichkeiten festzumachen seien²⁷⁸⁵. Dabei wies er innerhalb der Gruppen teilweise einige Gefäße einer Hand zu²⁷⁸⁶, darunter mit figürlicher Bemalung Gefäße seiner Altenburg-Gruppe (J) und der Running-Man-Gruppe (L), aus denen der Altenburg-Maler²⁷⁸⁷ und der Running-Man-Maler (Läufer-Maler)²⁷⁸⁸ hervorgingen.

In den 1980er Jahren beschäftigte sich Schaus ausführlich mit der figürlich bemalten Fikellurakeramik²⁷⁸⁹, vor allem mit den zwei zentralen Malern, deren Werk er zusammenstellte, dem Altenburg-Maler und dem Running-Satyrs-Maler²⁷⁹⁰, benannt nach dem laufenden Satyrn auf einem Stamnos aus Histria (A441).

Neue Grabungen in Milet seit den 1980er Jahren erbrachten umfangreiche Funde von im Fikellurastil bemalter Keramik²⁷⁹¹, von der Wascheck diesen Malern weitere Gefäße zuweisen²⁷⁹² konnte und aufzeigte, dass sich in dem neuen Material auch weitere Hände werden scheiden lassen²⁷⁹³.

Datierung

In seiner grundlegenden Untersuchung nahm Cook an, dass die Fikellurakeramik von etwa 560 bis zum Ende des 6. Jhs. hergestellt wurde²⁷⁹⁴. Dabei sah er zwar Gemeinsamkeiten mit der von ihm später als »Middle Wild Goat style« (MWG) II klassifizierten südionischen Tierfrieskeramik²⁷⁹⁵, deren Tradition die Fikellura wieder aufgreife. Doch aufgrund der zum damaligen Zeitpunkt bekannten Fundkontexte datierte er das Ende des MWG II um 600. In seinem in den 1960er ausgeführten Modell ließ er darauf den »Late Wild Goat style« (LWG) folgen, der

²⁷⁸⁴ Cook 1933/1934; s. ergänzend Cook 1954, in: CVA London (8) S: 1–13.

²⁷⁸⁵ Cook 1933/1934, 4.

²⁷⁸⁶ Cook 1933/1934, 17 (Gruppe J). 23 (L). 26. (M). 29 (N). 30 (O). 48 (Y).

²⁷⁸⁷ Cook 1954, in: CVA London (8) S. 12 Nr. 3 (J6). 4 (J7); Cook – Dupont 1998, 78–81. 202 Anm. 17.

²⁷⁸⁸ Cook 1954, in: CVA London (8)S. 6 f. Nr. 1 (L1). 2 (L4); Cook – Dupont 1998, 83–85.

²⁷⁸⁹ Schaus 1983; Schaus 1986.

²⁷⁹⁰ Schaus 1981, 116 f.; Schaus 1986, 272; übernommen von Cook – Dupont 1998, 85–87.

²⁷⁹¹ s. u. Anm. 2803.

²⁷⁹² Wascheck 2008, 62–67.

²⁷⁹³ Etwa der »Zitterhand-Maler«, Vortrag Frank Wascheck am 9.6.2008 am Archäologischen Institut der Universität Bonn.

²⁷⁹⁴ Cook 1933/1934, 5 (Datierung der Gruppe A etwas vor 560). 90; s. auch Cook – Dupont 1998, 89 (560–494).

²⁷⁹⁵ Cook 1933/1934, 90 f., dort noch als »Rhodian ‚A‘ style« bezeichnet, s. dazu auch Cook 1933/1934, 2 Anm. 1.

bereits etwas vor dem Ende des MWG begann und bis etwa 570 andauerte²⁷⁹⁶, so dass bald danach die Fikellurakeramik einsetzen konnte. Es blieb allerdings eine kleine Lücke zur Fikellura und die verwirrende Feststellung, dass die Fikellurakeramik den Stil des 40 Jahre vorher endenden MWG II fortzuführen schien. Nachdem archäometrische Untersuchungen MWG und Fikellura als südionisch, NWG aber als nordionische erwiesen hatten²⁷⁹⁷, ergab sich in der südionischen Keramikproduktion eine beträchtliche Lücke²⁷⁹⁸, die sich dadurch noch vergrößerte, dass Schaus die frühen Stücke des Altenburg-Malers, die bei Cook am Anfang der Fikellura stehen, um etwa zehn Jahre auf 550 herab datierte. Er nahm an, dass das Werk des Altenburg-Malers größtenteils vor 525 entstanden ist, das des Running-Satyrs-Malers im letzten Drittel des 6. Jhs., größtenteils nach 525 bis etwa 500. Die Running-Man-Gruppe verschob er vom dritten ins vierte Viertel des 6. Jhs.²⁷⁹⁹. Für die Stücke des Läufermalers, die in dieser Untersuchung berücksichtigt wurden, wird letztere Datierung übernommen. Die Datierung der Stücke des Altenburg- und des Running-Satyrs-Malers wird im Zweifelsfall etwas weiter gefasst.

Eine besonders in der deutschsprachigen Forschung vertretene Richtung, die eine Kontinuität zwischen Tierfriesstil und Fikellurakeramik sah²⁸⁰⁰, konnte sich wohl vor allem aufgrund der schwer nachvollziehbaren Gruppierungen und stilistischen Zuweisungen nicht durchsetzen²⁸⁰¹.

Grabungen in Milet seit Mitte der 1980er Jahre²⁸⁰² haben zahlreiche Neufunde ergeben²⁸⁰³, die eine neue Materialgrundlage zur Untersuchung des Problems bieten. Cook erwog nach Einsicht in unpublizierte Funde in Milet ein Andauern des südionischen Tierfriesstils bis zum Beginn der Fikellurakeramik. Er nahm nun eine längere Laufzeit des MWG II bis 590²⁸⁰⁴ an und vermutete daran anschließend eine Übergangsphase bzw. eine weitere Phase des Tierfriesstils, die er provisorisch als MWG III bezeichnete²⁸⁰⁵.

²⁷⁹⁶ Cook 1972, 120 f. (vor 600 bis 570).

²⁷⁹⁷ Dupont 1983, 37–40; Dupont 1986, 61–64; Kerschner, in: Töpferzentren 2002, 37–50 bes. 41 f.

²⁷⁹⁸ Dupont 1983, 37–39; Dupont 1986, 65; Schaus 1986, 286. Zur Forschungsgeschichte ausführlich Schlotzhauer 2007, 267–269; sowie Käufler 2006, 128 f.

²⁷⁹⁹ Schaus 1986, 284–288. Dem folgt Wascheck 2008, 51–57. 63; s. dagegen Cook 1992, 263; Cook – Dupont 1998, 89.

²⁸⁰⁰ Schiering 1957; Walter-Karydi 1973.

²⁸⁰¹ Rezensionen zu Schiering 1957: Cook 1958, 71 f.; Kardara 1959, 209. Rezensionen zu Walter-Karydi 1973: Hayes 1979, 439 f.; Schiering 1979b, 752 f.; s. dazu auch ausführlich Schlotzhauer 2007, 265–267. 270–273; Kerschner, in: Töpferzentren 2002, 31 f.

²⁸⁰² Bes. auf dem Kalabaktepe und dem Zeyintepe, s. zusammenfassend Senff 2007. Zu den Grabungen auf dem Kalabaktepe s. die Vorberichte: v. Graeve 1986c; v. Graeve 1987; v. Graeve 1990, 39–50; v. Graeve – Senff 1991; Heinrich – Senff 1992; Senff 1995; Kerschner 1995; Kerschner – Senff 1997; Senff 1997; Kerschner 1999 sowie v. Graeve 2006, 244–249. – Zum Zeyintepe s. die Vorberichte: Gans 1991; Senff 1992; Heinz – Senff 1995; Senff – Heinz 1997; v. Graeve 2008, 9–12; v. Graeve 2007a; Panteleon – Senff 2008. Zusammenfassende Darstellungen: Senff 2003; v. Graeve 2006, 249–253.

²⁸⁰³ Zu Tierfries- und Fikellurakeramik aus den neuen Grabungen s. Heinz 1990; Käufler 1999; Ketterer 1999; Schlotzhauer 1999; Villing 1999; Schlotzhauer 2000; Posamentir 2002; Käufler 2006; Carl 2006; Schlotzhauer 2006a; Schlotzhauer 2007; Wascheck 2008.

²⁸⁰⁴ Cook – Dupont 1998, 44 vor allem auf Grund einer veränderten Chronologie der Frühkorinthischen Keramik, die die Fundkontexte der Tierfrieskeramik datiert.

²⁸⁰⁵ Cook 1992, bes. 260–263; Cook 1993, 113 f.; leicht relativierend Cook – Dupont 1998, 44.

Mit dem Verhältnis zwischen Tierfries- und Fikellurastil beschäftigte sich Schlotzhauer eingehend²⁸⁰⁶. Er konnte unter den Neufunden in Milet sog. Bilinguen nachweisen, Gefäße, die Charakteristika des Tierfriesstils mit Elementen der späteren Fikellurakeramik verbinden, die er als Übergangsstücke vom Tierfries (MileA I) zur Fikellurakeramik (MileA II) ansieht und um 580/570 ansetzt²⁸⁰⁷.

Die Veränderungen in der Vorstellung der Produktionslandschaft ostgriechischer Keramik vor allem vor dem Hintergrund archäometrischer Untersuchungen und neuer Funde führten Kerschner und Schlotzhauer dazu, ein neues Klassifikationssystem für die ostgriechische Keramik vorzuschlagen²⁸⁰⁸. Nach dem neuen Modell wird die Keramik nach zwei Koordinaten eingeordnet – einer geographischen und einer chronologischen –, die in Buchstaben bzw. Zahlen ausgedrückt werden. Dabei dient eine erste Buchstabenkombination der geographischen Einordnung, etwa Si für Südionisch, ein zweiter Großbuchstabe der Epocheneinteilung, z.B. A für Archaisch, während eine römische Zahl die Stufe und ein Buchstabe die Unterteilung dieser Stufe in Phasen angibt²⁸⁰⁹. Das System wurde beispielhaft für die Phasen von SiA I (südionischer Tierfriesstil) und den Anfang von SiA II ausgeführt²⁸¹⁰ und Datierungen vorgeschlagen, die auf der Stratigraphie der Kalabaktepe-Grabungen in Milet sowie auf Funden südionischer Keramik in datierbaren Kontexten des Mittelmeer- und Schwarzmeerraumes basieren²⁸¹¹. Nach dem neuen Klassifikationssystem werden bereits die sog. Bilinguen, die erste Elemente des Fikellurastils aufweisen, der Phase SiA IIa zugerechnet. Fikellura wird mit SiA II bzw. MileA II gleichgesetzt, wodurch in SiA IIa auch Gefäße erfasst werden, die vorher dem südionischen Tierfriesstil (MWG II) zugerechnet wurden²⁸¹². Fikellurakeramik (SiA II) in ihrer neuen Definition beginnt nach dem neuen Klassifikationsmodell bereits um 580²⁸¹³. Das scheint bisher allerdings nicht dazu zu führen, dass sich die Datierung der Fikellura der späteren Phasen von SiA II, deren figürliche Bemalung hier untersucht wird, deutlich verschiebt²⁸¹⁴.

Das Klassifikationssystem bietet ein nützliches Werkzeug zur geographischen und (relativ-)chronologischen Einordnung²⁸¹⁵ der ostgriechischen Keramik. Doch werden unterschiedliche Bemalungsstile und Bemalungstechniken, die gleichzeitig in einer Region auftreten, von dem System naturgemäß nicht erfasst. Das gilt etwa für die chiotische Keramik, in der Gefäße

²⁸⁰⁶ Schlotzhauer 2007; s. auch Schlotzhauer 2001, 119–121.

²⁸⁰⁷ Schlotzhauer 2007; Kerschner – Schlotzhauer 2007, 300 Abb. 1.

²⁸⁰⁸ Kerschner – Schlotzhauer 2007; s. bereits Kerschner – Schlotzhauer 2005. Zu einem Alternativvorschlag s. Schiering 2007.

²⁸⁰⁹ Kerschner – Schlotzhauer 2007, 297–300.

²⁸¹⁰ Kerschner – Schlotzhauer 2007, 301–314.

²⁸¹¹ Kerschner – Schlotzhauer 2007, 300.

²⁸¹² Kerschner – Schlotzhauer 2007, 313; Schlotzhauer 2007, 270. Anders Käufler 2006, 128, der erst MileA II b dem Fikellurastil zuordnet u. Käufler 2006, 15 ab 570 datiert. s. dazu auch Wascheck 2008, 48 f. Anm. 7.

²⁸¹³ Kerschner – Schlotzhauer 2007, 300 Abb. 1.

²⁸¹⁴ Bislang fehlen hierzu Äußerungen der neueren Forschung. Zur Umdatierung einzelner Amphorengruppen u. a. aufgrund erneuter Betrachtung rhodischer Grabkontexte s. Wascheck 2008, 51–56.

²⁸¹⁵ Ähnliche Modelle, die das Material nach Zeit und Raum gliedern, haben sich auch in anderen Bereichen bewährt, vgl. etwa die Übersicht zur geometrischen Keramik bei Coldstream 1968/2008, 330.

gleichzeitig polychrom (Grand Style), in Umrissmalerei (Chalice Style) und schwarzfigurig (u. a. die Komastengelche) bemalt werden. Das Problem könnte sich aber ebenso stellen, wenn sich herausstellt, dass die südionischen Kleinmeisterschalen ebenso wie die Fikellurakeramik in Milet hergestellt wurden²⁸¹⁶. Beide Gefäßgruppen sind dann der Stufe SiA II zuzurechnen. Aus diesem Grund soll der Begriff »Fikellura« hier beibehalten werden²⁸¹⁷, wobei darunter die Keramik (der Stufe SiA II) verstanden wird, auf der die Bemalung in Silhouette²⁸¹⁸ mit größtenteils ausgesparter Binnenzeichnung meist auf einen hellen Überzug aufgebracht ist.

Lokalisierung

Nachdem fast ein Jahrhundert über den Herstellungsort der Fikellurakeramik gerätselt und diskutiert wurde²⁸¹⁹, hat sich spätestens seit den 1980er Jahren die Erkenntnis durchgesetzt, dass sie in Südionien hergestellt wurde mit Milet als wichtigstem Produktionsort²⁸²⁰. Auch bei der Tierfrieskeramik des MWG II, nun folgerichtig als südionische Tierfrieskeramik (SiA I) bezeichnet, konnte dies nachgewiesen werden. Diese Erkenntnis gründet zum einen auf systematischen archäometrischen Untersuchungen²⁸²¹, die sich auch auf die Funde von Töpferöfen des 6./7. Jahrhunderts am Kalabaktepe in Milet²⁸²² stützen konnten. Zum anderen spricht die Menge neuer Funde, u. a. in Scherbenschuttsschichten und Deponierungen von Feinkeramik am Kalabaktepe und am Zeytintepe, für sich²⁸²³.

Keramik mit Tierfries- und Fikellurabemalung wurde aber auch im politischen und kulturellen Einflussgebiet der Stadt Milet rezipiert und produziert²⁸²⁴. So nimmt etwa die Keramik aus dem benachbarten Karien Dekorationsschemata und Motive aus der Tierfries- und Fikellura-

²⁸¹⁶ Dies vermutet Schlotzhauer 2000, 415; Schlotzhauer 2006b, 273.

²⁸¹⁷ Versuche, den Begriff Fikellura nicht mehr zu verwenden, waren bisher nicht erfolgreich. So verwendet etwa Walter-Karydi 1973, 2, die sich für seine Abschaffung ausspricht, ihn in der gleichen Publikation weiter s. etwa Walter-Karydi 1973, 14. 33. 54. 57. 62. 65. 68. 94. 98; s. dazu auch Schlotzhauer 2007, 265 f.

²⁸¹⁸ Kerschner – Schlotzhauer 2007, 313 sehen das Auftauchen der »Silhouettenmalweise« als konstituierend für den Beginn der Stufe SiA II; Schlotzhauer 2007, 282 f. postuliert eine neue Gesamtauffassung bes. Volumen und Körper betreffend.

²⁸¹⁹ Zur Forschungsgeschichte der ostgriechischen Keramik bis in frühen 1930er Jahre s. Cook 1997, 295–300. Zur Forschungsgeschichte vor allem des 20. Jh. zur ostgriechischen archaischen Keramik s. Kerschner, in: Töpferzentren 2002, 28–36.

²⁸²⁰ Kerschner 2006b, 134–136 Abb. 4, bei den Analysen fällt ein beprobtes Frgt. einer Fikelluraamphora nicht in eine der bereits bekannten milesischen Herkunftsgruppen (A, D) sondern in die noch nicht lokalisierte Herkunftsgruppe DD.

²⁸²¹ Dupont 1983, bes. 34–39; Dupont 1986, 57–71. bes. 62; Kerschner u. a. 1993, 199 f. (Fikellura-Fehlbrand Nr. M.10); Seifert 1998, 133. 137; Seifert 2000, 12; Seifert 2002, 88; Seifert 2004, 19 f. 41; s. zusammenfassend Kerschner, in: Töpferzentren 2002, 34–36. 37–47; Dupont – Thomas 2006.

²⁸²² v. Graeve 1990, 40 f. Abb. 1; Seifert 1991, 134–136 Abb. 3 Beil. 3; Kerschner u. a. 1993, 197 f.; Senff 1995, 211 f.; Seifert 2000, 1 f.; Kerschner, in: Töpferzentren 2002, 37; 113 f.

²⁸²³ s. u. a. v. Graeve – Senff 1991, 131, die eine »Scherbenschicht, die vorwiegend aus den Resten zerschlagener Fikelluragefäße bestand« beschreiben; s. dazu auch Wascheck 2008, 48 – 51. Schüttungen und Deponierungen von Feinkeramik auf dem Zeytintepe: Senff 2003, 18 f.; v. Graeve 2008, 11; Pantoleon – Senff 2008, 40. 41–43.

²⁸²⁴ Wascheck 2008, 47 Anm. 7. Neben den unten genannten Produktionsorten für eine Produktion in Naukratis: für Produktionsort Naukratis: Schlotzhauer 2006a, 138 mit Anm. 83; Schlotzhauer – Villing 2006, 62 f. Eine Fikelluraproduktion auf Knidos erwägt Attula 2006b, 89.

keramik auf²⁸²⁵. Archäometrische Analysen sprechen für eine Produktion von im Fikellurastil bemalter Keramik in Filialwerkstätten in Histria²⁸²⁶. Und auch in Werkstätten, die derzeit am Hellespont lokalisiert werden, wurde offensichtlich Keramik im Tierfries- und Fikellurastil (SiA I und SiA II) hergestellt²⁸²⁷.

Exkurs Northampton- und Campana-Gruppe

Der Herstellungsort der Gefäße der Northampton-Gruppe und der diesen nahe stehenden Gefäße der Campana-Gruppe²⁸²⁸ ist umstritten. Zur so genannten Northampton-Gruppe wurden zunächst vier Amphoren (**A426. A467. B266. B267**) zusammengestellt, darunter die Amphora **A467**, ehemals in der Sammlung des Marquess of Northampton²⁸²⁹. Fünf weitere Stücke sah man als in ihrem Umkreis entstanden an (**A502. A505. B268. B269. B270**)²⁸³⁰.

Zur Campana-Gruppe gehören vor allem die Campana-Dinoi²⁸³¹, inzwischen 22 Stück²⁸³², die zuletzt von Hemelrijk drei verschiedenen Malern, dem Eight-Maler, dem Ribbon-Maler und dem Hoof-Maler, zugewiesen wurden²⁸³³. Mit den Campana-Dinoi wurden weitere Stücke verbunden, darunter unbestritten zwei Hydrien, die Ricci-Hydria (**A384**) und eine Hydria mit Kentaumachie in Bonn (**A429**), bei denen Hemelrijk seinen Ribbon-Maler am Werk sah²⁸³⁴.

Bei einer Reihe von weiteren Gefäßen ist die Zuordnung umstritten (s. u. Liste »Malerzuweisungen« mit einer Auswahl der Gefäße, deren Zuschreibung hauptsächlich umstritten ist). Es

²⁸²⁵ Zur karischen Keramik s. u. a.: Schaus 1986, 293; Cook – Dupont 1998, 90 f.; Cook 1999; Carstens 2002, 132–136; Fazloloğlu 2007. s. auch eine karisch/phrygische Kanne in Bochum: Schlotzhauer, in: Lentini 2006, 140 f.

²⁸²⁶ Dupont 1983, 36; Dupont 1999; s. dazu auch: Cook – Dupont 1998, 89 f.; Kerschner, in: Töpferzentren 2002, 42 f.

²⁸²⁷ Posamentir – Solovyov 2006, 113 f. Abb. 12. 13; Kerschner 2006b, 148–151; Posamentir – Solovyov 2007, 182 f. 195–199 Abb. 5, 1–17; Posamentir u. a. 2009, 37–47.

²⁸²⁸ Zur Northampton- u. Campana-Gruppe s. Villard 1949, 42–57; Cook 1952, 149–151; Cook – Hemelrijk 1963, Walter-Karydi 1968, in: CVA München (6) 42 f. mit älterer Lit.; Boardman 1979, in: CVA Castle Ashby, S. 1 f.; Gaultier 1995, in: CVA Paris, Louvre (24) 21–27; Boardman 1998, 220 f.; Cook – Dupont 1998, 108–111; Hemelrijk 2007.

²⁸²⁹ Zuerst von Studniczka 1890b, 142 f. Beazley 1929, 1 f. wies die Northampton-Amphora und die beiden Stücke in München einem Maler zu; Cook 1952, 149 alle vier Amphoren einer Hand. Der Northampton-Gruppe hinzuzufügen sind inzwischen Fragmente einer Amphora aus Pantikapaion (**A478**) sowie einer Amphora aus Berezan, s. dazu zuletzt Hemelrijk 2007, 377. 385 E5. E6.

²⁸³⁰ Boardman 1958, 9–12; Hemelrijk 2007, 385 F2–F5.

²⁸³¹ Pottier 1893, 423–431 erwähnt bei der Publikation der Pariser Stücke bereits weitere in Wien u. Florenz. Erste gezielte Zusammenstellung bei Karo 1899, 144 f. Ausführlich: Villard 1949, 33–57.

²⁸³² Davon 18 Stücke mit figürlicher Bemalung hier im Katalog (**A260–A265. A427. A428. A463–A466 A468. A469. B271–B274**)

²⁸³³ Hemelrijk 2007. s. auch mit anderen Malernamen sowie teils mit anderen Malerzuweisungen Villard 1949, 42–49; Cook – Hemelrijk 1963, 114–120; Gaultier 1995, in: CVA Paris, Louvre (24) 22 f. 25, wobei Hemelrijks Eight-Maler = Maler von Louvre E736 bei Villard u. Gaultier, Hemelrijks Ribbon-Maler = Painter of Louvre E737/E739 bei Villard u. Gaultier.

²⁸³⁴ Hemelrijk 2007, 370 f. 380 f. C11; 381 C12; s. auch Villard 1949, 49; Cook 1952, 151 [kritisch hinsichtlich Zuweisung Ricci-Hydria an Maler des Dinos]; Cook – Hemelrijk 1963, 114; Gaultier 1995, in: CVA Paris (24) 22; Cook – Dupont 1998, 108.

handelt sich vor allem um Stücke, die von Cook 1952 und ihm folgenden Autoren in späteren Publikationen der Enmann-Klasse zugeordnet wurden, einer Gruppe, die – wie Cook selbst 1952 bereits anmerkt – recht inhomogen ist und teils miteinander nur lose verwandte Stücke beherbergt²⁸³⁵, und die der Northampton- und Campana-Gruppe nahe steht²⁸³⁶.

Martelli versuchte 1981, Stücke aus Cooks Enmann-Klasse zusammen mit der Münchner Amphora (**A426**), die von den anderen Amphoren der Northampton-Gruppe nicht nur in der Form sondern auch in der Umsetzung der Figurenzeichnung teilweise abweicht²⁸³⁷, in einer von ihr nach dem Askos in Kiew als ›Chanenko‹ benannten Gruppe zusammenzufassen²⁸³⁸, was jedoch keinen Anklang fand²⁸³⁹. Die betreffenden Stücke der Enmann-Klasse schrieb Hemelrijk zuletzt Malern der Campana-Dinoi (**A257**) oder deren Umkreis zu, vor allem dem Umkreis des Ribbon-Malers²⁸⁴⁰.

Die Nähe der Northampton- und Campana-Gruppe zur nordionisch schwarzfigurigen Keramik wurde bereits in den frühen Publikationen gesehen²⁸⁴¹ und kann inzwischen als anerkannt gelten²⁸⁴². Dass lange alle bekannten Funde sowohl der Campana-Dinoi als auch der Amphoren der Northampton-Gruppe aus Etrurien stammten, führte zu der Annahme, die Gefäße beider Gruppen seien von ausgewanderten nordionischen Handwerkern in Etrurien hergestellt worden²⁸⁴³. Eine Amphora aus Karnak in Oxford (**A502**), die der Northampton-Gruppe nahe steht, ließ Boardman vermuten, dass die betreffenden nordionischen Vasenmaler entweder nach Ägypten und Etrurien ausgewandert seien oder über Ägypten nach Etrurien, was allerdings Spekulation bleiben muss²⁸⁴⁴.

Tonanalysen, die bisher nur an einzelnen Gefäßen durchgeführt werden konnten, führten bisher zu keinem eindeutigen Ergebnis. Die Beprobung der Northampton-Amphora zeigte zwar, dass ihr Ton zu keiner der bekannten nordionischen oder ostgriechischen Herkuftsgruppen

²⁸³⁵ Cook 1952, 134–136.

²⁸³⁶ Zur Verbindung von Enmann-Klasse, Campana-Dinoi u. Northampton-Gruppe s. Cook 1952, 136; Cook – Hemelrijk 1963, 118; Cook – Dupont 1998, 104 f.; Hemelrijk 2007, 377.

²⁸³⁷ s. bes. die Augen und Bärte der Silene, Kentauren u. von Hermes im Vgl. mit denen etwa der Amphora München 586 (**B266**). s. dazu u. a. Walter-Karydi 1973, 42–46 Taf. 297–300. In anderen Teilen zeigt die Amphora München 585 (**A426**) aber große Gemeinsamkeiten mit der Northampton-Amphora, vgl. etwa die Hunde auf den beiden Gefäßen, s. Beazley 1929, 2.

²⁸³⁸ Martelli 1981, bes. 7 f.

²⁸³⁹ Cook – Dupont 1998, 204 Anm. 3 zu Kapitel 13; Hemelrijk 2007, bes. 381. 383.

²⁸⁴⁰ s. u. Liste Malerzuschreibungen, sowie Hemelrijk 2007, 381–383. Bei zweien der Stücke (**A254**, **A472**) sahen Cook – Hemelrijk 1963, 117 noch eine größere Nähe zur Northampton-Gruppe.

²⁸⁴¹ Pottier 1893, 429 weist bes. auf Gemeinsamkeiten mit klazomenischer Keramik u. Sarkophagen hin. Später wurde auch eine südionische Herkunft der Künstler vermutet (Karo 1899, 144 f.: samisch; Villard 1949, 56 f.). Zusammenfassend zu weiteren Lokalisierungsversuchen s. Walter-Karydi 1968, in: CVA München (6) 42; Boardman 1979, in: CVA Castle Ashby (1) 2.

²⁸⁴² s. zuletzt Hemelrijk 2007, bes. 370 f. 377 f.; sowie Cook – Hemelrijk 1963, 118; Boardman 1998, 220 f.; Cook – Dupont 1998, 108–111.

²⁸⁴³ Cook 1952, 149–151; Boardman 1958, 10; Cook – Hemelrijk 1963, 119 f.; Boardman 1979, in: CVA Castle Ashby (1) 2; Martelli 1981, 11; Cook – Dupont 1998, 111.

²⁸⁴⁴ Boardman 1958, 12. Kritisch dazu Cook – Dupont 1998, 111. Adameşteanu 1995/1996, 107–109 nimmt zusätzlich eine Auswanderung nordionischer Handwerker ins Schwarzmeergebiet an, die die dort gefundenen, den Gruppen zugeordneten Gefäße etwa in Histria hergestellt hätten.

gehört, er ist aber auch nicht sicher mit etruskischen Erzeugnissen zu verbinden²⁸⁴⁵. Die fehlende Gemeinsamkeit mit einer der nordionischen Herkunftsgruppen schien daher eher für eine Fertigung in Italien denn in Kleinasien zu sprechen. Der Ton der Amphora aus Karnak (**A502**) erwies sich aber als unterschiedlich von der Northampton-Amphora und scheint eher Gemeinsamkeiten mit dem Ton der klazomenisch schwarzfigurigen Keramik aufzuweisen²⁸⁴⁶.

Neben den Funden von Gefäßen aus dem Umkreis der Northampton-Gruppe²⁸⁴⁷ in Ägypten (**A502. B269**) fanden sich inzwischen auch Fragmente einer Amphora der Gruppe (**A478**) in Pantikapaion sowie Stücke aus ihrem Umkreis in Berezan (**A505**). Auch erst vor einigen Jahren publizierte Fragmente aus Milet (**B270**) wurden von Hemelrijk dem Umkreis der Northampton-Gruppe zugerechnet²⁸⁴⁸. Gefäße, die Malern der Campana-Dinoi (**A475**)²⁸⁴⁹ oder deren Umkreis zugeschrieben wurden²⁸⁵⁰, fanden sich im Schwarzmeergebiet (**A254. A480. A503**), in Larisa (**B276**) und wahrscheinlich auf Rhodos (**A472**)²⁸⁵¹.

Weitere in den letzten Jahren publizierte Fragmente (**A481. A483. A255**) aus dem Schwarzmeergebiet lassen sich hier anfügen. **A481** zeigt Teile eines Silenskopfes, dessen Randritzungen von Bart und Haar sowie, soweit anhand der Abbildung zu erkennen, des Auges und des in einem ausgesparten Bereich des Haars mit weiß aufgemalten Blattkranzes denen des Silens auf einem Amphorenfragment aus Histria (**A480**) nahe stehen. Auch **A483** lässt sich hier anfügen. Die Gestaltung des Oberkörpers eines Tänzers auf Fragmenten aus Hermonassa (**A255**) entspricht exakt denen des Tänzers auf dem Chanenko Askos (**A254**). Je nachdem, welcher Benennung man sich anschließt, sind die Fragmente in die Enmann-Klasse einzuordnen oder stehen Hemelrijks Ribbon-Maler nahe.

Entgegen der früheren Annahme, die Gefäße der Northampton- und Campana-Gruppe seien in Etrurien hergestellt worden, sprach sich neuerdings Hemelrijk für ihre Herstellung im nordionischen Bereich aus, da – akzeptiert man seine Maler- bzw. Werkstattzuschreibungen – sich die relativ chronologische Folge der Gefäße und die Streuung ihrer Fundorte dem Erklärungsmodell nach Etrurien ausgewanderter nordionischer Handwerker nicht füge²⁸⁵². Gegen den Export der Gefäße aus Etrurien nach Ägypten und ins Schwarzmeergebiet spricht, dass sich sonst hier kaum etruskische Importe finden. Als Region, von der aus schwarzfigurige Keramik mit Bemalung im nordionischen Stil nach Ägypten und ins Schwarzmeergebiet impor-

²⁸⁴⁵ Boardman 1979, in: CVA Castle Ashby (1) 2. Nach Jones – Boardman 1986, 688 f. fanden sich weder Übereinstimmungen mit Proben aus dem ostgriechischen noch mit solchen aus dem etruskischen Raum. Die größte Ähnlichkeit in der Tonzusammensetzung sieht er bei den Caeretaner Hydrien. Der Ton von der ebenfalls beprobten Oxforder Amphora aus Karnak (**A502**) unterscheidet sich ebenfalls von dem der Northampton-Amphora.

²⁸⁴⁶ Boardman 1980, 137. 275 Anm. 103; Weber 2001, 141. s. dazu auch Schlotzhauer – Villing 2006, 68 Anm. 119. s. o. Anm. 2031.

²⁸⁴⁷ s. die Literaturangaben zu den jeweiligen Stücken im Katalog (Zuweisungen Hemelrijk 2007).

²⁸⁴⁸ Hemelrijk 2007, 385 F3.

²⁸⁴⁹ Hemelrijk 2007, 370. 379 A9: Eight-Maler.

²⁸⁵⁰ Hemelrijk 2007, 381–383 D1–D6.

²⁸⁵¹ Smith 1885, 180; CVA Berlin (4) 39.

²⁸⁵² Hemelrijk 2007, 378 f.

tiert wurde, bietet sich wiederum Nordionien an. Die neue These von Hemelrijk basiert aber nicht zuletzt auf seinen Malerzuschreibungen. Es fragt sich, ob die Gefäße, die er in die »Nähe des Ribbon-Malers stellt, tatsächlich aus einer Hand oder Werkstatt stammen müssen, oder ob die Produktion von Gefäßen mit stilistisch einander sehr nahe stehender Bemalung auch anders zu erklären ist. Abgesehen von den Fragmenten der Amphora aus Pantikapaion (A478) stammen nach wie vor alle eindeutigen Amphoren der Northampton-Gruppe und alle Campana-Dinoi von Fundorten aus Etrurien²⁸⁵³. Der Herstellungsort der einzelnen Stücke bleibt daher zweifelhaft und kann ohne Ergebnisse weiterer Tonanalysen vorläufig nicht sicher bestimmt werden. Da die Gefäße der Gruppen stilistisch eng miteinander und mit nordionischen Produkten verbunden sind, sollen sie daher hier mit den nordionischen behandelt werden.

Malerzuweisungen Campana-, Northampton-, Enmann-, Chanenko-Gruppe

	Cook 1952 u. andere Erstzuweisung	Hemelrijk 2007	Martelli 1981
A254	Enmann-Klasse, gleicher Maler wie D1 (Cook 1952, 134 D2)	nahe Ribbon-Maler (Hemelrijk 2007, 382 D3) näher an Northampton als Ribbon-Maler/ Campana (Cook – Hemelrijk 1963, 117; Kopejkina 1979, 22)	namensgebend Chanenko-Gruppe (Martelli 1981, 7)
A257	Enmann-Klasse (D c)	nahe Ribbon-Maler, wahrscheinlich Hoof Painter (Hemelrijk 2007, 383 D6) Ribbon-Maler? (Cook-Hemelrijk 1963, 117)	nahe Ribbon-Maler (Martelli 1981, 9)
A426	Nähe Northampton-Amphora (Karo 1899, 146)	Northampton-Gruppe (Hemelrijk 2007, 383 E1)	Chanenko-Gruppe (Martelli 1981, 8. 10);
A472	Enmann-Klasse (Cook 1952, 134 D1)	nahe Ribbon-Maler (Hemelrijk 2007, 382 D5) näher an Northampton als Ribbon-Maler/ Campana (Cook – Hemelrijk 1963, 117)	Chanenko-Gruppe (Martelli 1981, 7)
A475	Miscellaneous; »drawing resembles Campana dinoi« (Cook 1952, 140 Fa; Cook – Dupont 1998, 203 Anm. 2)	8 Painter/Urta-Gruppe (Hemelrijk 2007, 379 A9) = Maler v. Louvre E736 (Cook-Hemelrijk 1963, 117 f. A1)	Maler v. Louvre E736 (Villard 1949, 47; Martelli 1981, 10)
A478	Enmann-Klasse (Alexandrescu 1978b, 57)	Northampton-Gruppe (Kopejkina 1979, 22; Hemelrijk 2007, 385 E5)	Northampton-Gruppe (Martelli 1981, 8)
A480	Enmann-Klasse (Alexandrescu 1978a, 61)	Nahe Ribbon-Maler (Hemelrijk 2007, 382 D2)	Chanenko-Gruppe (Martelli 1981, 7)
A503	Enmann-Klasse (Alexandrescu 1978b, 57)	nahe Ribbon-Maler/Campana (Hemelrijk 2007, 381 f. D1; Sidorova 2009, in: CVA Moskau [8] S. 60)	Chanenko-Gruppe (Martelli 1981, 7)
B276	Enmann-Klasse (D e)	nahe Ribbon-Maler (Hemelrijk 2007, 382 D4: »less clearly related«)	Chanenko-Gruppe (Martelli 1981, 8)

²⁸⁵³ Cook – Dupont 1998, 111.

Katalog

Die Angaben zu den im Katalog aufgeführten Stücken erscheinen jeweils in folgender Reihenfolge:

Kat.-Nr. und Bezeichnung

Aufbewahrungsort

Fundort (soweit bekannt)

Beschreibung der interessierenden Dekoration

Herkunft/Einordnung

Datierung

Literatur

Teil A.

A1. Frgt. eines Kantharos

Samos K 3661. 1965

FO: Samos, Heraion, Südtemenos

In zwei Bildfriese übereinander gegenläufige Kriegerfriese; die Krieger jeweils hinter einem Schild mit Helm und zwei Lanzen.

Samos

3. Viertel 8. Jh.

Kopcke 1968, 254 Nr. 5 Taf. 92, 6.

A2. Frgt. eines Kantharos

Samos

FO: Samos, Heraion

Prothesis: in der Mitte des Bildfeldes Aufgebahrter mit Kopf nach rechts, über seinem Körper gepunktetes Tuch in Fläche gebreitet. Unter der Bahre zwei Klagende mit gebeugten Knien, die Arme über den Kopf erhoben. Zu Seiten der Bahre jeweils ein Krieger der Bahre zugewandt jeweils mit Dipylonschild, zwei Speeren und Helm, eine Hand auf Kopfhöhe erhoben.

Samos

Letztes Drittel 8. Jh.

Technau 1929, 15 f. Taf. 2; Eilmann 1933, 92 f. Abb. 38 a; 95 f.; Hanfmann 1952, 13. 32 Anm. 68; Coldstream 1968/2008, 291 f. Taf. 64 h; Walter 1968, 38 Abb. 22; 88; 100 Nr. 150 Taf. 28; Ahlberg 1971a, 214 f. Abb. 51 a. b; v. Graeve 1971, 114 Anm. 27.

A3. Frgt. eines Kantharos (?)

Samos

FO: Samos, Heraion

Frgt. A: vor den Resten eines unbekanntes Objekts (Schiffsbug?) drei menschliche Figuren mit leicht gebeugten Beinen hintereinander nach links, die beiden vorderen wohl mit Rundschild. Frgt. B: Beine eines Kriegers mit Rundschild nach links.

Samos

Letztes Viertel 8. Jh.

Technau 1929, 16 f. Abb. 7. 8; Eilmann 1933, 93; Coldstream 1968/2008, 292.

A4. Frgt. eines geschlossenen Gefäßes

Samos

FO: Samos, Heraion

Hinterläufe eines Pferdes, das einen Wagen nach rechts zieht, dahinter folgt wohl ein weiteres Pferd.

Samos

Letztes Viertel 8. Jh.

Eilmann 1933, 128 Beil. 39, 11.

A5. Gefäßfragmente

Samos

FO: Samos, Heraion

Frgt. A: Neben einem Mäanderbaum Arm und Schulter einer menschlichen Figur nach rechts; Frgt. B: Kopf und Hals einer menschlichen Figur nach rechts.

Samos (?)

1. Viertel 7. Jh.

Technau 1929, 10. 12 Beil. 1, 5. 6.

A6. Frgt. eines Kraters

Chios, Museum

FO: Chios, Kato Phana

Mann kämpft von rechts mit Schild und erhobener Lanze gegen Löwen.

Chios

Letztes Viertel 8. Jh.

Payne 1934, 196 f. Abb. 7; Lamb 1934/1935, 158 Nr. 33 Taf. 35; Lorimer 1947, 77. 90 f.; Webster 1955, 40; Boardman 1967a, 109; Coldstream 1968/2008, 295 mit Anm. 6; 479; Fittschen 1969, 83 L39; 88; Coldstream 1986 (mit weiterer Lit. 182 Anm. 8); Rombos 1988, 200. 202 Taf. 37 a; Boardman 1998, 51. 76 Abb. 143.

A7. Frgt. eines Kraters

Chios, Museum

FO: Chios, Kato Phana

Beine von zwei Männern mit Rundschilden hintereinander nach links.

Chios

Letztes Viertel 8. Jh.

Lamb 1934/1935, 158 Nr. 28 Taf. 35; Coldstream 1968/2008, 295 mit Anm. 6; Coldstream 1986, 181 mit Anm. 7.

A8. Frgt. eines Kraters

Chios, Museum

FO: Chios, Kato Phana

Kopf und Schultern eines Mannes mit Helm(-busch) nach rechts.

Chios

Letztes Viertel 8. – Anfang 7. Jh.

Lamb 1934/1935, 158 Nr. 30 Taf. 35; Coldstream 1968/2008, 295; Coldstream 1986, 181 mit Anm. 7.

A9. Frgt. eines Kraters

Chios, Museum

FO: Chios, Emporio, Hafenheiligtum

Schulter und behelmter Kopf eines Kriegers mit Schild nach links.

Chios

Letztes Viertel 8. – Anfang 7. Jh.

Boardman 1967a, 114 Nr. 122 Taf. 28; Coldstream 1968/2008, 295; Coldstream 1986, 181 mit Anm. 7.

A10. Frgt. eines Kraters

Chios, Museum

FO: Chios, Kato Phana

Beine und Rumpf eines Pferdes mit Reiter nach rechts, dahinter Bein eines folgenden Pferdes (?).

Chios

Letztes Viertel 8. – Anfang 7. Jh.

Payne 1934, 196 f. Abb. 7; Lamb 1934/1935, 158 Nr. 29 Taf. 35; Coldstream 1968/2008, 295; Coldstream 1986, 181 mit Anm. 7.

A11. Frgt. eines Kraters

Chios, Museum

FO: Chios, Emporio, Hafenheiligtum

Hals und Kopf eines Pferdes nach rechts; davor erhobener Arm mit Speer sowie Kopf eines Kriegers nach rechts.

Chios

Letztes Viertel 8. – Anfang 7. Jh.

Boardman 1967a, 114 Nr. 119; 108 Abb. 64 Taf. 28, 119; Coldstream 1968/2008, 295;

Coldstream 1986, 181 mit Anm. 7.

A12. Frgt. eines Kraters

Chios, Museum

FO: Chios, Kato Phana

Krieger mit Schild und erhobener Lanze auf Pferd nach rechts.

Chios

Letztes Viertel 8. – Anfang 7. Jh.

Boardman 1967a, 108 mit Anm. 2 Abb. 64, x; Coldstream 1968/2008, 295; Coldstream 1986, 181 mit Anm. 7.

A13. Frgt. eines Kraters

Chios, Museum

FO: Chios, Emporio, Hafenheiligtum

Hals, Helmbusch und Oberkörper eines Kriegers nach rechts, vor ihm rundes Objekt (Schiffsbug?).

Chios

Letztes Viertel 8. – Anfang 7. Jh.

Boardman 1967a, 109. 114 Nr. 120; 108 Abb. 64; Coldstream 1968/2008, 295; Coldstream 1986, 181 mit Anm. 7.

A14. Frgt. eines Kraters

Chios, Museum

FO: Chios, Emporio, Hafenheiligtum

Schiffsschnabel.

Chios

Letztes Viertel 8. – Anfang 7. Jh.

Boardman 1967a, 109. 114 Nr. 126 Taf. 28; Coldstream 1968/2008, 295; Coldstream 1986, 181 mit Anm. 7.

A15. Frgt. eines Kraters

Chios, Museum

FO: Chios, Kato Phana

Teil eines Schiffsrumpfes (?).

Chios

Letztes Viertel 8. – Anfang 7. Jh.

Lamb 1934/1935, 157 f. Nr. 20 Taf. 35; Kirk 1949, 116 Anm. 29; Boardman 1967a, 109; Coldstream 1968/2008, 295; Coldstream 1986, 181 mit Anm. 7.

A16. Frgt. eines Kraters

Chios, Museum

FO: Chios, Emporio, Hafenheiligtum

Teil eines Schiffsrumpfes (?).

Chios

Letztes Viertel 8. – Anfang 7. Jh.

Boardman 1967a, 114 Nr. 127 Taf. 28; Coldstream 1968/2008, 295; Coldstream 1986, 181 mit Anm. 7.

A17. Frgt. eines Kraters

Chios, Museum

FO: Chios, Emporio, Hafenheiligtum

Beine eines Menschen nach rechts (über der Grundlinie »schwebend«), hinter ihm Fuß einer weiteren Figur nach rechts.

Chios

Letztes Viertel 8. – Anfang 7. Jh.

Boardman 1967a, 114 Nr. 121; 108 Abb. 64

Taf. 18; Coldstream 1968/2008, 295;

Coldstream 1986, 181 mit Anm. 7.

A18. Frgt. eines Kraters

Chios, Museum

FO: Chios, Kato Phana

Unterer Teil einer weiblichen Figur im langen Gewand nach rechts (?).

Chios

Letztes Viertel 8. – Anfang 7. Jh.

Lamb 1934/1935, 158 Nr. 35 Taf. 35; Coldstream 1968/2008, 295; Coldstream 1986, 181.

A19. Frgt. eines geschlossenen Gefäßes

Milet 66 S 231

FO: Milet (Siedlung)

Kopf, Rumpf, Arme eines Menschen nach links.

Milet

2. Hälfte 8. – Anfang 7. Jh.

v. Graeve 1975, 47 Nr. 18 Taf. 6.

A20. Gefäßfragment

Milet

FO: Milet, Athenatempel (Siedlungsschicht?)

Teile von fünf menschlichen Figuren im Profil hintereinander nach rechts, die sich an den Händen fassen, alle mit stark gebeugten Knien und Bauch.

Milet

2. Hälfte 8. – Anfang 7. Jh.

Hommel 1959/1960, 40. 58 Taf. 60, 2; Tölle 1964, 53; Coldstream 1968/2008, 296 Taf. 63 d; Seeberg 1971, 3; Steinhart 1992, 508 mit Anm. 124; Coldstream 2003, 259 Abb. 84 d; Smith 2004, 9; 261; Steinhart 2004, 32; Smith 2010, 15. 296 Abb. 1 b.

A21. Frgt. einer Pyxis

Rhodos, Museum

FO: Rhodos, Lindos, Heiligtum der Athena Lindia

Kopf mit Helm, Schulter und Arm eines Mannes, eine Hand erhoben.

Rhodos

Letztes Viertel 8. Jh.

Blinkenberg 1931, 250 Nr. 867 Taf. 37;

Coldstream 1968/2008, 285.

A22. Amphora

Kopenhagen, NM 12420

FO: Rhodos, Exochi (Kindergrab A1)

Bildfeld Hals: Stehender nackter Mann, Unterkörper und Kopf mit schulterlangem, gewellten Haar ins rechte Profil gewandt, Oberkörper und mit gespreizten Händen erhobene Arme frontal zum Betrachter.

Rhodos

1. Viertel 7. Jh.

Friis Johansen 1957, 12–15 A1 Abb. 5–7; 88–102. 95 Abb. 198; Coldstream 1968/2008, 285; v. Graeve 1971, 114 Anm. 27.

A23. Frgt. eines Kraters (?)

Chios, Museum 3870

FO: Chios

Tänzer mit langem Haar in Bewegung nach rechts, Kopf zurück gewandt, Arme zu beiden Seiten ausgestreckt, Girlande quer über der Brust, Steißkappe.

Chios, Sphinx-and-Lion Style (Lemos 1991) 590–560

Lemos 1991, 142. 148. 309 Nr. 1278 Taf. 165; Smith 2010, 182. 188.

A24. Frgt. einer Phiale

London, BM 1924.12-1.365

FO: Naukratis

Tänzer in Bewegung nach rechts, in der vorge-streckten Rechten ein kugelförmiges Objekt (Granatapfel?).

Chios, Chalice Style (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Bernard 1970, Taf. 43, 6; Williams 1983a, 162 mit Anm. 20; Lemos 1991, 297 Nr. 986 Taf. 137; Smith 2010, 186 Taf. 33 b.

A25. Frgt. einer Phiale

London, BM 1924.12-1.395

FO: Naukratis

Erhobene Hand mit Kranz nach links (von Tänzer?).

Chios, Chalice Style (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Lemos 1991, 297 Nr. 987 Taf. 137.

A26. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.403

FO: Naukratis

Kopf und Schultern eines bärtigen Mannes nach links, Girlande schräg über der Brust (Tänzer?).

Chios, Chalice Style (Lemos 1991)
2. Viertel 6. Jh.
Lemos 1991, 100. 286 Nr. 830 Taf. 117 Farbtaf. 3.

A27. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.381

FO: Naukratis

Stehende Frau nach rechts, Linke vorgestreckt, Rechte mit rundem Objekt (Granatapfel) erhoben, zu dem eine ihr gegenüber stehende Figur eine Hand ausstreckt (Tänzer?).

Chios, Chalice Style (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Williams 1983a, 162 mit Anm. 23; Lemos 1991, 126. 128 Abb. 70; S. 131. 291 Nr. 896 Taf. 120; Smith 2010, 186 Anm. 61; 188 Anm. 70.

A28. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.382

FO: Naukratis

Männliche Figur (Tänzer?) und Frau mit Kranz einander zugewandt stehend.

Chios, Chalice Style (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Lemos 1991, 131. 291 Nr. 894.

A29. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.515 u. -516

FO: Naukratis

Beine von zwei Tänzern in Bewegung nach rechts. Am Boden zwischen ihren Füße stehen chiotische Kantharoi.

Chios, Grand Style, Naukratis-M. (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Price 1924, 218 Taf. 5, 27; Boardman 1956, 57 Anm. 4; Walter-Karydi 1973, 70. 140 Nr. 801; Johnston 1978, Nr. 72; Williams 1983a, 162 Anm. 22; Lemos 1991, 96; 102 Abb. 56; 111; 277 Nr. 742 Taf. 98 Farbtaf. 3; Cook – Dupont 1998, 72 Abb. 9, 1 b; Smith 2010, 182. 187 Anm. 67; 191.

A30. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.507 u. -788

FO: Naukratis

Kopf und Oberkörper eines bärtigen Mannes in Tanzbewegung nach rechts. Auf dem Kopf Mütze, schräg über den nackten Oberkörper Girlande, Reste von Steißkappe am Fragmentrand? Hinter seinem Kopf ein Kranz.

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

580–550

Price 1924, 214 Taf. 5, 13; Buschor 1943, 62 Abb. 21; Boardman 1956, 57 Anm. 4; Walter-Karydi 1973, 70. 140 Nr. 798 Taf. 96; Johnston

1978, Nr. 74; Williams 1983a, 162 mit Anm. 18; Lemos 1991, 96; 102 Abb. 56; 275 Nr. 728 Taf. 95 Farbtaf. 2; Cook – Dupont 1998, 71 f. Abb. 9, 1 a; Smith 2010, 181. 187 Taf. 32 d.

A31. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.502

FO: Naukratis

Teil eines Kopfes mit Kopfbedeckung nach links; dahinter Reste eines Kranzes (Tänzer?).

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

580–550

Lemos 1991, 275 Nr. 729 Taf. 95 Farbtaf. 2; Williams 1983a, 162 Anm. 18; Smith 2010, 181 f. Taf. 32 d.

A32. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.503

FO: Naukratis, Temenos (der Aphrodite?)

Kopf eines bärtigen Mannes mit Kopfbedeckung (Turban?) nach rechts (Tänzer?).

Chios, Grand Style, Gruppe Naukratis-M. (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Price 1924, 214 Taf. 5, 12; Walter-Karydi 1973, 140 Nr. 791 Taf. 96; Williams 1983a, 162 mit Anm. 19; Lemos 1991, 96; 97 Abb. 49; 102; 111; 274 Nr. 726 Taf. 95 Farbtaf. 2.

A33. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.408

FO: Naukratis

Beine eines Tänzers nach links: leicht gebeugte Beine, rechtes Bein vom Boden gelöst, Oberkörper vorgebeugt, in kurzen »Hosen« mit Steißkappe.

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

580–550

Lemos 1991, 278 Nr. 754 Farbtaf. 3.

A34. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.493h (1924.12-1.377)

FO: Naukratis

Außen: Teile von Füßen und Gewändern von zwei (wohl männlichen) Figuren im langen Chiton und Mantel hintereinander nach rechts.

Innen: Unterkörper eines Tänzers in Bewegung nach links.

Chios, Grand Style, Aphaia-M. (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Price 1924, Taf. 9, 4; Williams 1983a, 162 Anm. 16; Lemos 1991, 111. 119. 121 Abb. 63; 273 Nr. 716 Taf. 94 Farbtaf. 2; Smith 2010, 181.

A35. Frgt. eines Kelchs

Ägina

FO: Ägina, Aphaiatempel

Außen, nach Richtung der Figuren wohl in zwei Szenen zu teilen: A: Zwei Männer hintereinander im langem Chiton und Mantel, mit geschnürten Stiefeln, nach rechts, der hintere hält zwei Lanzen (?). Lücke. Oberschenkel und Unterleib eines Mannes im kurzen Chiton, Schwertscheide an der Hüfte, nach rechts, kämpft mit Schwert in seiner Rechten gegen, großes, unbekleidetes, behaartes Wesen, das ans Handgelenk der Schwerthand des Kriegers greift. Von dem Behaarten sind nur Teile von Unterleib, Beinen und nach hinten abgewinkeltem Arm erhalten, langes Haar fällt hinter die Schulter. Hinter dem Monster Frau in langem Chiton und Mantel nach links, beide Hände unter dem Mantel nach vorne gezogen. Bemalungsreste hinter dem Krieger von einer entsprechenden Figur? – B: Mit dem Rücken zur Frau im Mantel unbekleidete Beine einer (weibl.?) Figur nach rechts. Lücke. Füße von zwei weiteren Figuren nach rechts, die hintere eine Frau in knöchellangem Chiton und Mantel, davor ein Mann in Chiton und Mantel bis auf die Unterschenkel, vor ihm die Füße einer ihm zugewandten Figur. – Innen: Im umlaufenden Fries in Deckweiß Tänzer mit Steißkappe, Girlande über der Brust und Kränzen in der Hand in Bewegung nach links, einer sicher mit Scheibenohrring.

Chios, Grand Style, Aphaia-M. (Lemos 1991)
2. Viertel 6. Jh.

Thiersch, in: Furtwängler 1906, 455 f. Nr. 242. 243. 244 Abb. 367 f. Taf. 129 Abb. 1 [Mitte u. unten links]. 2. 5; Ohly 1971, 522–526 Abb. 11. 12; Cook 1981, 112 Anm. 21; Kyrieleis 1986, 194 f. 196 Abb. 7; Lemos 1991, 95. 98. 108. 111. 119. 121 Abb. 63; 282 Nr. 795 Taf. 105–108; Tempesta 1998, 69–71 168 Nr. 47; Smith 2010, 181.

A36. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.190

FO: Naukratis

Außen: Figur im langem Chiton und Mantel nach rechts. – Innen: Teil eines Tänzers mit Girlande über der Brust und »Kniekappen« in Bewegung nach links, mit Doppelaulos.

Chios, Grand Style, Aphaia-M. (Lemos 1991)
2. Viertel 6. Jh.

Price 1924, Taf. 9, 2; Williams 1983a, 162; Lemos 1991, 100. 119. 121 Abb. 63; 277 Nr. 743 Taf. 98 Farbtaf. 3; Smith 2010, 181. 187 Taf. 33 a.

A37. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.493i (1924.12-1.378)

FO: Naukratis

Außen: Füße von zwei (wohl männlichen) Figuren hintereinander nach rechts, die hintere im langem Chiton und Mantel. – Innen: Bein, vorgestreckter Arm und Gesicht eines Tänzers in Bewegung nach links.

Chios, Grand Style, Aphaia-M. (Lemos 1991)
2. Viertel 6. Jh.

Price 1924, Taf. 9, 1; Williams 1983a, 161 Anm. 16; Lemos 1991, 100. 119. 121 Abb. 63; 273 Nr. 712 Taf. 93 Farbtaf. 2; Smith 2010, 181.

A38. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.493e (1924.12-1.196)

FO: Naukratis

Außen: Unterkörper einer Figur im langem Chiton mit Rundschild nach links (Athena). – Innen: Arm eines Tänzers.

Chios, Chalice Style (Lemos 1991)
2. Viertel 6. Jh.

Price 1924, 218 Taf. 6, 7; 9, 5; Boardman 1967a, 169 Anm. 9; Walter-Karydi 1973, 70 mit Anm. 197; 140 Nr. 807; Johnston 1978, Nr. 84; Lemos 1991, 106 f. Abb. 59; 128; 292 Nr. 899 Taf. 120; Tempesta 1998, 169 Nr. 51 Taf. 28, 3; Villing 1998, 160 Abb. 13.

A39. Frgt. eines Kelchs

Chios

FO: Chios, Emporio, Athenatempel

Zwei Tänzer hintereinander nach links, mit dem Rücken zu ihnen eine Auletin nach rechts, ihr zugewandt eine Frau, in jeder Hand einen Kranz.

Chios, Komastengelch, Gruppe C (Lemos 1991)

580–560

Boardman 1967a, 158. 160f. Nr. 748 Abb. 108 Taf. 59; Walter-Karydi 1973, 70. 140 Nr. 760; Williams 1983a, 162 mit Anm. 23; Kyrieleis 1986, 194. 196 Abb. 6; Lemos 1991, 126. 128. 163 f. 170; 171 Abb. 96; 189; 324 Nr. 1468 Taf. 194; Cook – Dupont 1998, 75 f. Abb. 9, 3 a; Smith 2010, 183 mit Anm. 43; 188 Taf. 33 c.

A40. Kelch

Chios, Museum 3296

FO: Chios Stadt, Rizari (Nekropole)

Tänzer (Haar bis über die Schultern, Ohrring?, Girlande, Steißkappe) steht mit gebeugten Knien einer Frau im langem Chiton gegenüber. Sie hält in ihrer vorgestreckten Linken einen Kranz, an den er mit seiner Rechten fasst. In ihrer erhobenen Rechten hält sie ein nicht mehr näher zu erkennendes Objekt, nach dem der Tänzer mit seiner Linken greift.

Chios, Komastengelch, Gruppe A (Lemos 1991)

Mitte 6. Jh.

Villard 1960, 38 Anm. 4 Taf. 43, 3; Boardman 1967a, 158 mit Anm. 1; Lemos 1991, 126. 128. 131. 163 f. 170. 171 Abb. 94; 189; 325 Nr. 1487 Taf. 195; Lemos 2000b, 231; Smith 2010, 182 mit Anm. 35; 192 f. Taf. 34 a.

A41. Frgt. eines Kelchs

New York, MMA 26.211.3

FO: Naukratis

Gebeugte, zusammengenommene Beine eines Tänzers in Tanzbewegung nach links.

Chios, Komastengelch (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Lemos 1991, 329 Nr. 1556 Taf. 199; Smith 2010, 189 Anm. 76.

A42. Frgt. eines Kelchs

Chios, Museum 3297 a-d

FO: Chios Stadt, Rizari (Nekropole)

Zwei Tänzer mit Turban, Girlande und Steißkappe in Tanzbewegung nach rechts, beide schauen zurück und schlagen

sich mit ihrer Rechten auf den Hintern.

Chios, Komastengelch, Gruppe C (Lemos 1991)

580–560

Lemos 1986, 248. 246 Abb. 19; Lemos 1991, 170; 171 Abb. 96; 325 Nr. 1488 Taf. 196; Cook – Dupont 1998, 75 f. Abb. 9, 3 c (Beschriftung mit b vertauscht); Lemos 2000b, 230; Smith 2010, 184. 188 Taf. 33 d.

A43. Frgt. eines Kelchs

Oxford, AM G 115.11

FO: Naukratis

Kopf eines Tänzers mit Turban nach links.

Chios, Komastengelch, Gruppe C (Lemos 1991)

580–550

CVA Oxford (2) II D 84 Taf. 5, 55 (Price 1931); Lemos 1991, 170. 328 Nr. 1540 Taf. 198.

A44. Frgt. eines Kelchs

Cambridge, Fitzwilliam Museum 94-96, N.95

FO: Naukratis

Oberkörper und Kopf eines Tänzers mit Turban und Girlande nach rechts, sich nach hinten umblickend.

Chios, Komastengelch, Gruppe C (Lemos 1991)

580–560

Price 1924, Taf. 11; CVA Cambridge (2) II D

Taf. 17, 63 (Lamb 1936); Lemos 1991, 170; 171 Abb. 96; 329 Nr. 1545 Taf. 198; Smith 2010, 184 mit Anm. 46.

A45. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.548l

FO: Naukratis

Tänzer mit Steißkappe, Girlande und Turban, unter dem langes Haar hervorkommt, in Tanzbewegung nach links.

Chios, Komastengelch, Gruppe C (Lemos 1991)

580–560

Price 1924, Taf. 11 oben rechts; Lemos 1991, 164. 170; 171 Abb. 96; 326 Nr. 1505 (mit falscher Inv.) Taf. 197; Smith 210, 184 mit Anm. 46.

A46. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.548c

FO: Naukratis

Tänzer mit Steißkappe, Girlande und Turban nach links, rechte Hand auf Kopfhöhe erhoben, linke holt nach hinten aus, hinter ihm Reste von Hand und Fuß eines folgenden Tänzers.

Chios, Komastengelch, Gruppe C (Lemos 1991)

580–560

Lemos 1991, 164. 170; 171 Abb. 96; 326 Nr. 1506 Taf. 197.

A47. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.548e

FO: Naukratis

Nach hinten gestreckter Fuß und Unterschenkel eines Tänzers in Bewegung nach links, darüber vorgestreckter Fuß eines folgenden.

Chios, Komastengelch, Gruppe C (Lemos 1991)

580–550

Lemos 1991, 170. 327 Nr. 1520 Taf. 197.

A48. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.548n

FO: Naukratis

Oberkörper und Kopf eines Tänzers mit Turban und Girlande nach links.

Chios, Komastengelch, Lemos Gruppe B

2. Viertel 6. Jh.

Price 1924, Taf. 11; Lemos 1991, 172. 325 Nr. 1493 Taf. 196.

A49. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.346

FO: Naukratis

Tänzer mit Steißkappe (in Deckrot: Punkt auf

Spitze und Streifen zwischen Ritzungen) und Girlande nach links, in einer zurückgestreckten Hand ein Granatapfel.

Chios, Komastengelch, Gruppe B (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Williams 1983a, 162 mit Anm. 20; Lemos 1991, 164. 326 Nr. 1496; Smith 2010, 186 Anm. 66.

A50. Frgt. eines Kelchs

Didyma Ke01-2095

FO: Didyma, Taxiarchis-Hügel

Abgewinkelter Arm und zurückgewandter Kopf eines Tänzers in Bewegung nach rechts.

Chios, Komastengelch, Lemos Gruppe B (O. Jeske, Didymagrabung)

2. Viertel 6. Jh.

Unpubliziert.

A51. Frgt. eines Kelchs

Didyma Ke01-2046

FO: Didyma, Taxiarchis-Hügel

Kopf und Schultern eines Tänzers mit Turban und Girlande nach links.

Chios, Komastengelch, Lemos Gruppe B

2. Viertel 6. Jh.

Unpubliziert.

A52. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1965,0930.364

FO: Naukratis

Kopf eines langhaarigen Auleten nach links, Doppelaulos mit rotem Band am Hinterkopf befestigt ist, in der Stirn Rest eines Turbans mit rotem Rand (Tänzer).

Chios, Komastengelch, Lemos Gruppe D

2. Viertel 6. Jh.

DB BM.

A53. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.358

FO: Naukratis

Arme von zwei Tänzern hintereinander in Bewegung nach links.

Chios, Komastengelch, Gruppe B (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Lemos 1991, 170. 326 Nr. 1497.

A54. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.359

FO: Naukratis

Zurückgestreckte Hand eines Tänzers, wohl in Bewegung nach links.

Chios, Komastengelch, Gruppe B (Lemos

1991)

2. Viertel 6. Jh.

Lemos 1991, 170. 326 Nr. 1498.

A55. Frgt. eines Kelchs

Chios, Museum sel. 198

FO: Chios, Kato Phana

Fuß (eines Tänzers) nach rechts.

Chios, Komastengelch, Gruppe B (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Kourouniotes 1916, Taf. 2, 12; Boardman 1967a, 158 mit Anm. 3; Lemos 1991, 170. 325 Nr. 1484.

A56. Frgt. eines Kelchs

Oxford, AM G 115.5

FO: Naukratis

Tänzer mit Turban, Girlande und Steißkappe in Bewegung nach rechts, dahinter vorgestreckte Hand eines folgenden.

Chios, Komastengelch, Gruppe B (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

CVA Oxford (2) II D 83 Taf. 5, 46 (Price 1931); Lemos 1991, 170. 328 Nr. 1530 Taf. 197.

A57. Frgt. eines Kelchs

Cambridge, Fitzwilliam Museum 94-96, N.92

FO: Naukratis (Northeastern Area?)

Kopf und Schulter eines Tänzers mit Turban und Girlande um Hals in Bewegung nach rechts, Kopf zurück gewandt.

Chios, Komastengelch, Gruppe B (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Edgar 1898/1899, 58 Taf. 6, 4; Price 1924, Taf. 11; CVA Cambridge (2) II D Taf. 17, 64 (Lamb 1936); Lemos 1991, 170; 171 Abb. 95; 177; 329 Nr. 1546 Taf. 198; Smith 2010, 184 Anm. 50.

A58. Frgt. eines Kelchs

Berlin, ANT V.I. 3150 (Verlust?)

FO: Naukratis

Tänzer mit Steißkappe und Girlande nach in Bewegung nach links, eine Hand holt nach hinten aus.

Chios, Komastengelch, Gruppe B (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Buschor 1943, 62 Abb. 22; Lemos 1991, 329 Nr. 1559 Taf. 199.

A59. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.348

FO: Naukratis

Zurückgestreckte Hand eines Tänzers und vorgestreckte Hand eines weiteren, beide in Bewegung nach links.

Chios, Komastengelch, Gruppe B (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Lemos 1991, 170. 326 Nr. 1499.

A60. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.548j

FO: Naukratis

Bein eines Tänzers in Bewegung nach rechts.

Chios, Komastengelch, Gruppe B (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Lemos 1991, 170. 326 Nr. 1500.

A61. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.548d

FO: Naukratis

Bein eines Tänzers in Bewegung nach rechts.

Chios, Komastengelch, Gruppe B (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Lemos 1991, 170. 326 Nr. 1501.

A62. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.350

FO: Naukratis

gebeugtes Bein eines Tänzers mit Steißkappe in Bewegung nach rechts.

Chios, Komastengelch, Gruppe B (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Lemos 1991, 170. 326 Nr. 1503.

A63. Frgt. eines Kelchs

Didyma Ke01-2086

FO: Didyma, Taxiarchis-Hügel

Fuß und Unterschenkel eines Tänzers nach rechts.

Chios, Komastengelch, Lemos Gruppe B (O. Jeske, Didymagrabung)

2. Viertel 6. Jh.

Unpubliziert.

A64. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.357

FO: Naukratis

Vorgestrecktes Bein eines Tänzers nach rechts.

Chios, Komastengelch, Lemos Gruppe B

2. Viertel 6. Jh.

Lemos 1991, 327 Nr. 1515.

A65. Frgt. eines Kelchs

Kyrene, Museum

FO: Kyrene, Demeterheiligtum

Teile von zwei Tänzern hintereinander in Bewegung nach rechts, vorderer mit Girlande und Steißkappe, Kopf zurückgewandt.

Chios, Komastengelch, Lemos Gruppe D

2. Viertel 6. Jh.

Schaus 1985, 81 Nr. 486 Taf. 28; Lemos 1991, 330 Nr. 1571.

A66. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.366

FO: Naukratis

Tänzer mit gebeugten Beinen und herausgestrecktem Hintern nach links, Kopf zurückgewandt, in seiner vorgestreckten Linken einen Kranz, darüber die wehenden Haare oder zurückgestreckte Hand eines weiteren Tänzers (?).

Chios, Komastengelch, Lemos Gruppe B

2. Viertel 6. Jh.

Lemos 1991, 327 Nr. 1521.

A67. Frgt. eines Kelchs

Chios

FO: Chios, Emporio

Reste eines Tänzers nach links (?).

Chios, Komastengelch (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Boardman 1967a, 158. 160 Nr. 753 Taf. 60; Walter-Karydi 1973, 70. 140 Nr. 765; Lemos 1991, 324 Nr. 1473.

A68. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.341

FO: Naukratis

Teile von Kopf und Schultern einer (männlichen?) Figur mit langem Haar nach links, im Brustbereich Reste von Deckrot und schräger Ritzung (Kleidung oder Girlande?), hinter ihrer Schulter eine, wohl zur Figur gehörige, erhobene Hand, die eine Frucht (Granatapfel) hält (Tänzer?).

Chios, Komastengelch (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Lemos 1991, 328 Nr. 1523.

A69. Frgt. eines Kelchs

St. Petersburg, Ermitage B465

FO: Berezan

Tänzer mit Turban und Steißkappe in Bewegung nach links, Kranz in einer vorgestreckten Hand.

Chios, Komastengelch (Boardman 1967)

2. Viertel 6. Jh.

Skudnova 1957, 135 Abb. 7, 4; Boardman 1967a, 158 Anm. 3; Alexandrescu 1978a, 26

Anm. 41; Williams 1983a, 162 mit Anm. 20; Lemos 1991, 172. 330 Nr. 1584 Taf. 203; Solov'ev 2005, 65 Nr. 95; Il'ina 2005, 100 Nr. 124; 151 Abb.; Williams 2006, 130; Vdovičenko 2008, 48. 181 Abb. 8, 8.

A70. Kelch

Milet Z 92.58.14

FO: Milet, Zeytintepe, Aphroditeheiligtum
Auf beiden Seiten des Gefäßes jeweils ein Tänzer mit Turban, Girlande und Steißkappe in Tanzbewegung nach rechts.

Chios, Komastengelch (Pfisterer-Haas 1999)
570–550

Pfisterer-Haas 1999, 266 Abb. 9; 270 Nr. 9.

A71. Frgt. eines Kelchs

Reggio Calabria, Museo Nazionale 19148

FO: Rhegion

Tänzer mit Steißkappe, Girlande und Turban in Tanzbewegung nach links.

Chios, Komastengelch, Lemos Gruppe D
570–540

Spadea 1993, 81. 82 mit Abb.; Lemos 1991, 170; 171 Abb. 96; 330 Nr. 1574 Taf. 201; Cook – Dupont 1998, 75 f. Abb. 9, 3 d; Smith 2010, 184 Anm. 48.

A72. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.548k

FO: Naukratis

Kopf und Schultern eines Tänzers mit Turban und Girlande nach rechts.

Chios, Komastengelch, Gruppe D (Lemos 1991)

570–540

Price 1924, Taf. 11, 1 oben Mitte; Lemos 1991, 172. 325 Nr. 1492.

A73. Frgt. eines Kelchs

Samos, Pythagorion Museum

FO: Samos, Pythagorion (Streufund)

Gesäß mit Steißkappe, darüber Hand eines Tänzers in Bewegung nach links.

Chios, Komastengelch, Lemos Gruppe D
570–540

Tölle-Kastenbein 1974, 147 Abb. 234 B.

A74. Frgt. eines Kelchs

Chios

FO: Chios, Emporio, Athenatempel

Zu Seiten des Henkels jeweils Beine eines Tänzers (beide in Bewegung nach links?).

Chios, Komastengelch, Gruppe D (Lemos 1991)

570–540

Boardman 1967a, 158. 160 Nr. 750 Taf. 60; Walter-Karydi 1973, 70. 140 Nr. 762; Lemos 1991, 172. 324 Nr. 1470 Taf. 194.

A75. Frgt. eines Kelchs

Chios

FO: Chios, Emporio, Hafenheiligtum

Füße von zwei Tänzern hintereinander nach rechts.

Chios, Komastengelch, Gruppe D (Lemos 1991)

570–540

Boardman 1967a, 158. 160 Nr. 758 Taf. 60; Walter-Karydi 1973, 70. 140 Nr. 770; Lemos 1991, 172. 324 Nr. 1478 Taf. 194.

A76. Frgt. eines Kelchs

Chios, Museum

FO: Chios, Kato Phana

Teile von vier Tänzern mit Turban, Girlande und Steißkappe in Bewegung nach links, bei zweien flattert im Nacken unter dem Turban langes Haar hervor.

Chios, Komastengelch, Gruppe D (Lemos 1991)

570–540

Kourouniotes 1916, 196 Abb. 11, 1–3; Price 1924, Taf. 11, Mitte + Mitte links (spiegelverkehrt); Boardman 1967a, 158 mit Anm. 3; Lemos 1991, 164 f. 172. 325 Nr. 1482 Taf. 194; Lemos 1999, 390 Abb. 278 oben; Smith 2010, 184 Anm. 47; 189 Anm. 75.

A77. Frgt. eines Kelchs

Chios, Museum

FO: Chios, Kato Phana

Nach vorne ausgestreckte Hand eines Tänzers nach links, davor wehendes Haar und Teil des zurückgestreckten Arm eines weiteren (?).

Chios, Komastengelch, Lemos Gruppe D

570–540

Kourouniotes 1916, 196 f. Abb. 11, 5; Lemos 1991, 325 Nr. 1483 Taf. 194.

A78. Frgt. eines Kelchs

Chios, Museum

FO: Chios, Kato Phana

Hintern (mit Steißkappe) und Hand eines Tänzers in Bewegung nach rechts.

Chios, Komastengelch (Boardman 1967)

580–540

Lamb 1934/1935, 160 Nr. 11 Taf. 37; Boardman 1967a, 158 mit Anm. 3; Lemos 1991, 325 Nr. 1486.

A79. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1886.4-1.1067

FO: Naukratis, Apollontemenos

Oberkörper und Kopf eines Tänzers mit Turban und Girlande in Bewegung nach rechts, Kopf zurück gewandt, rechter Arm nach hinten gestreckt.

Chios, Komastengelch, Gruppe D (Lemos 1991)

570–540

Petrie 1886, Taf. 5, 40; Price 1924, Taf. 11 oben; Lemos 1991, 172 Abb. 97; 325 Nr. 1491 Taf. 196.

A80. Frgt. eines Kelchs

Moskau, Puschkin Museum M-88 Ts 137-138

FO: Pantikapaion

Turban und erhobener Arm eines Tänzers mit Girlande in Bewegung nach rechts, Kopf zurückgewandt.

Chios, Komastengelch, Lemos Gruppe D

570–540

CVA Moskau (8) 27 Taf. 6, 3. 4 (Sidorova 2009).

A81. Frgt. eines Kelchs

St. Petersburg, Ermitage B71.94 (pol. Ber.71.10)

FO: Berezan

Hand eines Tänzers.

Chios, Komastengelch, Lemos Gruppe D

570–540

Il'ina 2005, 100 f. Nr. 126; 151 mit Abb.

A82. Frgt. eines Kelchs

Didyma Ke09-278

FO: Didyma, Taxiarchis-Hügel

Schulter mit doppelter Ritzlinie von Girlande und nach hinten abgestreckter Arm eines Tänzers in Bewegung nach links.

Chios, Komastengelch, Lemos Gruppe D (O. Jeske, Didymagrabung)

570–540

Unpubliziert.

A83. Frgt. eines Kelchs

Oxford, AM G 115.5a (G 115.6)

FO: Naukratis

Kopf, Oberkörper und Arm eines Tänzers nach rechts.

Chios, Komastengelch, Gruppe D (Lemos 1991)

570–540

CVA Oxford (2) II D 83 Taf. 5, 51; Lemos 1991, 172. 328 Nr. 1534 Taf. 197.

A84. Frgt. eines Kelchs

Oxford, AM G 115.2

FO: Naukratis

Hand eines Tänzers.

Chios, Komastengelch, Gruppe D (Lemos 1991)

570–540

CVA Oxford (2) II D 83 Taf. 5, 52 (Price 1931); Lemos 1991, 172. 328 Nr. 1535 Taf. 197.

A85. Frgt. eines Kelchs

Kyrene, Museum

FO: Kyrene, Demeterheiligtum

Tänzer mit Girlande und Steißkappe in Bewegung nach links.

Chios, Komastengelch, Lemos Gruppe D

570–540

Schaus 1985, 81 Nr. 487 Taf. 29; Lemos 1991, 330 Nr. 1572.

A86. Frgt. eines Kelchs

Kyrene, Museum

FO: Kyrene, Demeterheiligtum

Hinteres Bein eines Tänzers mit Steißkappe in Bewegung nach links.

Chios, Komastengelch, Lemos Gruppe D

570–540

Schaus 1985, 81 Nr. 488 Taf. 29; Lemos 1991, 330 Nr. 1573.

A87. Frgt. eines Kelchs

Didyma Ke03-195

FO: Didyma, Taxiarchis-Hügel

Kopf mit Turban, Schulter mit Ritzung von Girlande und nach hinten gestreckter Arm eines Tänzers in Bewegung nach links.

Chios, Komastengelch, Lemos Gruppe D (O. Jeske, Didymagrabung)

570–540

Unpubliziert.

A88. Frgt. eines Kelchs

Kavala, Museum

FO: Kavala

Füße von zwei Tänzern hintereinander nach rechts.

Chios, Komastengelch (Lemos 1991)

570–540

Bakalakis 1938, 119 Nr. 83; Boardman 1967a, 158 Anm. 3; Lemos 1991, 330 Nr. 1579 Taf. 201.

A89. Frgt. eines Kelchs

Samos

FO: Samos, Heraion

Fuß eines Tänzers, Arm eines weiteren (?).
Chios, Komastengelch, Gruppe D (Lemos
1991)
570–540

Walter-Karydi 1973, 70. 140 Nr. 773 Taf. 98
(Abb. 143 innen); Lemos 1991, 172. 330 Nr.
1590 Taf. 203.

A90. Frgt. eines Kelchs

Chios

FO: Chios, Emporio, Athenatempel
Hintern schlagender Tänzer mit Steißkappe,
Girlande und Turban in Bewegung nach rechts.
Chios, Komastengelch, Gruppe E (Lemos
1991)
560–540

Boardman 1967a, 158. 160 Nr. 749 Taf. 59;
Walter-Karydi 1973, 140 Nr. 761; Lemos 1991,
172 Abb. 98; 324 Nr. 1469 Taf. 194.

A91. Frgt. eines Kelchs

Chios

FO: Chios, Emporio, Athenatempel (Terrasse)
Beine eines Tänzers in Bewegung nach rechts.
Chios, Komastengelch, Gruppe E (Lemos
1991)
560–540

Boardman 1967a, 158. 160 f. Nr. 752 Abb. 108;
Walter-Karydi 1973, 70. 140 Nr. 764; Lemos
1991, 172. 324 Nr. 1472.

A92. Frgt. eines Kelchs

Chios

FO: Chios, Emporio, Hafenheiligtum
Tänzer mit Steißkappe in Bewegung nach
rechts, vorgestrecktes Bein eines folgenden.
Chios, Komastengelch, Gruppe E (Lemos
1991)
560–540

Boardman 1967a, 158. 160 Nr. 754 (links oben)
Taf. 60; Walter-Karydi 1973, 70. 140 Nr. 766;
Lemos 1991, 172. 324 Nr. 1474 Taf. 194.

A93. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.548a

FO: Naukratis

Kopf mit Rand des Turbans eines Tänzers nach
links, Girlande über der Brust, in der vorge-
streckten rechten einen Granatapfel.
Chios, Komastengelch, Lemos Gruppe E
560–540

Price 1924, Taf. 11, 1 unten 2. von rechts; Wil-
liams 1983a, 162 Anm. 20.

A94. Frgt. eines Kelchs

Chios

FO: Chios, Emporio, Hafenheiligtum
Kopf eines Tänzers mit Turban nach links.
Chios, Komastengelch, Gruppe E (Lemos
1991)

560–540

Boardman 1967a, 158. 160 Nr. 755 Taf. 60;
Walter-Karydi 1973, 70. 140 Nr. 767; Lemos
1991, 172. 324 Nr. 1475 Taf. 194.

A95. Frgt. eines Kelchs

Chios

FO: Chios, Emporio, Hafenheiligtum
Teile von Arm und Oberkörper eines Tänzers
mit Girlande nach rechts.
Chios, Komastengelch, Gruppe E (Lemos
1991)

560–540

Boardman 1967a, 158. 160 Nr. 756 Taf. 60;
Walter-Karydi 1973, 70. 140 Nr. 768; Lemos
1991, 172. 324 Nr. 1476 Taf. 194.

A96. Frgt. eines Kelchs

Chios

FO: Chios, Emporio, Hafenheiligtum
Beine und Hintern eines Tänzers mit Steißkap-
pe in Bewegung nach rechts.
Chios, Komastengelch, Gruppe E (Lemos
1991)

560–540

Boardman 1967a, 158. 160 Nr. 757 Taf. 60;
Walter-Karydi 1973, 70. 140 Nr. 769; Lemos
1991, 172. 324 Nr. 1477 Taf. 194.

A97. Frgt. eines Kelchs

Chios

FO: Chios, Emporio, Hafenheiligtum
Füße von zwei Tänzern hintereinander in Be-
wegung nach links.
Chios, Komastengelch, Gruppe E (Lemos
1991)

560–540

Boardman 1967a, 158. 161 Nr. 759 Taf. 60;
Walter-Karydi 1973, 70. 140 Nr. 771; Lemos
1991, 172. 324 Nr. 1479 Taf. 194.

A98. Frgt. eines Kelchs

Chios

FO: Chios, Emporio, Hafenheiligtum
Füße eines Tänzers nach links.
Chios, Komastengelch, Gruppe E (Lemos
1991)

560–540

Boardman 1967a, 158. 161 Nr. 760 Taf. 60;
Walter-Karydi 1973, 70. 140 Nr. 772; Lemos
1991, 172. 324 Nr. 1480 Taf. 194.

A99. Frgt. eines Kelchs

Chios, Museum sel. 195

FO: Chios, Kato Phana

Tänzer mit Turban, Girlande und Steißkappe in Bewegung nach rechts, Kopf zurückgedreht, rechte Hand über Hintern.

Chios, Komastengelch, Gruppe E (Lemos 1991)

560–540

Kourouniotes 1916, 195 f. Taf. 2, 10; Price 1924, Taf. 11, 1 (unten Mitte, nur oberes Frgt., spiegelverkehrt); Boardman 1967a, 158 mit Anm. 3; Lemos 1991, 172. 324 Nr. 1481 Taf. 194; Lemos 2000a, 390 Abb. 278 links; Smith 2010, 184 Anm. 47.

A100. Frgt. eines Kelchs

Didyma Ke09-62

FO: Didyma, Taxiarchis-Hügel

Oberkörper mit Ansatz der Beine und nach hinten gestrecktem Arm eines Tänzers in Bewegung nach links, mit Girlande und Steißkappe.

Chios, Komastengelch (O. Jeske, Didymgrabung)

570–540

Unpubliziert.

A101. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.360

FO: Naukratis

Vorgestreckter Arm eines Tänzers (?), wohl in Bewegung nach rechts, Kopf zurückgewandt.

Chios, Komastengelch (Lemos 1991)

580–540

Lemos 1991, 326 Nr. 1504.

A102. Frgt. eines Kelchs

Didyma Ke03-206

FO: Didyma, Taxiarchis-Hügel

Kopf mit Ritzung von Turban und vorgestreckter Arm eines Tänzers nach links.

Chios, Komastengelch, Lemos Gruppe E

560–540

Unpubliziert.

A103. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.548f

FO: Naukratis

Tänzer mit gebeugten Knien in Bewegung nach links, rechter Arm erhoben, Hintern mit Steißkappe herausgestreckt.

Chios, Komastengelch (Lemos 1991)

570–540

Lemos 1991, 327 Nr. 1508.

A104. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.548b

FO: Naukratis

Teil eines Tänzers mit Steißkappe, Girlande und Turban in Bewegung nach links.

Chios, Komastengelch (Lemos 1991)

570–540

Lemos 1991, 327 Nr. 1511 Taf. 197.

A105. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.351

FO: Naukratis

Schulter und nach links gewandter Kopf eines Tänzers mit Turban.

Chios, Komastengelch (Lemos 1991)

570–540

Lemos 1991, 327 Nr. 1512.

A106. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.355

FO: Naukratis

Hintern in rotem Schurz und Hand eines Tänzers nach rechts.

Chios, Komastengelch (Lemos 1991)

580–540

Lemos 1991, 327 Nr. 1513.

A107. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.347

FO: Naukratis

Hintern eines Tänzers mit Steißkappe nach rechts, darüber Hand.

Chios, Komastengelch (Lemos 1991)

580–540

Lemos 1991, 327 Nr. 1514.

A108. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.548i

FO: Naukratis

Gebeugte Beine und herausgestrecktes Gesäß mit Steißkappe eines Tänzers nach links.

Chios, Komastengelch (Lemos 1991)

580–540

Lemos 1991, 327 Nr. 1517.

A109. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.548o

FO: Naukratis

Gebeugte Beine eines Tänzers nach rechts, Reste roter Farbe auf Steißkappe.

Chios, Komastengelch (Lemos 1991)

570–540

Lemos 1991, 170. 327 Nr. 1518.

A110. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.356

FO: Naukratis

Fuß einer Figur (Tänzer?) in Bewegung nach links.

Chios, Komastengelch (Lemos 1991)

580–540

Lemos 1991, 327 Nr. 1519.

A111. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.349

FO: Naukratis

Gesäß (Steißkappe) mit Ansatz von Rumpf und Beinen eines Tänzers in Bewegung nach rechts.

Chios, Komastengelch (Lemos 1991)

580–540

Lemos 1991, 328 Nr. 1522.

A112. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.548h

FO: Naukratis

Oberkörper und Kopf einer Figur in Bewegung nach rechts, Kopf zurückgewandt, linken Arm erhoben (da kein Haar zu erkennen ist, wohl mit Turban: Tänzer).

Chios, Komastengelch (Lemos 1991)

570–540

Lemos 1991, 328 Nr. 1525.

A113. Frgt. eines Kelchs

Oxford, AM G 115.1

FO: Naukratis

Teile von zwei Tänzern hintereinander in Bewegung nach links, mit Girlande und Steißkappe.

Chios, Komastengelch, Gruppe E (Lemos 1991)

560–540

CVA Oxford (2) II D 83 Taf. 5, 47 (Price 1931); Lemos 1991, 172. 328 Nr. 1531 Taf. 197; Smith 2010, 189 Anm. 75.

A114. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.548g

FO: Naukratis

Teile eines Tänzers mit Steißkappe und Girlande um den Hals in Tanzbewegung nach links. Vor ihm zurückgestreckter Fuß und Hand eines vor ihm Tanzenden.

Chios, Komastengelch, Gruppe E (Lemos 1991)

560–540

Price 1924, Taf. 11, 1 oben links; Lemos 1991, 172. 177. 326 Nr. 1507.

A115. Frgt. eines Kelchs

Ägina

FO: Ägina, Aphaiaheiligtum

Teile eines Tänzers mit Steißkappe und Girlande in Bewegung nach links.

Chios, Komastengelch, Gruppe E (Lemos 1991)

560–540

Williams 1983a, 164 Nr. 17; 167 Abb. 8, 17; Lemos 1991, 330 Nr. 1578 Taf. 201.

A116. Frgt. eines Kelchs

Oxford, AM G 115.6 (?)

FO: Naukratis

Beine eines Tänzers nach rechts.

Chios, Komastengelch, Gruppe E (Lemos 1991)

560–540

CVA Oxford (2) II D 83 Taf. 5, 49 (Price 1931); Lemos 1991, 172. 328 Nr. 1532 Taf. 197.

A117. Frgt. eines Kelchs

Oxford, AM G 114.35; G 115.9 (?)

FO: Naukratis

Auf zwei getrennten Fragmenten Teile von zwei Tänzern, einer nach rechts, einer nach links.

Chios, Komastengelch, Gruppe E (Lemos 1991)

560–540

CVA Oxford (2) II D 83 Taf. 5, 50 a. b; Lemos 1991, 172. 328 Nr. 1533 Taf. 197.

A118. Frgt. eines Kelchs

Didyma Ke01-2403

FO: Didyma, Taxiarchis-Hügel

Beine eines Tänzers in Bewegung nach rechts, mit Ansatz der doppelt geritzten Steißkappe.

Chios, Komastengelch, Lemos Gruppe E (O. Jeske, Didymagrabung)

560–540

Unpubliziert.

A119. Frgt. eines Kelchs

Oxford, AM G 115.14

FO: Naukratis

Kopf eines Tänzers mit Turban nach links.

Chios, Komastengelch, Gruppe E (Lemos 1991)

560–540

CVA Oxford (2) II D 83 Taf. 5. 53 (Price 1931); Lemos 1991, 172. 328 Nr. 1537.

A120. Frgt. eines Kelchs

Oxford, AM 1933.435e

FO: Naukratis

Lemos 1991, 328 Nr. 1542: »Komast's hand«.
Chios, Komastenkeln (Lemos 1991)
580–540

Lemos 1991, 328 Nr. 1542.

A121. Frgt. eines Kelchs

Oxford, AM 1912.32a

FO: Naukratis

Lemos 1991, 329 Nr. 1543: »Komast's leg«.
Chios, Komastenkeln (Lemos 1991)
580–540

Lemos 1991, 329 Nr. 1543.

A122. Frgt. eines Kelchs

Oxford, AM G 115.9

FO: Naukratis

Lemos 1991, 329: »Komast's buttocks and hand«.

Chios, Komastenkeln (Lemos 1991)
580–540

Lemos 1991, 329 Nr. 1544.

A123. Frgt. eines Kelchs

Cambridge, Fitzwilliam Museum 94-96, N.96

FO: Naukratis

Kopf eines Tänzers mit Turban nach links.

Chios, Komastenkeln, Gruppe E (Lemos 1991)

560–540

CVA Cambridge (2) II D Taf. 17, 65 (Lamb 1936); Lemos 1991, 172. 329 Nr. 1547 Taf. 198.

A124. Frgt. eines Kelchs

Cambridge, Fitzwilliam Museum 94-96, N.93

FO: Naukratis

Vorgestreckter Arm und Kopf mit Turban (?) eines Tänzers nach links.

Chios, Komastenkeln, Gruppe E (Lemos 1991)

560–540

CVA Cambridge (2) II D Taf. 17, 66 (Lamb 1936); Lemos 1991, 172. 329 Nr. 1548.

A125. Frgt. eines Kelchs

Heidelberg, Universität I 48

FO: Naukratis

Oberkörper und Kopf eines Tänzers in Bewegung nach rechts, Kopf mit Turban zurückgewandt, einen Arm erhoben.

Chios, Komastenkeln, Gruppe E (Lemos 1991)

560–540

Price 1924, 220; CVA Heidelberg (1) 13 Taf. 3, 15. 16 (Schauenburg 1954); Lemos 1991, 172. 329 Nr. 1558 Taf. 199.

A126. Frgt. eines Kelchs

Cambridge, Fitzwilliam Museum 94-96, N.93b

FO: Naukratis

Gebeugte Beine und herausgestreckter Hintern mit Steißkappe eines Tänzers nach links.

Chios, Komastenkeln, Gruppe E (Lemos 1991)

560–540

CVA Cambridge (2) II D Taf 17, 68 (Lamb 1936); Lemos 1991, 172. 329 Nr. 1549 Taf. 198.

A127. Frgt. eines Kelchs

Cambridge, Museum of Classical Archaeology NA 83

FO: Naukratis

Vorgestreckter Arm und zurückgewandter Kopf mit Turban eines Tänzers in Bewegung nach rechts, vor ihm nach hinten abgewinkelter Arm eines in die gleiche Richtung Tanzenden.

Chios, Komastenkeln (Lemos 1991)

560–540

Lemos 1991, 329 Nr. 1550 Taf. 198; Dupont – Thomas 2006, 82. 78 f. Abb. 2 NAU 31.

A128. Frgt. eines Kelchs

Cambridge, Museum of Classical Archaeology NA 84

FO: Naukratis

Beine und Hintern eines Tänzers mit Steißkappe in Bewegung nach rechts.

Chios, Komastenkeln (Lemos 1991)

560–540

Lemos 1991, 329 Nr. 1551 Taf. 198; Dupont – Thomas 2006, 82. 78 f. Abb. 2 NAU 32.

A129. Frgt. eines Kelchs

Boston, MFA 1888.932 (14)

FO: Naukratis, Heratemenos

Tänzer mit Steißkappe und Girlande in Bewegung nach rechts, Kopf mit Turban zurückgewandt, vor ihm Reste eines in die gleiche Richtung Tanzenden.

Chios, Komastenkeln, Gruppe E (Lemos 1991)

560–540

Fairbanks 1928, 104 Nr. 310.4 Taf. 32; Lemos 1991, 172. 329 Nr. 1554 Taf. 198.

A130. Frgt. eines Kelchs

Athen, British School of Archaeology

FO: Naukratis

Teile eines Tänzers mit Steißkappe und Girlande in Bewegung nach rechts, rechte Hand über Hintern.

Chios, Komastenkeln, Gruppe E (Lemos

1991)

560–540

Lemos 1991, 172. 329 Nr. 1560 Taf. 199; Smith 2010, 189 Anm. 76.

A131. Kelch

Kiew, Archäologisches Institut, Akademie AM 983/6155 (3311)

FO: Berezan (Siedlung)

Auf einer Gefäßseite zwischen den Henkeln: Zwei Tänzer hintereinander nach rechts, jeweils die linke Hand vorgestreckt, die Rechte über der Steißkappe, Kopf mit Turban zurückgewandt (Auf der anderen Gefäßseite entsprechende Figurengruppe?).

Chios, Komastengelch, Lemos Gruppe E 560–540

Korpusova 1987, 46. 44 Abb. 17, 5; Schatzkammern Eurasiens 1993, 150 f. Nr. 73; Reeder 1999, 177 Nr. 64; Sokolov 1999, 19 Abb. 8.

A132. Kelch

Tokra, Museum

FO: Tokra

Zwei Tänzer mit Girlande und Steißkappe hintereinander in Bewegung nach rechts, jeweils den Kopf mit Turban zurückgedreht, den linken Arm vorgestreckt, den rechten zurückgenommen.

Chios, Komastengelch, Gruppe E (Lemos 1991)

560–540

Boardman – Hayes 1973, 26 Nr. 807 Taf. 14, 807; Lemos 1991, 169 f. 172. 329 Nr. 1561; Smith 2010, 184 Anm. 48; 188 Taf. 34 b.

A133. Kelch

Tokra, Museum

FO: Tokra

Auf einer Gefäßseite zwischen den Henkeln: Teile von zwei einander zugewandten Tänzern mit Steißkappe, Turban und Girlande, jeweils das hintere gebeugte Bein auf dem Boden, das vordere erhoben, in entgegengesetzte Richtungen bewegte Arme. Der Linke hält in der einen, zur Mitte erhobenen Hand einen Granatapfel, den Kopf hat er zurückgewandt. (Auf der anderen Gefäßseite entsprechende Figurengruppe?).

Chios, Komastengelch, Gruppe E (Lemos 1991)

560–540

Boardman – Hayes 1966, 59. 63 Nr. 787 Taf. 44; Boardman 1967a, 158 Anm. 3; Williams 1983a, 162 Anm. 20; Lemos 1991, 164. 169 f. 172. 329 Nr. 1562 Taf. 200; Smith 2010, 168 Anm. 63; 189 Anm. 74.

A134. Kelch

Tokra, Museum

FO: Tokra

Füße und Gewand einer Frau nach rechts, vor ihr Fuß einer Figur in Bewegung nach rechts (Tänzer).

Chios, Komastengelch (Boardman 1967)

560–540

Boardman – Hayes 1966, 59. 63 Nr. 789 Taf. 44; Boardman 1967a, 158 Anm. 3; Lemos 1991, 126. 163. 329 Nr. 1564 Taf. 200.

A135. Frgt. eines Kelchs

Tokra, Museum

FO: Tokra

Reste von zwei, wohl einander zugewandten Tänzern, der linke mit Girlande und Turban.

Chios, Komastengelch, Lemos Gruppe E

Frühes 3. Viertel 6. Jh.

Boardman – Hayes 1966, 59. 63 Nr. 788 Taf. 44; Boardman 1967a, 158 Anm. 3; Lemos 1991, 173. 329 Nr. 1563 Taf. 200.

A136. Frgt. eines Kelchs

Tokra, Museum

FO: Tokra

Bein, Rumpf und Arm eines Tänzers in Bewegung nach links.

Chios, Komastengelch, Gruppe F (Lemos 1991)

Frühes 3. Viertel 6. Jh.

Boardman – Hayes 1966, 59. 63 Nr. 790 Taf. 44; Boardman 1967a, 158 Anm. 3; Lemos 1991, 173. 329 Nr. 1565 Taf. 200.

A137. Frgt. eines Kelchs

St. Petersburg, Ermitage B86.17 (pol. Ber.86.225)

FO: Berezan, Grubenhaus 46

Tänzer mit Steißkappe in Bewegung nach rechts, rechte Hand über dem Gesäß, linke erhoben, Kopf mit Turban zurückgewandt.

Chios, Komastengelch, Lemos Gruppe E (Il'ina 2005)

560–540

Il'ina 2005, 101 Nr. 128, 153 mit Abb.

A138. Frgt. eines Kelchs

St. Petersburg, Ermitage B85.38 (pol. Ber.85.54)

FO: Berezan

Hand eines Tänzers.

Chios, Komastengelch, Lemos Gruppe E (Il'ina 2005)

560–540

Il'ina 2005, 101 Nr. 127; 151 mit Abb.

A139. Frgt. eines Kelchs

Tokra, Museum

FO: Tokra

Kopf eines Tänzers mit Turban nach links.

Chios, Komastengelch, Gruppe F (Lemos 1991)

Frühes 3. Viertel 6. Jh.

Boardman – Hayes 1966, 59. 63 Nr. 791 Taf.

44; Boardman 1967a, 158 Anm. 3; Lemos 1991, 173. 329 Nr. 1565 Taf. 200.

A140. Frgt. eines Kelchs (?)

London, BM 1965,0930.387

FO: Naukratis

Kopf eines Tänzers mit Turban nach rechts.

Chios, Komastengelch

580–540

DB BM.

A141. Frgt. eines Kelchs

Tokra, Museum

FO: Tokra

Beine und Gesäß mit Steißkappe eines Tänzers in Bewegung nach rechts.

Chios, Komastengelch, Gruppe E (Lemos 1991)

560–540

Boardman – Hayes 1973, 26 Nr. 2049 Taf. 15; Lemos 1991, 172. 330 Nr. 1569 Taf. 201.

A142. Frgt. eines Kelchs

Mykonos, Museum

FO: Delos, Dioskurenheiligtum

Reste von zwei einander zugewandten Tänzern, der hintere mit Turban und Girlande.

Chios, Komastengelch (Lemos 1991)

560–540

Robert 1952, 37. 38 Abb. 33, 2; Lemos 1991, 300 Nr. 1576.

A143. Frgt. eines Kelchs

Mykonos, Museum

FO: Delos, Dioskurenheiligtum

Reste eines Tänzers mit herausgestreckten Hintern mit Steißkappe, auf den die Hand schlägt, in Bewegung nach rechts.

Chios, Komastengelch (Lemos 1991)

560–540

Robert 1952, 37. 38 Abb. 33, 3; Lemos 1991, 300 Nr. 1577.

A144. Frgt. eines Kelchs

St. Petersburg, Ermitage 4888

FO: Olbia

Tänzer mit Girlande und Turban in Bewegung nach rechts.

Chios, Komastengelch, Gruppe E (Lemos 1991)

560–540

Levi 1941, 314. 315 Abb. 4, 3; Boardman 1967a, 158 Anm. 3; Kocybala 1978, 230. 232 Abb. 13 c; Lemos 1991, 172. 330 Nr. 1583.

A145. Kelch

Thessaloniki, Archäologisches Museum

FO: Thessaloniki, Agia Paraskevi (Grab)

Auf einer Gefäßseite zwischen den Henkeln drei Tänzer hintereinander in fast identischer Tanzhaltung nach rechts: Beine geschlossen, gebeugt, die linke Hand mit der Handfläche nach oben auf Kopfhöhe erhoben, die rechte über dem Hintern, die beiden vorderen Tänzer haben den Kopf zurückgewandt, der dritte blickt nach vorne. Alle drei tragen Steißkappe, Girlande und Turban.

Chios, Komastengelch (Lemos 1991)

Mitte 6. Jh.

Sismanides 1987, Taf. 163, 2 rechts; Lemos 1991, 164. 169. 330 Nr. 1580; Vokotopoulou 1996, 229.

A146. Frgt. eines Kelchs

Izmir (?)

FO: Alt-Smyrna (Siedlung)

Tänzer mit Steißkappe und Girlande in Bewegung nach rechts, eine Hand über dem Gesäß, den Kopf zurückgewandt.

Chios, Komastengelch, Gruppe E (Lemos 1991)

560–540

Cook 1965, 141 Nr. 2 Taf. 43; Boardman 1967a, 158 Anm. 3; Lemos 1991, 172. 330 Nr. 1587 Taf. 203.

A147. Frgt. eines Kelchs

Catania KC2423

FO: Catania, Demeterheiligtum

Tänzer in Bewegung nach rechts, Kopf zurückgewandt, Arme in entgegengesetzte Richtungen bewegt, Reste von Turban, Girlande und Steißkappe.

Chios, Komastengelch, Lemos Gruppe E (Pautasso 2009)

560–540

Pautasso 2009, 105 Nr. 239; 93 Abb. 32 Taf. 17 Farbtaf. D.

A148. Frgt. eines Kelchs

Catania KC2423a-c

FO: Catania, Demeterheiligtum

Auf drei Fragmente Füße von drei Tänzern: einer vorgestreckt, einer zurückgestellt, vom

dritten hat sich nur die Ferse erhalten.

Chios Komastenkelnch, Lemos Gruppe E/F
(Pautasso 2009)

560–540

Pautasso 2009, 105 f. Nr. 240–242 Taf. 17.

A149. Frgt. eines Kelchs

St. Petersburg, Ermitage B461

FO: Berezan

Tänzer mit Girlande und Turban in Bewegung
nach rechts, Kopf zurückgewandt.

Chios, Komastenkelnch, Gruppe F (Lemos 1991)

Frühes 3. Viertel 6. Jh.

Skudnova 1957, 135 Abb. 7, 5; Boardman
1967a, 158 Anm. 3; Alexandrescu 1978a, 26
Anm. 41; Lemos 1991, 173. 330 Nr. 1585 Taf.
203; Il'ina 2005, 100 Nr. 125; 151 mit Abb.

A150. Frgt. eines Kelchs

Rhodos, Museum

FO: Rhodos, Vroulia (Siedlung)

Fuß eines Tänzers nach rechts.

Chios, Komastenkelnch, Gruppe F (Lemos 1991)

Frühes 3. Viertel 6. Jh.

Kinch 1914, 150 Nr. 2 Taf. 46, 4; Boardman
1967a, 158 Anm. 3; Lemos 1991, 173. 330 Nr.
1591.

A151. Frgt. eines Kelchs

Berezan

FO: Berezan

Tänzer mit Steißkappe und langem Haar in
Bewegung nach rechts.

Chios, Komastenkelnch, Lemos Gruppe E

560–540

Fabricius 1951, Taf. 12, 1; Boardman 1967a,
158 Anm. 3; Lemos 1991, 330 Nr. 1586.

A152. Kelch

Kiew, Historisches Nationalmuseum B 7-159

FO: Olbia, Grab 30

Tänzer mit Steißkappe und Girlande in Bewe-
gung nach rechts, Kopf mit Turban zurückge-
wandt, insgesamt wohl vier Tänzer hintereinan-
der.

Chios, Komastenkelnch, Gruppe F (Lemos 1991)

560–540

Knipovič 1955, 360 f. Abb. 5; Šelov 1956, 50 f.
Abb. 14; Belin de Ballu 1972, Taf. 28, 2; Walter-
Karydi 1973, 70. 139 f. Nr. 759 Taf. 95; Board-
man 1967a, 158 Anm. 3; Štitel'man 1977, Nr.
13; Kastanajan – Arsen'eva 1984, 229. 332 Taf.
141, 4; Schatzkammern Eurasiens 1993, 152 f.
Nr. 74 (Isler-Kerényi); Lemos 1991, 169; 173
Abb. 99; 330 Nr. 1581. 1582 Taf. 202; Reeder

1999, 176 Kat. 63; Bujskikh 2007, 504 Taf. 62,
11; Smith 2010, 184. 189 Taf. 34 c.

A153. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1886.4-1.1069

FO: Naukratis, Apollontemenos

Beine und Rumpf eines Tänzers mit Steißkappe
in Bewegung nach rechts.

Chios, Komastenkelnch, Gruppe F (Lemos 1991)

Frühes 3. Viertel 6. Jh.

Petrie 1886, Taf. 5, 49; Lemos 1991, 173. 326
Nr. 1494 Taf. 196; Smith 2010, 189 Anm. 76.

A154. Frgt. eines Kelchs

Didyma Ke01-2080

FO: Didyma, Taxiarchis-Hügel

Tänzer nach rechts: Bein mit nach hinten hoch-
geworfenem Fuß sowie Hintern mit Steißkappe,
darüber Hand.

Chios, Komastenkelnch, Lemos Gruppe F (O.
Jeske, Didymagrabung)

560–540

Unpubliziert.

A155. Frgt. eines Kelchs

Tokra, Museum

FO: Tokra, Deposit III, Level 7

Teile von drei Tänzern hintereinander in Bewe-
gung nach rechts, Kopf zurückgewandt, den
linken Arm jeweils nach vorne, den rechten
nach hinten bewegt, mit Steißkappe, Girlande
und Turban.

Chios, Komastenkelnch, Gruppe F (Lemos 1991)

Frühes 3. Viertel 6. Jh.

Boardman – Hayes 1973, 26 Nr. 2046 Taf. 15;
Lemos 1991, 173. 329 Nr. 1566 Taf. 201; Smith
2010, 189 Anm. 75.

A156. Frgt. eines Kelchs

Tokra, Museum

FO: Tokra

Auf zwei Fragmenten jeweils Reste eines Tän-
zers, einmal Hand, einmal Hand und Knie.

Chios, Komastenkelnch, Gruppe F (Lemos 1991)

Frühes 3. Viertel 6. Jh.

Boardman – Hayes 1973, 26 Nr. 2047 Taf. 15;
Lemos 1991, 173. 329 Nr. 1567 Taf. 201.

A157. Frgt. eines Kelchs

Tokra, Museum

FO: Tokra

Beine eines Tänzers in Bewegung nach links,
dahinter Fuß eines folgenden.

Chios, Komastenkelnch, Gruppe F (Lemos 1991)

Frühes 3. Viertel 6. Jh.

Boardman – Hayes 1973, 26 Nr. 2048 Taf. 15;

Lemos 1991, 173. 330 Nr. 1568 Taf. 201.

A158. Frgt. eines Kelchs

Didyma Ke01-2098

FO: Didyma, Taxiarchis-Hügel

Beine eines Tänzers in Bewegung nach links.

Chios, Komastengelch (O. Jeske, Didymagrabung)

560–540

Unpubliziert.

A159. Frgt. eines Kelchs

Didyma Ke01-2282

FO: Didyma, Taxiarchis-Hügel

Nach hinten gestreckter Arm und Reste von Oberkörper mit Girlande von Tänzer nach links.

Chios, Komastengelch (O. Jeske, Didymagrabung)

570–540

Unpubliziert.

A160. Frgt. eines Kelchs

Didyma Ke01-2428

FO: Didyma, Taxiarchis-Hügel

Oberkörper und Arm wahrscheinlich von Tänzer nach rechts.

Chios, Komastengelch, Lemos Gruppe F (O. Jeske, Didymagrabung)

560–540

Unpubliziert.

A161. Frgt. eines Kelchs

Didyma Ke09-760

FO: Didyma, Taxiarchis-Hügel

Teile der Oberschenkel eines Tänzers nach rechts, mit geritztem Ansatz der Steißkappe.

Chios, Komastengelch, Lemos Gruppe F (O. Jeske, Didymagrabung)

560–540

Unpubliziert.

A162. Frgt. eines Kelchs

Chios, Museum sel. 198

FO: Chios, Kato Phana

Tänzer mit Turban, Steißkappe und Girlande in Tanzbewegung nach rechts, den Kopf zurückgewandt, sein einer erhobener Fuß vorne hochgebogen.

Chios, Komastengelch, Gruppe F (Lemos 1991)

560–540

Kourouniotes 1916, Taf. 2, 13; Price 1924, Taf. 11, 1 unten rechts (spiegelverkehrt); Boardman 1967a, 158 mit Anm. 3; Lemos 1991, 172. 173. 325 Nr. 1485 Taf. 194; Lemos 2000a, 390 Abb. 278 unten rechts; Smith 2010, 192 Anm. 89.

A163. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1886.4-1.1066

FO: Naukratis, Apollontemenos

Tänzer mit Steißkappe, Girlande und Turban in Tanzbewegung nach rechts, zurückblickend.

Chios, Komastengelch, Gruppe F (Lemos 1991)

Frühes 3. Viertel 6. Jh.

Petrie 1886, Taf. 5, 42; Lemos 1991, 173. 327 Nr. 1509 Taf. 197.

A164. Frgt. eines Dinos/einer Oinochoe

London, BM 1888.6-1.548p

FO: Naukratis

Kopf und Schultern eines Tänzers mit Turban nach rechts, in der vorgestreckten Rechten einen kleinen Kranz (?).

Chios

570–540

Lemos 1991, 173. 326 Nr. 1495; Williams 2006, 130.

A165. Frgt. eines Dinos/einer Oinochoe

London, BM 1924.12-1.367

FO: Naukratis

Tänzer mit Steißkappe in Bewegung nach rechts.

Chios

570–540

Lemos 1991, 328 Nr. 1524.

A166. Frgt. eines Kraters

Milet

FO: Milet, Athenaheiligtum (Haus, Schmiede?)

Neben dem Rest eines Tierleibs mit Schwanz nach links ityphallische Figur nach rechts, den Hintern herausgestreckt, den Oberkörper vorgebeugt, eine Hand greift an den Hintern, die andere ans erigerte Glied.

Milet

3. Viertel 7. Jh.

Kleiner 1959/1960, 88. 94 f. Taf. 80, 1; Smith 2010, 16.

A167. Kleinmeisterschale

Bloomington, Indiana Univ. Art Museum 83.39

Im Tondo zwei bärtige Männer in einer Variante des korinthischen Dickbauchtänzerkostüms, das die primären Geschlechtsmerkmale unbedeckt lässt (?) in Tanzbewegung einander zugewandt, zu ihren Füßen eine Palmette, im Hintergrund ein Trinkhorn.

Südionien? (Shefton 1989)

2. Viertel 6. Jh.

Shefton 1989, 53. 55 Abb. 9; Smith 2010, 221. 351 Abb. 38 d.

A168. Dinosfragmente

London, BM 1888.6-1.780 + Brüssel 1769 + Oxford, AM G 121.7

FO: Naukratis

Frgt. London: zwei Tänzer in Tanzbewegung mit stark gebeugten Knien hintereinander nach rechts. Der vordere greift sich ans Gesäß, der hintere hält eine Kanne und ein Trinkgefäß. – Frgt. Brüssel: Kopf einer bärtigen Figur; hinter ihm Schwanz eines Tieres nach rechts. – Frgt. Oxford: Kopf und Oberkörper einer langhaarigen, (mit Chiton u. Schrägmantel) bekleideten Figur nach links, Doppelaulos mit um den Kopf gelegter Phorbeia spielend. Hinter ihr Oberkörper mit abgestreckten Armen wohl eines Tänzers nach rechts.

Südionien (DB BM)

2. Viertel 6. Jh.

CVA Oxford (2) II D 84 Taf. 6, 5 (Price 1931); Cook 1933/1934, 53 Taf. 10 a. b; CVA Brüssel (3) II D 2 Taf. 3, 10 (Mayence – Verhoogen); Cook 1954, in: CVA London (8) S. 4; Lemos 1991, 95; 102 Abb. 56; 103; 284 Nr. 805 Taf. 112.

A169. Fikelluraamphora

Altenburg, Lindenau-Museum 191

FO: Ägina (?)

Im umlaufenden Bauchfries unter den Henkeln jeweils ein Dinos auf Ständer; dazwischen auf beiden Seiten jeweils sechs stark bewegte Tänzer im roten Schurz, alle bartlos, mit kurzen Haaren, einige mit roter Tätie/Farbe im Stirnhaar. Drei halten eine Kanne, vier eine Kalottenschale, die sie teils zum Mund führen. Auf der einen Gefäßseite spielt ein Tänzer die Doppelaulos, zu seinen Füßen eine Situla (?). Vor einem Dinos wächst eine Ranke mit Knospe aus dem Boden.

Südionien, Fikellura, Altenburg-M. (Cook 1933/1934)

Mitte – 3. Viertel 6. Jh.

Boehlau 1898, 56 f. Nr. 19 Abb. 26. 27; 71; Cook 1933/1934, 15 J1 Taf. 5. 6. 11 c; Buschor 1943, 62 Abb. 23; CVA Altenburg (1) 16 Taf. 10–12 (Bielefeld 1959) mit älterer Lit.; Walter-Karydi 1973, 5 f. 58. 135 Nr. 626 Taf. 86; Schaus 1986, 254 Nr. 21; Cook – Dupont 1998, 80 Abb. 10, 3; Smith 2010, 196. 199. 201. 203. 349 Abb. 36 a. b.

A170. Frgt. einer Fikelluraamphora

Samos, Vathy Museum K 1026. K 1331

FO: Samos, Heraion

Unterer Figurenfries: A: zwei stark bewegte Tänzer im Schurz nach rechts, Dinos auf reich

verziertem Ständer, Tänzer mit Kanne nach rechts, aulosspielender Tänzer, Tänzer im Schurz nach rechts, bärtiger Kopf zurückgewandt, Knickrandschale über seinem Unterschenkel. Vor ihm ein weiterer bartloser Tänzer mit Schale (?) nach links. – B [in Abb. Fragmente oben rechts]: Füße einer wohl weiblichen Figur in langem Chiton mit Mantel/ Schleiertuch darüber nach links. Nach Cook 1933/1934 u. Schaus 1986 Teile einer gemauerten Struktur, Altar? – Oberer Figurenfries: A: nackte Figur im schnellen Lauf nach links; dahinter ebenfalls nach links stark gebeugte Beine einer zweiten Figur/Pferdehufe (?). – Frgt. B: wohl weibliche Figur im langem Chiton mit Schleiertuch/ Kapuze über Hinterkopf nach links, Kopf zurückgewandt. – Frgt. C: nackte männliche Figur mit kurzem Haar nach links, in der rechten vor den Kopf erhobenen Hand hält er ein längliches Objekt (Waffe?), das hinter seinem Kopf verschwindet. – Frgt. D: auf der Grundlinie Pferdehuf nach links?

Südionien, Fikellura, Altenburg-M. (Schaus 1986)

Mitte – 3. Viertel 6. Jh.

Cook 1933/1934, 18 f. K3; Buschor 1943, 62; Walter-Karydi 1973, 6. 34. 118 Nr. 108 Taf. 12. 13; Schaus 1986, 253 f. Nr. 11 Taf. 13 f.; 258. 260. 261. 263. 270; Smith 2010, 198. 348 Abb. 35 c.

A171. Frgt. einer Fikelluraamphora

Bukarest, National History Museum V 19996

FO: Histria (Siedlung)

Schulter: Teile von acht Tänzern im Schurz, gekreuzte Bänder über der Brust, einer nackt, in der erhobenen Hand eine Kanne.

Südionien, Fikellura, Altenburg-M. (Schaus 1986)

3. Viertel 6. Jh.

Dimitriu 1966, 47. 92 Nr. 388 Taf. 23 (falsch zusammengesetzt mit A433); Walter-Karydi 1973, 58. 63. 135 Nr. 609 Taf. 83; Alexandrescu 1978a, 53 Nr. 156 Taf. 15; Schaus 1986, 253 Nr. 9 Taf. 13 d. e; 257. 260; Dupont 1986, 70; Smith 2010, 196. 201.

A172. Frgt. einer Fikelluraamphora

Samos K 1177

FO: Samos, Heraion

Schulter: Teile von drei Tänzern, mindestens einer im Schurz.

Südionien, Fikellura, Altenburg-M. (Schaus 1986)

3. Viertel 6. Jh.

Walter-Karydi 1973, 34. 118 Nr. 116 Taf. 15;

Schaus 1986, 253 Nr. 10; 257.

A173. Schulterfrgt. einer Fikelluraamphora

London, BM 1886.4-1.1150

FO: Naukratis, Apollontemenos

Bein eines Dreifußes, Ranke, Bein eines Tänzers nach rechts.

Südionien, Fikellura, Altenburg-M. (Schaus 1986)

3. Viertel 6. Jh.

Cook 1933/1934, 15 J2; 17; CVA London (8) II D I Taf. 9, 15 (Cook 1954); Schaus 1986, 255 Nr. 39.

A174. Frgt. einer Fikelluraamphora/eines Fikelluraamphoriskos

Cambridge, Fitzwilliam Museum GR 52.1899 (94-96, N.10, 11, 11a)

FO: Naukratis (Northeastern Area)

3 Frgt.: CVA Cambridge Nr. 7: Ein Komast mit Schurz trägt einen zweiten Huckepack; hinter und vor ihnen Hand von jeweils einem Tänzer. – Nr. 9: Kopf eines Komasten, der eine Schale an den Mund setzt. – Nr. 10: Reste von zwei nackten Komasten jeweils mit Kanne in der Rechten um einen Dinos tanzend, hinter dem Linken Bein eines dritten Tänzers.

Südionien, Fikellura, Altenburg-M. (Schaus 1986)

Mitte – 3. Viertel 6. Jh.

Cook 1933/1934, 14 f. H1 Taf. 8 a; CVA Cambridge (2) II D Taf. 48, 9. 10. 7 (Lamb 1936); Edgar 1898/1899, 60 Nr. 12 Taf. 6, 12 (mit anpassendem Frgt., das später fehlt); Buschor 1943, 62 f.; Walter-Karydi 1973, 58. 135 Nr. 632; Schaus 1986, 254 Nr. 19 Taf. 14 d; 260. 263; Smith 2010, 199 Anm. 126; 202 f.

A175. Frgt. einer Fikelluraamphora

St. Petersburg (?)

FO: Berezan

Frgt. e: Komast nach links, Kopf zurückgewandt, hinter ihm Hand eines weiteren Tänzers.

Frgt. d: Tänzer im Schurz nach rechts, Kopf zurückgewandt, in seiner erhobenen Linken hält er ein Gefäß mit ausschwingendem Henkel (Kantharos?).

Südionien, Fikellura, Altenburg-M.? (Cook 1933/1934)

3. Viertel 6. Jh.

Cook 1933/1934, 16 J4; 17; Schaus 1986, 255 Nr. 37 Taf. 15 d. e; Smith 2010, 199 Anm. 130.

A176. Fikelluraamphora

Philadelphia, University Museum L-64-535 (ehem. 12-228)

FO: Rhodos (?)

Im Schulterfries acht Tänzer in Zweiergruppen einander zugewandt, teils mit roten, gekreuzten Bändern über der Brust. Jeweils in der Mitte einer Seite zwei Tänzer um einen Kessel, auf dessen Rand eine Oinochoe steht, sowie Tänzer die Henkel flankierend. Die Tänzer links der Henkel, sowie die rechts des Kessels halten in einer erhobenen Hand eine Schale, die zur anderen Seite des Kessels spielen den Doppelaulos (Schaus 1995). Zwischen ihnen auf beiden Gefäßseiten einmal eine Schale in der Luft »schwebend«, einmal eine am Boden stehende Kanne.

Südionien, Fikellura, Altenburg-M. (Cook nach Schaus 1995)

3. Viertel 6. Jh.

Cook 1933/1934, 95 H9; Schaus 1983, 227–229 Taf. 1; Schaus 1986, 252. 254 Nr. 12 Taf. 14 a–c; 257. 259 f. 270; CVA Philadelphia (2) Taf. 8 (Schaus 1995); Smith 2010, 199. 200. 201; 196 Anm. 113.

A177. Schulterfrgt. einer Fikelluraamphora
Kyrene, Museum

FO: Kyrene, Demeterheiligtum

Schulter: drei bärtige Komasten im Schurz, mit sich kreuzenden Bändern über der Brust und roten Tänien im Haar, eine Hand mit Schale jeweils vor den Kopf erhoben: einer nach links, über seinem Bein Reste eines Zweigs in Deckrot; hinter ihm zwei Tänzer einander zugewandt, zwischen den Tänzern stehen Kannen auf dem Boden.

Südionien, Fikellura, Altenburg-M. (Schaus 1986)

3. Viertel 6. Jh.

Schaus, in: White 1976/1977, 302 Taf. 86 c; Schaus 1985, 86 f. Nr. 538 Taf. 31; Schaus 1986, 254 Nr. 13 Taf. 14 e (Bildunterschrift mit 14 d vertauscht); 257. 260; Smith 2010, 198 Anm. 120.

A178. Frgt. einer Fikelluraamphora

Samos, Vathy Museum

FO: Samos, Pythagorion, Nekropole

Tänzer im Schurz in Bewegung nach links.

Südionien, Fikellura, wahrscheinlich Altenburg-M. (Schaus 1986)

Mitte – 3. Viertel 6. Jh.

Cook 1933/1934, 14 f. H8b; Walter-Karydi 1973, 34. 119 Nr. 121 Taf. 14; Schaus 1986, 255 Nr. 41; Smith 2010, 201 Anm. 137.

A179. Bauchfrgt. einer Fikelluraamphora

Alexandria, Museum 9526

FO: Naukratis

Oberkörper, Kopf und Hand eines Komasten im Schurz nach links.

Südionien, Fikellura, Altenburg-M. (Schaus 1986)

Mitte – 3. Viertel 6. Jh.

Cook 1933/1934, 14f. H4 Taf. 8b; Walter-Karydi 1973, 58. 135 Nr. 633; Schaus 1986, 254 Nr. 20; Venit 1988, 40 Nr. 146 Taf. 35.

A180. Bauchfrgt. einer Fikelluraamphora

Boston, MFA 86.575 (48)

FO: Naukratis

Arm, Schulter und Kinn eines Komasten nach links, der Kalottenschale zum Mund hebt, vor ihm Schulter eines weiteren Komasten.

Südionien, Fikellura, wahrscheinlich Altenburg-M. (Schaus 1986)

Mitte – 3. Viertel 6. Jh.

Fairbanks 1928, 111 Nr. 321, 14 Taf. 34; Cook 1933/1934, 14 f. H3; Schaus 1986, 255 Nr. 43; Lemos 1991, 164. 172. 329 Nr. 1555 Taf. 198; Smith 2010, 190 Anm. 81.

A181. Frgt. einer Fikelluraamphora

Moskau, Puschkin Museum M-996

FO: Pantikapaion

Mann im Schurz (?) mit roten gekreuzten Bändern über der Brust tritt von rechts an Dinos.

Südionien, Fikellura, Altenburg-Gruppe (Siderova 1962)

3. Viertel 6. Jh.

Sidorova 1962, 125 Abb. 9, 2; 126 f.; 135 f.; Schaus 1986, 256 Nr. 51; CVA Moskau (8) 11. 35 Taf. 11, 3 (Sidorova 2009); Smith 2010, 204 Anm. 153.

A182. Schulterfrgt. einer Fikelluraamphora

Milet, Museum 69.132

FO: Milet, Athenatempel

Gesicht, Schulter und Arm eines Komasten nach links, in der erhobenen Rechten eine Schale, vor ihm Enden eines Doppelaulos.

Südionien, Fikellura, Altenburg-M. (Schaus 1986)

3. Viertel 6. Jh.

Schiering 1979a, 105 Taf. 24, 5; Schaus 1986, 254 Nr. 14; 257; Smith 2010, 200 Anm. 134.

A183. Schulterfrgt. einer Fikelluraamphora

Berkeley (California), Privatslg.

FO: Milet, Değirmentepe

Erhobene Hand und Stirn eines Komasten nach links.

Südionien, Fikellura, Altenburg-M.? (Schaus 1986)

3. Viertel 6. Jh.

Schaus 1986, 256 Nr. 52 Taf. 15 g.

A184. Schulterfrgt. einer Fikelluraamphora

Dublin, University College 308 (R2)

Oberkörper und Kopf eines Komasten nach rechts, vor ihm erhobene Hand eines weiteren Komasten mit Schale.

Südionien, Fikellura, Altenburg-Gruppe (Johnston 1973)

3. Viertel 6. Jh.

Johnston 1973, 431 Nr. 948; CVA Irland (1) Taf. 11, 9 (Johnston – Souyoudzoglou-Haywood 2000).

A185. Frgt. einer Fikelluraamphora

Oxford, AM 1925.608.b.f.1

FO: Naukratis

Teile von zwei einander zugewandt tanzenden Komasten.

Südionien, Fikellura, Altenburg-M. (Schaus 1986)

Mitte – 3. Viertel 6. Jh.

CVA Oxford (2) II D 84 Taf. 6, 6 (Price 1931); Cook 1933/1934, 14 f. H2; Schaus 1986, 255 Nr. 38; Smith 2010, 201 Anm. 137.

A186. Frgt. einer Fikelluraamphora

Dublin, University College 69 (V4019); ehem. Oxford G.132.3

FO: Naukratis

Rumpf und Beine eines Komasten mit Schurz (?) im Sprung nach links, vor ihm Bein eines weiteren Komasten nach rechts.

Südionien, Fikellura, Altenburg-Gruppe (Johnston 1973)

3. Viertel 6. Jh.

Vickers 1971, 116 Taf. 13 K; Johnston 1973, 431 Nr. 947; Schaus 1986, 255 Nr. 40; CVA Dublin, Univ. College (1) Taf. 11, 10 (Johnston – Souyoudzoglou-Haywood 2000).

A187. Frgt. einer Fikelluraamphora

Oxford, AM 1925.608.b

FO: Naukratis

Gesäß im Schurz von Komast in Bewegung nach rechts.

Südionien, Fikellura, Altenburg-M. (Cook 1933/1934)

3. Viertel 6. Jh.

Cook 1933/1934, 16 J5; Schaus 1986, 255 Nr. 42 Taf. 15 f.

A188. Frgt. einer Fikelluraamphora

Kyrene, Museum

FO: Kyrene, Demeterheiligtum

Tänzer in Schurz in Bewegung nach rechts.

Südionien, Fikellura, Altenburg-M.? (Schaus 1986)

3. Viertel 6. Jh.

Schaus 1985, 87 Nr. 539 Taf. 31.

A189. Frgt. einer Fikelluraamphora

Samos

FO: Samos, Heraion

Kopf und Hand eines Komasten nach rechts.

Südionien, Fikellura, wahrscheinlich Altenburg-M. (Schaus 1986)

3. Viertel 6. Jh.

Walter-Karydi 1973, 34. 119 Nr. 120 Taf. 14;

Schaus 1986, 255 Nr. 44.

A190. Frgt. einer Fikelluraamphora/-kanne

Milet K 89.182.2

FO: Milet, Kalabaktepe

Herausgestrecktes Gesäß eines Komasten im Schurz (?) nach links, darüber Hand mit Handfläche nach oben.

Südionien, Fikellura, wahrscheinlich Altenburg-M.

3. Viertel 6. Jh.

Heinz 1990, 61 Nr. 35 Taf. 15, 35.

A191. Fikelluraamphora

St. Petersburg, Ermitage B62.1

FO: Berezan

Zwischen Voluten zwei Komasten in spiegelbildlicher Haltung einander zugewandt, beide mit gekreuzten Bändern über der Brust (abgeblättert), der rechte mit roter Tanie im Haar. In seiner vor den Kopf erhobenen Hand hält er eine Schale. Zwischen den beiden steht ein Kanne am Boden, darüber »schwebt« eine Schale. (Wohl auf beiden Gefäßseiten das gleiche Motiv).

Südionien, Fikellura, Altenburg-M. (Gorbunova 1965)

3. Viertel 6. Jh.

Gorbunova 1965, 35–37 Abb. 1. 2; Walter-Karydi 1973, 58. 135 Nr. 627 Taf. 86;

Gorbunova – Saverkina 1975, Kat. Nr. 3

(Farbabb.); Kocybala 1978, 210; Marčenko 1984, 33. 105 Taf. 7, 8; Schaus 1986, 255 Nr.

26; 256. 260; Il'ina, in: Treasures Hermitage 1994, 275 Nr. 260; Sokolov 1999, 24 Abb. 12;

Solov'ev 2005, 69 Nr. 104; Trofimova 2007, 82 f. Kat. 5; Vdovičenko 2008, 49. 183 Abb. 10, 5; Smith 2010, 196. 199. 201 f. 348 Abb. 35 b.

A192. Frgt. einer Fikelluraamphora

St. Petersburg, Ermitage O.1913.209

FO: Olbia, Nekropole

Kopf einer (männlichen?) Figur mit Krobylos

nach links, davor ihre Hand und Rest einer weiteren Hand mit Schale – wohl von Komast.

Südionien, Fikellura, Altenburg-M. (Gorbunova 1965)

3. Viertel 6. Jh.

Gorbunova 1965, 38 Abb. 3 rechts; Walter-Karydi 1973, 58. 135 Nr. 629; Schaus 1986, 254 f. Nr. 25; 256. 282; Skudnova 1988, 135 f. Kat. 215.

A193. Bauchfrgt. einer Fikelluraamphora

Berezan B77-304

FO: Berezan (Siedlung)

Zwischen Voluten Teile von zwei Komasten im Schurz mit dem Rücken zueinander tanzend, der linke hält eine

Kalottenschale.

Südionien, Fikellura, Altenburg-M. (Kopejkina 1981)

3. Viertel 6. Jh.

Kopejkina 1981, 203. 204 Abb. 10 rechts; Schaus 1986, 254 Nr. 24.

A194. Fikelluraamphora

Alexandria, Museum 7448

FO: Tell Defenneh

Neben Volute zwei Komasten im Schurz mit dem Rücken zueinander tanzend.

Südionien, Fikellura, Altenburg-M. (Schaus 1986)

3. Viertel 6. Jh.

Petrie 1888, Taf. 28, 4. 4 a; Cook 1933/1934, 16 J10; Schaus 1986, 254 Nr. 23 Taf. 14 f.; Smith 2010, 202 Anm.

A195. Bauchfrgt. einer Fikelluraamphora

St. Petersburg (?)

FO: Olbia

Neben Volute zwei Komasten im Schurz, rote Bänder überkreuz über der Brust, hintereinander in Bewegung nach links. Der hintere versucht dem vorderen auf den Hintern zu schlagen.

Südionien, Fikellura, Altenburg-M. (Schaus 1986)

3. Viertel 6. Jh.

Pharmakowsky 1909, 119 Abb. 25; Cook 1933/1934, 19 K4; Belin de Ballu 1972, Taf. 26, 1; Schaus 1986, 254 Nr. 22; 256. 260.

A196. Frgt. einer Fikelluraamphora

Odessa (?)

FO: Berezan

Vor Volute Komast im Schurz in Bewegung nach rechts.

Südionien, Fikellura, Altenburg-M. (Cook

1933/1934)

3. Viertel 6. Jh.

Cook 1933/1934, 16 f. J9; Schaus 1986, 255 Nr. 31 Taf. 15 a.

A197. Fikelluraamphora

Bukarest, National History Museum MIRS R 16748 (B1695)

FO: Histria, Bereich B

Zwischen Voluten Komast in Bewegung nach rechts, Kopf zurückgewandt.

Südionien, Fikellura, Altenburg-M. (Cook 1954) 3. Viertel 6. Jh.

Lambrino 1938, 313; 320 Nr. 3; 324 f. Abb. 310–312; 327 Abb. 314; Cook 1954, in: CVA London (8) 1 J10a; Walter-Karydi 1973, 58. 135 Nr. 631 Taf. 86; Alexandrescu 1978a, 54 Nr. 162 Taf. 17; Schaus 1986, 255 Nr. 30; Smith 2010, 202 Anm. 142.

A198. Fikelluraamphora

London, BM 1888.2-8.50; 1888,0208.56j-k (1924.12-1.1095)

FO: Tell Defenneh

Auf beiden Seiten Gefäßes zwischen Voluten Komast im Schurz, einmal in Bewegung nach rechts, einmal mit zurückgewandtem Kopf in Bewegung nach links.

Südionien, Fikellura, Altenburg-M. (Cook 1933/1934)

3. Viertel 6. Jh.

Petrie 1888, Taf. 28, 3. 3 b; Walters 1893, 93 B120; Boehlau 1898, 56 Nr. 14; Cook 1933/1934, 16 J6 Taf. 7a; CVA London (8) 12 II D 1 Taf. 12, 3; 14, 9 (Cook 1954); Walter-Karydi 1973, 58. 135 Nr. 634; Schaus 1986, 255 Nr. 27; Smith 2010, 202 Anm. 143.

A199. Fikelluraamphora

London, BM 1888.2-8.51 (1924.12-1.1103)

FO: Tell Defenneh

Auf beiden Seiten des Gefäßes Komast zwischen Voluten in Bewegung nach rechts.

Südionien, Fikellura, Altenburg-M. (Cook 1933/1934)

3. Viertel 6. Jh.

Cook 1933/1934, 16 J7; 17. 66. 74. 79; CVA London (8) 12 II D 1 Taf. 12, 4 (Cook 1954); Walter-Karydi 1973, 58. 135 Nr. 635; Schaus 1986, 255 Nr. 28.

A200. Bauchfrgt. einer Fikelluraamphora

London, BM 1888.2-8.51 (1924.12-1.1103)

FO: Tell Defenneh

Neben Volute Komast in Bewegung nach rechts, Kopf zurückgewandt.

Südionien, Fikellura, Altenburg-M. (Cook 1933/1934)

3. Viertel 6. Jh.

Cook 1933/1934, 16 J8; 17; CVA London (8) II D 1 Taf. 9, 18 (Cook 1954); Schaus 1986, 255 Nr. 29.

A201. Schulterfrgt. einer Fikelluraamphora

Münster, Archäologisches Seminar 292-293

FO: Zypern

Schulter: A: Frgt. 1: Vor einem Vogel ein ebenso großer nackter, unbärtiger Pygmäe im Schritt nach rechts, seine Rechte hat er mit einem Krummholz (Wurfholz) gegen einen Vogel erhoben, der ihn in seinen linken Arm beißt. – Frgt. 2: Flügel eines Vogels, davor bärtiger Pygmäe nach links, der von einem Vogel von rechts attackiert wird. Er hat seine Rechte mit Krummholz gesenkt und schaut sich nach hinten um. Beide Pygmäen tragen rote, gekreuzte Bänder über der Brust. – Schulter B: Vier Komasten im Schurz, einer mit Schale an den Lippen nach rechts, einer mit Doppelaulos nach rechts, ein Tanzender, der eine Schale an die Lippen hebt, nach links. Mit dem Rücken zu diesem ein Komast nach rechts, zwischen ihnen steht eine Knickrandschale am Boden.

Südionien, Fikellura

Mitte – 3. Viertel 6. Jh.

Cook 1933/1934, 18 K2 Taf. 9; Cook 1954, in: CVA London (8) 2; Walter-Karydi 1973, 58. 63. 135 Nr. 613 Taf. 84; Stähler, in: Stähler 1984, 220 f. Nr. 88; Schaus 1986, 260 Anm. 26; Tempesta 1998, 171 Nr. 73 Taf. 35, 1. 2.

A202. Schulterfrgt. einer Fikelluraamphora

Milet K 88.162.1

FO: Milet, Kalabaktepe

Tänzer im Schurz nach rechts, Arme nach vorne und hinten ausgestreckt. Über seiner vorge-streckten Hand die Hand eines weiteren Tänzers von rechts.

Südionien, Fikellura

Mitte – 3. Viertel 6. Jh.

Heinz 1990, 60 Nr. 31 Taf. 15, 31.

A203. Schulterfrgt. einer Fikelluraamphora

Samos K 1177 [b]

FO: Samos, Heraion

Teile von drei oder vier Komasten, wohl im Schurz, einer hebt eine Schale über den zurückgelegten Kopf.

Südionien, Fikellura, Cambridge Gruppe (Cook 1933/1934)

Mitte – 3. Viertel 6. Jh.

Cook 1933/1934, 14 H6; Walter-Karydi 1973,

34. 118 Nr. 114 Taf. 15.

A204. Schulterfgt. einer Fikelluraamphora

Samos K 1177

FO: Samos, Heraion

Zwei Fragmente, auf einem Beine eines Komasten im Schurz nach rechts, auf dem anderen Beine eines Komasten nach links.

Südionien, Fikellura

3. Viertel 6. Jh.

Walter-Karydi 1973, 34. 119 Nr. 123 Taf. 14.

A205. Frgt. einer Fikelluraamphora

Samos

FO: Samos, Heraion

Kopf eine Komasten mit zurückgelehntem Oberkörper nach rechts.

Südionien, Fikellura

3. Viertel 6. Jh.

Walter-Karydi 1973, 34. 119 Nr. 119 Taf. 14.

A206. Frgt. einer Fikelluraamphora/-kanne

Milet K 89.111.1

FO: Milet, Kalabaktepe

Beine eines Tänzers nach rechts, am rechten Fragmentrand Reste vom Fuß eines weiteren Tänzers von rechts (?).

Südionien, Fikellura

3. Viertel 6. Jh.

Heinz 1990, 60 Nr. 32 Taf. 15, 32.

A207. Frgt. einer Fikelluraamphora/-kanne

Milet K 88.131.1

FO: Milet, Kalabaktepe

Unterschenkel und Fuß auf Zehenspitzen, wohl von Tänzer nach links; dahinter Fuß eines weiteren Tänzers (?).

Südionien, Fikellura

3. Viertel 6. Jh.

Heinz 1990, 60 Nr. 33 Taf. 15, 33.

A208. Frgt. einer Fikelluraamphora/-kanne

Milet K 89.182.1

FO: Milet, Kalabaktepe

Kanne, wohl in der Hand eines Komasten.

Südionien, Fikellura

2. Hälfte

Heinz 1990, 61 Nr. 36 Taf. 15, 36.

A209. Frgt. einer Fikelluraamphora/-kanne

Didyma

FO: Didyma, SW-Grabung

Tänzer in Bewegung nach links.

Südionien, Fikellura, Cook Gruppe S (Schaus 1986)

Mitte – 3. Viertel 6. Jh.

Naumann – Tuchelt 1963/1964, 47 Nr. 25 f. Taf. 12, 2; Schaus 1986, 275 Anm. 81.

A210. Frgt. einer Fikelluraamphora

Samos

FO: Samos, Heraion

Fuß und Unterschenkel einer bewegten Figur nach rechts (Komast?).

Südionien, Fikellura

2. Hälfte 6. Jh.

Walter-Karydi 1973, 34. 119 Nr. 122 Taf. 14.

A211. Bauchfrgt. einer Fikelluraamphora

Cambridge, Fitzwilliam Museum 94-96, N.14

FO: Naukratis

Beine einer stehenden Figur nach links, davor Fuß einer bewegten Figur nach rechts (Komast?).

Südionien, Fikellura, wahrscheinlich Altenburg-M. (Schaus 1986)

3. Viertel 6. Jh.

CVA Cambridge (2) II D Taf. 18, 11 (Lamb 1936); Cook 1933/1934, 16 J3; Schaus 1986, 255 Nr. 45.

A212. Schulterfrgt. einer Fikelluraamphora

Oxford, AM G. 121.10

FO: Naukratis

Kopf und Schultern einer männlichen, unbärtigen, wohl unbedeckten Figur nach links (Komast?).

Südionien, Fikellura, Altenburg-M. (Schaus 1986)

Mitte – 3. Viertel 6. Jh.

CVA Oxford (2) II D 84 Taf. 6, 7 (Price 1931, auf Taf. rechts neben Nr. 6, Angabe Nr. 7 fehlt); Cook 1933/1934, 14 H5; Schaus 1986, 254 Nr. 16; Lemos 1991, Taf. 243, 3.

A213. Frgt. einer Fikelluraamphora

St. Petersburg, Ermitage B400

FO: Berezan

Kopf und Schulter einer männlichen, bartlosen Figur nach rechts (Komast?).

Südionien, Fikellura, Altenburg-M. (Gorbunova 1965)

3. Viertel 6. Jh.

Gorbunova 1965, 38 Abb. 3 links; Walter-Karydi 1973, 58. 135 Nr. 630; Schaus 1986, 254 Nr. 15; 256. 257; Solov'ev 2005, 70 Nr. 106.

A214. Frgt. einer Fikellurakanne

Bukarest, National History Museum

FO: Histria

Kopf eines Komasten im Profil nach links, hin-

ter ihm seine erhobene Hand, vor ihm Fingerspitzen einer weiteren Figur (?).

Südionien, Fikellura

2. Hälfte 6. Jh.

Zirra 1954, 400. 393 Abb. 245.

A215. Bauchfrgt. einer Fikelluraamphora

Samos, Pythagorion Museum

FO: Samos, Pythagorion

Nackter Komast springt nach rechts über am Boden stehenden Kessel (zwischen Voluten?).

Südionien, Fikellura, Running-Satyrs-M.?
(Schaus 1986)

540–500

Tölle-Kastenbein 1974, 146 Abb. 234 a; Schaus 1986, 272 Nr. 72; 273. 276; Smith 2010, 198 Anm. 123; 203.

A216. Fikellurafragment (?)

Berezan 453

FO: Berezan (Bereich Polyzemljanka Nr. 5)

Gesäß mit Bein- und Rumpfansatz eines nackten Mannes nach links, zurückgestreckte Hand über dem Gesäß (Tänzer?).

Südionien, Fikellura

2. Hälfte 6. Jh.

Krutilov 2007, 29 Abb. 5 Nr. 453.

A217. Bauchfrgt. eines geschlossenen Fikelluragefäßes

Paris, Louvre AM.1362

FO: Naukratis

Teile von Kopf und Oberkörper einer nackten, wohl männlichen Gestalt mit vorgestreckten Armen nach rechts; dahinter hochgestreckter Arm einer weiteren (Komasten?).

Südionien, Fikellura, Running-Satyrs-M.?
(Schaus 1986)

540–510

Schaus 1972, 272 Nr. 73 Abb. B.73; 273; 276; Cook 1954, in: CVA London (8) S. 1 Nr. J5a.

A218. Fikellurakanne

Didyma Ke01-103

FO: Didyma, Taxiarchis-Hügel

Hals: Zu Seiten einer stehenden Lotosblüte zwei Frauenköpfe einander zugewandt, zumindest eine mit Krobylos. – Bauchfeld: Kopf und Schultern einer bekleideten Figur mit langem Haar nach links, eine Hand vor den Kopf erheben. Ihr gegenüber steht, linkes Bein nach vorne geschoben, eine nackte, männliche Figur mit kurzem Haar, linke Hand wohl in einer Tanzbewegung vor den Kopf erhoben, rechte nach hinten unten abgestreckt.

Südionien, Fikellura, Running-Satyrs-M.

(F. Donner, Didymagrabung)

3. Viertel 6. Jh.

Donner 2009, 225–232 Taf. 1. 2.

A219. Frgt. einer Fikellurakanne

Didyma Ke03-628

FO: Didyma, Taxiarchis-Hügel

Am linken Rand des Bauchbildfeldes: Fuß und Unterschenkel vom vorderen, Knie vom hinteren Bein eines Komasten nach links im Sprung über einen am Boden stehenden Kantharos.

Südionien, Fikellura

3. Viertel 6. Jh.

Donner 2009, 229 Anm. 38.

A220. Fikellurakanne

St. Petersburg, Ermitage O.1914.138

FO: Olbia, Nekropole

Hals: zwei Frauenköpfe zu Seiten eines Mittelornaments. Bildfeld Bauch: Kopf eines Komasten mit Schale (?) nach rechts.

Südionien, Fikellura, Running-Satyrs-M. (Schaus 1986)

540–510

Cook 1933/1934, 41 S12 Abb. 6; Walter-Karydi 1973, 57. 63. 135 Nr. 600; 58 Abb. 125 (Umzeichnung Kopf); Taf. 87; Schaus 1986, 271 Nr. 59; 273. 275. 276; Skudnova 1988, 169. 172 Kat. 266; Donner 2009, 228 f.; Smith 2010, 198 Anm. 124.

A221. Fikelluraschale

Samos

FO: Samos, Heraion

Innen: Zwischen einem Gorgoneion im Tondo und einem Delphinfries Fries Flügelgestalten (langhaarig, bartlos, einmal sicher männlich), die hintereinander nach rechts fliegen – Arme mit Handflächen nach oben vorgestreckt, Flügel wachsen aus Brust, kleine Flügel an den Fersen. – Außen, Fries in der Henkelzone: Zwischen Ranken Teile von vier Komasten, drei nackt, einer mit Schurz (?) aulosspielend (?).

Südionien, Fikellura, Running-Satyrs-M. (Schaus 1986)

540–520

Kunze 1934, 118 Anm. 1; 122 Anm. 1 Beil. 10, 3. 4; 11, 1. 2; Cook 1933/1934, 46 X1; Hermann-Wedeking 1938, 23; Buschor 1943, 63; Walter-Karydi 1973, 15. 22. 34. 36. 23 Abb. 27; 127 Nr. 335 Taf. 40; Jackson 1976, 70; Schaus 1986, 252. 271 Nr. 64 Taf. 16 c. d; 273. 275; Shefton 1989, 69 f. Anm. 80 Abb. 20 a. b; Cook – Dupont 1998, 78 Anm. 11; Pellegrini 2009, 59 f. 248 Nr. 24 Taf. 3; Smith 2010, 198 Anm. 122; 203 Anm. 147.

A222. Schulterfrgt. einer Fikelluraamphora

Boston, MFA 86.500

FO: Naukratis

Kopf (einer Frau?) nach rechts, mit mehrteiligem Ohrschmuck (?), vor ihrem Kopf Reste einer Hand mit Krotalen.

Südionien, Fikellura, Running-Satyrs-M. (Schaus 1986)

2. Hälfte 6. Jh.

Fairbanks 1928, 111 Nr. 321.14 Taf. 34; Cook 1933/1934, 19 K5 Taf. 8 c; Schaus 1986, 271 Nr. 58; 273.

A223. Frgt. einer Fikelluratasse

Milet Z 94.74.18

FO: Milet, Zeyintepe, Aphroditeheiligtum

Auf der Grundlinie mit den Handflächen nach oben auf den Boden gelegte Hand, darüber kurzhaariger männlicher Kopf nach links, direkt darüber Fuß mit Fußsohle nach unten (Akrobat? Oder Fuß von zweiter Figur?).

Südionien, Fikellura

3. Viertel 6. Jh.

Schlotzhauer 1999, 233–235 Kat. 15 Abb. 20; 229 Abb. 19.

A223a. Fikellurafragment

Milet

FO: Milet

Aulet im Schurz in Tanzbewegung nach rechts, vor ihm am Boden Kessel.

Südionien, Fikellura

2. Hälfte 6. Jh.

<<http://www.ruhr-uni-bochum.de/milet/in/krater.htm>> (1999, K. Ketterer).

A223b. Fikellurafragment

Milet

FO: Milet

Bärtiger Mann in (Tanz-)bewegung nach links hält Kessel (?) vor sich.

Südionien, Fikellura

2. Hälfte 6. Jh.

<<http://www.ruhr-uni-bochum.de/milet/in/krater.htm>> (1999, K. Ketterer).

A223c. Fikellurafragment

Milet

FO: Milet

Krater auf Löwenfüßen, daneben gleichfalls auf der Grundlinie stehende Kanne.

Südionien, Fikellura

3. Viertel 6. Jh.

<<http://www.ruhr-uni-bochum.de/milet/in/krater.htm>> (1999, K. Ketterer).

A224. Fikelluraamphora

Wien Slg. Lanckoronski

FO: Rhodos

Mann im Schurz in sprunghafter Tanzbewegung mit leicht angewinkelten Beinen nach rechts, Arme nach beiden Seiten ausgestreckt, Kopf zurückgedreht.

Südionien, Fikellura, Läufer-M. (Wascheck 2008)

Letztes Viertel 6. Jh.

Cook 1933/1934, 20 L2 Taf. 13; Walter-Karydi 1973, 133 Nr. 544; Wascheck 2008, 63; Smith 2010, 202 Anm. 141.

A225. Fikelluraamphora

Paris, Louvre A 330

FO: Rhodos

Wesen mit Menschenkörper im Schurz und Hasenkopf mit gebeugten Knien und bewegten Armen in (Tanz-)Bewegung nach rechts.

Südionien, Fikellura, Läufer-M. (Wascheck 2008)

Letztes Viertel 6. Jh.

Boehlau 1898, 55 Nr. 11; 65; CVA Paris, Louvre (1) II Dc 4 Taf. 2, 11; Cook 1933/1934, 20 L3; Buschor 1943, 63; Brommer 1973, 430; Walter-Karydi 1973, 54. 133 Nr. 549 Taf. 72; Lemos 1999, 46; Lemos 2000a, 382; Steinhart 2004, 25 f.; Rothwell 2007, 208. 210; Wascheck 2008, 63.

A226. Frgt. einer Amphora

Bukarest, National History Museum V 1224 (B 1900)

FO: Histria

Teile von sechs (nach Lambrino zu sieben zu ergänzen) Tänzern im Schurz, mit Kopfbedeckung, die auf der Spitze von einem Zweig geschmückt scheint. Am rechten Bildrand steht einer nach links gewandt und spielt den Doppelaulos, auf ihn tanzen die anderen in einer Reihe hintereinander zu, der vorderste mit Trinkhorn.

Von Fikellura geprägt

3. Viertel 6. Jh.

Lambrino 1938, 312 f. 317–319 Nr. 1 Abb. 302 f. Taf. 4; Cook 1954, in: CVA London (8) S. 2 K11; Sidorova 1962, 103 Anm. 74; Alexandrescu 1978a, 54 Nr. 166 Taf. 18; Dupont 1983, 36; Dupont 1986, 66 mit Anm. 29; Schaus 1986, 252 Anm. 6; 293 Anm. 152; Posamentir u. a. 2009, 46 f. Abb. 7; Smith 2010, 200. 203. 205.

A227. Amphora

Kassel Alg 269

FO: Mylasa (?)

Auf beiden Gefäßseiten jeweils ein laufender/springender nackter Mann mit kurzem Haar und Bart (rot), einmal nach rechts, einmal nach links gewandt, eine Hand jeweils über den Kopf erhoben, die andere auf Hüfthöhe; über der Brust kreuzen sich rote Bänder, Gesäß mit roter Deckfarbe. Eine Kanne »schwebt« einmal vor, einmal hinter der Figur (Komast).

Südwestliches Kleinasien/Karien, von Fikellura geprägt (Gercke 1981)

530–510

Gercke 1981, 32 f. Nr. 3 (mit Abb.); Schaus 1986, 293; Yfantidis 1990, 178 f. Nr. 120 (mit Abb.); Schaus 1986, 293 Anm. 154; Cook 1999, 90 Nr. 22; 91; Smith 2010, 202 Anm. 141.

A228. Kanne

Kassel Alg 40 (47)

FO: Mylasa (?)

In Tanzbewegung (?) nach links hüpfender Mann, den Kopf (mit schwarzafrikanischen Zügen? Pygmäe?) zurückgedreht. In beiden Händen hält er einen Wasservogel am Hals. In Rot: Schurz, Hypothymiden und um den Kopf gelegte Tānie.

Südwestliches Kleinasien/Karien, von Fikellura geprägt (Gercke 1981)

3. Viertel 6. Jh.

Yfantidis 1990, 183 Nr. 125; Gercke 1981, 11 (Farbabb.). 39–41 Nr. 9; Schaus 1986, 293; Cook 1999, 90 Nr. 19; 91.

A229. Teller

London, BM 1965.9-30.704 + 1924.12-1.1127

FO: Naukratis, Aphroditeheiligtum

Im äußeren Fries: Auf einer Seite hinter einem Aulosspieler tanzen (leicht gebeugte Knie, Füße berühren teils nur mit den Spitzen den Boden) fünf bärtige Männer im roten Schurz hintereinander nach links. Sie greifen jeweils mit einer Hand den abgewinkelt zurückgestreckten Arm des Mannes vor ihnen am Handgelenk. Auf der anderen Seite Reste von zumindest acht bärtigen Männern im Schurz mit stark gebeugten Knien einzeln oder in Zweiergruppen tanzend, zwischen ihnen am Boden ein Krater, darauf eine Kanne, einer hält einen Kranz.

Nordionien

Mitte 6. Jh.

Gardner 1888, Taf. 11, 2; Price 1924, 204; Buschor 1943, 62 Abb. 20; Schiering 1957, 106; Walter-Karydi 1973, 68 f. 70. 139 Nr. 732 Taf. 99; Schlotzhauer – Villing 2006, 54. 56 f. Abb. 5; Herda – Sauter 2009, 70 Anm. 105; Smith 2010, 190. 209. 213. 348 Abb. 35 a.

A230. Frgt. eines Tellers

London, BM 1965.4-28.1

FO: Naukratis

Reiter auf geschmücktem Pferd nach links, der Reiter unbärtig mit langem Haar, im kurzen Chiton, rechte vorgestreckte Hand hält die Zügel (?), die linke ist mit einem sichelförmigen Objekt (Kentron?) nach hinten erhoben. Hinter dem Reiter Mann (bärtig? mit Phorbeia?) im Schurz nach links, Kopf zurückgewandt, rechtes Bein nach vorne gestreckt; auf Höhe seiner rechten Hand, die er mit der Handfläche nach oben vorstreckt, im Sprung (Tanz?) eine kleinere männliche Figur in Schurz mit roter Kopfbedeckung.

Nordionien

2. Viertel – Mitte 6. Jh.

Johnston 1978, Nr. 55; Schlotzhauer – Villing 2006, 54. 56 f. Abb. 4.

A231. Sf. Amphora

London, BM 1888.2-8.77a, -c, -d

FO: Tell Defenneh (wahrscheinlich Raum 29)

Im Bauchfries tanzende Komasten in Zweigruppen einander zugewandt, nackt, mit kurzem Haar und Vollbart.

Nordionien, Petrie-M. (Cook 1954)

Um 540–530

Walters 1893, 90 B109; Cook 1952, 128 B10; CVA London (8) 18 II D n Taf. 5, 3. 4 (Cook 1954); CVA Philadelphia (2) Taf. 10, 1 d. e (Schaus 1995); Smith 2010, 207. 211. 349 Abb. 37 a.

A232. Sf. Amphora

London, BM 1888.2-8.78a

FO: Tell Defenneh (wahrscheinlich Raum 29)

Im Bauchfries tanzende Komasten in Zweigruppen einander zugewandt, nackt, mit kurzem Haar und Vollbart.

Nordionien, Petrie-M. (Cook 1954)

Um 540–530

Petrie 1888, Taf. 30, 2; Walters 1893, 90 B108; Dümmler 1895, 43 Abb. 6; Buschor 1943, 63 Abb. 24; Cook 1952, 128 B11; CVA London (8) 18 II D n Taf. 5 (Cook 1954); Smith 2010, 207. 210 349 Abb. 36 c.

A233. Frgt. einer sf. Amphora

Boston, MFA 88.576

FO: Naukratis

Teile von Beinen, Gesäß und eine Hand von mit dem Rücken zueinander tanzenden, nackten Männern.

Nordionien, Petrie-Gruppe (Cook 1952)

Um 540–530

Fairbanks 1919, 284 Abb. 3 a; Fairbanks 1928, 120 Nr. 339.1 Taf. 37; Cook 1952, 128 B12; Smith 2010, 210 Anm. 187.

A234. Frgt. eines sf. Dinos/Kraters

Cambridge, Fitzwilliam Museum 94-95, N.193
FO: Naukratis

Teile von zwei nackten, bärtigen Männern in Tanzbewegung einander zugewandt.

Nordionien, Petrie-Gruppe (Cook 1952)

3. Viertel 6. Jh.

CVA Cambridge (2) III H Taf. 20, 30 (Lamb 1936); Cook 1952, 128 B 16; 129.

A235. Frgt. eines sf. Kraters

Stockholm Ant 2224

FO: Klazomenai

Im Bauchfries nackte, bärtige, tanzende Männer, in Paaren einander zugewandt.

Nordionien, Urla-Gruppe (Cook 1952)

540–520

Kjellberg 1908, 10 L Taf. 57, 3; Buschor 1943, 63; Cook 1952, 132 C IV 2; CVA Stockholm (2) 34 Taf. 20, 4.

A236. Sf. Amphora

London, BM 1888.2-8.109 (einschl. 76b, 113d); 108

FO: Tell Defenneh

A: Teile vom Oberkörper einer Frau mit Doppelaulos nach links, vor ihr bärtiger, nackter, tanzender Mann nach rechts, Arme in Bewegung erhoben; hinter der Aulosspielerin (nach Cook 1954) Knie und Schienbein eines weiteren Komasten. – B: von links nach rechts: Beine von zwei einander gegenüber tanzenden, nackten Männern, Frau im langen Gewand mit Doppelaulos nach rechts, nackter, tanzender Komast nach links.

Nordionien, Urla-Gruppe (Cook 1952)

3. Viertel 6. Jh.

Cook 1952, 131 CII 18; CVA London (8) 26 II D n Taf. 11, 1. 2 (Cook 1954); Smith 2010, 209 Anm. 180.

A237. Frgt. einer sf. Amphora

London, BM 1888.2-8.76c

FO: Tell Defenneh

Mit dem Rücken zum Bildfeldrand Oberkörper eines nackten Mannes mit kurzem Haar und langem Vollbart in Tanzbewegung nach links, vor ihm Schulter einer weiteren Figur.

Nordionien, Urla-Gruppe (Cook 1952)

3. Viertel 6. Jh.

Cook 1952, 131 C II 21; CVA London (8) 25 II D n Taf. 9, 19 (Cook 1954); Smith 2010, 208

Anm. 172.

A238. Frgt. einer sf. Amphora

Boston, MFA 86.572

FO: Naukratis

Kopf und nackte Schultern eines bärtigen Mannes nach links (Tänzer).

Nordionien, Urla-Gruppe (Cook 1952)

540–520

Cook 1952, 131 C II 16; Fairbanks 1928, 120 Taf. 37, 339.3.

A239. Frgt. einer sf. Amphora/Hydria

Philadelphia, University Museum E.150

FO: Tell Defenneh

Cook 1952, 138 F1c: »Legs of two comasts«.

Nordionien, wahrscheinlich Urla-Gruppe (Cook 1952)

3. Viertel 6. Jh.

Cook 1952, 140 F23 (keine Abb. publiziert).

A240. Frgt. eines sf. Kolonnettenkraters

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna (Siedlung)

Bauch: Mit dem Rücken zum Bildfeldrand nackte Schultern und Kopf mit langem Bart eines Komasten nach rechts. – Auf der Griffplatte: Bekränzter Kopf eines Mannes mit langem Bart nach links.

Nordionien, Gruppe der nordionischen Kolonnettenkrater (Cook 1965)

3. Viertel 6. Jh.

Cook 1965, 122 f. Nr. 43 Taf. 29; Akurgal 1983, 141 Taf. K 2; 46 a. b; Akurgal 1993, Taf. 17 a; Cook – Dupont 1998, 101 Anm. 7; Smith 2010, 213 Anm. 196.

A241. Frgt. eines sf. Kraters

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna (Siedlung)

Nackter Tänzer nach rechts mit ausgeprägtem Gesäß, darüber eine Hand, den anderen Arm erhoben.

Nordionien, Gruppe der nordionischen Kolonnettenkrater (Cook 1965)

540–520

Cook 1965, 128 Nr. 59 Taf. 33 oben; Cook – Dupont 1998, 101 Anm. 7; Smith 2010, 211 Anm. 189.

A242. Frgt. eines sf. Kraters

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna (Siedlung)

Von links vorgestrecktes nacktes Bein ein Mannes, von rechts gebeugtes Knie eines weiteren (Tänzer).

Nordionien, Gruppe der nordionischen Kolonnenkratere (Cook 1965)

2. Hälfte 6. Jh.

Cook 1965, 125 Nr. 51 Taf. 31.

A243. Frgt. eines sf. Kraters

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna (Siedlung)

Erhobener Fuß und gebeugtes Knie eines Tänzers nach links.

Nordionien, Gruppe der nordionischen Kolonnenkratere (Cook 1965)

540–520

Cook 1965, 128 Nr. 59 Taf. 33 (unten); Cook – Dupont 1998, 101 Anm. 7.

A244. Frgt. eines sf. Kolonnenkraters

Bayraklı, Depot Grabungshaus BYR 84

FO: Alt-Smyrna (Siedlung)

Wandfrgt.: Zwei tanzende Komasten hintereinander nach rechts, mit Ritzung über dem Gesäß. – Randfrgt.: Bärtiger, nackter Tänzer nach rechts, Kopf zurückgewandt. – Auf einer Henkelplatte: Kopf und Schultern eines Komasten mit langem Haar und Bart nach links. Auf der anderen Henkelplatte Schultern und Kopf einer langhaarigen, unbärtigen Figur, wohl unbekleidet (Jüngling?).

Nordionien, Gruppe der nordionischen Kolonnenkratere (Cook 1965)

3. Viertel 6. Jh.

M. Akurgal, in: *Töpferzentren* 2002, 112 Nr. 87; 173 f. Abb. 58 a–d; Kerschner, in: *Töpferzentren* 2002, 77; Smith 2010, 209 Anm. 179.

A245. Frgt. eines sf. Kraters

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna (Siedlung)

Zwei tanzende Männer mit dem Rücken zueinander, beide mit Kurzhaarfrisur und Bart, in Deckrot Kette mit Anhänger um den Hals (?) und Schurz.

Nordionien, Gruppe der nordionischen Kolonnenkratere (Cook 1965)

3. Viertel 6. Jh.

Cook 1965, 121 Nr. 34 Taf. 27; Akurgal 1983, 141 Taf. 45 b; Cook – Dupont 1998, 101 Anm. 7.

A246. Frgt. eines sf. Kraters (?)

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna (Siedlung)

Im Bildfeld zwei Tänzern einander zugewandt, jeweils ein Bein erhoben, der rechte trägt einen roten Schurz; hinter ihm steht eine große Kanne am Boden.

Nordionien, Gruppe der nordionischen Kolonnenkratere (Cook 1965)

540–520

Cook 1965, 128 Nr. 60 Taf. 33; Cook – Dupont 1998, 101 Anm. 7; Smith 2010, 209 Anm. 180; 210 Anm. 186.

A247. Frgt. eines sf. kleineren Gefäßes

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna (Siedlung)

Bewegte Beine eines Tänzers im Schurz nach rechts.

Nordionien, Gruppe der nordionischen Kolonnenkratere (Cook 1965)

540–520

Cook 1965, 128 Nr. 58 Taf. 33; Cook – Dupont 1998, 101 Anm. 7.

A248. Frgt. eines sf. geschlossenen Gefäßes

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna (Siedlung)

Frgt. A: Reste von zwei Komasten im Schurz mit dem Rücken zueinander in heftiger Tanzbewegung. – Frgt. B: Komast im Schurz in Tanzbewegung nach rechts.

Nordionien, Gruppe der nordionischen Kolonnenkratere (Cook 1965)

540–520

Cook 1965, 125 Nr. 50 Abb. 8 Taf. 31.

A249. Frgt. eines sf. geschlossenen Gefäßes

Alexandria, Museum 17066

FO: Naukratis

Rücken und Gesäß (mit Ritzung und roter Bemalung von Steißkappe?) und zurückgestreckter Arm eines Komasten mit weißem Inkarnat in Bewegung nach rechts.

Nordionien, Petrie-Gruppe (Venit 1988)

3. Viertel 6. Jh.

Venit 1988, 44 Nr. 158 Taf. 38; Smith 2010, 208.

A250. Frgt. eines sf. geschlossenen Gefäßes

Alexandria, Museum 9547

FO: Naukratis

Oberkörper und Kopf eines kurzhaarigen, nackten Mannes mit nach hinten ausholendem Arm in Tanzbewegung nach links.

Nordionien

3. Viertel 6. Jh.

Venit 1988, 45 Nr. 160 Taf. 38.

A251. Frgt. eines geschlossenen Gefäßes

London, BM 1888.6-1.551.a

FO: Naukratis

Teile von drei nackten, tanzenden Männern

hintereinander nach rechts, jeweils ein Bein auf dem Boden, eines angezogen, Arme in entgegengesetzte Richtungen bewegt.

Nordionien

Mitte bis 3. Viertel 6. Jh.

DB BM.

A252. Frgt. einer sf. Halsamphora

Dublin, University College 307 (R5)

FO: Tell Defenneh (?)

Am linken Rand eines Bildfelds Gesäß und gebeugtes Bein eines Tänzers im Schurz nach rechts.

Nordionien, Petrie-Gruppe (Johnston 1973)

540–520

Johnston 1973, 431 Nr. 952; Schaus 1986, 260 Anm. 28; CVA Dublin / Cork (1) Taf. 11, 1 a (Johnston – Souyoudzoglou-Haywood 2000).

A253. Frgt. eines sf. geschlossenen Gefäßes

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna (Siedlung)

Am Bildfeldrand Arm eines Komasten (Cook 1965).

Nordionien, Gruppe der nordionischen Kolonnenkratere (Cook 1965)

540–520

Cook 1965, 125 Nr. 49 Taf. 31.

A254. Sf. Askos

Kiew, Chanenko Museum 99 ATK

FO: Olbia (?)

Auf der Gefäßoberseite auf beiden Seiten des Henkels jeweils bärtiger Mann mit weißer Binde im Haar im roten Schurz in starker Tanzbewegung, Arme in entgegengesetzte Richtungen bewegt, über einer Hand ein kleines rundes Objekt (Ball?). Vor ihm auf dem Boden steht ein Kantharos. Aus der Bodenlinie wächst eine Knospe.

Nordionien, Enmann-Klasse (Cook 1952)

540–520

Waldhauer 1929, 235–237. 239–242 Abb. 1–3; 256–260; Buschor 1943, 65; Villard 1949, 56; Cook 1952, 134 D2; Cook – Hemelrijk 1963, 117. 118; Belin de Ballu 1972, 37; Štitel'man 1977, Nr. 14; Kopejkina 1979, 22; Martelli 1981, 7. 3 Abb. 5–7; Cook – Dupont 1998, 103. 104 Abb. 12, 6; Sokolov 1999, 60 Abb. 32. 33; Sidorova 2009, in: CVA Moskau (8) S. 14; Özer 2004, 204. 217 Anm. 41; Hemelrijk 2007, 381. 382 D3; 417 Abb. 73; Smith 2010, 208 f. 209 f. 211. 350 Abb. 38 a.

A255. Frgt. eines sf. geschlossenen Gefäßes

Taman, Archäologisches Museum

FO: Hermonassa (Siedlung)

Tänzer im roten Schurz in Bewegung nach rechts.

Nordionien, Enmann-Klasse

540–520

Finogenova 2005, 426. 439 Abb. 3, 2 unten.

A256. Frgt. eines sf. Kraters

Taman, Archäologisches Museum

FO: Phanagoria, Oberstadt

Kopf eines bärtigen Mannes nach rechts, eine Hand mit Kantharos erhoben. Über dem Kantharos erhobene Hand (von Tänzer?).

Nordionien, Enmann-Klasse (Kuznecov 2005)

540–520

Kuznecov 2005, 268–270 Nr. 1; 274 Abb. 1.

A257. Sf. Gefäßständer

Berlin, ANT V.I. 3220

FO: In Rom erworben

Im umlaufenden Fries vier nackte, bärtige Männer hintereinander in Bewegung nach links; drei tanzen mit zurückgewandtem Kopf und unterschiedlich bewegten Armen (angewinkelt, erhoben, gesenkt), leicht gebeugten Knien und herausgeschobenem Gesäß, der vierte stark vorgebeugt mit vorgestreckten Armen.

Nordionien, Enmann-Klasse (Cook 1952)

540–520

Neugebauer 1932, 36 Taf. 20; Buschor 1943, 64 Abb. 25; Villard 1949, 56; Cook 1952, 135 D c (mit älterer Lit.); Cook – Hemelrijk 1963, 117. 119 Abb. 12–15; CVA Berlin, Antiquarium (4) S. 43 Taf. 176 (Kunisch 1971); Martelli Cristofani 1978, 193; Martelli 1981, 9 Abb. 39; Gaultier 1995, in: CVA Paris, Louvre (24) S. 23; Hemelrijk 2007, 381. 383 D6; 413 Abb. 63; Smith 2010, 208. 212. 350 Abb. 37 b. c.

A258. Frgt. eines sf. geschlossenen Gefäßes

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna (Siedlung)

Auf drei wohl zusammengehörigen Fragmenten Reste von drei Tänzern: Frgt. A: Nach hinten angewinkelter Arm und Hinterkopf (nach rechts) – Frgt. B: Erhobene Hand und Rest vom Kopf einer weiteren Figur? – Frgt. C: Am rechten Bildfeldrand Gesäß und Hand nach links.

Nordionien, Enmann-Klasse (Cook 1965)

3. Viertel 6. Jh.

Cook 1965, 121 Nr. 35 Taf. 33.

A259. Frgt. einer sf. Amphora

Kyrene, Museum

FO: Kyrene, Demeterheiligtum

Am rechten Bildfeldrand hochgestreckte Hand, wohl eines Tänzers.

Nordionien, Enmann-Klasse (Schaus 1985)

540–520

Schaus 1985, 91 Nr. 562 Taf. 33.

A260. Campana-Dinos

Paris, Louvre CP 10234

FO: Cerveteri (?)

Im Schulterfries 19 nackte, bärtige Komasten hintereinander nach links tanzend, nur ein Tänzer unterbricht die Richtung.

Nordionien?

540–520

Villard 1949, 38–42 Abb. 4–9; 44; Cook – Hemelrijk 1963, 117 B2; Walter-Karydi 1973, 84. 145 Nr. 954 Taf. 128; CVA Paris (24) 26 f. Taf. 10–12 (Gaultier 1995); Hemelrijk 2007, 375. 379 A3; 412 Abb. 62; Smith 2010, 354 Abb. 40 a. b.

A261. Campana-Dinos

Paris, Louvre E737

FO: Cerveteri (?)

Im umlaufenden Schulterfries 14 nackte, kurzhaarige Männer hintereinander in Tanzbewegung nach rechts.

Nordionien?

540–520

Buschor 1943, 64; Villard 1949, 43. 44 Abb. 10; 55; Cook – Hemelrijk 1963, 114 B1; CVA Paris, Louvre (24) 22 f. Taf. 2, 1. 2; 3, 1. 2; 13, 1. 2 (Gaultier 1995); Martelli 1981, 9; Hemelrijk 2007, 379 C1.

A262. Campana-Dinos

Florenz, Museo Archeologico Nazionale 3784

Im umlaufenden Fries neun nackte, bartlose Komasten, in unterschiedlichen Tanzbewegungen nach rechts, dazwischen ein Tänzer mit Doppelaulos nach links.

Nordionien?

540–520

Villard 1949, 43–45 Abb. 11–13; Cook – Hemelrijk 1963, 114 B2; Walter-Karydi 1973, 79. 84. 145 Nr. 955 Taf. 128; Martelli 1981, 9. 8 Abb. 35–37; Hemelrijk 2007, 380 C2; 402 Abb. 31–33.

A263. Campana-Dinos

Malibu, J. Paul Getty Museum 83.AE.249

Im umlaufenden Schulterfries 14 nackte, bartlose Tänzer in diversen Tanzbewegungen, einer möglicherweise mit Doppelaulos (Hemelrijk 2007, 369).

Nordionien?

540–520

Gaultier 1995, in: CVA Paris, Louvre (24) S. 21. 23; CVA Malibu (9) Taf. 499. 500 (de Puma 2000); Hemelrijk 2007, 369 f. Nr. 2; 380 C10; 401 Abb. 29. 30.

A264. Frgt. eines Campana-Dinos

Rom, Villa Giulia

FO: Cerveteri

Reste von sieben nackten, bartlosen, kurzhaarigen Männern in Tanzbewegung nach rechts.

Nordionien?

540–520

Cook – Hemelrijk 1963, 114 B4; Gaultier 1995, in: CVA Paris, Louvre (24) S. 23; Martelli 1981, 9 Abb. 38; Hemelrijk 2007, 380 C5.

A265. Campana-Dinos

Boston, MFA 13.205

FO: Cerveteri

Im umlaufenden Fries eine Frau im langen Chiton und elf bartlose, nackte Männer: Zu Seiten eines Beckens auf etwa kniehohem Ständer steht links eine Frau im Chiton, rechts ein kurzhaariger Jüngling, beide halten jeweils einen großen Mörser, mit dem sie abwechselnd in das Becken in ihrer Mitte zu stampfen scheinen. Hinter der Frau steht mit leicht gebeugten Knien einer mit Doppelaulos, ebenfalls nach rechts gewandt, hinter ihm ein Dinos auf hohem Ständer. Hinter dem Jüngling mit dem Mörser neun männliche Figuren nach links. Der erst tritt mit einer Oinochoe in der gesenkten Rechten und einem Netz/ Korb in der Linken hinzu, hinter ihm ein weiterer mit einer großen Schüssel/ Eimer in der erhobenen Rechten und einer Oinochoe in der gesenkten Linken; hinter diesem wiederum ein Aulospielder, dem sechs Männer in Tanzbewegung folgen.

Nordionien?

540–520

Karo 1899, 144 Nr. 6; Fairbanks 1919, 279–287 Abb. 1. 2; Fairbanks 1928, 191 Nr. 546 Taf. 58; Villard 1949, 44. 50, 52; Cook – Hemelrijk 1963, 117 B1; Walter-Karydi 1973, 145 Nr. 956bis; Boardman 1998, 250 Abb. 492; Gaultier 1995, in: CVA Paris, Louvre (24) S. 25; Hemelrijk 2007, 367 Nr. 2; 378 A1; 394–396 Abb. 9–17; Smith 2010, 354 Abb. 40 c.

A266. Frgt. einer sf. Amphora

Olbia

FO: Olbia, Agora

Nackter Mann mit sich kreuzenden, weißen Bändern über der Brust in Tanzbewegung nach links.

Nordionien

3. Viertel 6. Jh.

Levi 1956, 41. 43 Abb. 7, 1.

A267. Frgt. einer sf. Amphora

Oxford, AM AN1896-1908-G.130.1

FO: Naukratis

Am rechten Bildfeldrand kurzhaariger, nackter Komast mit bewegten Armen nach links.

Nordionien

540–520

CVA Oxford (2) II D 87 Taf. 10, 6 (Price 1931); Smith 2010, 211 Anm. 188.

A268. Frgt. eines sf. Deckels

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna (Siedlung)

Im Tierfries zwischen einander zugewandt hockenden Paaren von Sphingen und Sirene ein nackter, bekränzter Jüngling im Lauf/Tanz nach rechts, Körper mit weißen Punktreihen verziert.

Nordionien, Sphinx-and-Siren Group (Özer 2004)

Letztes Drittel 6. Jh.

Cook 1965, 128 f. Nr. 64 Abb. 11 Taf. 34; Akurgal 1983, 141 Taf. L, 2; 47 a; Akurgal 1993, Taf. 59 d; Ersoy 1993, 343; Özer 2004, 217 Anm. 56.

A269. Sf. Kanne

St. Petersburg, Ermitage O.1914.125 (20277)

FO: Olbia, Nekropole

Zwei Figuren in heftiger Tanzbewegung: ein nackter, ityphallischer Mann mit langem Haar und Fellmütze (?) mit Ohrenklappen auf dem Kopf, vor ihm eine wohl weibliche Figur mit langem Haar im kurzem Chiton.

Nordionien

Letztes Drittel 6. Jh.

Knipovič 1927, 96–99 Taf. 13; Buschor 1943, 65; Skudnova 1988, 165–167 Kat. 254; Sokolov 1999, 63 Abb. 35.

A270. Sf. Krater

London, BM 1904.6-1.1

FO: Kyme

Bauchfries: A: Zwei nackte, männliche Figuren von beiden Seiten auf einen Kolonnenkrater zuspringend, der Linke mit Schale in der einen, erhobenen Hand, in der anderen gesenkten eine Kanne, vom Arm des Rechten, Bärtigen hängt ein Salbgefäß (oder ein Flötenfutteral?), seine Haare sind am Hinterkopf zu einem Pferdeschwanz zusammengefasst, aus seinem Rücken wächst auf Höhe des Steißbeins ein Pferde-

schweif (Satyr?). Hinter ihm folgt eine tanzende Frau mit Kränzen in beiden Händen. – B: Reiter auf zwei einander zugewandten Pferden; hinter dem linken Reiter Vogel, unter jedem Pferd wächst eine Blüte aus der Bodenlinie. – Im Fries darunter: laufender, nackter Jüngling mit Kränzen in beiden Händen zwischen Löwen.

Nordionien

Ende 6./Anfang 5. Jh.

Bulle 1893, 33; Dümmler 1888, 158–166 Taf. 6; Rumpf 1933, 67; Buschor 1943, 65; Cook 1952, 140 Fd; CVA London (8) 27 f. II Dn Taf. 14 (Cook 1954); v. Bothmer 1955, 249; Langlotz 1975, Taf. 65, 3; Cook 1981, 113 Anm. 22; Cook – Dupont 1998, 119 f.; Tempesta 1998, 104. 167 Nr. 37 Taf. 23, 2; Özer 2004, 208. 218 Anm. 73; Smith 2010, 208. 210. 212. 350 f. Abb. 38 b. c.

A271. Frgt. einer sf. Amphora

London, BM 1888.2-8.78b

FO: Tell Defenneh (Qasr, Ostanex C, Kammer 19a)

Am linken Bildfeldrand zurückgestelltes, leicht gebeugtes Bein eines Mannes in Bewegung nach rechts (Tänzer?).

Ostägäis

3. Viertel 6. Jh.

CVA London (8) 23 II D n Taf. 8, 15 (Cook 1954).

A272. Frgt. eines sf. Lekanisdeckels

Klazomenai 410

FO: Klazomenai, Apsidialgebäude

Ersoy 1993, 147: »a – Lower half of horse and foot of rider (to right). b – Kneeling warrior (to left) holding a shield in his hand, leg of warrior behind (to right). c – Fat, naked male figure (to left) probably a komast, the folds of his stomach incised; another unknown figure in front.«

Ostionien

Letztes Viertel 6. Jh.

Ersoy 1993, 147 Taf. 145, 410 (Darstellung in Abb. nicht zu erkennen).

A273. Sf. Lekythos

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna (Siedlung)

Mann in Tanzbewegung (?) nach rechts, vor ihm ein Vogel, auf dessen anderer Seite (nach Cook 1965) weiterer Mann.

Ostägäis

Anfang 5. Jh.

Cook 1965, 118 Nr. 29 Taf. 26.

A274. Sf. Amphora

Würzburg, Martin von Wagner Museum 454
A: Zwei nackte, bartlose Komasten mit weißen Kränzen tanzen zu Seiten einer Frau in langem Gewand und über den Kopf gelegtem Mantel. –
B: Drei nackte, unbärtige Komasten in Tanzbewegung, zwei mit weißen Kränzen um den Hals, der dritte mit einem ebensolchen Kranz in der Hand.

Ostägäis?

Letztes Viertel 6. Jh.

Langlotz 1932, 86 f. Nr. 454 Taf. 131; Buschor 1943, 65 Abb. 18 f.; Sidorova 2009, in: CVA Moskau (8) S. 15. 60 f.

A275. Frgt. einer sf. Amphora

Moskau, Puschkin Museum M-90 Ts 134-135/13 n. 137

FO: Pantikapaion

Teile von zwei einander zugewandten, nackten, unbärtigen Männern in Tanzbewegung, dem einen hängt ein roter Kranz um den Hals über die Brust.

Ostägäis?

Letztes Viertel 6. Jh.

CVA Moskau (8) 60 f. Taf. 28, 1–3 (Sidorova 2009).

A276. Sf. Amphora

Moskau, Puschkin Museum M-1006

FO: Pantikapaion

Auf beiden Seiten des Gefäßes nackter Jüngling im Lauf/springender Tanzbewegung nach rechts.

Ostionien

Letztes Viertel 6. Jh.

Sidorova 1968, 116 f. Abb. 7, Langlotz 1975, 190 Anm. 65 Taf. 65, 7; CVA Moskau (8) 61 Taf. 29 (Sidorova 2009).

A277. Krater

St. Petersburg (?) AB/80-10

FO: Berezan

Auf beiden Gefäßseiten (nach Korpusova 1987, 41) ein Palmettenbaum, zu dessen Seiten mit dem Rücken zur Palmette jeweils ein (nackter?) Tänzer mit gebeugten Knien, eine Hand über dem herausgestreckten Gesäß.

Ostägäis?

Mitte – 3. Viertel 6. Jh.

Korpusova 1987, 40 f. Abb. 15, 2.

A278. Frgt. eines Kelchs

Cambridge, Fitzwilliam Museum 94-96, N.84

FO: Naukratis (Northeastern Area?)

Reste eines Gesichtes im Profil nach links, da-

vor erhobene Hand mit Schale, Teile der hochgestellten Beine (eines Gelagerten).

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

580–550

Edgar 1898/1899, 58 Nr. 3 Taf. 6, 3; CVA Cambridge (2) II D Taf. 17, 44 (Lamb 1936); Lemos 1991, 101. 280 Nr. 776 Taf. 102.

A279. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.786

FO: Naukratis

Bein einer Kline (?), daneben Rest weiterer Bemalung.

Chios

590–560

DB BM.

A280. Frgt. eines Tellers

London, BM 1886.4-1.1281

FO: Naukratis

Fußende einer Kline mit gemusterter Matratze, darauf zwei Füße von einer oder zwei darauf gelagerten Figuren.

Nordionien

3. Viertel 6. Jh.

Fehr 1971, 142 Nr. 45; Walter-Karydi 1973, 70. 140 Nr. 802 Taf. 96; Johnston 1978, Nr. 65; Lemos 1991, 95. 103. 284 Nr. 803 Farbt. 4.

A281. Frgt. eines Tellers

London, BM 1888.6-1.781

FO: Naukratis

Bein einer Kline mit Kissen darauf, darunter gedrechselte Beine eines Tisches/Schemels (?).

Nordionien

560–530

DB BM.

A282. Frgt. eines sf. Dinos/Kraters

London, BM 1900.2-14.1

FO: Naukratis, Dioskurenheiligtum

Füße und Unterschenkel einer männlichen Figur vor einer Kline, unter der ein Tisch/Schemel steht.

Nordionien

560–520

CVA London (8) 20 II D n Taf. 7, 2; Fehr 1971, Nr. 45 a; Tempesta 1998, Nr. 35 Taf. 18, 1.

A283. Frgt. einer Kleinmeisterschale

Athen, NM (K1569)

FO: Samos, Heraion

Innen, Tondo: Rücken und Hinterkopf eines auf einem Kissen aufgestützt gelagerten Symposiasten mit schulterlangem Haar. – Innenfries:

Reste von Kampfdarstellung: ein Krieger mit Schild und heruntergeklapptem Helm nach rechts, Helmbusch und Ende von Lanze von weiterem Krieger nach links, Schilde zweier einander gegenüber stehender Krieger, Beine eines Kriegers im Schritt nach links, Pferdebein und Lanze eines Reiters nach links.

Südionien

540–520

Walter-Karydi 1973, 25. 33. 35. 129 Nr. 444 Taf. 50.

A284. Frgt. einer Fikelluraamphora

Nikosia, Museum 1966/X-29/2 (288)

FO: Amathous

Im Schulterfries vier Männer in Chiton und Mantel auf gemusterten Matratzen und Kissen auf dem Boden gelagert, einer mit Trinkschale, einer mit Trinkhorn, sowie Kissen und Matratze für einen weiteren Gelagerten. Zwischen den Zechern ein bartloser, langhaariger Aulet in Chiton und Mantel, von einem zweiten sind nur Teile von Hand und Auloi hinter dem kurzhaarigen Zecher im weißen Chiton erhalten. Auf einem nicht einzuordnenden Frgt. Kopf und Schultern einer langhaarigen, bartlosen Figur mit vorgestreckten Armen (ein weiterer Gelagerter?).

Südionien, Fikellura, Altenburg-M. (Schaus 1986)

3. Viertel 6. Jh.

Karageorghis 1961, 312 Taf. 10, 1; Fehr 1971, 141 Nr. 42; des Gagniers 1972, 55 Abb. 2; Walter-Karydi 1973, 6. 34. 118 Nr. 109 Taf. 13; Gjerstad 1977, 36 Nr. 176 Taf. 20, 5; Thalmann 1977, 80 Nr. 171; Schaus 1986, 254 Nr. 17; 258. 260. 263; Kron 1988, 141 f. Abb. 5; Cook – Dupont 1998, 80 Abb. 10, 2; Lemos 2000a, 389. 390 Abb. 277; Herda 2006, 164 f. mit Anm. 1176; Schlotzhauer 2006b, 249 Anm. 91; Donner 2009, 228. Smith 2010, 200.

A285. Fikelluraamphoriskos

Rhodos, Museum 12396

FO: Rhodos, Kamiros, Makri Langoni (Grab 46)

A: Stehender Krieger nach rechts, voll gerüstete mit Rundschild, Helm und Lanze. – B: Langhaariger, bärtiger Mann in langem, durchscheinenden Chiton und dunklem Mantel mit hochgestellten Beinen gelagert, in seiner Rechten ein Trinkhorn, Linke erhoben.

Südionien, Fikellura, Running-Satyrs-M. (Schaus 1986)

Letztes Viertel 6. Jh.

Jacopi 1931, 232–236; 243 Abb. 263; 247 f.

Abb. 267 f. Farbt. 5; CVA Rhodos (1) II D 1 Taf. 4, 1. 2 (Jacopi 1932); Cook 1933/1934, 47 Y8 Taf. 12; Fehr 1971, 45 f. 142 Nr. 44; Walter-Karydi 1973, 51 f. 54. 133 Nr. 555, Taf. 71. 72; Schaus 1986, 271 Nr. 66; 272 f. 276. 277. 278; Boardman 1998, 147. 168 Abb. 338; Cook – Dupont 1998, 87 Abb. 10, 10; Tempesta 1998, 89. 171 Nr. 77 Taf. 34, 1; Herda 2006, 164 f. mit Anm. 1179. 1181; Schlotzhauer 2006b, 237 mit Anm. 95; Wascheck 2008, 73; Smith 2010, 200. 204.

A286. Fikelluraaryballos

Milet

FO: Milet, Zeytintepe, Aphroditeheiligtum

Bauchfries: Befestigungsmauer, hinter deren Zinnen steht ein Mann mit Rundschild, vor diesem ein Mann, der eine Salpinx bläst (?), davor – am Rand der Mauer (auf dem Eckturm/Tor) eine Frau mit Schleiertuch, die ihre rechte Hand auf Schulterhöhe leicht angewinkelt vorstreckt. Ihre vorgestreckte Hand endet vor dem Kinn eines Mannes der folgenden Figurengruppe: außerhalb der Mauern läuft ein Mann nach links, bis auf einen Schurz nackt. Auf seinen Rücken hat er den Körper eines ebenso gekleideten, bärtigen Kameraden geladen, so dass er dessen Füße gerade noch über den Boden schleifen. Der Getragene ist durch unnatürlich verdrehten Kopf und geschlossene Augen wohl als tot gekennzeichnet. Hinter der Zweiergruppe ein weiterer Mann (Pygmäe) im Schurz nach links, der mit erhobener Keule wohl gegen einen gleich großen Vogel (Kranich) kämpft. – Schulter: Beine eines nach rechts Gelagerten, zu seinen Füßen ein Steinhuhn. – Henkel (nach Beschreibung v. Graeve 2007b, 633): auf einer Kline gelagerter Mann, vor ihm eine gelagerte Frau, neben der Kline steht eine Dienerfigur.

Südionien, Fikellura

Mitte 6. Jh.

v. Graeve 2007b, 633 f. 646 Abb. 8.

A287. Frgt. einer Fikelluraamphora

Basel, Slg. H.A. Cahn HC 1214

FO: Westliches Kleinasien

Im Schulterfries kurzhaariger, bartloser Mann in Chiton und Mantel auf linken Arm gestützt auf dem Boden gelagert, rechte Hand mit Handfläche nach oben erhoben. Vor ihm Hinterkopf und Schulter eines weiteren Gelagerten. Zwischen den beiden eine Maus mit einem Objekt vor ihrer Schnauze (Speiserest?), darüber fliegt eine Wespe/Hornisse.

Südionien, Fikellura

Mitte – 3. Viertel 6. Jh.

Laubscher 1966a, 488–491 Abb. 1; Fehr 1971, 45. 142 Nr. 43; Walter-Karydi 1973, 34. 63. 135 Nr. 615 Taf. 84; Kreuzer, in: Frühe Zeichner 1992, 74 Nr. 75; Ketterer 1999, 219 mit Anm. 30; Lemos 1999, 46 Taf. 9 g; Lemos 2000a, 382; Herda 2006, 164 mit Anm. 1177; Heinrich 2007, 142 R5; Smith 2010, 204.

A288. Fikellurakessel

Milet Z 94.133.4

FO: Milet, Zeytintepe, Aphroditeheiligtum
Fragmente von Fries: A: Jüngling mit kurzem Haar im gegürteten Chiton nach rechts, er hält in einer vorgestreckten Hand einen Zweig (über seinem Kopf Beischrift -ΔΙΟΣ). Vor ihm lagert auf einer Matratze (Mäandermuster) am Boden ein Mann im Chiton nach rechts, ein Bein aufgestellt, in seiner Rechten hält er eine Schale, die er in Richtung des Zweigträgers erhoben hat, den Kopf hat er in die andere Richtung gedreht, nur sein lang auf den Rücken fallendes Haar, das er mit einem Kranz geschmückt hat, und ein spitzes Ohr sind erhalten (hinter seinem Kopf Beischrift ΔΗΜΟΔΙΚΟΣ). – B: Reste zweier Flügelwesen mit Schulterflügeln, Hackenflügelchen und langem Haar, die mit dem Rücken zueinander unter dem oberen Friesrand schweben.

Südionien, Fikellura

550–520

Ketterer 1999, 214–220 Kat. 1; 214 Abb. 1–4; Schlotzhauer 2006b, 249 Anm. 91; Herda 2006, 163 f. mit Anm. 1171; Heinrich 2007, 142 R6; Thomsen 2011, 330 f. Anm. 437.

A289. Frgt. eines Fikellurakessels

Milet Z 93.21.47

FO: Milet, Zeytintepe, Aphroditeheiligtum
Teile von aufgestellten Beinen, Oberkörper und Bart eines gelagerten Mannes im Chiton mit gemusterter Schulterborte, mit seiner Rechten umfasst er von unten den Fuß einer Knickrandschale, die er an die Lippen führt. Darüber Flügelspitze (von schwebendem Flügeljüngling?).

Südionien, Fikellura

550–520

Ketterer 1999, 216 Abb. 8; 219. 221 Kat. 5; Herda 2006, 163 f. mit Anm. 1172.

A290. Frgt. einer Fikellurataste

Didyma Ke03-396

FO: Didyma, Taxiarchis-Hügel

Teile von Oberkörper, aufgestelltem Bein und rechtem Arm eines gelagerten Mannes in Chiton und Mantel, Oberkörperhaltung weist auf zurückgedrehten Kopf. Über seinem Knie Spitze eines Flügels.

Südionien, Fikellura, Running-Satyrs-M.? (F. Donner, Didymagrabung)

540–500

Unpubliziert.

A291. Fikellurafragment

Milet Z 91.38.39

FO: Milet, Zeytintepe, Aphroditeheiligtum
Oberkörper einer männlichen (?) Figur im Mantel nach rechts mit Kranz im kurzen Haar. Mit der auf Kopfhöhe erhobenen Linken balanciert er den Fuß einer Schale, vor ihr Reste einer weiteren Figur (Knie mit darüber gezogenem Gewand eines Gelagerten?), darüber gemalte Buchstaben ΑΦ.

Südionien, Fikellura

540–510

Senff 1992, 107 Taf. 19, 3; Ketterer 1999, 217. 219; Herda 2006, 163 f. mit Anm. 1172. 1174.

A292. Pyxis

Klazomenai 192/1

FO: Klazomenai, Akpınar-Nekropole (Grab 192)

Teile von fünf Frauen im langen Chiton hintereinander nach rechts, einen Arm jeweils vorgestreckt, wohl zum Reigen.

Nordionien

Letztes Drittel 7. Jh.

Hürmüzlü 2010, 124 f. Abb. 47.

A293. Frgt. eines Kraters

Klazomenai

FO: Klazomenai

Am rechten Rand des Bildfeldes steht nach links gewandt ein junger, langhaariger Mann im kurzen Chiton mit Doppelaulos. Von links schreiten mindestens vier Frauen im langen Chiton hintereinander auf ihn zu, mit ihrer Rechten greifen sie jeweils die vorgestreckte Linke der Folgenden.

Nordionien

Letztes Viertel 7. Jh. – frühes 6. Jh.

Cevizoğlu 2004, 191; Cevizoğlu 2010, 25 Taf. 43, 3.

A294. Frgt. eines Dinos (?)

Izmir, Museum

FO: Phokaia

Auf drei Fragmenten Teile von vier Frauen hintereinander im Profil nach rechts, zwischen ihnen hängen Zweige von der oberen Friesbegrenzung: A: Kopf einer Frau, geschmückt mit einer Haube oder einem Netz aus mehreren Bändern. – B: Schultern und Kopf einer Frau, ihren rechten Arm streckt sie zurück, mit reich

gefälteltem Gewand, Halsschmuck und mit einem mit Mäander verziertem Band um den Kopf, Bemalungsreste vor ihr wohl von Haar und Haarband einer entsprechenden Figur. – C: Köpfe zweier Frauen, die vordere mit einem Band im Haar, die hintere wieder mit Haube oder Netz aus mehreren Bändern.

Äolis, London Dinos Group (Kerschner 2006a)
1. Viertel 6. Jh.

Akurgal 1961a, 180 f. Abb. 129 f.; Langlotz 1966, 27. 57 Abb. 27; Walter 1968, 79. 127 Nr. 624. 625 Taf. 129; Walter-Karydi 1970, 6 Taf. 8, 5; Langlotz 1975, 197 Taf. 63, 3; Martelli 1981, 5 f. Abb. 23. 24; Akurgal 1993, Taf. 103 a–c; Schlotzhauer 1999, 231 Anm. 29; Lemos 2000a, 387. 388 Abb. 274. 275; Iren 2002, 186 Anm. 37; Iren 2003, 83. 188 Nr. 328. 329. 330; Cevizoglu 2004, 191 mit Anm. 42; Kerschner 2004, 138 f.; Kerschner 2006a, 118 (Phokaia Nr. 3).

A295. Frgt. einer Kanne

Ägina 741

FO: Ägina

Auf drei Frgt. des Gefäßhalses Teile von zwei Frauenfiguren nach rechts, beide im langen Gewand, dessen Unterteil mit Mäandermuster verziert ist, schräg über die Schultern ist eine Art Mäntelchen gelegt, beide haben zumindest einen Arm angewinkelt erhoben – zum Reigen? Nordionien

Ende 7./erstes Viertel 6. Jh.

Walter-Karydi 1982, 17 f. Nr. 89 Taf. 7.

A296. Hydria

Samos K 1770; III/42

FO: Samos, Heraion, Südtemenos

Zwei Figurenfriese übereinander jeweils mit Frauenreigen und Aulet. Im oberen Fries Aulet in langem Chiton und Schrägmantel nach rechts, ihm zugewandt vier Frauen hintereinander nach links, die Beine im geschlossenen Stand. Alle tragen einen langen Chiton mit Schrägmantel darüber (?), ihr langes Haar fällt auf den Rücken, die rechte Hand strecken sie nach vorne, mit der linken greifen sie jeweils die Hand der Folgenden. Die Vorderste hält in der freien Rechten einen Zweig. Im unteren Fries Teile von insgesamt sieben Frauen in Chiton, Schrägmantel und in den Gürtel gestecktem Schleiertuch (Furtwängler 1980) in entsprechender Haltung hintereinander nach links. Der Reigen wird nach zwei Teilnehmerinnen von einem Auleten in Chiton und Schrägmantel nach rechts unterbrochen. Die Vortänzerin der folgenden Gruppe hielt wahrscheinlich ebenfalls einen Zweig (heute verloren).

Südionien

600–580

Walter-Karydi 1973, 141 Nr. 845 Taf. 98; Furtwängler 1980, 188–197 Abb. 8–11; 218 Nr. III/42 Taf. 54. 55 Beil. 1; Kyrieleis 1986, 194 Farbtaf. III; Lemos 1991, 114 Taf. 241 f.; Brize 1997, 136 f.; Lemos 2000a, 385; Herda – Sauter 2009, 70 Anm. 105.

A297. Krater

Kiew, Archäologisches Institut, Akademie (?)
AM 1021/6156 [1021/3360]

FO: Berezan (Siedlung?)

Bauch: unterer Fries, nur schmales Stück erhalten: Reiter mit weißem Bart und Haar (?) im Chiton nach links; vor ihm Reste eines weiteren ihm zugewandten Reiters? – Hauptfries: Unter dem Henkel auf einem aufsteigenden Pferd ein bartloser Reiter mit langem Haar im Schurz nach rechts, in seiner Linken hält einen Stock (?). Im Fries vor ihm zwei Kithara spielende Frauen nach rechts, die hintere in Chiton und Mantel, die vordere nur im Chiton, zwischen ihnen eine kleinere weibliche Gestalt mit erhobener Axt. Den drei Frauen kommt von rechts eine weibliche Figur im langen Chiton entgegen, die mit ihrer Rechten das Gewand rafft. Auf der anderen Gefäßseite hinter dem Reiter: Sechs Frauen im langen Chiton hintereinander nach links; sie halten einander an den Händen, die hinterste hält in der freien Hand eine Lotusblüte. Der Reigen bewegt sich auf zwei Kitharaspielerinnen zu, die den Frauen von links zugewandt stehen (vgl. andere Gefäßseite). – Schulterfries: Am linken Friesrand Aulosspieler nach rechts, von rechts tanzen zu ihm hintereinander vier Männer im Schurz (Steißkappe), stark vorgebeugt, der vorderste streckt beide Hände vor, die drei anderen fassen sich jeweils mit einer Hand ans Gesäß, der dritte hält ein Trinkhorn. Hinter den Tänzern ein Reiter nach links, es folgen zwei Einspanner, ein Reiter, ein Einspanner, ein Zweigespann, vor dem ein Mann im roten Schurz steht, im Wagenkorb ein Wagenlenker, von hinten springt ein vollgerüsteter Krieger mit Rundschild auf. Hinter der Gruppe ein Stier mit Vogel darüber. Die Männer sind alle bartlos mit Haar, das in den Nacken, teils auf den Rücken fällt. Die Reiter scheinen alle einen roten Schurz zu tragen, die Wagenlenker einen kurzen Chiton. – Rand außen: Im Tierfries zwischen Tierkampfgruppen Kentaur mit geschultertem Zweig.

Nordionien

2. Viertel 6. Jh.

Kopejkina 1986, 36 Abb. 11 a–d; Korpusova 1987, 50 f. Abb. 20, 1. 2; Schatzkammern Eurasiens 1993, 154 f. Nr. 75; Reeder 1999, 173–175

Nr. 61; Sokolov 1999, 21 f. Abb. 9–11; Kryžickij – Krapivina 2001, 12; Özer 2004, 200 f. mit Anm. 16; Smith 2004, 18; Posamentir – Solovyov 2007, 187 Anm. 41; Sidorova 2009, in: CVA Moskau (8) 12. 44; Smith 2010, 210 Anm. 183; 212 Anm. 195; 214.

A298. Frgt. eines Tellers

London, BM 1888,0601.781.a-b

FO: Naukratis

Größeres Frgt.: Zwei Frauen hintereinander nach rechts, die vordere im Chiton und Schrägmantel hält in ihrer Linken ein Objekt (Musikinstrument?), das sie mit ihrer Rechten spielt (?), die hintere hat zumindest einen Arm erhoben, möglicherweise, um Auloi an die Lippen zu halten. – Kleineres Frgt.: Zwei Frauen hintereinander (im Ärmelchiton, mit Schrägmantel?) nach rechts, die Hände zum Reigen verbunden.

Nordionien

2. Viertel – Mitte 6. Jh.

DB BM.

A299. Frgt. eines geschlossenen Gefäßes

London, BM 1888,0601.554

FO: Naukratis

Teile von zwei Frauen hintereinander nach links, zwischen einander einen großen Kranz mit abstehenden Zweigen, an den beide greifen; von der hinteren hat sich nur die vorgestreckte Hand am Kranz und Teile des mit weißen Kreuzen verzierten Gewandes erhalten.

Nordionien

560–530

DB BM.

A300. Frgt. eines Krater

London, BM 1888.6-1.520

FO: Naukratis, Aphroditeheiligtum

Im Halsfries Teile von acht Frauen nach links, in Chiton und Mantel, auf dem Kopf Hauben. Sie greifen jeweils mit ihrer Linken nach hinten die vorgestreckte rechte Hand der Folgenden zum Reigen. Die Vorderste hält in ihrer freien Hand ein Blütenknospe (?), die Hinterste einen Kranz.

Nordionien

2. Viertel 6. Jh.

Gardner 1888, Taf. 13, 1; Price 1924, 204; Cook 1952, 127 mit Anm. 20; Cook 1965, 123; Boardman 1967a, 61 Anm. 10; Walter-Karydi 1973, 70. 138 Nr. 700 Taf. 100; Lemos 1991, 179. 335 Nr. 1656 Taf. 219; Cook – Dupont 1998, 95 f. Abb. 12, 1 b; Özer 2004, 201 mit Anm. 19.

A301. Frgt. eines geschlossenen Gefäßes

Sukas (?) TS 578

FO: Tell Sukas

Gewand einer stehenden Frau.

Nordionien

2. Viertel – Mitte 6. Jh.

Ploug 1973, 74 f. 78 Nr. 335 Taf. 17.

A302. Frgt. eines Dinos/ Kraters

Moskau, Puschkin Museum M-618. M-229.

M-467. M-76 VM, n.325. M-619

FO: Pantikapaion

Auf einem Fragment oberer Teil eines weiblichen (?) Kopfes nach links, mit geritztem Stirnhaar und rotem Band im Haar; davor Rest eines weiteren Kopfes; auf anderem Frgt. Stier.

Nordionien

Mitte 6. Jh.

Sidorova 1962, 122 f. Abb. 8; Lemos 1991, 247 Nr. 306 (Rand); CVA Moskau (8) 12. 43 f. Taf. 17, 1–5 (Sidorova 2009).

A303. Sf. Pyxis

München, Antikensammlungen 570

Im umlaufenden Fries Frauenreigen, der an einer Stelle von einem Altar (gemauert, mit Stufe auf einer Seite, Deckweiß) unterbrochen wird, auf dem ein Feuer brennt. Die Frauen, alle im langen Chiton und mit lang über den Rücken fallendem Haar, strecken jeweils den rechten Arm vor, den linken zurück und greifen die Folgende am Handgelenk. Die erste und letzte im Reigen zu Seiten des Altars halten jeweils in der freien Hand einen Kranz.

Nordionien, Tübingen-Gruppe (Cook 1952)

Um 550–540

Merlin 1928, Taf. 18 b (Zeichnung); Cook 1952, 124 A1 Abb. 1; CVA München (6) 46 f. Abb. 32 Taf. 301, 1–3; 302, 1. 2 (Walter-Karydi 1968); Walter-Karydi 1973, 70. 80. 82. 145 Nr. 965 Taf. 127; Aktseli 1996, 88 Nr. Rf3 Abb. 6; Cook – Dupont 1998, 203 Anm. 2; Özer 2004, 215 Anm. 11.

A304. Frgt. einer sf. Pyxis

Klazomenai

FO: Klazomenai, Südabhang Akropolis

Auf einem Frgt. Oberkörper einer Frau mit Doppelaulos, im Hintergrund in Deckweiß eine gebaute Struktur mit ionischem Profil am obere Abschluss (Altar). Auf dem zweiten Frgt. Teile von fünf Frauen im Reigen hintereinander nach links.

Nordionien

3. Viertel 6. Jh.

Mitchell 1998/1999, 147. 148 Abb. 28;

Moustaka 2001, 135 Taf. 14, 2. 3; Özer 2004, 210 Anm. 85.

A305. Frgt. einer sf. Pyxis

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna (Siedlung)

Teile von sechs Mädchen im Reigen nach links, alle tragen einen langen, gegürteten Chiton, haben das lange Haar im Nacken leicht zusammengenommen, um den Kopf ein Band. Ihre Rechte strecken sie jeweils nach vorne, mit ihrer Linken greifen sie hinter sich, um das Handgelenk der jeweils Folgenden zu greifen.

Nordionien, Tübingen-Gruppe (Cook 1965)
Um 550–530

Cook 1965, 130 Nr. 68 Abb. 12 Taf. 34; Walter-Karydi 1973, 80. 82. 145 Nr. 966; Langlotz 1975, 181 mit Anm. 18 Taf. 62, 1 (Detail); Akurgal 1983, Taf. M, 1; Akurgal 1993, Taf. 58 b (mit weiterem Frgt.).

A306. Frgt. einer sf. Amphora

Berlin, ANT V.I. 4531

FO: Klazomenai

Schulter A: Unbärtiger, voll gerüsteter Krieger auf Wagen (Zweigespann), davor Füße (Deckweiß) und langes Gewand von weiterer Figur. – B: Von links nach rechts: Beine eines Kriegers nach rechts, Füße (Deckweiß) von langgewandter Figur nach rechts, nach links springender kleiner Hirsch, voll gerüsteter Krieger nach links, Figur im langen Gewand und Mantel nach rechts, kleiner Hirsch nach rechts, Pferd nach links, vor dessen Hinterteil Krieger nach links, Frau in langem Gewand mit vorgezogenem Mantel mit leicht gebeugten Knien nach links. – Bauch A: Reigen von Mädchen nach links, teils mit Kranz, unterbrochen von einer Auletin nach rechts.

Nordionien, Tübingen-Gruppe (Cook 1952)
Um 550–540

Kjellberg 1908, 9 B Taf. 55; Cook 1952, 124 A3.

A307. Sf. Amphora

Berlin, ANT V.I. 4530 (Verlust)

FO: Nildelta (bei Benha)

Hals, unterer Fries: Mit gesenktem Kopf fressende Kraniche nach links; Reihe wird unterbrochen von nach rechts laufendem, bärtigem, nackten Mann, linke Hand mit nach vorne gewandter Handfläche fast auf Kopfhöhe erhoben, rechte Hand mit nach oben gewandter Handfläche auf Bauchhöhe. – Bauchfries: Reigen von (ehemals 16) Mädchen im langen, gegürteten Chiton nach rechts, die jeweils mit der nach hinten abgewinkelten Rechten das Hand-

gelenk der vorgestreckten Linken der Folgenden fassen; die letzte hält in ihrer Rechten einen Kranz. Die Reihe wird unterbrochen von einem Mädchen mit Doppelaulos nach rechts.

Nordionien, Tübingen-Gruppe (Cook 1952)
Um 550–540

Kjellberg 1908, 8 f. Taf. 54; Neugebauer 1932, 35; Cook 1952, 125 A6; Langlotz 1966, 27. 58 Abb. 28; Walter-Karydi 1973, 70. 143 Nr. 919 Taf. 127; 203 Anm. 2; Langlotz 1975, 181 Taf. 62, 4. 5; Cook – Dupont 1998, 97 Abb. 12, 2; Weber 2001, 131. 134 Taf. 19, 5; Cevizoglu 2004, 191; SMB Verluste V1 2005, 198 V.I. 4530 mit Abb.

A308. Sf. Amphora

London, BM 1888.2-8.66

FO: Tell Defenneh

Im umlaufenden Bauchfries: (ursprünglich wohl neun) Frauen im langen Chiton hintereinander nach links; mit der nach hinten abgewinkelten Linken greifen sie jeweils die vorgestreckte Rechte der Folgenden zum Reigen. Soweit erkennbar alle mit rotem Band im Haar, Halsschmuck, Scheibenohrringen.

Nordionien, Tübingen-Gruppe (Cook 1952)
Um 550–540

Petrie 1888, Taf. 29, 1; Walters 1893, 93 B121; Dümmler 1895, 43f. Abb. 7; Cook 1952, 125 A11; CVA London (8) 27 II D n Taf. 13, 3. 4 (Cook 1954); v. Bothmer 1955, 249; Langlotz 1975, 181 mit Anm. 18 Taf. 62, 6; Smith 2010, 211 Anm. 192.

A309. Sf. Amphora

Tübingen S.12/2656

FO: Klazomenai

Im umlaufenden Bauchfries: Frauen im Reigen hintereinander nach links, jeweils die rechte Hand nach vorne streckend, mit der Linken das Handgelenk der vorgestreckten Rechten der Folgenden greifend. Soweit noch zu erkennen, alle im mit weißen Kreuzchen verzierten, langen Chiton, rotes Band um den Kopf gewunden, mit Halsschmuck und Scheibenohrring.

Nordionien, Tübingen-Gruppe (Cook 1952)
Um 550–540

Watzinger 1924, 15 Taf. 2, C8 [im Text 9]; Cook 1952, 125 A10. 127; CVA Tübingen (1) Taf. 13. 14; 15, 1 (Wallenstein 1973).

A310. Frgt. einer sf. Amphora

Privatbesitz Paris, Marquis de Ganay

Teile von drei Mädchen, hintereinander im Reigen nach links, die vorderen zwei fassen jeweils die folgende am Handgelenk des vorgestreckten

rechten Arms, die hinterste hält in ihrer Linken einen Kranz. Alle im langen, mit weißen Kreuzchen verzierten Chiton, mit rotem Band im Haar, mit Halsschmuck und Armreifen.

Nordionien, Tübingen-Gruppe?

3. Viertel 6. Jh.

Langlotz 1975, 181 mit Anm. 18 Taf. 62, 2. 3.

A311. Bauchfrgt. einer sf. Amphora

London, BM 1888.6-1.574

FO: Naukratis

Doppelaulos spielende Frau im Chiton nach rechts, mit Hals- und Ohrschmuck. Von einer ihr gegenüberstehenden Tänzerin hat sich nur die Hand mit Kranz erhalten.

Nordionien, Tübingen-Gruppe (Cook 1952)
550–530

Walters 1893, 84 B103, 11; Cook 1952, 125 A5; CVA London (8) 24 II D n Taf. 9, 15 (Cook 1954); Moustaka 2001, 135 Anm. 40.

A312. Frgt. einer sf. Amphora

Stockholm Ant 2225

FO: Klazomenai

Bauch: Kopf und Brust zweier Mädchen im Chiton nach links, mit lang auf den Rücken fallendem Haar mit um den Kopf gewundenen roten Bändern. Ihren linken Arm haben sie jeweils nach hinten abgewinkelt, wohl um die vorgestreckte Rechte der Nachfolgenden zum Reigen zu halten.

Nordionien, Tübingen-Gruppe (Cook 1952)

Um 550–540

Kjellberg 1908, 10 K Taf. 57, 2; Cook 1952, 125 A16; CVA Stockholm (2) 33 f. Taf. 20, 3.

A313. Frgt. einer sf. Amphora

Klazomenai LMT-2000-21163

FO: Klazomenai

Teile von zwei Frauen im Reigen hintereinander nach links.

Nordionien, Tübingen-Gruppe (Özer 1952)

Um 550–540

Özer 2004, 202 Abb. 3; 203; 211 Nr. 3 Abb. 3.

A314. Frgt. einer sf. Amphora

Oxford, AM AN1896-1908-G.131.9

FO: Naukratis

Oberkörper mit nach hinten abgewinkelten Arm einer Reigentänzerin nach links.

Nordionien, Tübingen-Gruppe (Cook 1952)

Um 550–540

Cook 1952, 124 A2; 127.

A315. Frgt. einer sf. Amphora

Paris, Louvre CA.1542

FO: Klazomenai

Cook 1952, 125 A3a: »women dancers«.

Nordionien, Tübingen-Gruppe (Cook 1952)

3. Viertel 6. Jh.

Cook 1952, 125 A3a.

A316. Sf. Frgt.

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna (Siedlung)

Teile von Oberkörper und Hüfte einer Frau nach links; Arm angewinkelt nach hinten gestreckt zum Reigen.

Nordionien, Tübingen-Gruppe (Cook 1965)

3. Viertel 6. Jh.

Cook 1965, 130 Nr. 70 Taf. 35.

A317. Frgt. einer sf. Amphora

London, BM 1888.2-8.106a-d

FO: Tell Defenneh

Teile von mindestens vier Frauen im Chiton nach rechts, die sich zum Reigen an den Handgelenken greifen, alle im mit weißen Sternchen und Kreuzchen verzierten Chiton, eine mit Armreifen.

Nordionien, Urla-Gruppe (Cook 1952)

Um 550–540

Cook 1952, 131 C II 3; CVA London (8) 24 II D n Taf. 9, 5–8 (Cook 1954).

A318. Sf. Amphora

London, BM 1888.2-8.106h, 73e, 77b

FO: Tell Defenneh (wahrscheinlich Raum 18)

Bauch, im Bildfeld auf einer Gefäßseite: vier sich zum Reigen an den Händen oder Handgelenken fassende Frauen hintereinander nach rechts, alle im langen, mit weißen Sternchen verzierten Chiton, abwechselnd barfuß und mit roten Stiefelchen, Band im Haar, Halsschmuck. Auf der anderen Gefäßseite Reste von entsprechender Bemalung? (Walters 1893)

Nordionien, Urla-Gruppe (Cook 1952)

3. Viertel 6. Jh.

Walters 1893, 94 B125, 4; 95 B 125, 14; Cook 1952, 131 C II 1; CVA London (8) 26 II D n Taf. 12, 2 (Cook 1954); Smith 2010, 211 Anm. 192.

A319. Frgt. einer sf. Amphora

London, BM 1888.2-8.106f-g; -113a-b

FO: Tell Defenneh

Drei wohl zusammengehörige Fragmente mit Teilen von vier Frauen in langem Chiton: A: Beine einer Frau nach rechts (wahrscheinlich Auletin). – B: Unterkörper einer Frau nach links, mit vorgestreckter Hand die eine Frau vor ihr zum Reigen am Handgelenk greift. – C:

Schuhe und Gewandsaum einer Figur nach links.

Nordionien, Urla-Gruppe (Cook 1952)

3. Viertel 6. Jh.

Cook 1952, 131 C II 2; CVA London (8) 24 II D n Taf. 9, 3. 4 (Cook 1954); v. Bothmer 1955, 249.

A320. Frgt. einer sf. Amphora

London, BM 1952.5-5.3

FO: Tell Defenneh

Teile von zwei Frauen hintereinander nach rechts: Oberkörper der hinteren, auf ihrer linken Schulter langes Haar von zurückgewandtem Kopf, linker Arm vorgestreckt, vor ihr nach unten abgewinkelter Arm der vorderen, die wohl das Handgelenk der hinteren zum Reigen ergriffen hat.

Nordionien, Petrie-Gruppe (Cook 1952)

3. Viertel 6. Jh.

Cook 1952, 128 zu B9; CVA London (8) II D n 18 f. Taf. 6, 5 (Cook 1954).

A321. Frgt. einer sf. Amphora

Verschollen ehem. DAI Kairo

FO: Bubastis

Cook 1952, 131 C II 7: »woman dancer«.

Nordionien, Urla-Gruppe (Cook 1952)

540–520

Cook 1952, 131 C II 7.

A322. Frgt. einer sf. Amphora

Oxford, AM AN1896-1908-G.129.1a-f

FO: Naukratis

Teilen von mindestens fünf Frauen hintereinander nach links, die sich zum Reigen an den Händen fassen, alle im Chiton, mit langen über den Rücken fallenden Haaren.

Nordionien, nahe Tübingen-Gruppe (Cook 1952)

550–530

CVA Oxford (2) II D 87 Taf. 10, 12 a–d (Price 1931); Cook 1952, 125 A17; Jones – Boardman 1986, 664. 663 Abb. 8, 12.

A323. Frgt. einer sf. Pyxis

Klazomenai 636

FO: Klazomenai, Gebäude E und J

Ersoy 1993, 208: »Dancing women (to right) hands stretched out and holding ribbons. Pendant rosettes and floral patterns below each pair. Trace of stepped altar at the beginning of the scene«; Ersoy 1993, 347: »dancers do not show any physical contact. Simple ribbons with white dots link the figures organically with each other«.

Nordionien

Letztes Viertel 6. Jh.

Ersoy 1993, 203. 208. 344. 347 Taf. 215. 216 Nr. 636.

A324. Frgt. einer sf. Amphora

London, BM 1888.2-8.113c

FO: Tell Defenneh

Am linken Bildfeldrand Frau im langen Gewand nach links, in der über die Bildfeldbegrenzung hinaus vorgestreckten Hand hält sie einen Kranz (Reigen?).

Nordionien, Urla-Gruppe (Cook 1952)

3. Viertel 6. Jh.

Cook 1952, 131 C II 4; CVA London (8) 24 II D n Taf. 9, 11 (Cook 1954).

A325. Frgt. einer sf. Amphora

Athen, NM 27413

FO: Klazomenai, Monastiraki Nekropole

Köpfe von zwei Frauen hintereinander nach rechts (Reigen?).

Nordionien, Tübingen-Gruppe (Cook 1952)

3. Viertel 6. Jh.

Cook 1952, 125 A9; Akurgal 1993, Taf. 59 c; Tzannes 2004, 109. 110 Abb. 22; 112 Nr. 6.

A326. Frgt. einer sf. Amphora

London, BM 1888.2-8.73a

FO: Tell Defenneh

Drei Frauen hintereinander nach links, die mittlere hat der Haltung ihrer Schultern und ihres linken Oberarms nach eine Hand vor, eine zurückgestreckt (Reigen).

Nordionien, Urla-Gruppe (Cook 1952)

Um 540–530

Walters 1893, 95 B125, 14; Cook 1952, 131 C II 5; CVA London (8) 23 f. II D n Taf. 9, 1 (Cook 1954).

A327. Schulterfrgt. einer sf. Amphora

London, BM 1888.2-8.73b

FO: Tell Defenneh

Am linken Bildfeldrand Kopf einer Frau nach rechts.

Nordionien, Urla-Gruppe (Cook 1952)

3. Viertel 6. Jh.

Walters 1893, 95 B125, 14; Cook 1952, 131 C II 6; CVA London (8) 24 II D n Taf. 9, 2 (Cook 1954).

A328. Frgt. einer sf. Amphora

Stockholm Ant 2226

FO: Klazomenai

Füße und Gewand einer Frau im langen Chiton nach links.

Nordionien, Tübingen-Gruppe (Cook 1952)
550–530

Kjellberg 1908, 10 M Taf. 57, 4; Cook 1952,
125 A4; Sidorova 1962, 135 Anm. 280; CVA
Stockholm (2) 32 Abb. 63 Taf. 20, 1.

A329. Frgt. einer sf. Amphora

Klazomenai 623

FO: Klazomenai, Schnitt C (Siedlung)

Ersoy 1993, 275: »Lower part of two female
figures (to left), crescents. Foot of front figure
contoured with dilute glaze. The second figure
wears pointed shoes«.

Nordionien, Tübingen-Gruppe (Ersoy 1993)

3. Viertel 6. Jh.

Ersoy 1993, 275. 337 Taf. 304 Nr. 623.

A330. Frgt. eines sf. Deckels

Larisa (?)

FO: Larisa, Athenaheligtum

Drei menschliche Figuren hintereinander nach
links, davon wohl zwei Frauen, die sich (im
Reigen?) an den Händen fassen, zwischen ihnen
ein bärtiger Mann im langem Mantel, der den
Doppelaulos spielt.

Äolis/Nordionien

3. Viertel 6. Jh.

Boehlau – Schefold 1942, 94 Taf. 40, 22;

Boardman 1967a, 168 Anm. 2; Lemos 1991,
335 Nr. 1659.

A331. Frgt. eines sf. Kraters

Manisa, Museum 5865

FO: Klazomenai (Siedlung)

Vier Frauen in lebhafter Tanzbewegung hinter-
einander nach rechts, das linke Bein jeweils so
hochgezogen, dass der Unterschenkel unter
Chiton bis zum Knie sichtbar wird. In ihrer
erhobenen Linken halten sie jeweils einen
Kranz, in der Rechten ein Blüte vor der Brust.
Jede zweite dreht sich nach hinten zu der Nach-
folgenden um.

Nordionien, Urla-Gruppe (Ersoy 1993)

Letztes Viertel 6. Jh.

Mission Clazomènes 1982, 92 Abb. 14; Anatoli-
an Civilisations 1983, 54 B.137; Ersoy 1993,
345 f. Taf. 323.

A332. Schulterfrgt. einer Oinochoe

Klazomenai

FO: Klazomenai, Akpınar-Nekropole (Streu-
fund)

Aulet(in) nach links; hinter ihr drei etwa parallel
von Schulterhöhe nach unten verlaufende
Punktreihen (Zweige?); dahinter buschiger
Schwanz und Rücken eines auf die Hinterpfö-

ten aufgerichteten Tieres (Hund/Fuchs?).

Nordionien

Ende 7. – 1. Viertel 6. Jh.

Moustaka 2001, 134 f. Taf. 14, 1; Hürmüzlü
2010, 128 f. Abb. 39.

A333. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1886.4-1.1072

FO: Naukratis, Apollontemenos

Weibliche Figur im Chiton nach rechts, in den
vorgestreckten Händen hält sie Auloi (?).

Chios

2. Viertel 6. Jh.

Petrie 1886, Taf. 5, 45; Williams 1983a, 162 mit
Anm. 23; Lemos 1991, 164. 170; 171 Abb. 96;
325 Nr. 1489 Taf. 196; Cook – Dupont 1998,
75 f. Abb. 9, 3 b (Beschriftung mit c ver-
tauscht).

A334. Frgt. eines Kelchs

Cambridge, Fitzwilliam Museum 94-96, N.81

FO: Naukratis

Kopf und Arme einer Frau, die Aulos
spielenden Frau im Chiton nach rechts, ge-
schmückt mit Ohrringen, Armreifen
und Halsschmuck.

Chios, Grand Style, Gruppe Naukratis-M.
(Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Price 1924, 215 Abb. 54; CVA Cambridge (2) II
D Taf. 17, 6. 40 (Lamb 1936); Williams 1983a,
162 mit Anm. 23; Lemos 1991, 98; 102 Abb. 56;
103; 111; 280 Nr. 771 Taf. 101.

A335. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.493a

FO: Naukratis, Aphroditeheiligtum

Füße und Unterkörper zweier Frauen im langen
Chiton und farbigen Schuhen hintereinander in
Bewegung nach links, zwischen ihnen ein
Kranz, den wohl die zweite hält, hinter ihr ein
weiterer Kranz, wohl von einer entsprechenden,
folgenden Figur (Reigen/Tanz?).

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

580–550

Gardner 1888, Taf. 5, 5; Price 1924, Taf. 6, 9;
Walter-Karydi 1973, 70. 140 Nr. 804; Williams
1983a, 162 Anm. 24; Lemos 1991, 98; 102 Abb.
56; 273 Nr. 717 Taf. 93 Farbtaf. 2.

A336. Frgt. eines Kelchs

Chios

FO: Chios, Emporio, Athenatempel

Frau im Schritt nach rechts.

Chios, Chalice Style (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Boardman 1967a, 158. 159 Nr. 735; 160 Abb. 107; Lemos 1991, 128. 286 Nr. 815.

A337. Frgt.

Berlin, ANT (Verlust)

FO: Milet

Füße von zwei wohl weiblichen Figuren in langen, reich verzierten Gewändern hintereinander nach rechts.

Südionien

670–650

Kardara 1963, 41 Abb. 13; Kerschner – Schlotzhauer 2007, 302; v. Graeve 2007a, 649 Abb. 1.

A338. Frgt. eines offenen Gefäßes

Marseille, Musée Borély XXII.11

FO: Marseille

Kopf und Oberkörper einer Frau in Chiton und Schleiertuch nach links, über dem Schleiertuch, das sie mit ihrer rechten nach vorne zieht, hat sie eine mit einem Mäander verzierte Binde um den Kopf gelegt. Hinter ihr Reste des Gesichtes und vorgestreckte Hand mit Blüte/Frucht von einer folgenden Frau.

Nordionien

1. Viertel 6. Jh.

Villard 1960, 38 Taf. 19, 2; Walter 1968, 79. 128 Nr. 627 Taf. 130; Schlotzhauer 1999, 231 Anm. 29

A339. Frgt. eines Dinos (?)

Izmir, Museum

FO: Phokaia

Kopf einer Frau im Profil nach links; sie lüftet mit ihrer rechten Hand das Schleiertuch, das von einem Reif auf ihrem Kopf gehalten wird. Hinter ihr hat sich noch die Nase einer folgenden Figur erhalten.

Äolis, London Dinos Group (Kerschner 2006a)

1. Viertel 6. Jh.

Akurgal 1961a, 180 Abb. 128; Langlotz 1966, 27. 57 Abb. 25; Walter-Karydi 1970, 6 Taf. 8, 3; Martelli 1981, 5 f. Abb. 23; Akurgal 1987, Taf. 3 b; Akurgal 1993, Taf. 103 d; Cook – Dupont 1998, 57 Anm. 49; Iren 2002, 186. 203 Kat. 59; Iren 2003, 83 Anm. 568; Kerschner 2004, 138; Kerschner 2006a, 112. 118.

A340. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.481

FO: Naukratis, Temenos (der Aphrodite?)

Kopf und Arme einer Frau nach links, in der linken Granatapfel, Rechte erhoben. Vor ihr Reste einer weiteren Figur?

Chios, Chalice Style (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Walter-Karydi 1973, 140 Nr. 794 Taf. 96; Lemos 1991, 126. 128 Abb. 70; 131; 291 Nr. 890 Taf. 120.

A341. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.493f (1924.12-1.371)

FO: Naukratis

Frau in langem Gewand mit rundem Objekt (Frucht, Granatapfel?) in ihrer Linken, vor ihr Reste von Gewand und lang herabfallendem Haar einer weiteren Frau nach links.

Chios, Chalice Style (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Lemos 1991, 126. 131. 291 Nr. 889 Taf. 120.

A342. Frgt. eines Kelchs

Athen, British School of Archaeology 13

FO: Naukratis

Teile von Füßen und Unterkörper zweier Frauen in langem Chiton und Mantel/Schleiertuch hintereinander nach links, die Vordere barfuß, die Hintere mit Schuhen.

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

580–550

Cook 1952, 127 Anm. 20; Lemos 1991, 98. 100. 282 Nr. 791 Taf. 104.

A343. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.513

FO: Naukratis, Temenos (der Aphrodite?)

Füße und Gewandsäume von vier Männern in unterschiedlich gemusterten Chitonen nach rechts, zwei von ihnen mit

Netzsandalen.

Chios, Grand Style, Naukratis-M. (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Price 1924, 214 Taf. 5, 28; Walter-Karydi 1973, 70. 140 Nr. 806; Lemos 1991, 98; 100 Abb. 54; 111; 276 Nr. 737 Taf. 96 Farbtaf. 3.

A344. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.391

FO: Naukratis

Zehen eines nackten Fußes nach rechts, davor Ferse eines weiteren – von zwei Männern hintereinander nach rechts.

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Lemos 199, 277 Nr. 747 Farbtaf. 3.

A345. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.410

FO: Naukratis (Weihinschrift)

Teil eines Chitons mit Mäanderborte einer ste-

henden oder schreitenden (weiblichen) Figur, vor ihr Bemalungsreste von einer weiteren?

Chios, Chalice Style (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Lemos 1991, 100. 287 Nr. 834.

A346. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.370

FO: Naukratis

Füße und Gewandsaum einer Frau im langen Chiton nach links, hinter ihr Fuß einer folgenden Figur?

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

580–550

Lemos 1991, 277 Nr. 746 Farbt. 3.

A347. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.375

FO: Naukratis

Teile einer (männlichen) Figur in Chiton und Mantel nach links, Bemalungsreste davor von weiterer Figur?

Chios, Grand Style, Aphaia-M. (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Williams 1983a, 162 Anm. 24; Lemos 1991, 277 Nr. 745 Taf. 96 Farbt. 3 (beide Abb. auf dem Kopf).

A348. Frgt. eines Kelchs

Oxford, AM G 115.4

FO: Naukratis

Oberkörper einer wohl weiblichen Figur mit langem Haar nach rechts. Hinter ihr Rest einer weiteren Figur.

Chios

560–540

CVA Oxford (2) II D 84 Taf. 5, 54 links (Price 1931); Lemos 1991, 164. 172. 328 Nr. 1539 Taf. 198.

A349. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.493b (1924.12-1.192)

FO: Naukratis

Teile der Gewänder einer Frau in langem Chiton, Schrägmantel und Schleiertuch/Mantel nach rechts, vor ihr Gewandreste von einer weiteren Figur?

Chios, Grand Style, Aphaia-Gruppe (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Price 1924, Taf. 6, 25; Lemos 1991, 111. 274 Nr. 720 Taf. 94 Farbt. 2.

A350. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.493n (1924.12-1.386)

FO: Naukratis

Teile von Gewand und Beinen einer (aufgrund des etwas kürzeren Chitons wohl männlichen) Figur, Bemalungsreste daneben von weiterer Figur (?).

Chios, Grand Style, Aphaia-M. (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Williams 1983a, 161 f. Anm. 16; Lemos 1991, 111. 273 Nr. 715 Taf. 93 Farbt. 2.

A351. Frgt. eines Kelchs

Philadelphia, University Museum E175.A1

FO: Naukratis

Füße einer Frau im langen Chiton nach rechts.

Chios, Grand Style, Aphaia-Gruppe (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Lemos 1991, 100. 111. 281 Nr. 785 Taf. 102; CVA Philadelphia (2) Taf. 5, 1 a (Schaus 1995).

A352. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.550a

FO: Naukratis

Köpfe von zwei Frauen hintereinander im Profil nach links, die vordere mit Polos auf dem langen Haar, die zweite wohl ebenfalls.

Chios, Black-Figure Grand Style (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Price 1924, 221 Taf. 12, 18; Boardman 1956, 61 mit Anm. 1; Lemos 1991, 157. 323 Nr. 1463 Taf. 193; Cook – Dupont 1998, 75; Williams 2006, 130 Abb. 16.

A353. Sf. Amphora

London, BM 1888.2-8.71a; -8.81 bis

FO: Tell Defenneh

Bildfeld Bauch: Vier Frauen hintereinander nach rechts, über dem langen Chiton haben sie ein Manteltuch über beiden Schultern gelegt, das sie jeweils von innen mit beiden Händen nach vorne ziehen (jeweils Daumen der linken Hand zu sehen). Das lange Haar hält bei den beiden mittleren ein um den Kopf gelegtes Band, bei der vorderen ein Band im Nacken.

Nordionien, Petrie-M. (Cook 1954)

3. Viertel 6. Jh.

Walters 1893, 89 B107; Dümmler 1895, 39 Abb. 2 (Zeichnung); Cook 1952, 128 B1; CVA London (8) 14 Abb. 3 (Profil) II D n Taf. 1 (Cook 1954); Walter-Karydi 1973, 70. 79. 82. 144 Nr. 934 Taf. 128; Cook – Dupont 1998, 98 f. Abb. 12, 3 a; 203 Anm. 2; Weber 2001, 132 Taf. 20, 3.

A354. Frgt. einer sf. Amphora

London, BM 1888.2-8.72

FO: Tell Defenneh

Bildfeld Bauch: Vier Frauen hintereinander nach rechts im langen Chiton, darüber ein Mantel, den sie mit beiden

Händen nach vorne ziehen.

Nordionien, Petrie-M. (Cook 1954)

3. Viertel 6. Jh.

Walters 1893, 90 B112; Cook 1952, 128 B2; CVA London (8) 17 II D n Taf. 3, 4 (Cook 1954).

A355. Frgt. einer sf. Amphora/Hydria

Philadelphia, University Museum E152.4

FO: Tell Defenneh

Drei Frauen hintereinander nach rechts, die Hände im Mantel verhüllt.

Nordionien, Urla-Gruppe (Cook 1952)

Um 540–530

Cook 1952, 131 C II 10a; Cook 1954, in: CVA London (8) S. 58 VI.18; v. Bothmer 1955, 249; CVA Philadelphia (2) Taf. 10, 2 b (Schaus 1995).

A356. Frgt. einer Amphora

London, BM 1965.9-30.826

FO: Naukratis oder Tell Defenneh

Am linken Bildfeldrand (?) Frau in Chiton und Mantel nach rechts, langes Haar fällt über Rücken, vor ihr Reste des herabfallenden Haares einer entsprechenden Figur (?).

Nordionien, Petrie-Gruppe (DB BM)

3. Viertel 6. Jh.

DB BM.

A357. Frgt. einer sf. Amphora

London, BM 1888.2-8.71b

FO: Tell Defenneh

Teile von drei Frauen hintereinander nach rechts, von der hintersten Nasenspitze und nach vorne gezogener Mantel erhalten, von der mittleren Kopf und Schultern nach links mit langem auf die Schultern fallendem Haar, von der vorderen Rest des Hinterkopfs (?).

Nordionien, Petrie-M. (Cook 1954)

3. Viertel 6. Jh.

Walters 1893, 92 B115, 11; Cook 1952, 128 B3; CVA London (8) II D n 18 Taf. 6, 2 (Cook 1954).

A358. Frgt. eines sf. Thymiaterions

Samos IV/27; Inv. 66

FO: Samos, Heraion

Oberer Fries: Figuren in langem Chiton und Mantel hintereinander nach rechts (Reigen/Prozession) – Unterer Fries: behelmter Kopf nach links (?).

Nordionien

3. Viertel 6. Jh.

Furtwängler 1980, 184–186 Abb. 7; 224 Taf. 58, 5.

A359. Frgt. einer sf. Hydria

Philadelphia, University Museum E208.1 (ES 159); E159.1

FO: Tell Defenneh

Bauch: obere Teile von Köpfen zweier wohl weiblicher Figuren hintereinander nach rechts.

Nordionien, Urla-Gruppe (Cook 1952)

Um 540–530

Cook 1952, 131 C I 5 und 5a; Cook 1954, in: CVA London (8) S. 58 Nr. VI.15–16; CVA Philadelphia (2) Taf. 10, 5 a. b (Schaus 1995).

A360. Frgt. einer sf. Amphora

London, BM 1888.2-8.73d

FO: Tell Defenneh

Am linken Bildfeldrand Oberkörper und Kopf einer Frau in Chiton und Mantel nach rechts. Nordionien, Urla-Gruppe (Cook 1952)

Um 540–530

Walters 1893, 95 B125, 14; Cook 1952, 131 C II 11; CVA London (8) 24 II D n Taf. 9, 10 (Cook 1954).

A361. Frgt. einer sf. Amphora

Reading, Universität 14.ix.75

FO: Tell Defenneh

Am linken Bildfeldrand Hals und Schulter mit über Rücken herabfallendem Haar einer Frau im Mantel nach rechts.

Nordionien, Petrie-Gruppe (Cook 1952)

3. Viertel 6. Jh.

Cook 1952, 128 B5; CVA Reading (1) Taf. 23, 31 (Ure 1954).

A362. Bauchfrgt. einer sf. Amphora

London, BM 1888.2-8.81

FO: Tell Defenneh

Füße und Gewandabschluss von zwei Frauen in Chiton und Mantel hintereinander nach rechts.

Nordionien, Petrie-M. (Cook 1954)

3. Viertel 6. Jh.

Cook 1952, 128 B7; CVA London (8) II D n 19 Taf. 6, 12 (Cook 1954).

A363. Bauchfrgt. einer sf. Amphora

London, BM 1888.2-8.171

FO: Tell Defenneh

Füße und Gewandabschluss einer Frau in Chiton und Mantel nach rechts, hinter ihr Füße einer folgenden.

Nordionien, Petrie-M. (Cook 1952)

3. Viertel 6. Jh.

Cook 1952, 128 B6; CVA London (8) II D n 19 Taf. 6, 7 (Cook 1954); Schlotzhauer – Villing 2006, 54. 57 Abb. 9.

A364. Bauchfrgt. einer sf. Amphora

London, BM 1888.2-8.113e

FO: Tell Defenneh

Füße und unterer Teil des Gewandes einer Frau in Chiton und Mantel nach rechts.

Nordionien, Urla-Gruppe (Cook 1954)

Um 540–530

Cook 1952, 131 C II 10; CVA London (8) 24 f. II D n Taf. 9, 16 (Cook 1954).

A365. Sf. Frgt.

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna (Siedlung)

Beschuhte (?) Füße und Unterkörper einer Frau im langen weißen Chiton mit Mantel darüber nach links. Bemalungsreste vor ihr von einer weiteren (entsprechenden?) Figur.

Nordionien

2. Hälfte 6. Jh.

Cook 1965, 131 Nr. 74 Taf. 36.

A366. Frgt. einer sf. Amphora

Oxford, AM AN1896-1908-G.131.18

FO: Naukratis

Oberkörper einer Frau nach links (bei Reigen oder Prozession?).

Nordionien, Urla-Gruppe (Cook 1952)

540–520

Cook 1952, 131 C II 13; 132.

A367. Frgt. einer sf. Amphora

Bonn, AKM 1120.4

FO: Klazomenai

Kopf einer Frau mit Ohrring und rotem Band im langen Haar nach links (von Reigen oder Prozession).

Nordionien, Tübingen-Gruppe (Cook 1952)

3. Viertel 6. Jh.

Cook 1952, 125 A8.

A368. Frgt. einer sf. Amphora

Oxford, AM AN1896-1908-G.129.7

FO: Naukratis

Kopf einer Frau nach rechts, mit Hals- und Ohrschmuck.

Nordionien, Urla-Gruppe (Cook 1952)

540–520

Cook 1952, 131 C II 8.

A369. Bauchfrgt. einer sf. Amphora

Philadelphia, University Museum E156.A1

FO: Tell Defenneh

Kopf einer Frau nach links, gepunktetes Band im Haar, mit Halsband und mehrteiligem Ohrschmuck.

Nordionien, Urla-Gruppe (Cook 1952)

Um 540–530

Cook 1952, 131 C II 13a; Cook 1954, in: CVA London (8) S. 58 Nr. VI.19; CVA Philadelphia (2) Taf. 10, 2 a (Schaus 1995).

A370. Frgt. einer sf. Amphora

London, BM 1888.2-8.73c

FO: Tell Defenneh

Am linken Bildfeldrand Kopf und Schulter einer Frau nach rechts.

Nordionien, Urla-Gruppe (Cook 1952)

Um 540–530

Walters 1893, 95 B125, 14; Cook 1952, 131 C II 9; CVA London (8) 24 II D n Taf. 9, 9 (Cook 1954).

A371. Frgt. einer sf. Amphora

Cambridge, Fitzwilliam Museum 94-95, N.42a

FO: Naukratis

Am rechten Bildfeldrand Hinterkopf einer Frau mit Haarband nach links.

Nordionien, Urla-Gruppe (Cook 1952)

540–520

CVA Cambridge (2) II D Taf. 19, 10 (Lamb 1936); Cook 1952, 131 C II 12.

A372. Frgt. einer sf. Amphora

London, BM 1888.2-8.71c

FO: Tell Defenneh

Teile vom Kopf (Stirnansatz und Haar) einer Frau mit rotem Band im Haar nach rechts.

Nordionien, Petrie-Gruppe (Cook 1952)

3. Viertel 6. Jh.

Cook 1952, 128 B4; CVA London (8) II D n 18 Taf. 6, 3 (Cook 1954).

A373. Frgt. eines sf. Gefäßständers (?)

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna (Siedlung)

Füße und Gewandsaum Frau im langen Chiton mit purpurnen Schuhen nach rechts.

Nordionien, Urla-Gruppe (Cook 1965)

3. Viertel 6. Jh.

Cook 1965, 131 f. Nr. 85 Abb. 13 Taf. 36.

A374. Frgt. eines sf. geschlossenen, steilwandigen Gefäßes

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna (Siedlung)

Füße und Gewandsaum einer Frau nach links, davor Rest von einer weiteren Figur? (Reigen oder Prozession?).

Nordionien

Letztes Drittel 6. Jh.

Cook 1965, 131 Nr. 79 Taf. 36.

A375. Frgt. eines sf. steilwandigen, schmalen Gefäßes

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna (Siedlung)

Schuhe und Gewandsaum wohl von Frau nach rechts.

Nordionien

Letztes Drittel 6. Jh.

Cook 1965, 131 Nr. 77 Taf. 36.

A376. Frgt. einer sf. Amphora

Klazomenai 624

FO: Klazomenai, Schnitt C (Siedlung)

Ersoy 1993, 272: »Head of a female figure (?) (to left). Cap above the ear rendered with vertical strokes; crescents above«; Ersoy 1993, 337: »possibly chain dance«.

Nordionien, Tübingen-Gruppe (Ersoy 1993)

2. Hälfte 6. Jh.

Ersoy 1993, 171 Taf. 298 Nr. 624 (Darstellung in Abb. nicht erkennbar).

A377. Frgt. einer sf. Halsamphora

Oxford, AM AN1896-1908-G.130.3

FO: Naukratis (Hellenion?)

Teile von Köpfen und Schultern von drei bärtigen, bekleideten Männern hintereinander nach links. Alle drei mit weiß gepunktetem Band oder Kranz im lang auf den Rücken fallenden Haar.

Nordionien, Urla-Gruppe (Cook 1952)

540–520

Lorimer, in: Hogarth u. a. 1905, 121 Taf. 5, 2; CVA Oxford (2) II D 87 Taf. 10, 11 (Price 1931); Cook 1952, 131 C II 15; Jones – Boardman 1986, 664. 663 Abb. 8, 12; Ersoy 1993, 345 Anm. 267.

A378. Frgt. einer sf. Hydria

London, BM 1888.2-8.172

FO: Tell Defenneh

Bauch: Oberer Teil eines männlichen, bärtigen Kopfes mit weiß gepunktetem Band im Haar.

Nordionien, Urla-Gruppe (Cook 1952)

Um 540–530

Walters 1893, 91 B115, 4 (6 Frgte.); Cook 1952, 131 C I 6 + C I 5 (u. 5a?); CVA London (8) II D n 19 Taf. 6, 13 (Cook 1954); v. Bothmer 1955, 249; CVA Philadelphia (2) Taf. 10, 5 (Schaus 1995).

A379. Fikellurafragment

Milet

FO: Milet, östlich des Athenatempels (Siedlung) Kopf, Schulter und Hand einer wohl männlichen Figur nach rechts, die mit ihrer Linken ein Gefäß (Hydria?), auf der Schulter balanciert.

Südionien, Fikellura, Running-Satyrs-M. (Schaus 1986)

540–510

Hommel 1959/1960, 60 Taf. 64, 1; Laubscher 1966a, 490; Kleiner 1968, 14 Abb. 13; Walter-Karydi 1973, 57. 63. 137 Nr. 676 Taf. 87; Schaus 1986, 271 Nr. 68; 273. 277; Smith 2010, 199 Anm. 129.

A380. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924,1201.416

FO: Naukratis

Horn, Hals, Teile des Körpers und Hufe eines Widders nach rechts; im Hintergrund Bein eines Mannes, der neben ihm läuft und das Tier an einem Strick hält.

Chios

2. Viertel 6. Jh.

DB BM.

A381. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.506

FO: Naukratis, Temenos (der Aphrodite?)

Mann in Chiton und Mantel nach rechts, in seiner Rechten hält er ein blutiges Messer vor sich, mit der Spitze nach oben, seine Linke hat er vor die Brust erhoben.

Chios, Grand Style, Naukratis-M. (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Price 1924, 219 Taf. 5, 22; Walter-Karydi 1973, 70. 140 Nr. 786 Taf. 96; Lemos 1991, 96; 97 Abb. 50; 108; 111 f.; 275 Nr. 730 Taf. 95 Farbtaf. 2.

A382. Frgt. eines Kelchs

Cambridge, Fitzwilliam Museum 94-96, N.89

FO: Naukratis

Stufen einer gebauten Struktur (Stufenaltar), die ein Steinhuhn hinaufsteigt.

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

580–550

Price 1924, 212. 213 Abb. 51; CVA Cambridge (2) II D Taf. 17, 45 (Lamb 1936); Lemos 1991, 104. 280 Nr. 777 Taf. 102.

A383. Sf. Frgt.

Odessa, Archäologisches Museum 73126

FO: Berezan

Zwischen zwei nach außen gewandten Huftie-

ren Unterkörper eines nackten Mannes (nach Jarovaja mit Löwenfell?) nach links, in seiner Linken hält er auf Hüfthöhe ein T-förmiges Gerät (Doppellaxt?).

Nordionien?

560–520

Jarovaja 1962, 134–136 Abb. 1; Kocybala 1978, 213; Kopejkina 1986, 35.

A384. Sf. Hydria (Ricci-Hydria)

Rom, Villa Giulia Inv. provv. S10V5/01

FO: Cerveteri, Banditaccia-Nekropole

Schulter: Opfer unter Wein- und Efeureben (ausführliche Beschreibung s. Text). – Bauch: A: Herakles (im kurzen Chiton, mit Löwenfell und Keule) tritt zu Frau in langem Chiton und Schrägmantel, die einen von vier Pferden gezogenen Wagen besteigt. Vor dem Wagen schreiten mit zwei Boten jeweils mit Kerykeion: bärtiger, langhaariger Hermes in knielangem Chiton und Mantel mit geflügeltem Hut, geflügelte Iris in Chiton und Schrägmantel. – B: Am linken Bildfeldrand thronender Zeus in langem Chiton und Schrägmantel, Stab in seiner Rechten. Mit seiner Linken hält er eine Waage zur Psychostasie/Kerostasie hoch. Vor ihm die beiden bittenden Mütter (Eos und Thetis) im langem Chiton mit über den Hinterkopf gezogenen Mänteln. Im Rechten Teil des Bildfeldes Zweikampf zweier voll gerüsteter Krieger (Achill und Memnon).

Nordionien?

Um 530–520

Ricci 1946–1948 Taf. 3–6; Villard 1949, 49; Cook 1952, 151; Boardman 1958, 11 Taf. 2 a; Cook – Hemelrijk 1963, 110. 114 A2; 118; Walter-Karydi 1973, 84; Martelli Cristofani 1978, 193 Taf. 85 Abb. 62. 63; Durand 1979, 135–155 Taf. 1–4; Martelli 1981, 9 f. Abb. 40. 41; LIMC I (1981) 173 f. Nr. 797 s. v. Achilleus (A. Kossatz-Deissmann); Durand – Schnapp 1985, 74–77 Abb. 74 (Color); Laurens 1986; Cerchiai 1995, 81–91 Taf. 20–22; van Straten 1995, 147–150. 222 V154 Abb. 122; Boardman 1998, 248 Abb. 488; Cook – Dupont 1998, 109 f.; Tempesta 1998, 20 f. 48 f. 108. 164 Nr. 11 Taf. 13, 2; 14, 1. 2; Lemos 1999, 34–36 Taf. 5; Lemos 2000a, 386; Gebauer 2002, 324–330; 746 f. Abb. 200. 201; Hemelrijk 2007, 371. 375. 380 C11 381 f.; 404 Abb. 37–41; Torelli – Moretti Sgubini 2008,

A385. Schulterhenkelamphora

Paris, Louvre B 561 MN

FO: Myrina, Nekropole

Im Schulterfeld zwischen Füllornamente Schultern (frontal) und Kopf (im Profil nach rechts)

eines bärtigen Mannes im Chiton, beide Arme erhoben.

Äolis

Ende 7. – erstes Viertel 6. Jh.

Rayet 1884, 509–514 Taf. 7; Rayet, in: Pottier – Reinach 1887, 499–502 Taf. 51; Jacopi 1932/1933, 209 Abb. 251; Hanfmann 1953, 22 Abb. 16; Schiering 1957, 106; Friis Johansen 1957, 100 f. Abb. 202 bis; Akurgal 1962, 378 Taf. 103 Abb. 32; Walter-Karydi 1970, 9 Taf. 8, 4; Akurgal 1987, Taf. 21 b; Cook – Dupont 1998, 59. 57 Anm. 49; Iren 2003, 69. 74 f. 102–105. 170 Kat. 81; Umschlagbild.

A386. Frgt. einer Amphora

Oxford, AM G 119.35

FO: Naukratis

Brustbild einer Figur, Kopf im Profil nach rechts, Arm über Kopf erhoben.

Äolis (?)

Spätes 7. Jh.

CVA Oxford (2) II D Taf. 4, 10 (Price 1931); Schiering 1957, 106; Friis Johansen 1957, 100 f.

A387. Frgt. eines Kelchs

Oxford, AM G 115.3

FO: Naukratis (Northeastern Area?)

Oberkörper einer Frau im Chiton nach rechts, in ihrer erhobenen Linken hält sie einen Kranz, in ihrer Rechten einen Granatapfel oder eine Samenkapsel.

Chios

560–540

Edgar 1898/1899, 57 Taf. 6, 5; CVA Oxford (2) II D 84 Taf. 5, 54 rechts (Price 1931); Lemos 1991, 164. 172 Abb. 98; 328 Nr. 1538 Taf. 198.

A388. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.508

FO: Naukratis

Kopf einer Frau (mit Haube?) nach rechts, vor ihrem Kopf hält sie in beiden erhobenen Händen jeweils einen Granatapfel.

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

580–550

Bernard 1970, Taf. 43, 5; Lemos 1991, 100 Abb. 54; 112; 276 Nr. 735 Taf. 96 Farbtaf. 2.

A389. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1902.6-20.2

FO: Naukratis

Oberkörper einer Frau im zweifarbigem Chiton nach links, lang über Rücken fallendes Haar, rechter Arm auf Schulterhöhe erhoben, in der Linken, auf Hüfthöhe erhobenen Hand hält sie einen Kranz?

Chios, Grand Style, Naukratis-M. (Lemos 1991)
2. Viertel 6. Jh.
Price 1924, Taf. 6, 20; Williams 1983a, 162
Anm. 24; Lemos 1991, 98. 99 Abb. 52; 111 f.;
278 Nr. 759 Taf. 99 Farbt. 4.

A390. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.479
FO: Naukratis, Aphroditeheiligtum
Hinterkopf und Schultern einer Frau nach links,
rechter Arm erhoben, hinter ihr in gleicher
Richtung Kopf und Brust
einer Sphinx.
Chios, Grand Style (Lemos 1991)
580–550
Gardner 1888, Taf. 5, 2; Price 1924, Taf. 6, 1;
Johnston 1978, Nr. 83; Lemos 1991, 98. 272
Nr. 700 Taf. 92.

A391. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.373
FO: Naukratis
Arme und Oberkörper einer Frau nach rechts,
Rechte auf Schulterhöhe erhoben, in ihrer Lin-
ken hält sie einen Kranz.
Chios, Chalice Style (Lemos 1991)
2. Viertel 6. Jh.
Lemos 1991, 126. 131. 291 Nr. 891 Taf. 120
(Abb. seitenverkehrt).

A392. Frgt. eines Kelchs

St. Petersburg, Ermitage B89.47 (pol. Ber.89.36)
FO: Berezan (Siedlung)
Frau im Chiton nach rechts; ihre Rechte hält sie
auf Hüfthöhe, mit ihrer Linken, die sie auf
Schulterhöhe erhoben hat, hält sie einen Vogel.
Chios, Chalice Style (Il'ina 2005)
2. Viertel 6. Jh.
Il'ina 2005, 91 Nr. 78; 140 Abb.

A393. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924,1201.361; 1924,1201.353
FO: Naukratis
Kopf und Hand einer (weiblichen?) Figur nach
links, in der auf Kopfhöhe erhobenen Hand
einen Granatapfel.
Chios
2. Viertel 6. Jh.
DB BM.

A394. Frgt. eines Kelchs

Berezan
FO: Berezan
Kopf einer Frau mit Band im langen Haar nach
links, in der auf Schulterhöhe erhobenen, rech-
ten Hand wohl ein Objekt (Frucht?).

Chios, Animal Chalice Style (Boardman 1967)
1. Viertel 6. Jh.
Fabricius 1951, Taf. 12, 3; Boardman 1967a,
157 Anm. 4; Lemos 1991, 270 Nr. 670.

A395. Frgt. eines Kelchs

Berlin, ANT V.I. 3150 (? Verlust)
FO: Naukratis
Kopf und Schulter einer Frau nach rechts, in
der vor den Kopf erhobenen Hand ein Objekt
(?).
Chios, Grand Style (Lemos 1991)
580–550
Lemos 1991, 281 Nr. 786 Taf. 103.

A396. Frgt. eines Kelchs

Cambridge, Museum of Classical Archaeology
NA 79
FO: Naukratis
Granatapfel, der wohl von einer menschlichen
Figur (Frau mit Mantel/Schleiertuch über Arm)
hochgehalten wird.
Chios, Grand Style
2. Viertel 6. Jh.
Lemos 1991, 173. 329 Nr. 1552 Taf. 198;
Dupont – Thomas 2006, 82. 78 f. Abb. 2; Smith
2010, 186 Anm. 63.

A397. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.376
FO: Naukratis
Stehende Frau im Chiton mit Kranz in einer
Hand nach links.
Chios, Chalice Style (Lemos 1991)
2. Viertel 6. Jh.
Williams 1983a, 162 Anm. 24; Lemos 1991,
126. 131. 291 Nr. 895 Taf. 120.

A398. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1886.4-1.1286
FO: Naukratis, Apollontemenos
Stehende Frau im Chiton mit Kranz nach
rechts. Von rechts Hand einer weiteren Figur,
die an Kranz greift?
Chios, Chalice Style (Lemos 1991)
2. Viertel 6. Jh.
Petrie 1886, Taf. 5, 46; Price 1924, Taf. 6, 18;
Walter-Karydi 1973, 70. 140 Nr. 805; Williams
1983a, 162 Anm. 24; Lemos 1991, 126. 128
Abb. 70; 131; 291 Nr. 888 Taf. 120; Smith 2010,
182.

A399. Kelch

St. Petersburg, Ermitage B55
FO: Berezan (Grab Nr. 43)
Stehende, wohl männliche Figur in Chiton und

Mantel nach links, in der rechten, auf Schulterhöhe erhobenen Hand Frucht (Granatapfel), in der auf Hüfthöhe erhobenen Linken eine Blüte. (Auf der anderen Gefäßseite eine entsprechende Figur?).

Chios, Chalice Style (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Price 1924, 210. 218; Skudnova 1957, 135; Kocybala 1978, 199; Kastanajan – Arsen'eva 1984, 229. 332 Taf. 141, 3; Lemos 1986, 242. 244 Abb. 16; Lemos 1991, 100. 128 Abb. 70; 131; 186; 295 Nr. 964 Taf. 130 Farbtaf. 5; Il'ina, in: Treasures Hermitage 1994, 273 Nr. 258; Il'ina 2005, 91 Nr. 77; 140 Abb.; Williams 2006, 130.

A400. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.500

FO: Naukratis

Stehender, nackter Jüngling mit langen Haaren nach rechts, in der erhobenen Linken hält er einen Kranz.

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

580–550

Price 1924, Taf. 11, 1 unten links; Walter-Karydi 1973, 140 Nr. 793 Taf. 96; Lemos 1991, 96. 97 Abb. 49; 100; 274 Nr. 725 Taf. 95 Farbtaf. 2.

A401. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.483

FO: Naukratis

Bärtiger, langhaariger Mann in Chiton und Mantel nach rechts, in der erhobenen Linken hält er eine Lotusblüte.

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

580–550

Price 1924, 218. 219 Abb. 63; Bernand 1970, Taf. 43, 1; Lemos 1991, 100 Abb. 54; 111; 272 Nr. 704 Taf. 92 Farbtaf. 1.

A402. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.374

FO: Naukratis

Vorgestreckte Hände einer Frau im Chiton nach links.

Chios, Chalice Style (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Lemos 1991, 131. 291 Nr. 892 Taf. 120.

A403. Frgt. eines Kelchs

St. Petersburg, Ermitage B63.107 (pol. Ber.63.353v)

FO: Berezan

Frau im Chiton nach links, beide Arme vor der Brust erhoben.

Chios, Chalice Style (Il'ina 2005, 92)

2. Viertel 6. Jh.

Il'ina 1997, 16 Nr. 36; 14 Abb. 4; Il'ina 2005, 91 f. 140 Abb.

A404. Frgt. eines Kelchs

Leiden, Archäologisches Institut der Universität Coll. CWLS, T. 2494

FO: Naukratis

Oberkörper und Kopf einer Frau im Chiton nach links, beide Arme vorgestreckt.

Chios, Chalice Style (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Prins de Jong 1925, 32 f. Nr. A 1 d Taf. 1; CVA La Haye, Musée Scheurleer (2) II D Taf. 2, 1 (Lunsingh-Scheurleer 1931); Wiel 1968, 2 N3 Taf. 1; Lemos 1991, 131. 293 Nr. 920 Taf. 122.

A405. Frgt. einer Phiale

London, BM 1888.6-1.476h (1924.12-1.394)

FO: Naukratis

Gesicht und Schultern einer Frau im Chiton nach links, eine Hand auf Kopfhöhe erhoben.

Chios, Chalice Style (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Lemos 1991, 297 Nr. 981 Taf. 137; Bernand 1970, Taf. 42, 2.

A406. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.476c (1924.12-1.189)

FO: Naukratis

Oberkörper einer (weiblichen?) Figur im Chiton mit erhobenem Arm nach rechts.

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

580–550

Price 1924, Taf. 6, 3; Lemos 1991, 271 Nr. 699 Taf. 92.

A407. Frgt. eines Kelchs

Tokra, Museum

FO: Tokra

Teil einer stehenden Frau nach rechts, rechten Arm vorgestreckt.

Chios, Animal Chalice Style (Boardman 1967)

1. Viertel 6. Jh.

Boardman – Hayes 1966, 60 Nr. 776; Boardman 1967a, 157 Anm. 4.

A408. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.482c

FO: Naukratis, Temenos (der Aphrodite?)

Oberkörper und Kopf (mit Ohrring) eines bärtigen Mannes in Chiton und Mantel nach rechts, linke Hand auf Kopfhöhe erhoben.

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

580–550

Price 1924, 214. 218. 215 Abb. 56; Bernard 1970, Taf. 43, 2; Walter-Karydi 1970, 12 Taf. 9, 4; Lemos 1991, 97 Abb. 50; 100; 272 Nr. 703 Taf. 92 Farbtaf. 1.

A409. Frgt. eines Kelchs

Oxford, AM G 114.3

FO: Naukratis

Langhaariger, bärtiger Mann in Chiton und Mantel nach rechts, linke Hand auf Schulterhöhe erhoben.

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

580–550

CVA Oxford (2) II D 82 Taf. 5, 15 (Price 1931); Walter-Karydi 1970, 12 Taf. 9, 1; Lemos 1991, 111; 279 Nr. 764 Taf. 100.

A410. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1886.4-1.1549

FO: Naukratis, Apollontemenos

Teil von Kopf und vor dem Kopf erhobene Hand eines Mannes nach rechts.

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

580–550

Lemos 1991, 271 Nr. 697.

A411. Frgt. eines Kelchs

Oxford, AM G 114.12

FO: Naukratis

Oberkörper einer (männlichen?) Figur in Chiton und Mantel nach rechts, linke Hand auf Brusthöhe erhoben.

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

580–550

CVA Oxford (2) 82 II D Taf. 5, 19 (Price 1931); Lemos 1991, 279 Nr. 766 Taf. 100; Dupont – Thomas 2006, 82. 79 Abb. 4 NAU 57.

A412. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.402

FO: Naukratis

(Bärtiger?) Mann in Chiton und gepunktetem Himation (?) nach rechts, Arm angewinkelt.

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

580–550

Lemos 1991, 111; 278 Nr. 752 Taf. 98

Farbtaf. 3.

A413. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.407

FO: Naukratis

Kopf einer Frau nach rechts, Band im Haar. Vor ihrem Kopf Rest eines Objektes, das sie hält?

Chios, Chalice Style (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Lemos 1991, 100. 286 Nr. 832 Farbtaf. 3.

A414. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.202

FO: Naukratis

Unterteil einer Figur im langen Chiton nach links, vor ihr herabhängend Rest eines Objektes, das sie hält (Binde, Kranz?).

Chios, Chalice Style (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Lemos 1991, 126. 131. 292 Nr. 900 Taf. 120.

A415. Frgt. einer Tasse

London, BM 1888,0601.499.h

FO: Naukratis

Füße und Gewandsaum einer Frau im langen Chiton nach rechts.

Chios

2. Viertel 6. Jh.

DB BM.

A416. Frgt. eines Kantharos

Ägina

FO: Ägina, Aphaiaheiligtum

Kopf und Schultern einer Frau mit eng am Kopf befestigtem Schleiertuch links. Vor und hinter ihr wachsen Lotosblüten von Gefäßrand nach unten.

Chios

580–550

Williams 1983a, 170f. Nr. 57 Abb. 12; Lemos 1991, 270 Nr. 679 = 297 Nr. 978 Taf. 137.

A417. Frgt. eines Kelchs

Cambridge, Fitzwilliam Museum 94-96, N.85

FO: Naukratis

Kopf und Schultern einer Frau im Chiton nach links.

Chios, Chalice Style (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

CVA Cambridge (2) II D Taf. 17, 4. 37 (Lamb 1936); Lemos 1991, 131. 292 Nr. 906 Taf. 121.

A418. Frgt. eines Kelchs

St. Petersburg, Ermitage B85.41 (pol. Ber. 85.192)

FO: Berezan

Füße und Unterkörper einer Frau im langen Chiton nach rechts.

Chios, Chalice Style (Il'ina 2005, 92)

2. Viertel 6. Jh.

Il'ina 1997, 16 Nr. 37; 14 Abb. 4; Il'ina 2005, 92. 140 Abb.

A419. Frgt. eines Tellers

London, BM 1888.6-1.576

FO: Naukratis

Frau in Chiton nach rechts, in der vorgestreckten Linken hält sie etwas, von dem sich nur das gebogene obere Ende erhalten hat (Flügel von Vogel, Hahn?).

Nordionien?

2. Hälfte 6. Jh.

DB BM.

A420. Situla

Philadelphia, University Museum 29-71-189

FO: Memphis

In metopenartigen Halsfeldern: A: Bartloser, langhaariger Mann im wandenlangen Gewand nach links, in der auf Schulterhöhe erhobenen Linken hält er ein Objekt (Granatapfel? Ölfläschchen?), in der Rechten einen langen Stab. – B: Zwei Stiere.

Ostдорis (?)

2. Viertel 6. Jh.

CVA Philadelphia (2) Taf. 11, 2–5 (Schaus 1995); Weber 2001, 136 Taf. 21, 3 a. b; Weber 2006, 148.

A421. Situla

Rhodos, Museum 10647 (10641?)

FO: Rhodos, Ialysos (Grab 246)

Frau im langen Gewand nach links, Beine in Schrittstellung, die rechte Hand mit Blüte vor den Kopf erhoben, den linken Arm nach hinten abgewinkelt.

Ostдорis (?); Situlen Cook Gruppe C (Weber 2006)

Letztes Viertel 6. Jh.

Jacopi 1929, 191–195 Abb. 186–189; Weber 2006, 148 Abb. 12. 13.

A422. Pithos

London, BM 1864.10-7.1237

FO: Rhodos, Kamiros, Papatisloures (Grab 1)

Kentaur mit Menschenkörper und darangesetztem Pferdehinterteil nach links ergreift mit beiden Händen einen vor ihm stehenden Baum; über seinem Rücken ein Vogel; hinter ihm ein Mischwesen mit geflügeltem Pferdekörper und bärtigem Menschenkopf. Jenseits einer Bildunterteilung auf der anderen Seite des Baumes Reste eines Mannes nach rechts: bärtiger Kopf und bewegte Arme, in jeder Hand ein kurzer Stock (?).

Rhodos

1. Drittel 7. Jh.

Salzmann 1875, Taf. 39; Baur 1912, 83 Nr. 212;

Jacopi 1932/1933, 357 Abb. 106; 114 Anm. 29; Rumpf 1933, 69, I a 3; Buschor 1934, 129; Schiering 1957, 8. 61. 63. 88. 103. 107. 114 Anm. 29 Taf. 1, 1; Friis Johansen 1957, 98 Abb. 201; Kardara 1963, 32 Abb. 3; Tölle 1964, 52 Beil. 5, 47; Coldstream 1968/2008, 293 Anm. 8; Walter 1968, 60. 120 Nr. 495 Taf. 88; Fittschen 1969, 114 SB6; 126 Abb. 10 (Detail); v. Graeve 1971, 113. 117 Taf. 35, 1; Schiffler 1976, 285 Nr. O1; LIMC VIII (1997) 700 Nr. 346 mit Abb. s. v. Kentauroi et Kentaurides (L. Marangou); Cook – Dupont 1998, 29. 30 Abb. 7, 1 b.

A423. Frgt. eines Gefäßständers

Rhodos, Museum (?)

FO: Rhodos, Lindos (Akropolis)

Frgt. A: Beine im Knielauf nach rechts, an geritztes Gesäß schließt sich schwarze Fläche an: Kentaur? Zwischen und vor den Beinen Vögel. – Frgt. B: Menschlicher Kopf und Oberkörper nach links – gepunktetes Gewand oder Fell? ebenfalls Kentaur? – Frgt. C: Kopf eines Stieres nach links.

Ostägäis

1. Drittel 7. Jh.

Blinkenberg 1931, 263–266 Taf. 43, 943 a–c; Schiering 1957, 129 Anm. 456; Schiffler 1976, 91. 285 Nr. O2; Fittschen 1969, 100 R53; 104; 125 Anm. 630; v. Graeve 1971, 114 Anm. 27.

A424. Frgt. eines Ringgefäßes (Kernos?)

London, BM 1888.6-1.763

FO: Naukratis

Kopf und Oberkörper eines Kentauren mit Ast nach rechts. Hinter ihm geschwänztes Hinterteil und Flügel einer Sphinx nach links (?).

Chios, Sphinx-and-Lion Style (Lemos 1991)

1. Drittel 6. Jh.

Baur 1912, 34 Nr. 91 (als att. Kylix); Price 1924, 219 Taf. 6, 29; Walter-Karydi 1973, 68. 70. 141 Nr. 844 Taf. 97; Schiffler 1976, 91 f. 285 O3; Lemos 1991, 108. 142. 153. 321 Nr. 1440 Taf. 191; LIMC VIII (1997) 674 Nr. 7 s. v.

Kentauroi et Kentaurides (M. Leventopoulou); Cook – Dupont 1998, 74; Tempesta 1998, 55. 169 Nr. 53 Taf. 28, 1; Williams 2006, 129.

A425. Sf. Amphora

Kairo 32377 (38939)

FO: Sakkara

Vier Friese von oben nach unten: Fries 1: A: In der Mitte Tänzer mit Doppelaulos nach rechts, zu seinen Füßen am Boden ein Kessel. Hinter ihm Bein und einander zugewandte Köpfe von zwei Tänzern; vor dem Aulospieler dickbäuchiger Tänzer nach links mit gegenläufig beweg-

ten Armen, in der hinteren Hand hält er ein Trinkhorn (?). Hinter ihm Bein eines weiteren Tänzers nach links (ebenfalls mit Trinkhorn o. ä.) – B: Zwei Reiter im Chiton erlegen mit Speeren ein Wildschwein in ihrer Mitte. – Fries 2: umlaufender Tierfries. – Fries 3: Hinter einem Löwen fünf Kentauren mit Menschenvorderbeinen hintereinander im Lauf nach rechts, alle mit einem Ast, teils über der Schulter, teils hinter sich her schleifend, mindestens einer hält zusätzlich einen kleinen entwurzelten Baum in der anderen Hand. – Fries 4: Reiter jagen Löwin mit Jungem. Von links galoppieren vier Reiter (teils mit Bart) im kurzen Chiton mit Speer auf die Löwin zu, von rechts ein Bogenschütze in Kleidung mit eng anliegenden, gemusterten Hosenbeinen und Ärmeln.

Ostgriechisch geprägt

2. Hälfte 6. Jh.

Edgar 1911, 82–84 Taf 5. 6; Baur 1912, 97 f. Nr. 235; Cook 1937, 237 Nr. II 2; Cook 1954, in: CVA London (8) 31 Anm. 9; Schiffler 1976, 92. 285 Nr. O4 Taf. 9; LIMC VIII (1997) 680 Nr. 98 s. v. Kentauroi et Kentaurides (M. Leventopoulou); Tempesta 1998, 55 f. 62. 147. 172 Nr. 79 Taf. 36, 2; 37; 2; Weber 2001, 138 f. Taf. 22, 3.

A426. Sf. Amphora

München, Antikensammlungen 585

FO: Vulci

Bildfeld A: Hermes im halblagen Chiton und Schrägmantel (übergürtet) in Schrittstellung mit gebeugten Knien nach rechts, Petasos und Flügelschuhe, den rechten Arm auf Hüfthöhe angewinkelt, in der erhobenen Linken hält er ein Seil, das um die Hörner einer vor ihm stehenden Kuh geschlungen ist und von dort weiter zu einer übergroßen, sitzenden Gestalt am rechten Rand des Bildfeldes führt. Der nackte Riese mit langem Bart und langem Haar (rot) sitzt leicht zurückgelehnt auf dem Boden. Auf seiner linken Brust ist ein Auge eingeritzt (Argos). Er hält das Seil, dessen Ende um seinen linken Arm geschlungen ist, mit der rechten Hand fest. – B: Zwei hintereinander galoppierende Kentauren nach rechts. Der vordere wendet sich mit erhobenen Armen nach hinten um und hält mit seiner Rechten die Hinterläufe eines kleinen Rehs, dessen Vorderläufe der folgende Kentaure mit seiner Linken greift, während er in seiner Rechten einen langen Ast schwingt. Unter dem vorderen Kentauren springt ein Hase, unter dem hinteren ein Fuchs.

Nordionien?, Northampton-Gruppe

540–520

Karo 1899, 146; Sieveking – Hackl 1912, Taf.

21 Nr. 585; Baur 1912, 64 f. Nr. 174; Buschor 1925, 108 f. Abb. 78. 79 (Abrollung); CVA München (6) 44–46 Taf. 299, 1. 2; 300, 1–4 (Walter-Karydi 1968) mit älterer Lit.; Walter-Karydi 1970, Taf. 9, 8. 9; Walter-Karydi 1973, 36. 84; Langlotz 1975, 190 Taf. 66, 1; Schiffler 1976; 94 f. 286 Nr. O10; Hölscher, in: CVA Würzburg (1) S. 35; Martelli 1981, 6 Abb. 28. 29; 10; LIMC V (1990) 667 Nr. 31 mit Abb. s. v. Io I (N. Yalouris); LIMC VIII (1997) 681 Nr. 115 s. v. Kentauroi et Kentaurides (M. Leventopoulou); Tempesta 1998, 58. 64–66. 108. 163 f. Nr. 5 Taf. 5, 2; Hemelrijk 2007, 377. 381. 383 E1; 414 f. Abb. 66–69.

A427. Campana-Dinos

Kopenhagen, NM 13443

FO: Cerveteri

Im umlaufenden Fries neun Kentauren mit Pferdevorderbeinen im Lauf hintereinander nach links, einer mit Keule in der erhobenen Linken, die anderen einen Arm mit geschlossener Hand hinter den Kopf erhoben (ehemals mit Ast?).

Nordionien?

540–520

Kallipolitis 1956, 55 Anm. 3; Cook – Hemelrijk 1963, 114 f. B5 Abb. 10; Martelli 1981, 9; LIMC VIII (1997) 680 Nr. 101 mit Abb. s. v. Kentauroi et Kentaurides (M. Leventopoulou); Tempesta 1998, 58. 164 Nr. 9 Taf. 8, 1; Hemelrijk 2007, 373. 377. 380 C6.

A428. Frgt. eines Campana-Dinos

Rom, Villa Giulia 25134

FO: Blera

Kentauren mit stark bewegten, menschlichen Vorderbeinen hintereinander nach links.

Nordionien?

540–520

Paribeni 1904, 294–297 Abb. 7; Baur 1912, 124 f. Nr. 309 Abb. 34; Fairbanks 1919, 284 Anm. 3; CVA Rom, Villa Giulia (3) III F g Taf. 1, 4–6 (Giglioli 1927); Villard 1949, 44; Cook – Hemelrijk 1963, 117 B3; Schiffler 1976, 95. 286 Nr. O13; Gaultier 1995, in: CVA Paris, Louvre (24) S. 25; Tempesta 1998, 57 f. 165 Nr. 15 Taf. 12, 1; Hemelrijk 2007, 373. 379 A4.

A429. Sf. Hydria

Bonn, AKM 2674

FO: Italien (?)

Schulter: Hopliten im Kampf gegen Kentauren kämpfende Hopliten in fünf Kampfgruppen, von denen die zentrale, leicht aus der Mitte verschobene Gruppe Oberkörper und Kopf des im Boden verschwindenden Kaineus mit zwei

Schwerter zeigt, auf den von beiden Seiten und von hinten insgesamt vier Kentauern mit Ästen einstürmen. – Bauch: jugendliche, nackte Reiter mit erhobener Lanze jagen auf galoppierenden Pferden Rotwild, unter den Pferden jeweils ein laufender Hund.

Nordionien?, Umkreis Campana-Dinoi

540–520

Schauenburg 1962, 761–764 Abb. 11. 12; Cook – Hemelrijk 1963, 107–120 Abb. 1–9; Langlotz, in: AKM Bonn 1969, 145 f. Nr. 167 Taf. 85. 86; Walter-Karydi 1973, 84. 146 Nr. 977 Taf. 127; Langlotz 1975, 191; Schiffler 1976, 95. 286 Nr. O11; Martelli 1978, 192; Martelli 1981, 9. 8 Abb. 33. 34; Laufer 1985, 9 f. 34 K12 Taf. 5 Abb. 10; LIMC V (1990) 890. 889 Nr. 70 mit Abb. s. v. Kaineus (E. Laufer); Cook – Dupont 1998, 109; Tempesta 1998, 60 f. 163 Nr. 3 Taf. 3; 4, 1. 3; Hemelrijk 2007, 370 f. 373. 376. 381 C12; 403 Abb. 35. 36.

A430. Frgt. eines Kraters

Berlin, ANT V.I. 4531Ac–Ad

FO: Klazomenai

Größeres Frgt.: Pferdehinterteil nach links, darüber Zweig (Kentaur), dahinter Frau mit vorgezogenem Mantel und langem Haar nach links, hinter ihr Bemalungsrest (Arm einer weiteren Frauenfigur?) – Kleineres Frgt.: Oberkörper und Teil des Pferdeunterkörpers eines Kentauern (lange Haare, Bart) nach rechts, in seiner Rechten ein Ast, Linke auf Schulterhöhe erheben, an Handgelenk weiße Striche – Hand von Frau oder Jüngling (?).

Nordionien

3. Viertel 6. Jh.

Kjellberg 1908, 9 f. F–Fa Taf. 56, 4. 5; Baur 1912, 131 f. Nr. 321; Cook 1952, 139 F15; Schiffler 1976, 94. 286 Nr. O9; Tempesta 1998, 57. 166 Nr. 21.

A431. Frgt. eines sf. geschlossenen Gefäßes

Cambridge, Fitzwilliam Museum 94-95, N. 226

FO: Naukratis

Beine eines Mannes (Kentauern?), davor Hufe (eines weiteren Kentauern?) nach links.

Ostägäis (?)

2. Hälfte 6. Jh.

CVA Cambridge (2) II D Taf. 18, 44 (Lamb 1936).

A432. Kleinmeisterschale

Privatbesitz ehem. Bonn Slg. Langlotz

Tondo: Bärtiger Mann nach rechts mit Schwert in seiner Rechten greift Kentauern mit der Linken am Schopf; Kentaur, gleichfalls nach rechts,

wendet sich zu ihm um und streckt beide Hände in seine Richtung.

Südionien

540–520

Walter-Karydi 1973, 25. 35. 36. 129 Nr. 446 Taf. 51; Langlotz 1975, 193; Schiffler 1976, 92. 286 Nr. O8; LIMC VI (1992) 844 Nr. 118 s. v. Nessos (F. Díez de Velasco); Tempesta 1998, 44 f. 59. 170 Nr. 67 Taf. 32, 2.

A433. Frgt. einer Fikelluraamphora

Bukarest, National History Museum V19996 (159bis)

FO: Histria (Siedlung)

Schulterfries: Kentaur mit Menschenvorderleib nach links, im Hintergrund Baum, hinter ihm Reste einer folgenden Figur (?); vor dem Kopf des Kentauern seine erhobene Hand (?).

Südionien, Fikellura, Running-Satyrs-M. (Schaus 1986)

Letztes Drittel 6. Jh.

Dimitriu 1966, 47. 92 Nr. 388 Taf. 23 (falsch zusammengesetzt mit A171); Walter-Karydi 1973, 34. 63. 135 Nr. 609 Taf. 83; Schiffler 1976, 93. 285 Nr. O6 Taf. 9, 6; Alexandrescu 1978a, 53 Nr. 159bis Taf. 16; Cook 1981, 113 Anm. 24; Schaus 1986, 270 f. 274 Nr. 55; 273 Taf. 16 a; Tempesta 1998, 56 f. 170f. Nr. 69.

A434. Frgt. einer Fikelluratasse mit gewelltem Rand

Didyma Ke01-531; Ke09-364

FO: Didyma, Taxiarchis-Hügel

Kopf und Schulter eines Kentauern mit Ast über der Schulter nach rechts, hinter ihm Reste weiterer Bemalung (nicht sicher zu identifizieren).

Südionien, Fikellura, Running-Satyrs-M.? (F. Donner, Didymagrabung)

Letztes Drittel 6. Jh.

Unpubliziert.

A435. Frgt. einer Fikelluraamphora

Bukarest, National History Museum MIRS R 16755 (V 9310A)

FO: Histria (Siedlung)

Schulter: Teile von drei hintereinander (+ Schweif von viertem) nach links laufenden Kentauern, jeweils einen Arm mit Zweig erhoben, unter jedem jeweils ein Vogel. Dem vordersten steckt ein Pfeil im Hinterteil, aus Wunde rinnt Blut (Deckrot). Vor seinem Nachfolger steckt ein weiterer Pfeil im Boden. Vor dem Gesicht des zweiten Kentauern hängen noch die Wurzeln des Astes, den er trägt. Der Rumpf des dritten Kentauern verschwindet hinter der Be-

grenzung des Bildfeldes. – Bauch: Granatapfelzweige, Rücken einer wohl männlichen Figur in hellem Chiton und dunklem Mantel mit langem Haar nach rechts (Gelagerter?). – Nicht zu lokalisierendes Frgt.: Schilfartiges Gewächs.

Südionien, Fikellura, Running-Satyrs-M. (Schaus 1986)

540–510

Dimitriu – Coja 1958, 84–86 Abb. 4, 2, 3; Dimitriu 1966, 47. 92 Nr. 389 Taf. 24; Walter-Karydi 1973, 36. 63. 118 Nr. 111 Taf. 14; Schiffler 1976, 93 f. 285 Nr. O7; Alexandrescu 1978a, 53 f. Nr. 160 Taf. 16; Alexandrescu 1978b, 57 Taf. 25 Abb. 7; Schaus 1986, 271 Nr. 56; 272. 274. 276; LIMC VIII (1997) 692 Nr. 246 s. v. Kentauroi et Kentaurides (L. Marangou); Tempesta 1998, 59. 144. 171 Nr. 70 Taf. 34, 3.

A436. Fikelluraamphora

Nikosia, Museum R2045/PO57

FO: Marion

Kentauromachie (nach Padgett 2009).

Südionien, Fikellura, Altenburg-M. (Padgett 2009)

3. Viertel 6. Jh.

Padgett 2009, 220. 228 Anm. 8.

A437. Frgt.

Milet K 92.x

FO: Milet, Kalabaktepe

Ityphallische Figur mit menschlich gebildetem, behaartem Körper mit gebeugten Knien in Bewegung nach rechts, beide Hände vorgestreckt, in der Linken eine Ranke.

Südionien

3. Viertel 7. Jh.

LIMC VIII (1997) 1114 Nr. 29 c mit Abb. s. v. Silenoi (E. Simon).

A438. Kantharos

Moskau, Puschkin Museum M-1007

FO: Pantikapaion

Auf einer Seite des Gefäßes in Bildfeld jeweils vom Henkel kommend nach innen ein Satyr in Tanzbewegung (nach Sidorova Gesicht frontal dargestellt).

Chios?

2. Hälfte 6. Jh.

Sidorova 1992, 154 f. 142 f. Abb. 10, 1. 2.

A439. Frgt. einer Fikelluraamphora

St. Petersburg, Ermitage 15848

FO: Berezan

Am rechten Bildfeldrand Oberkörper und Kopf eines Satyrn nach links, rechte Hand erhoben.

Südionien, Fikellura, wahrscheinlich Altenburg-M. (Schaus 1986)

Mitte – 3. Viertel 6. Jh.

Cook 1933/1934, 18 K1 Taf. 8 e; Kunze 1934, 96 Anm. 2; Brommer 1937a, 32. 58 Anm. 5; Buschor 1943, 63; Walter-Karydi 1973, 63. 135 Nr. 612 Taf. 84; Schaus 1986, 255. 259. 261 Nr. 36; Tempesta 1998, 171 Nr. 75 Taf.

A440. Frgt. einer Fikelluraoinochoe

St. Petersburg, Ermitage B77.38

FO: Berezan

Am rechten Bildfeldrand Kopf eines Satyrn nach links. Vor seinem Kopf Rest des Henkels eines Kantharos (?).

Südionien, Fikellura

Mitte – 3. Viertel 6. Jh.

Solov'ev 2005, 73 Nr. 114; Schlotzhauer 2006b, 250 Anm. 98.

A441. Fikellurastamnos

Bukarest, National History Museum MIRS R 16751 (V 10002)

FO: Histria

Auf beiden Gefäßseiten nackte Mänade und Satyr hintereinander im Lauf einmal nach rechts, einmal nach links. Die Mänade, jeweils mit roten, gekreuzten Bändern über der Brust, schaut sich zu ihrem Verfolger um.

Südionien, Fikellura, Running-Satyrs-M. (Schaus 1986)

540–510

Dimitriu – Coja 1958, 84. 88 Abb. 5; Dimitriu 1962, 457–467 Abb. 1–4; Boardman 1962/1963, 37. 38 Abb. 11; Dimitriu 1966, 47. 95 Nr. 416 Taf. 26; Walter-Karydi 1973, 59. 63. 136 Nr. 640 Taf. 83. 88; Alexandrescu 1978a, 55 Nr. 175 Taf. 19; Cook 1981, 112 Anm. 21; Schaus 1986, 271 Nr. 63; 272 f. 274. 276; Tempesta 1998, 97. 171 Nr. 71 Taf. 34, 1.

A442. Schulterfrgt. einer Fikelluraamphora

Milet K 86.32.18; K 89.181.6

FO: Milet, Kalabaktepe

Löwe nach links, Kopf zurückgedreht, hinter ihm stehender, ityphallischer Satyr mit Hufen und langem Bart; in seiner vorgestreckten Rechten hält er eine Schale.

Südionien, Fikellura, Running-Satyrs-M. (Wascheck 2008)

540–510

v. Graeve 1987, 24 Nr. 53 Taf. 13. 14; Heinz 1990, 61 Nr. 40 Taf. 15; Wascheck 2008, 64 f. Anm. 124.

A443. Fikellurastamnos

Milet K 86.32.16

FO: Milet, Kalabaktepe

A: zwischen von unten nach oben wachsenden Zweigen ein nackter (?), kurzhaariger Mann nach links, seine Linke streckt er mit der Handfläche nach oben (?) vor, in seiner Rechten hat er einen gebogenen Gegenstand (Wurfholz?) über den Kopf erhoben. B: Zwischen nach oben wachsenden Efeuzweigen Reste vom Kopf eines Satyrn mit spitzen Ohren, Bart und langem wehende Haar nach links.

Südionien, Fikellura, Running-Satyrs-M. (Wascheck 2008)

Letztes Drittel 6. Jh.

Wascheck 2008, 64 f. Abb. 20. 21.

A444. Frgt. einer Fikelluraamphora

Samos K1027 (verschollen)

FO: Samos, Heraion

Zurückgelegter Kopf mit Hand am Hinterkopf, wohl eines Satyrn.

Südionien, Fikellura, Running-Satyrs-M. (Schaus 1986)

540–510

Cook 1933/1934, 19 K6; Brommer 1937a, 31. 58 Anm. 4; Walter-Karydi 1973, 34. 118 Nr. 112 Taf. 14; Schiffler 1976, 94. 211 Anm. 312; Schaus 1986, 252. 271 Nr. 57; Tempesta 1998, 97. 171 Nr. 78.

A445. Frgt. einer Fikelluraschale

Didyma Ke01-542

FO: Didyma, Taxiarchis-Hügel

Hinteres Bein einer wohl weiblichen Figur mit Gewand bis auf die Unterschenkel in großem Schritt nach rechts (Mänade?).

Südionien, Fikellura

Letztes Drittel 6. Jh.

Unpubliziert.

A446. Fikelluraamphora

Didyma Ke01-399

FO: Didyma, Taxiarchis-Hügel

Beine und Gewand einer Figur im schneller Bewegung nach rechts, über dem Bein Ende des lang herabfallenden Haares (Mänade?).

Südionien, Fikellura

Letztes Drittel 6. Jh.

Unpubliziert.

A447. Frgt. einer Fikelluraamphora

Milet 68 S A I

FO: Milet, Südschnitt G3 (Siedlung)

Frau (Mänade?) im Chiton in Bewegung nach

rechts, auf dem langen Haar Kranz, die Hände nach vorne gestreckt; ihre Linke überschneidet sich mit der Hand einer ihr gegenüber stehenden Figur. Hinter ihr hängt am oberen Friesrand eine Kanne, daneben Ornament oder aufgehängter, scheibenförmiger Gegenstand aus konzentrischen Kreisen mit Punkten dazwischen.

Südionien, Fikellura

3. Viertel 6. Jh.

Kleine 1979, 152 Nr. 64 Taf. 41, 4.

A448. Frgt. einer Fikelluraschale

Didyma Ke01-2111

FO: Didyma, Taxiarchis-Hügel

Bekleidete Figur in Bewegung nach links, mehrteiliger Ohrschmuck, Haare im Krobylos hochgebunden, eine Locke fällt nach vorne auf die Brust. Vor dem Körper hält sie einen Rundschild, Wirbel als Schildzeichen (Mänade beim Waffentanz?).

Südionien, Fikellura

540–510

Unpubliziert.

A449. Frgt. einer Kleinmeisterschale

Alexandria, Museum 17047; 17145

FO: Naukratis

Henkelzone: Kleineres Frgt.: Hinterkopf eines Satyrn nach links – Größeres Frgt.: Oberkörper und Kopf eines aulosspielenden Satyrn mit langen, spitzen Ohren nach links.

Südionien

3. Viertel 6. Jh.

Kunze 1934, 94–96 Nr. 10; 121; Taf. 7, 1; Walter-Karydi 1973, 25 f. 33 f. 129 Taf. 50 Nr. 445 a. b; Venit 1988, 52 Nr. 180 a. b; 175; Taf. 42; Tempesta 1998, 99. 170 Nr. 61.

A450. Frgt. eines sf. Kyathos/Kantharos

Tarquini, NM Inv. Gravisca II 1001, II 1259

FO: Gravisca, area sacra

Auf kleinerem Frgt.: Kopf eines Satyrn (Spitzohren) vor und über seinem Kopf Zweig oder Kranz. – Auf größerem Frgt. Reste von weiterer figürlicher Bemalung?

Südionien

3. Viertel 6. Jh.

Boitani 1971, 253 Abb. 71; Boitani Visentini 1974, 86 Abb. 5 a–c; Boitani Visentini 1978, 219 Taf. 91 Abb. 8; Boldrini 1994, 117f. Nr. 229 mit Abb.

A451. Frgt. einer sf. Halsamphora

Oxford, AM AN1896-1908-G.128.37

FO: Naukratis (Hellenion?)

Teile von Kopf und Armen eines aulosspielenden Satyrs nach links (Stumpfnase, Behaarung in roten Punkten).

Nordionien

Mitte 6. Jh.

Lorimer, in: Hogarth u. a. 1905, 121 Taf. 6, 3; CVA Oxford (2) II D 88 Taf. 10, 21 (Price 1931); Kunze 1934, 96; Tempesta 1998, 99. 167 Nr. 38.

A452. Sf. Hydria

London, BM 1888.2-8.110; -116

FO: Tell Defenneh

Bildfeld Bauch: Tanzende Mänade nach rechts, Arme bewegt, in beiden Händen einen Kranz; ihr gegenüber tanzender, ityphallischer Satyr (Hufe), mit dem Rücken zu ihm tanzender Satyr und Mänade in entsprechender Gruppierung einander zugewandt.

Nordionien, Urla-Gruppe (Cook 1952)

Um 540–530

Walters 1893, 95 B126; Cook 1952, 131 C I 4; CVA London (8) 26 II D n Taf. 11, 3. 4 (Cook 1954); Tempesta 1998, 167 Nr. 33 Taf. 21, 1; Smith 2010, 212 Anm. 194.

A453. Frgt. einer sf. Amphora

Paris, Louvre CA 873

FO: Klazomenai

Tanzender, ityphallischer Satyr nach rechts, Arm und Kinn einer sich zu ihm umdrehenden Mänade.

Nordionien, Tübingen-Gruppe (Cook 1952)

550–530

Cook 1952, 126 A 26 Taf. 29, 4; Tempesta 1998, 103. 168 Nr. 40 Taf. 20, 2.

A454. Sf. Amphora

London, BM 1888.2-8.111; -74a; -75c + Philadelphia E156.B2; E175.M13

FO: Tell Defenneh

Bauch: A: Satyr nach rechts (Spitzohren, Stumpfnase, langes Haar, langer Bart, Pferdeschweif, Hufe) greift mit der Rechten an seinen Phallus; linke Hand war wohl ausgestreckt und griff nach dem Arm einer Mänade vor ihm, die den Kopf zu ihm zurückwendet (nur Nasenspitze und Teil Schulter erhalten). Evtl. zugehörige Fragmente Philadelphia mit Frauenfüßen von dieser oder einer weiteren Mänade. – B: Zwei Mänaden im langen, gemusterten Chiton nach links tanzend, jeweils ein Bein erhoben, Arme in Bewegung, rechts von ihnen Satyr nach links, linke Hand an seinem Phallus.

Nordionien, Petrie-M. (Cook 1952)

Um 540–530

Walters 1893, 90 B113; Cook 1952, 128 B 9. 9 a–b; CVA London (8) 14 f. II D n Taf. 2, 2–4 (Cook 1954); CVA Philadelphia (2) Taf. 10, 1 b. c (Schaus 1995) [zugehörige Frgte. aus Sphingenfries u. Frauenfuß]; Cook – Dupont 1998, 98. 100 Abb. 12, 3 b; Tempesta 1998, 103. 167 Nr. 30, Taf. 22, 3. 4 [im Kat. fälschlicherweise Taf. 21, 2 angegeben].

A455. Sf. Amphora

London, BM 1888.2-8.75a

FO: Tell Defenneh

Bauch (nach Cook 1954 A und B): Mänade nach links, von beiden Seiten von Satyrn mit Pferdefüßen angegriffen (von linkem Satyr nur Bein erhalten, von Mänade hintere Seite bis zur Hüfte, von rechtem Satyrn ein Bein, Rumpf und Teil des Arms).

Nordionien, Petrie-M. (Cook 1952)

Um 540–530

Walters 1893, 90 B114; Cook 1952, 129 B19; CVA London (8) 14 II D n Taf. 2, 1 (Cook 1954); Tempesta 1998, 166 f. Nr. 29 Taf. 21, 3.

A456. Frgt. einer sf. Amphora

London, BM 1888.2-8.76a

FO: Tell Defenneh

Hintereinander nach links tanzend: Mänade, zwei ityphallische Satyrn auf Hufen.

Nordionien, Urla-Gruppe (Cook 1952)

Um 540–530

Walters 1893, 94 B125, 6; Cook 1952, 131 C II 22; CVA London (8) 21 II D n Taf. 7, 9 (Cook 1954); Tempesta 1998, 167 Nr. 32 Taf. 21, 2 [im Kat. fälschlicherweise Taf. 22, 3. 4 angegeben].

A457. Frgt. eines sf. geschlossenen Gefäßes

Bonn, AKM 1120.5

FO: Klazomenai

Kopf und Oberkörper einer Mänade nach links, von beiden Seiten ihr zugewandt jeweils Kopf eines Satyrn (langer, spitzer Bart, spitze Ohren und Stumpfnase).

Nordionien, Urla-Gruppe (Cook 1952)

540–520

Greifenhagen 1936, 379 f. Abb. 35 Nr. 32; Cook 1952, 132 C IV 1; Tempesta 1998, 103. 166 Nr. 23 Taf. 17, 1.

A458. Frgt. einer sf. Amphora

Moskau, Puschkina Museum M-1003

FO: Pantikapaion, Archaisches Haus Nr. 11

Teile von vier Frauen (Mänaden) im Chiton in Tanzbewegung, die große Efeuzweige halten, zwischen ihnen wohl ein

Satyr (nur Pferdebein erhalten).

Nordionien

3. Viertel 6. Jh.

Sidorova 1968, 112 f. Abb. 3; CVA Moskau (3) 13. 45 f. Taf. 18 (Sidorova 2009).

A459. Frgt. eines sf. geschlossenen Gefäßes

Moskau, Puschkin Museum M47 B IX/7, Nr. 1165

FO: Pantikapaion

Weißer Fuß einer Frau im langen Chiton nach links; männlicher Fuß, zurückgestellt, darüber Ende eines Schweifes – Satyr?

Nordionien

3. Viertel 6. Jh.

Sidorova 1962, 135 f. Abb. 14, 3.

A460. Frgt. einer sf. Amphora

London, BM 1952.5-5.12

FO: Naukratis

Mit dem Rücken zum Bildfeldrand Teile von Schulter und Rücken mit lang darüberfallendem Haar und Vollbart einer wohl unbedeckten männlichen Figur nach links (Satyr oder Tänzer?).

Nordionien, Urla-Gruppe (Cook 1952)

540–520

Walters 1893, 83 B102, 38; Cook 1952, 131 C II 23; CVA London (8) 24 II D n Taf. 9, 14 (Cook 1954).

A461. Frgt. eines sf. Kraters (?)

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna (Siedlung)

Kopf eines Satyrn nach rechts, davor (seine) erhobene linke Hand, auf weiterem, vielleicht zugehörigen Frgt. Pferdeschnauze nach links.

Nordionien, Gruppe der nordionischen Kolonnenkratere (Cook 1965)

Letztes Drittel 6. Jh.

Cook 1965, 128 Nr. 56 Taf. 33; Tempesta 1998, 98. 173 Nr. 90.

A462. Sf. Amphora

London, BM 1888.2-8.68, 70e, 70f, 76d

FO: Tell Defenneh

A: Nackter Mann mit Fackel nach rechts, vor ihm Mann im Mantel mit Schale in seiner Rechten, die beiden treten von hinten zu einer Frau im langen Gewand, die leicht vorgebeugt wohl vor einem Altar steht (s. Zeichnung Cook 1954). – B: Zwei Satyrn (mit Pferdefüßen, ityphallisch) in Schrittstellung einander zugewandt; der linke beugt sich leicht nach vorne, linke Hand mit Handfläche nach oben etwas vorge Streckt; oberhalb des erigierten Penis des rechten die »schwebenden« Beine eines Jünglings

oder Mannes, rechter Arm nach vorne gestreckt.

Nordionien, Petrie-Gruppe (Cook 1952)

Um 530

Petrie 1888, 29, 3; Walters 1893, 91 B115, 2. 7. 8; Brommer 1937b, 217 f. Nr. IV 11 Abb. 17; Cook 1952, 128 B15; CVA London (8) 15 Abb. 4 II D n Taf. 3, 1. 2 (Cook 1954); Walter-Karydi 1973, 110 Anm. 110; Brommer 1978, 203 C20; LIMC III (1986) 470 Nr. 551 s. v. Dionysos (C. Gasparri); Ersoy 1993, 345 Anm. 266; Tempesta 1998, 167 Nr. 31 Taf. 22, 1. 2.

A463. Campana-Dinos

Paris, Louvre E 736

FO: Cerveteri (?)

Im umlaufender Fries neun tanzende Satyrn und acht Mänaden hintereinander nach links, die Satyrn (mit Menschenfüßen) sind dabei größtenteils stark bewegt (ein Arm erhoben, nur ein Bein auf dem Boden), die Mänaden bewegen v. a. ihre Arme.

Nordionien?

540–520

Pottier 1893, 424 Abb. 1 (Zeichnung); Karo 1899, 144 Nr. 1; Merlin 1928, Taf. 27; Villard 1949, 44–47 Abb. 14–17; 50 f. 55; Cook – Hemelrijk 1963, 117; CVA Paris, Louvre (24) 24–26 Taf. 6–7; 13, 5. 6 (Gaultier 1995); Tempesta 1998, 102. 165 Nr. 13 Taf. 8, 2; 9, 2; Hemelrijk 2007, 373. 379 A5; 393 Abb. 5 a.

A464. Campana-Dinos

Wien, KHM IV 3578 (ehem. Slg. Castellani)

Im umlaufenden Fries elf hintereinander nach links tanzende Satyrn.

Nordionien?

540–520

Karo 1899, 144 Nr. 4; Villard 1949, 45. 50; Cook – Hemelrijk 1963, 117 B5; Langlotz 1975, 179; Gaultier 1995, in: CVA Paris, Louvre (24) S. 25; Boardman 1998, 249 Abb. 490; Tempesta 1998, 165 Nr. 16 Taf. 12, 2; Hemelrijk 2007, 379 A6; 397 Abb. 20.

A465. Campana-Dinos

New York, MMA 1971.259 abc

Im umlaufenden Fries Teile von neun hintereinander nach links tanzenden Satyrn.

Nordionien?

540–520

Hemelrijk 2007, 365 f. Nr. 1; 379 A7; 391–393 Abb. 1–8.

A466. Campana-Dinos

Amsterdam, Allard Pierson Museum 8959A-C

Teile von bärtigen, tanzenden Satyrn nach links, einer schaut aus dem Bild.

Nordionien?

540–520

Hemelrijk 2007, 375 f. Nr. 2; 379 B2; 411 f. Abb. 59–61; CVA Amsterdam (6) 73 f. Taf. 345 (Hemelrijk – den Boer 2009).

A467. Northampton-Amphora

Paris, Slg. Stavros S. Niarchos A 059

A: Bildfeld Henkelzone: In der Mitte Dionysos im langen, gemusterten Himation und rotem Schrägmantel nach rechts, mit Efeukranz im langen Haar. In seiner erhobenen Linken hält er einen großen Kantharos. Vor ihm springt ein kleiner Satyr mit Doppelaulos nach links, dahinter ein größerer Satyr (menschenfüßig, die drei anderen sind pferdefüßig), der sich zu einem Dinos auf Dreifuß umwendet, aus dem er mit einer Kelle schöpft. Hinter Dionysos zwei weitere Satyrn nach rechts, der erste mit einer Kanne in seiner Linken und Kranz in der Rechten, der zweite mit Trinkhorn und Weinschlauch. Alle mit langem Haar, langem Bart, Stumpfnase, Spitzohren und Efeukranz. – B: Im Zentrum großer Ranken-Palmetten-Komplex, von beiden Seiten flankiert von einem auf einem Kranich reitenden Pygmäen mit Keule (?); darunter ein Hase, ein Fuchs und zwei Igel. – Hals: auf beiden Seiten Triton nach links, in jeder Hand einen Kranz, einmal von springenden Delphinen umgeben.

Nordionien?

540–520

Karo 1899, 146; Beazley 1929, 1 f. Taf. 1, 1. 3; 2, 4; Greifenhagen 1929, 56 f. 91 Nr. 348; Buschor 1943, 64; Cook 1952, 149 f. Anm. 131 Nr. 1; Walter-Karydi 1973, 79. 84. 190 f. Taf. 66, 2; 79. 82. 83. 84. 144 Nr. 932 Taf. 129; Langlotz 1975, 190 Taf. 66, 2; Simon 1976, 61 f. Farbtaf. 16 f.; CVA Castle Ashby (1) 1 f. Taf. 1–3 (Boardman – Robertson 1979) mit älterer Lit.; Boardman 1980, 203 f. Anm. 155 Abb. 242; Marangou 1995, 118 Nr. 17 (mit weiterer Lit.); Boardman 1998, 246 f. Abb. 485, 1. 2; Tempesta 1998, 90. 104. 163 Nr. 1 Taf. 1, 1. 2; Lemos 2000a, 382; Himmelmann 2005a, 79; Hemelrijk 2007, 377 f. 381. 384 E3; 418 f. Abb. 75–77.

A468. Campana-Dinos

Würzburg, Martin von Wagner Museum H 5352

FO: Sizilien (?)

Im umlaufenden Fries: Rückführung des Hephaistos: Dionysos steht in langem Chiton mit Mantel nach rechts vor Maultier, die Linke er-

hoben, in der Rechten hält er einen Strick, der am Zaumzeug des Tieres befestigt ist. Auf dem Tier sitzt der nackte Hephaistos (verkrüppeltes linkes Bein). Die beiden sind umgeben von einem Zug tanzender und springender Satyrn (Spitzohren, Stumpfnasen, teils mit Menschenfüßen, teils mit Hufen): Der vorderste, mit Weinschlauch auf dem Rücken, hält mit seiner Linken den Schweif des Maultiers, in seiner Rechten ein Trinkhorn. Es folgt ein weiterer Satyr mit Trinkhorn, zwei einander zugewandte mit Weinschlauch zwischen einander, zwei einander zugewandt tanzende, ein Dinos (in Weiß aufgemalte Silensmaske), ein tanzender Satyr mit Trinkhorn nach links, zwei einander zugewandte Satyrn mit Trinkhorn und Doppelaulos.

Nordionien?

540–520

CVA Würzburg (1) 34–36 Taf. 26–28 Abb. 17. 18 (Hölscher 1975); F. Hölscher, in: Simon 1975, 79 f. Taf. 16; Brommer 1978, 203 C15 Taf. 11, 3; Martelli 1978, 193 Taf. 84 Abb. 59; Martelli 1981, 10; 12 Abb. 47; Froning, in: Beckel u. a. 1983, 52 f. Nr. 19 mit Abb.; Gaultier 1995, in: CVA Paris, Louvre (24) S. 23; LIMC III (1986) 470 Nr. 552 mit Abb. s. v. Dionysos (C. Gasparri); LIMC IV (1988) 639 Nr. 137 b s. v. Hephaistos (A. Hermary – A. Jacquemin); Boardman 1998, 249 Abb. 491; Cook – Dupont 1998, 110 Abb. 13, 2; Tempesta 1998, 165 Nr. 17 Taf. 11, 1. 2; Sinn – Wehgartner 2001, 54 f. Nr. 20 Abb. 3 (mit weiterer Lit.); Hemelrijk 2007, 373–375 Nr. 1; 379 B1; 408 f. Abb. 48–54.

A469. Campana-Dinos

Paris, Louvre Cp 10233

FO: Cerveteri (?)

Im umlaufenden Fries Hephaistos auf ityphallichem Maultier nach links, geführt von sich zu ihm umschauenden Dionysos im langen Chiton, in der erhobenen Rechten einen Kantharos. Die beiden sind umgeben von acht tanzenden Satyrn, darunter einer mit Kantharos und Weinschlauch, einer mit Doppelaulos vor einem Kessel auf Dreifuß.

Nordionien?

540–520

Villard 1949, 33–37 Abb. 1–3 Taf. 5; 49; Cook – Hemelrijk 1963, 117 B6; Walter-Karydi 1973, 84; Brommer 1978, 203 C14; LIMC IV (1988) 639 Nr. 137a s. v. Hephaistos (A. Hermary – A. Jacquemin); CVA Paris, Louvre (24) 26 Taf. 8. 9; 13, 7. 8 (Gaultier 1995); Tempesta 1998, 165 Nr. 14 Taf. 10, 1. 2; Hemelrijk 2007, 373 f. 378 f. A2; 410 Abb. 55–58.

A470. Frgt. einer sf. Hydria

Thera, Museum

FO: Thera, Nekropole bei Sellada

Rückführung des Hephaistos: Oberkörper eines bärtigen Mannes im Chiton auf einem Maultier nach rechts, den Kopf mit nackenlangem Haar zurückgewandt. Vor dem Tier schreitet ein bärtiger Mann in Chiton, der das Maultier an einem Strick führt. Im Rücken des Reiters auf Höhe seiner Schulter Reste von Gesäß einer kleinen Figur mit Pferdeschweif, wohl von einem kleinen, herumtornenden Satyrn (?).

Nordionien

540–520

Zapheiropoulos 1973, 122 Taf. 147 a; Catling 1973/1974, 31. 32 Abb. 60; Brommer 1978, 203 C21; Özer 2004, 210. 219 Anm. 88.

A471. Frgt. einer sf. Augenschale

Samos, Vathy Museum

FO: Samos, Pythagorion, Nekropole

Größtes Frgt.: tanzender Satyr und Mänade hintereinander nach rechts, die Mänade wendet sich nach hinten um. – Kleines Frgt. Rest von entsprechender Gruppe. – Mittleres Frgt.: Teil von Maultier mit Reiter; davor tanzende Beine (von Satyr?).

Ostionien (?)

Letztes Viertel 6. Jh.

Kunze 1934, 120 Beil. 10, 5; Brommer 1937b, 216 f. Nr. IV 3; Walter-Karydi 1973, 29. 35. 130 Nr. 475 Taf. 52; Brommer 1978, 203 C19; Tempesta 1998, 91 f. 96. 170 Nr. 65 Taf. 32, 1.

A472. Sf. Halsamphora

Berlin, ANT V.I. 2932

FO: Rhodos (?)

Zwei Satyrn fassen die Henkel einer mannshohen Halsamphora, Satyr rechts mit langem Haar in Deckrot (darin weißer Blattkranz), langem über Brust gebreitetem Bart, Stumpfnase, spitzen Ohren, Hufen und Pferdeschweif. Von Satyr, der Amphora von links hält, nur Hand, Teil der Beine mit Pferdehufen und Spitze des Pferdeschweifs erhalten.

Nordionien, Enmann-Klasse (Cook 1952)

Um 540–530

Smith 1885, 180–183. 190 f. Abb. 1. 2; Bulle 1893, 44; Karo 1899, 146; Neugebauer 1932, 35; Kunze 1934, 82 Anm. 1; Villard 1949, 56; Cook 1952, 134 D1; Cook – Hemelrijk 1963, 114. 116–118; CVA Berlin, Antiquarium (4) Taf. 174; Martelli 1981, 7; Tempesta 1998, 98. 163 Nr. 2 Taf. 2, 1. 2; Hemelrijk 2007, 377 f. 381–383 D5; 416 Abb. 72 a. b.

A473. Sf. Bauchamphora

Bonn, AKM 1524

FO: Nildelta (?)

Im umlaufenden Bauchfries neun Satyrn (wohl drei weitere zu ergänzen) mit spitzen Ohren, langem Bart und Stumpfnase, mit Pferdehufen aber ohne Schweif, alle ityphallisch. Sie laufen/tanzen hintereinander nach rechts, nur einer in entgegengesetzter Richtung. Drei halten einen Kantharos, einer eine Kanne, einer ein Rehkitz, einer hat einen Weinschlauch über die Schulter geworfen, einer spielt die den Doppelaulos.

Nordionien

540–520

Greifenhagen 1936, 391–394 Abb. 48–51; 396–398 Nr. 45; Cook 1937, 237 Nr. 3; Buschor 1943, 64; Grunwald, in: AKM Bonn 1969, 151 f. Nr. 172 Taf. 88; Geominy, in: Himmelmann – Geominy 1992, 30 f. Abb. 10. 11; 48–50; Tempesta 1998, 100. 172 Nr. 83 Taf. 39; Himmelmann, in: Mielsch 2003, 58 f. Taf. 16 (spiegelverkehrt).

A474. Frgt. einer Situla

London, BM 1888.2-8.10

FO: Tell Defenneh (vielleicht Raum 10)

Zwei musizierende Satyrn (?) einander zugewandt, zwischen ihnen ein großes Gefäß, der linke (wohl mit Spitzohr) spielt Doppelaulos, der rechte Leier (kein Satyrschweif, wohl mit übergroßem Penis).

Ostdoris (?), Situlen Gruppe C (Cook 1954) 3. Viertel 6. Jh.

Petrie 1888, Taf. 26, 7; Walters 1893, B106, 7; CVA London (8) 37 II D m Taf. 9, 16; 3, 9 (Cook 1954).

A475. Sf. Halsamphora

Berlin, ANT V.I. 5844

FO: Karnak (?)

A: Satyr mit Menschenfüßen, Pferdeschweif und langem, zotteligen Bart führt Widder, der ebenso groß ist wie er, nach links. – B: Zwei einander zugewandte Männer beim Faustkampf; am linken Bildfeldrand steht langhaariger Mann im Mantel (Kampfrichter?), am rechten Bildfeldrand Kessel auf einem Dreifuß.

Nordionien, nahe Campana-Dinoi (Cook 1952)

Um 530–520

Neugebauer 1932, 34 f.; Villard 1949, 47 f.; Cook 1952, 140 Fa Taf. 32; Boardman 1958, 11 f. Taf. 2 b; Cook – Hemelrijk 1963, 117 f. A1; CVA Berlin, Antiquarium (4) 41 f. Taf. 175, 3. 4 (Kunisch 1971) mit älterer Lit.; Walter-Karydi 1973, 82. 144 Nr. 935 Taf. 128; Martelli

Cristofani 1978, 193 Taf. 84 Abb. 63; Martelli 1981, 10. 11 f. Abb. 48. 49; Gaultier 1995, in: CVA Paris, Louvre (24) S. 25; Cook – Dupont 1998, 203 Anm. 2; Tempesta 1998, 100 f. 164 Nr. 12 Taf. 9, 1; Weber 2001, 140 Taf. 23, 1 a. b; Hemelrijk 2007, 370. 373. 377. 379 A9; 407 Abb. 47 a. b.

A476. Sf. Halsamphora

Wien, KHM (Leihgabe von privat)

A: Satyr (Hufe) im Schritt nach rechts, streckt seine linke zu einem äsendem Reh aus. – B: Sirene nach rechts, Kopf zurückgewandt; am rechten Bildfeldrand Frau im Mantel nach links. Zwischen ihnen nach rechts springender Hase. Nordionien, Enmann-Klasse (Cook 1952) 540–520

Cook 1952, 134 f. D3 Taf. 30; Langlotz 1975, 196 Taf. 69, 3; Tempesta 1998, 100. 168 Nr. 42 Taf. 23, 1; Hemelrijk 2007, 377 f.

A477. Frgt. einer sf. Amphora

Olbia O.68 Nr. 4192

FO: Olbia

Menschlicher Arm und Hinterkopf einer Figur (Mann oder Satyr?) nach rechts, Kopf zurückgewandt. Der erhobene linke Arm berührt fast die Hörner eines Ziegenbocks nach links.

Nordionien

540–520

Levi 1972, 48 f. Abb. 14, 3.

A478. Frgt. einer sf. Amphora

Moskau, Puschkin Museum M-1001

FO: Pantikapaion

A: Bildfeld mit zentralem Palmetten-Ranken-Komplex, zu beiden Seiten ein Satyr (Kranz mit weißen Blättern im langem Haar und Spitzohren), zumindest der linke greift an eine Ranke. – B: Auf einem Frgt. Teil eines mindestens mannshohen Phallos, der mit einer rotweißen Girlande geschmückt ist. Auf einem weiteren Frgt. nackter Oberkörper einer männlichen, bewegten Figur nach links. Auf weiterem Frgt. wohl Arm und Kopf eines Knaben (?), der eine Kanne hochhält, den Kopf in Frontalansicht (ohne Abb., nach Sidorova 1986, 115; Cook nach Hemelrijk 2007, 385).

Nordionien, Umkreis Enmann-Klasse/Northampton-Gruppe

540–520

Sidorova 1962, 131 f. Abb. 12; 135 f. Abb. 14, 2; Sidorova 1968, 116 Abb. 6; Alexandrescu 1978b, 57 Taf. 26 Abb. 9; Kopejkina 1979, 22 f. Abb. 23; Martelli 1981, 7 f. Abb. 31; Sidorova 1992, 160. 161 f.; Tempesta 1998, 98. 164 Nr. 7

Taf. 5, 1; Hemelrijk 2007, 377. 385 E5; 413 Abb. 65.

A479. Frgt. einer sf. Amphora

Bonn, AKM 1586 + Stockholm, NM Ant2351

FO: Klazomenai

Im Halsfries: Frgt. Bonn: Weißes Bein zwischen zwei Hufen (Mänade zwischen Satyrn?), aus dem Boden wachsende Ranke. – Frgt. Stockholm: Huf und aus dem Boden wachsende Ranke.

Nordionien

3. Viertel 6. Jh.

Kjellberg 1908, 10 Taf. 57, 5 (Frgt. Upsala); Greifenhagen 1936, 382 Nr. 34, 378 Abb. 34; Cook 1952, 139 F1; Tempesta 1998, 102. 166 Nr. 22; CVA Stockholm (2) 33 Taf. 20, 2.

A480. Frgt. einer sf. Amphora

Bukarest, Archäologisches Institut V 5736

FO: Histria

Am rechten Bildfeldrand: Kopf und Schultern eines Satyrn (Spitzohr, weißer Blattkranz) mit angewinkeltem Arm nach rechts, Kopf zurückgedreht.

Nordionien, Umkreis Enmann-Klasse/Northampton-Gruppe

540–520

Alexandrescu 1978a, 61 Nr. 238 Taf. 23; Alexandrescu 1978b, 57 Taf. 26 Abb. 8; Martelli 1981, 6 f. Abb. 25; Tempesta 1998, 98. 163 Nr. 4 Taf. 4, 2; Hemelrijk 2007, 381. 382 D2; 416 Abb. 71.

A481. Sf. Frgt.

Taman, Archäologisches Museum

FO: Hermonassa (Siedlung)

Kopf eines Satyrn nach links (Spitzohr, weißer Blattkranz).

Nordionien, Umkreis Enmann-Klasse/Northampton-Gruppe

540–520

Finogenova 2005, 426. 439 Abb. 3, 2 oben.

A482. Frgt. einer sf. Amphora

Taman, Archäologisches Museum

FO: Phanagoria, Oberstadt

Kopf eines Satyrn nach links (Spitzohr, weißer Blattkranz).

Nordionien, Enmann-Klasse (Kuznecov 2005) 540–520

Kuznecov 2005, 270 Nr. 2; 274 Abb. 2.

A483. Sf. Frgt.

Taman, Archäologisches Museum

FO: Hermonassa (Siedlung)

Nackte Schultern mit langem Haar (Bart?) einer männlichen Figur mit weißem Zweig nach rechts (Tänzer? Satyr?).

Nordionien, Umkreis Enmann-Klasse/Northampton-Gruppe
540–520

Finogenova 2005, 426. 439 Abb. 3, 2 links.

A484. Schulterfrgt. eines sf. geschlossenen Gefäßes

Chios

FO: Chios, Kofina

Rumpf mit Beinansatz von nackter, männlicher Figur (Bauchfalten, Behaarung in Ritzung, weißer Bart) in Tanzbewegung (?) zurückgelehnt mit weißem Zweig in der linken Hand (Satyr?).

Nordionien, Umkreis Enmann-Klasse/Northampton-Gruppe
540–520

Anderson 1954, 140 Nr. 69 Taf. 6.

A485. Frgt. einer sf. Amphora

Taman, Archäologisches Museum

FO: Phanagoria, Oberstadt

Zwei angewinkelt erhobene Arme, einer von einer Figur von rechts, einer von einer Figur von links, davor drei Zweige in Deckweiß (Tänzer oder Satyr?).

Nordionien, Umkreis Enmann-Klasse/Northampton-Gruppe
540–520

Kuznecov 2005, 271 Nr. 4; 275 Abb. 4

A486. Sf. Frgt.

Taman, Archäologisches Museum

FO: Hermonassa (Siedlung)

Teile eines Oberkörpers mit erhobenen Arm und Zweig (von Tänzer oder Satyr?).

Nordionien

2. Hälfte 6. Jh.

Finogenova 2005, 426. 439 Abb. 3, 2 Mitte rechts.

A487. Frgt. einer sf. Schale

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna, Schnitt R (Siedlung)

Neben dem Auge einer Augenschale ityphallischer Satyr und tanzende Mänade hintereinander nach rechts, die Mänade wendet sich nach hinten um, Weinranke.

Ostionien (?)

Letztes Viertel 6. Jh.

Cook 1965, 118 Nr. 17 Taf. 25; Tempesta 1998, 98. 173 Nr. 91.

A488. Frgt. eines sf. Deckels (?)

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna (Siedlung)

Teile von vier tanzenden Satyrn.

Nordionien

Ende 6. Jh.

Cook 1965, 128 Nr. 63 Taf. 33; Tempesta 1998, 172 Nr. 88.

A489. Frgt. eines sf. Lekanisdeckels

Klazomenai

FO: Klazomenai

Tanzender Satyr nach links, vor ihm weißer Fuß, vorgestreckte Hand und Reste des Gesichts einer ihm zugewandt tanzenden Mänade.

Nordionien

Ende 6. Jh.

Mission Clazomènes 1982, 93 Abb. 16.

A490. Sf. Hydria

Prag, Université Charles 60.23

FO: Gekauft in Smyrna

Bauch: Tanzender, ityphallischer Satyr und Mänade hintereinander in Bewegung nach rechts, die Mänade dreht sich zurück.

Ostionien (?)

Letztes Viertel 6. Jh.

CVA Prag, Université Charles (2) 9 Taf. 51 (Bouzek 1997).

A491. Sf. Lekythos

Klazomenai KLAZ-1982-NAT-III

FO: Klazomenai, Yildiztepe Nekropole

Satyr und Mänade hintereinander nach rechts tanzend (nach Özer 2004 weiteres Frgt., zusammen zwei Mänaden zwischen Satyrn).

Nordionien

Letztes Viertel 6. Jh.

Özer 2004, 209 Abb. 14; 213 Nr. 14.

A492. Sf. Krater

Olbia O/59 Nr. 3888

FO: Olbia

Vor einer Weinranke am Boden gelagerter Satyr, der einen Kantharos in seiner Rechten erhebt.

Nordionien (?)

Letztes Viertel 6. Jh.

Levi 1964, 14 f. Abb. 10, 1; Boardman 1968, 57 f. 62 Anm. 9; Tempesta 1998, 89. 100. 172 Nr. 84.

A493. Sf. Kyathos

St. Petersburg (?)

FO: Geroevka-2 (bei Nymphaion)

Auf einer Gefäßseite Wagen auf dem bärtiger Mann steht (Dionysos?), gezogen von zwei bärtigen Männern (Satyrn?, so Goroncharovski 2007). Auf der anderen Gefäßseite eine Mänade im langen Gewand mit Tyrsos in Bewegung nach links, vor ihr (nach Goroncharovski und Zin'ko) nackter Mann mit gebeugten Knien und Stab.

Ostägäis (?)

Frühes 5. Jh.

Zin'ko 1996, 90–92 Abb. 4, 8; Zin'ko 1998, 87. 99 Abb. 3, 3; Scholl – Zin'ko 1999, 44 Foto 8 (keine Taf.-Nr.); Goroncharovski 2007, 588 Abb. 7, 3.

A494. Frgt. einer sf. Amphora

Istanbul, Archäologisches Museum A 20-3467

FO: Xanthos (Wohnquartier A?)

Teile vom Kopf wohl eines Satyrn (Spitzohr) nach rechts.

Nordionien

3. Viertel 6. Jh.

Metzger 1972, 40–42 Nr. 39 Taf. 9, 39 a. b.

A495. Frgt. einer sf. Amphora

Taman, Archäologisches Museum

FO: Phanagoria

Am linken Bildfeldrand Huf, Unterschenkel und Schweif eines Satyrn nach rechts.

Nordionien

3. Viertel 6. Jh.

Kuznecov 2010, 458 Abb. 45; 460.

A496. Frgt. eines sf. geschlossenen Gefäßes

Moskau, Puschkin Museum M-71 NE 139 pit n. 100

FO: Pantikapaion

Huf (eines Satyrn?) vor Palmette nach rechts.

Nordionien (?)

2. Hälfte 6. Jh.

Sidorova 1992, 160 f. 149 Abb. 15 a; CVA Moskau (8) 57 Taf. 25, 5 (Sidorova 2009).

A497. Frgt. eines Dinos/Kraters (?)

London, BM 1886.6-1.782

FO: Naukratis

Schweif eines Pferdes oder eines Satyrn nach rechts.

Nordionien

Mitte – 3. Viertel 6. Jh.

Walters 1893, 86 B103, 24; CVA London (8) 23 II D n Taf. 8, 10 (Cook 1954).

A498. Frgt. eines geschlossenen Gefäßes

Sukas (?) TS 4063

FO: Tell Sukas

Am rechten Bildfeldrand Schweif eines Pferdes oder Satyrn nach links.

Nordionien

Mitte – 3. Viertel 6. Jh.

Ploug 1973, 74 f. 78 Nr. 334 Taf. 17.

A499. Frgt. einer sf. Amphora

Klazomenai AKRO-1988-011

FO: Klazomenai, Akropolis

Efeuzweige (getragen vom Gefolge des Dionysos? So Özer 2004).

Nordionien

Letztes Viertel 6. Jh.

Özer 2004, 209 Abb. 15; 213 Nr. 15.

A500. Frgt. eines sf. Kraters

Izmir, Museum 210 (BYR 1967)

FO: Alt-Smyrna, Athenatempel

Mann mit Kopfbedeckung und Kiepe auf dem Rücken nach rechts. In seiner Rechten hält er das Ende eines nach unten weisenden Stabs (Pflug?), in seiner Linken eine leicht nach oben gebogene Gerte (?).

Nordionien

2. Viertel 6. Jh.

Akurgal 1983, 55. 110. 144 Taf. K 1; 119 a.

A501. Frgt. eines sf. Kraters

Izmir, Museum 52 (BYR 1969)

FO: Alt-Smyrna, Athenatempel

Gitter (Tür?), an die von rechts ein Mann mit einer Hand greift, in der anderen Hand hält er einen Stock, sonst ist von ihm nur noch ein vorgestellter Fuß erhalten. Die Füllornamente zwischen Stock und Gitter könnten Weintrauben meinen.

Nordionien

2. Viertel 6. Jh.

Akurgal 1983, 55 Taf. 119 b.

A502. Frgt. einer sf. Amphora

Oxford, AM 1924.64

FO: Karnak

A: Gesamter Bildgrund mit Weinreben, in denen Trauben hängen gefüllt. Am linken Bildfeldrand langhaariger Jüngling im Schurz, der nach einer über ihm in den Weinreben sitzenden übergroßen Heuschrecke greift; zu seinen Füßen ein angeketteter Hund; am rechten Fragmentrand Vogel (Schnabel u. Auge erhalten); in rechter unterer Ecke hochspringender Hund mit geöffnetem Maul. – B: Teile von vier Männern im Schurz mit erhobenen Armen nach rechts, die wohl ein Schiff tragen, auf dessen Bug in Form eines Eberkopfes eine kleine Gestalt mit zwei Phalloi herumturnt, darüber, wohl

in dem Schiff Reste von zwei Figuren nach rechts, die vordere im Schurz mit Satyrsschweif, in beiden vorgestreckten Händen einen etwa mannshohen Phallus (Akrostolion des Schiffes), hinter ihm Hände eines Musikers mit Doppelaulos (Rekonstruktion Boardman 1958).

Nordionien

550–530

Brommer 1937a, 33 mit Anm. 18; Cook 1952, 139 F 18; CVA Oxford (2) 88 II D Taf. 10, 24 (Price 1931); Buschor 1943, 64; Boardman 1958, 4–12 Taf. 1; Jackson 1976, 76; Boardman 1980, 137; Graf 1985, 386 f.; Jones – Boardman 1986, 689; Hedreen 1992, 129 Taf. 24; Boardman 1998, 220 Abb. 487; Cook – Dupont 1998, 106; Hoffmann – Steinhart 1998, 55; Tempesta 1998, 165 Nr. 19 Taf. 16, 1–2; Weber 2001, 141 Taf. 23, 2 a. b; Schlotzhauer – Villing 2006, 68 Anm. 119; Hemelrijk 2007, 377. 385 F1; Smith 2010, 209. 213 f.

A503. Frgt. einer sf. Amphora

Moskau, Puschkin Museum M-999

FO: Pantikapaion

Teile eines bärtigen Mannes im roten Schurz, rotes Band mit weißen Punkten über der Brust (Sidorova 1962), tritt mit Beinen in Korb, dessen Inhalt mit verblassten Wellenlinien angegeben ist; hinter ihm Hände mit Doppelaulos; vor der vorderen Kante des Korbs nach oben verlaufender, leicht gebogener Streifen, mit der Biegung folgender Binnenritzung in der Mitte: Wellenlinie mit paralleler Linie auf beiden Seiten, wiederum außen davon rote u. weiße Punkte, daneben Ende einer herabhängenden, rot-weißen Girlande (geschmückter Riesenphallos).

Nordionien, Enmann-Klasse (Sidorova 1968)

3. Viertel 6. Jh.

Sidorova 1962, 130 f. Abb. 11; Sidorova 1968, 114 f. Abb. 5; Hölscher, in: CVA Würzburg (1) S. 36; Alexandrescu 1978b, 57, Taf. 26 Abb. 10; Martelli 1981, 6 f. Abb. 26; Hemelrijk 2007, 377. 381 f. D1; 416 Abb. 70; CVA Moskau (8) 59 f. Taf. 27, 3 (Sidorova 2009).

A504. Frgt. eines sf. geschlossenen Gefäßes

Moskau, Puschkin Museum Mat. Res. 56 188; M-47-B, Nr. 1165 (?)

FO: Pantikapaion (Grab)

Weinblätter, Hinterkopf vor Korb, der von einer Hand gehalten wird.

Nordionien

3. Viertel 6. Jh.

Cvetaeva 1957, 188 f. Abb. 3, 14; Sidorova 1962, 135 f. mit Anm. 281; J. Boardman 1962/63, 46 Abb. 27; Sparkes 1976, 48 Anm.

11; Vdovičenko 2008, 193 Abb. 20, 2.

A505. Frgt. einer sf. Hydria

St. Petersburg, Ermitage B91.103

FO: Berezan

Bartlose, männliche Figur im Schurz unter den Ranken eines Weinstocks, der auf Astgabeln abgestützt ist, darauf sitzt eine riesige Heuschrecke.

Nordionien, Umkreis Enmann-Klasse/Northampton-Gruppe

540–520

Solovyov 1999, 88 f. Abb. 79; Solov'ev 2005, 77 Nr. 125; Hemelrijk 2007, 385 F2.

A506. Frgt. eines Kraters

St. Petersburg, Ermitage B73.42

FO: Berezan

Zweige (Weinlaub) und Teil einer Heuschrecke.

Nordionien

3. Viertel 6. Jh.

Solov'ev 2005, 52 Nr. 65; Posamentir – Solovyov 2007, 187 Abb. 19.

A507. Frgt. einer Kleinmeisterschale

Samos (verschollen)

FO: Samos, Heraion

Weinstock mit rotgetupfter Traube

Südionien

3. Viertel 6. Jh.

Kunze 1934, 84 Nr. 5; 88 f. Taf. 6, 5; Walter-Karydi 1973, 130 Nr. 472; Cook – Dupont 1998, 93 Abb. 11, 1.

A508. Frgt. eines sf. geschlossenen Gefäßes

Toronto Royal Ontario Mus. 910x234.1

FO: Naukratis

Weinranke.

Nordionien

3. Viertel 6. Jh.

Hayes 1992, 209 N30.

A509. Kleinmeisterschale

Paris, Louvre F 68

FO: Etrurien (?)

Innen: Im Zentrum bärtiger, langhaariger Mann im Schurz nach rechts, Arme auf Kopfhöhe erhoben. In beiden Händen hält er die Enden von Weinranken. Sie kommen von zwei Weinstöcken, deren Stämme von der Schalenmitte zum Rand wachsen, sich dort jeweils teilen und mit ihrem Gezweig das gesamte Bildfeld überziehen; in einer Astgabel ein Vogel, in der anderen ein Vogelnest mit vier Nestlingen, auf das ein Vogel mit Insekt im Schnabel zufliegt. Unter dem Nest kleine Schlange, wiederum

darunter Heuschrecke im Gezweig.

Südionien

Mitte. 6. Jh.

Price 1931, in: CVA Oxford (2) S. 89; Beazley 1932, 169 Anm. 13; CVA Paris, Louvre (8) 61 III He Taf. 78 (Pottier 1933); Kunze 1934, 101–104 Beil. 8, 1. 2; Cook 1933/1934, 3. 67 Taf. 11 b; Schefold 1967, 93; Walter-Karydi 1973, 22. 24. 26. 27. 36. 128 Nr. 419 Taf. 13. 46; Simon 1976, 57 Taf. 35; Henrichs 1987, 107 f. Abb. 9; Cook – Dupont 1998, 92. 94 Abb. 11, 2; Tempesta 1998, 92–94. 170 Nr. 63, Taf. 31, 2; Schlotzhauer 2000, 415; Isler-Kerényi 2001, 198; Schlotzhauer 2006b, 237 mit Anm. 93. 94.

A510. Kanne

Bergama, Archäologisches Museum

FO: Gryneion, Nekropole

Im Tierfries vor einem Greifen stehende Frau im langen Chiton mit Schleiertuch mit einem Sistrum (?) in der erhobenen Hand.

Äolis

1. Viertel 6. Jh.

Iren 2003, 176 Nr. 139; 81–84 Abb. 37; Taf. 33. 34.

A511. Frgt. eines sf. Skyphoskraters

Larisa (?)

FO: Larisa, Athenaheiligtum

Teile von Pferd mit Reiter nach rechts.

Äolis

1. Drittel 6. Jh.

Boehlau – Schefold 1942, 96 Taf. 40, 22.

A512. Kelch

Istanbul, Archäologisches Museum 8904

FO: Pitane, Nekropole

Über einem Henkel: Zwei bärtige, einander zugewandt stehende Männer; Reiter (Troilos) auf Pferd, mit Beipferd; Baum. Vor den Pferden steht bärtiger Mann im kurzen Chiton und gießt Wasser in ein Becken (?). Hinter ihm Säule und Mauerwerk von Brunnenhaus. Dahinter kauert hinter seinem Rundschild Krieger (Achilleus) mit Helm und Lanze. Hinter ihm steht Frau im langen Chiton, die mit ihrer Rechten eine Hydria (?) auf dem Kopf balanciert, in ihrer Linken hält sie eine Kanne. Mit dem Rücken zu ihr: drei bärtige Männer nach rechts in langen Gewändern mit Mantel darüber, Kapuze über den Kopf gezogen. Die beiden hinteren halten eine Lanze; der mittlere trägt zusätzlich einen Sack über der Schulter; der vordere hält einen Zweig.

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

580–550

Mellink 1965, 148; Walter-Karydi 1973, 108 Anm. 201; 140 Nr. 782 Taf. 95 (innen); Schauenburg 1970a, 48–50 Abb. 14 f.; Bayburtluoğlu 1978, 29 Taf. 7, 12; Anatolian Civilisations 1983, 33 f. B.84; Lemos 1991, 94; 95; 98; 96; 99 Abb. 53; 100; 101; 107; 108; 113; 183; 185; 203 Nr. 800 Abb. 58 Taf. 109 f.; Tempesta 1998, 168 Nr. 48 Taf. 26, 1. 2; 27, 1. 2; Lemos 1999, 19 f. Abb. 2; Lemos 2000a, 384 f.; Lemos 2000b, 236; Williams 2006, 130.

A513. Teller

Istanbul, Archäologisches Museum 4156-8

FO: Ephesos

Frgt. Istanbul: Auf einem Frgt. Zweige von einem Strauch, Hinterkopf; auf weiterem Frgt.: erhobene Hand, die Lanze (Spitze nach oben) hält. – Frgt. London: vor einer Pflanze Beine nach rechts.

Ostdoris

2. Viertel 6. Jh.

Smith, in: Hogarth 1908, 228 Nr. 25 Abb. 53; Cook 1933/1934, 67 Anm. 3; Walter-Karydi 1973, 66. 137 Nr. 680; Taf. 89; Tempesta 1998, 171 Nr. 72 Taf. 35, 3. 4; Attula 2006a, 114.

A514. Frgt. eines sf. Kraters

Larisa (?)

FO: Larisa, Athenaheiligtum

Reste von Gesicht eines Menschen (Auge, Nase) nach links, davor Zweig. Auf möglicherweise zugehörigen Fragmenten Reste von weiteren Figuren? (nach Boehlau – Schefold 1942).

Äolis (?)

6. Jh.

Boehlau – Schefold 1942, 98 Taf. 42, 15–17.

A515. »Apries«-Amphora

Basel, Slg. H.A. Cahn HC 1175

FO: Theben (?)

A: Zwei Männer (Boxer) mit auf Kopfhöhe erhobenen Händen einander zugewandt, zwischen ihnen ein Kessel. Der linke (mit Stirnfalten und Band um den Kopf) hat beide Hände mit gestreckten Fingern, die Handfläche nach unten, erhoben, der andere im Schurz, mit kurzem Haar und Bart hat seine Hände zu Fäusten geballt. Hinter ihm eine ionische Säule, auf der ein Raubvogel (Adler?) sitzt. – B: Köpfe von zwei schleiertragenden Frauen, einander zugewandt; zwischen ihnen auf Kopfhöhe Reste von zwei stabartigen Gegenständen (Mörser?). Hinter der einen Pflanze (Kapernstrauch?).

Nordionien

560–530

Boardman 1980, 138. 139 Abb. 164; Boardman

1987, 147. 148 Abb. 4; Kreuzer, in: Frühe Zeichner 1992, 52–54 Nr. 51; Schattner 1995, 65–93; Weber 1995, 163–170; Cook – Dupont 1998, 107; Hoffmann – Steinhart 1998, 49–61; Özer 2004, 201. 215 Anm. 15; Schlotzhauer – Villing 2006, 54 Taf. 1; 56; 64; Bailey 2006, 155–157.

A516. Kleinmeisterschale

Athen, NM SA2295 (K907. K1361)

FO: Samos, Heraion

Innen im Tondo: Füße u. Unterschenkel einer stehenden, nackten, männlichen Figur. – Fries um Tondo: Baum, zu beiden Seiten Hinterteil eines Pferdes nach außen, auf einem ist noch jugendlicher, nackter Reiter mit kurzem Haar erhalten.

Südionien

3. Viertel 6. Jh.

Technau 1929, 37 Nr. 3 Beil. 19, 2; Kunze 1934, 84 Nr. 4; 88; 121 Taf. 6, 4; Walter-Karydi 1973, 24 f. 33. 129 Nr. 439 Taf. 49; Cook – Dupont 1998, 93 Abb. 11, 2 (ein Frgt.).

A517. Frgt. einer sf. Amphora

Taman, Archäologisches Museum (?)

FO: Phanagoria, Oberstadt

Am rechten Bildfeldrand Kopf mit Bart und langem, mit weißem Blattkranz bekränzten Haar eines wohl bekleideten (doppelte Ritzung und weiß Punktreihe von Gewandrand am Hals) Mannes nach links, davor zwei Zweige und Reste einer zum Kopf hin mit der Handfläche nach oben vorgestreckten Hand (?).

Nordionien, Umkreis Enmann-Klasse/
Northampton-Gruppe

3. Viertel 6. Jh.

Kuznecov 2005, 270 f. Nr. 3; 275 Abb. 3;
Kuznecov 2010, 457 Abb. 44; 460.

A518. Sf. Amphora

St. Petersburg, Ermitage B90.44

FO: Berezan

Jugendlicher Reiter (in kurzem Chiton?) nach rechts, über Kruppe Pferd Rosette, unter Pferd Ranke.

Nordionien

3. Viertel 6. Jh.

Solovyov 1999, 88 Abb. 78; Solov'ev 2005, 51 Nr. 64; Vdovičenko 2008, 183 Abb. 10, 1.

A519. Oinochoe

Chios, Museum

FO: Chios, Emporio, »Pyrgi Road cemetery«

Zwischen Palmen Kopf einer stehenden, männlichen Figur im Profil nach links (Apollon?).

Unter dem Henkel Reste von Dreifuß?

Chios

Ende 6. Jh.

Hood – Boardman 1954, 22 f. Abb. 5; Boardman 1967a, 169 f. Nr. 842 Abb. 116 Taf. 64; Lemos 1991, 178. 335 Nr. 1648 Taf. 218.

A520. Frgt. eines Tellers

Kalymnos, Museum

FO: Kalymnos

Erhobene Hand, die einen Fisch hält, und Reste eines Fischleibs (?), von Schiering 1957 zu Triton mit Fisch in erhobener Hand rekonstruiert.

Ostdoris (?)

2. Hälfte 7. Jh.

Schiering 1957, 63 f. Abb. 4; Walter-Karydi 1973, 149 Nr. 1081 Taf. 138.

A521. Sf. Kanne

Kassel T 438

FO: Klazomenai

Triton mit langem Bart und langen Haaren nach links, in der Linken ein Kranz, Oberkörper und Unterseite des Fischschwanzes sowie Kranz in Deckweiß, über und unter seinem Schwanz jeweils ein Delphin.

Nordionien, Enmann-Klasse (Cook 1952)
540–520

Kjellberg 1908, 9 Taf. 56, 2; Cook 1952, 135 a; CVA Kassel (1) 39 Taf. 15, 4. 5 (Lullies 1972) mit älterer Lit.; Langlotz 1975, Taf. 63, 9; Cook 1981, 111 Anm. 12; Yfantidis 1990, 178 Nr. 119 (m. Abb.); Tempesta 1998, 166 Nr. 24 Taf. 17, 2. 3; Cevizoglu 2010, 34 Taf. 49, 3.

A522. Frgt. eines Tellers

London, BM 1893,1113.4

FO: Knidos, Datça/Emecik (?)

In unterem Segment des Tellerrunds: Teil eines Schiffs (mit vielen Rudern, zwei Köpfe darüber) nach rechts. Unter dem eberköpfigen Schiffsbug ein Fisch.

Ostdoris

Spätes 7./frühes 6. Jh.

Schefold 1942, 129 f. Abb. 1; Hanfmann 1953, 17. 21 Abb. 10 b; Walter-Karydi 1973, 150 Nr. 1094 Taf. 139; Attula 2006a, 116 Taf. 61, 2. 3; Attula 2006b, 87 f. Abb. 10; 90 Nr. 4.

A523. Frgt. einer Fikelluraschale

Tarquinia, NM Inv. Gravisca 74/13722

FO: Gravisca, area sacra

Nackte Beine einer männlichen, offensichtlich schwimmenden Figur nach rechts, darüber zwei Fische.

Südionien, Fikellura, Running-Satyrs-M.?

(Boldrini 1994)

Letztes Drittel 6. Jh.

Boldrini 1994, 110 Nr. 199 mit Abb.

A524. Frgt. eines sf. Kraters/Dinos

London, BM 1888.6-1.586

FO: Naukratis, Dioskurenheiligtum

Schiff nach rechts, in Wellen (transparentes Deckweiß) Reste eines Delphins. Im Schiff Köpfe und Schultern von vier darin sitzenden, unbärtigen, langhaarigen Männern. Über dem Schiff Flügel (von Vogel oder Sirene?).

Nordionien

560–520

Walters 1893, 85 f. B103, 19 Abb. 43; CVA London (8) 20 II D n Taf. 7, 1 (Cook 1954); Walter-Karydi 1973, 108 Nr. 203; Tempesta 1998, 167 Nr. 35 Taf. 18, 2; Lemos 1999, 43 f. Taf. 9 b.

A525. Frgt. eines offenen Gefäßes

Sardes 6724 (?)

FO: Sardes, »residential area«

Teil eines Schiffes, darin Kopf eines behelmten Kriegers, unter dem Bug (?) des Schiffes Wellen, um das Schiff schwimmen Delphine.

Kleinasien, Fikellura

3. Viertel 6. Jh.

Hanfmann – Detweiler 1966, 95 Abb. 8; Mellink 1966, 158 Taf. 41, 12; Greenewalt 1971, Taf. 11, 1; Hanfmann 1966, 20. 21 Abb. 16; Hanfmann 1972, 164. 176 f. 170 Abb. 126.

A526. Kosmetikgefäß in Schiffsförm

New York, MMA 1977.11.3

Im oberen Fries auf einer Gefäßseite von links nach rechts: nackter, langhaariger Jüngling mit Gürtel, flankiert von zwei geflügelten Pferden, die er an Zügeln hält; Vogel auf kleiner Pflanze; Zweigespann nach rechts, im Wagenkorb zwei nackte, langhaarige Jünglinge.

Kleinasien, sog. Ephesische Ware (Kerschner 2002)

Spätes 7. Jh.

Kerschner, in: Töpferzentren 2002, 40 Anm. 172; Picón u. a. 2007, 56 Nr. 41; 416; Kerschner 2005, 139 Anm. 158; Greenewalt 2010, 122 Anm. 6.

A527. Situla

London, BM 1888.2-8.11

FO: Tell Defenneh

Hals: A: bekleideter Mann mit Lanze auf springendem, geflügeltem Pferd nach rechts (Belleophon). – B: Chimaira.

Ostdoris (?); Situlen Gruppe C (Cook 1954)

3. Viertel 6. Jh.

Murray, in: Petrie 1888, 67 Taf. 26, 8 (Zeichnung); Walters 1893, 87 B105; Dümmler 1895, 37 Abb. 1; Kinch 1914, 190 Abb. 72; CVA London (8) 34 II D m Taf. 4, 4. 5; 5 (Cook 1954); Cook – Dupont 1998, 117 f. Abb. 15, 1 a; Tempesta 1998, 51 f. 172 Nr. 81; Taf. 36, 1; 37, 1.

A528. Frgt. eines Tellers

Samos

FO: Samos, Heraion

Unterteil des mit Mäandermuster verzierte Gewandes einer Frau, zu beiden Seiten Pranken und Hinterläufe von Löwen (Potnia theron).

Südionien

630–610

Technau 1929, 26 Beil. 14, 4; Schiering 1957, 103; Spartz 1962, 90. 130 Nr. 174; Walter 1968, 71. 125 Nr. 579 Taf. 113; Müller 1978, 140. 259 Nr. 198; Kerschner – Schlotzhauer 2007, 308.

A529. Frgt. eines Kessels/Dinos

Boston, MFA 88.944b

FO: Naukratis, Heratemenos

Im Tierfries Bein und Arm einer Figur im Schritt nach links, die mit einem Arm eine Gans am Hals packt (Potnia/Despotes theron).

Nordionien

Spätes 7. – 1. Viertel 6. Jh.

Fairbanks 1928, 107 Taf. 34, 319.1; Schiering 1957, 104 mit Anm. 793.

A530. Teller

London, BM 1860.4-4.2

FO: Rhodos, Kamiros (Nekropole)

Vierfach geflügelte Gorgo im Schritt nach rechts, Kopf und Oberkörper frontal; in den Händen hält sie jeweils einen Vogel am Hals; das linke Bein tritt im Schritt aus dem Gewand hervor.

Ostdoris

Ende 7./Anfang 6. Jh.

Schiering 1957, 103 f. mit Anm. 140; Arias u. a. 1962, 281 f. Taf. 29 (mit weiterer Lit.); Spartz 1962, 90. 130 Nr. 176; Walter 1968, 79. 127 Nr. 626 Taf. 130; Simon 1976, 55 f. Taf. 31; LIMC IV (1988) 310 Nr. 280 mit Abb. s. v. Gorgo (I. Krauskopf); Cook – Dupont 1998, 62 Anm. 57; Attula 2006b, 86 Anm. 9; Thomsen 2011, 149. 428 O1; 151 Abb. 64.

A531. Frgt. eines Tellers

Syrakus, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi 96244

FO: Gela, Necropoli del Borgo (Grab 374)

Ausgespannter Flügel und Reste von langem Haar – von stehender Figur? (Potnia theron/Gorgo?).

Ostdoris

Ende 7./Anfang 6. Jh.

Orsi 1906, 168 f. Abb. 128; Schiering 1957, 140 Anm. 787; Orlandini 1978, 95 Taf. 54 Abb. 13; Monterosso, in: Lentini 2006, 117 Nr. 49.

A532. Frgt. eines Tellers

Izmir (?)

FO: Alt-Smyrna, Nekropole

Frontaler und Schultern Kopf einer geflügelten Gorgo.

Nordionien (?)

1. Viertel 6. Jh.

Akurgal 1998, 36. 46 Abb. 15; Kerschner, in: Töpferzentren 2002, 93.

A533. Frgt. einer Situla

London, BM 1888.2-8.30, -41, -13

FO: Tell Defenneh

Geflügelte Gorgo, frontal stehend, in jeder Hand eine Schlange, Kopf von Schlangenkranz umgeben.

Ostdoris (?), Situlen Gruppe C (Cook 1954)

3. Viertel 6. Jh.

Petrie 1888, Taf. 26, 10; Walters 1893, 88 B106, 9a; 89 B106, 17; CVA London (8) 34 f. II D m Taf. 6, 6; 3, 1 (Cook 1954); Cook – Dupont 1998, 117 f. Abb. 15, 1 c.

A534. Teller

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna, Athenatempel

Geflügelte Frau im langen Chiton im Profil nach rechts stehend. In beiden, zu ihren Seiten ausgestreckten Händen hält sie jeweils einen Löwen am Schwanz (Potnia theron).

Nordionien (?)

Ende 7. – 1. Viertel 6. Jh.

Spartz 1962, 90. 130 Nr. 175; Müller 1978, 260 Nr. 199; Cook – Nicholls 1998, 22 Taf. 23 a; Akurgal 1987, 31 Abb. 90.

A535. Teller

Bayraklı, Depot Grabungshaus

FO: Alt-Smyrna, Athenaheiligtum

Reste einer stehenden oder schwebenden bekleideten, geflügelten Frau, zu ihren Seiten jeweils ein Vogel.

Nordionien (?)

Ende 7./Anfang 6. Jh.

Akurgal 1995, 28 Taf. 3 a; Akurgal, in: Töpferzentren 2002, 110 f. Nr. 77; 171 Abb. 49;

Kerschner, in: Töpferzentren 2002, 93 f.;

Coulié, in: Hasselin Rous u. a. 2009, 39 Abb. 32.

A536. Teller

Izmir (?)

FO: Alt-Smyrna, Athenaheiligtum (?)

Geflügelte Frau, Oberkörper frontal, Kopf nach links ins Profil gedreht; beide Arme leicht gesenkt (Potnia?).

Nordionien (?)

1. Viertel 6. Jh.

Akurgal 1950, 64 Taf. 10 b; Schiering 1957, 104 mit Anm. 793; Walter-Karydi 1973, 80. 146 Nr. 986 Taf. 122; Attula 2006a, 114; Pellegrini 2009, 63. 250 Nr. 45; Coulié, in: Hasselin Rous u. a. 2009, 39 Abb. 33.

A537. Frgt. eines Tellers

Datça, Grabungsdepot ST 01-I 8b-9,15; ST 01-I 8b-8c,72

FO: Knidos, Emecik, Apollonheiligtum

Frontal stehende Flügel Frau im langen Gewand; erhaltener Arm ist erhoben und hielt wohl etwas (Potnia).

Ostdoris

1. Viertel 6. Jh.

Attula 2006a, 115. 117f. Nr. 206 Abb. 19 Taf. 62, 1; Attula 2006b, 86 f. Abb. 4; 90 Nr. 6.

A538. Frgt. einer Kleinmeisterschale

Samos K1420. K1513

FO: Samos, Heraion

Im Tondo: Frau in langem Chiton nach rechts, geflügelt; rechter Arm nach außen abgewinkelt (um etwas zu halten?); darunter Ranke.

Südionien

560–540

Walter-Karydi 1973, 24. 36. 128 Nr. 424 Taf. 47. 8; Schaus 1986, 261.

A539. Fikelluraschale

Milet Z 04.14.06–Z 04.21.19

FO: Milet, Zeytintepe, Aphroditeheiligtum

Frau im langen Chiton in schnellem Lauf nach links, vorderes Bein tritt aus dem Gewand hervor; ihre Linke streckt sie nach hinten; in der vorgestreckten Rechten hält sie ein Pantherweibchen (?) am Schwanz.

Südionien, Fikellura

Mitte – 3. Viertel 6. Jh.

Schlotzhauer 2006a, 136 f. Abb. 2; 142 Nr. 2; Schlotzhauer – Villing 2006, 60.

A540. Frgt. eines geschlossenen Fikelluragefäßes

Zürich, Universität 3404

FO: Milet, Değirmentepe
Fuß und Unterschenkel des angehobenen Beines einer Figur im Knielauf nach links, daneben Reste des herabhängendes Gewandes, davor Vorderläufe und Rumpf eines kopfüber gehaltenen Löwen.

Südionien, Fikellura

Mitte – 3. Viertel 6. Jh.

CVA Zürich (1) 8 Taf. 3, 1 (Isler 1973); Senff 2006, 273 f. 277 Anm. 36.

A541. Frgt. einer Fikelluraamphora

Bukarest, Archäologisches Institut V 1049

FO: Histria

Zwischen zwei Voluten weibliche Flügelfigur in schnellem Lauf nach rechts, das vordere Bein tritt aus dem langen Gewand hervor.

Südionien, Fikellura, wahrscheinlich Altenburg-M. (Alexandrescu 1978)

3. Viertel 6. Jh.

Zirra 1954, 395 Abb. 261; 401 f.; Walter-Karydi 1973, 58. 135 Nr. 628 Taf. 87; Alexandrescu 1978a, 54 Nr. 165 Taf. 18; Dupont 1983, Abb. 11; Schaus 1986, 255 Nr. 46; 259. 261. 263; Dupont 1986, 70; Pellegrini 2009, 63. 250 Nr. 44; Smith 2010, 205 Anm. 159.

A542. Frgt. einer Fikellurakanne

Olbia

FO: Olbia, Agora

Hals: Zwei einander zugewandte wohl weibliche Köpfe. – Bildfeld Bauch: Oberkörper einer nach links gewandten Figur, lange Haare mit rotem Band in Krobylos hochgebunden; über Brust rote, gekreuzte Bänder; Flügel zu beiden Seiten aufgespannt.

Südionien, Fikellura, Altenburg-M. (Schaus 1986)

3. Viertel 6. Jh.

Pruglo 1978, 46. 51 Abb. 4, 1; Schaus 1986, 255 Nr. 32; S. 258. 260 f. 268. 270.

A543. Fikellurafragment

Milet K 91.351.1

FO: Milet, Kalabaktepe

Oberkörper und Kopf einer Flügelfrau im Chiton nach rechts, mit langem Haar und mehrteiligem Ohrschmuck.

Südionien, Fikellura

3. Viertel 6. Jh.

Heinrich – Senff 1992, 104 Taf. 19, 4.

A544. Frgt. einer Fikellurakanne

Didyma Ke09-352

FO: Didyma, Taxiarchis-Hügel

Flügel und Gesicht einer stehenden (wohl

weiblichen) Flügelfigur.

Südionien, Fikellura

Mitte – 3. Viertel 6. Jh.

Unpubliziert.

A545. Untersatz

Stockholm Ant 2222

FO: Klazomenai

Geflügelte Frau im langen Gewand nach links, in beiden Händen ein Kranz.

Nordionien, Enmann-Klasse (Cook 1952) 540–520

Kjellberg 1908, 10 G Taf. 56, 6; Cook 1952, 135 D b; CVA Stockholm (2) 38 Taf. 22, 1. 2.

A546. Frgt. eines Tellers

Catania K6193

FO: Catania, Demeterheiligtum

Reste von Bein und Gewand einer Figur in schnellem Lauf nach rechts: nur auf dem Ballen aufgestellter Fuß mit kleinem Fersenflügel, Saum eines langen Chitons mit gemusterter Borte.

Nordionien (?)

580–560

Pautasso 2009, 63 f. 67 Nr. 134; 62 Abb. 10 Taf. 6 Farbt. B.

A547. Frgt. einer Fikelluraamphora

Samos K 1543

FO: Samos, Heraion

Fuß mit Hackenflügel, der im Schritt aus einem langen Gewand hervortritt.

Südionien

Mitte – 3. Viertel 6. Jh.

Tempesta 1998, 68. 170 Nr. 66; Walter-Karydi 1973, 36. 119 Nr. 118 Taf. 14.

A548. Frgt. eines sf. Deckels

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna (Siedlung)

Oberer Fries: Auf beiden Seiten des Henkel eine geflügelte Figur im langen Gewand in schnellem Lauf nach rechts; hinter der einen sitzt ein Vogel am Boden, hinter der anderen sind Füße, Unterschenkel und Flügelspitze einer weiteren Figur zu erkennen. – Unterer Fries: Abwechselnd Krieger mit Helm und Pferde mit Reiter (?) hintereinander nach rechts.

Ostionien

Ende 6. Jh.

Cook 1965, 118 Nr. 28; 119 Abb. 3 Taf 25; Tempesta 1998, 53. 172 Nr. 87.

A549. Frgt. eines sf. Deckels

Klazomenai 638

FO: Klazomenai, Gebäude J

Ersoy 1993, 207 f.: »I: Lower half of running female figure in long robe (to right); two lines below. II: Warriors in combat, a – Upperhalf of head of warrior with Corinthian helmet and shield in his hand kneeling front as if attacking (to right). b – From left to right, wing and part of a head (to right), two warriors with Corinthian helmets (to left). One is holding reins or double spears. The other grasps the arm of the figure in front.«

Ostionien

Ende 6. Jh.

Ersoy 1993, 203. 207 f. Taf. 215 Nr. 638.

A550. Frgt. einer Schüssel

Erlangen, Antikensammlung I 839

Innen: Teil von Kopf sowie Flügel und Arm einer Figur (nach Dräger 1995 rechts, Kopf zurückgewandt). Unten Strich von Doppelflügel?, Ornament in rot.

Nordionien (?)

2. Viertel 6. Jh.

CVA Erlangen (1) 44 Taf. 29, 2. 3 (Dräger 1995) mit weiterer Lit.

A551. Situla

London, BM 1888.2-8.1

FO: Tell Defenneh (Raum 17)

Halsmetope A: Bärtiger Mann mit Schlangenkörper und geflügeltem menschlichen Oberkörper, in jeder Hand eine Schlange haltend, hinter ihm wächst eine Pflanze aus der Grundlinie. – B: Geflügelter Jüngling im kurzen Chiton nach rechts, vor ihm am Boden eine Gans oder ein Wasservogel, darüber zwei kleinere, fliegende Vögel, über der vorgestreckten linken Hand des Jünglings eine Heuschrecke; den Bildfeldrand springt ein Hase hoch.

Ostdoris (?), Situlen Gruppe A (Cook 1954)

2. Viertel 6. Jh.

Petrie 1888, Taf. 25, 3; Walters 1893, 87 B104; CVA London (8) 32 f. II Dm Taf. 1 (Cook 1954); Isler-Kerényi 1969, 47 f. 140 Nr. 93; Walter-Karydi 1973, 91. 93. 149 Nr. 1060 Taf. 135. 136; Tempesta 1998, 52 f. 71 f. 172 Nr. 80 Taf. 38, 1. 2; Weber 2001, 133 Taf. 20, 4; Weber 2006, 147 Abb. 8. 9; 149; Attula 2006b, 86; Pellegrini 2009, 60. 248 Nr. 28.

A552. Frgt. einer Situla

London, BM 1888.2-8.7

FO: Tell Defenneh

Bildfeld Hals: zwei geflügelte, langhaarige Jünglinge im Schurz mit Schuhen und Hackenflügeln einander zugewandt. Am Rand des einen

Frmts. Blüte/Teil einer Pflanze, an die wohl beide greifen.

Ostdoris (?), Situlen Gruppe C (Cook 1954)

3. Viertel 6. Jh.

Murray, in: Petrie 1888, 67 f. Taf. 26, 4; Walters 1893, 88 B106, 3; CVA London (8) 34 II D m Taf. 6, 5; 3, 5 (Cook 1954); Isler-Kerényi 1969, 48. 140 Nr. 94; Cook – Dupont 1998, 117 f. Abb. 15, 1 b; Pellegrini 2009, 250 Nr. 47.

A553. Fikellurafragment

Samos 3976

FO: Samos, Artemisheiligtum

Pipili 2001, 81: »winged daemon«.

Südionien, Fikellura

Mitte – 2. Hälfte 6. Jh.

Pipili 2001, 81 Anm. 116; Pellegrini 2009, 248 Nr. 25.

A554. Schulterfrgt. einer Fikelluraamphora

London, University College

FO: Naukratis

Schulterfries: Von links nach rechts: Bein, Gesäß und Rücken einer nackten, schwebenden Figur nach links; mit dem Rücken zu ihr nackte, geflügelte Figur nach rechts, Kopf (mit Krobylos) in den Nacken gelegt, rechtes Bein und rechte Hand anhaben, in der gesenkten Linken eine Frucht (Granatapfel). Davor Frau im nach rechts, mit ihrer Rechten rafft sie ihren langen Chiton. An der Bruchkante des Frmts. rechts unten gebogene Linie (Löwenschwanz).

Südionien, Fikellura, Altenburg-M. (Schaus 1986)

560–540

Cook 1933/1934, 6 B7 Taf. 10 c; Isler-Kerényi 1969, 48 f. 140 Nr. 95; Walter-Karydi 1973, 58. 64. 135 Nr. 614 Taf. 84; Johnston 1978, Kat. Nr. 62; Schaus 1986, 253 Nr. 8; 257. 260. 263; Pellegrini 2009, 63. 250 Nr. 43; Smith 2010, 197. 200. 205. 348 Abb. 35 d.

A555. Fikelluradinos

Milet

FO: Milet, Zeytintepe, Aphroditeheiligtum

Im Schulterfries hintereinander fliegende langhaarige Jünglinge mit Schulterflügeln und Hackenflügeln. Sie halten teils Kränze, teils Granatäpfel. Zwei fliegen auf der einen Seite des Gefäßes auseinander, so dass sich zwei andere auf der gegenüberliegenden Gefäßseite wohl wieder treffen.

Südionien, Fikellura

550–520

v. Graeve 2007b, 634. 646 Abb. 9.

A556. Frgt. einer Fikellurakanne

Collection William R. Suddaby

Nacktes, männliches Flügelwesen nach links über Blütenranke schwebend.

Südionien, Fikellura

3. Viertel 6. Jh.

A. J. Paul, in: *Centaur's Smile* 2003, 276 f. Nr. 69 mit Farbabb.**A557. Frgt. eines offenen Fikelluragefäßes**

Milet K 90.248.3; K 90.252.1

FO: Milet, Kalabaktepe

Über Flügel und zurückgewandtem Kopf mit langem Haar einer geflügelten Figur nach rechts (Sphinx oder Flügeljüngling?) angewinkelter Arm und Schulter mit Flügelansatz einer schweben Flügelgestalt ebenfalls nach rechts, mit Zweig (?) in der rechten Hand.

Südionien, Fikellura

3. Viertel 6. Jh.

Ketterer 1999, 217 Abb. 9; 220; 221 Kat. 6; Weber 2006, 153 Anm. 32.

A558. Frgt. eines Kelchs

Cambridge, Fitzwilliam Museum GR 97.1894 + London, BM 1888.6-1.550b; 1924.12-1.352

FO: Chios, Emporio

Geflügelte Füße einer schwebende Gestalt über dem Rücken einer Sirene nach rechts.

Chios, Black-Figure Grand Style (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Price 1924, 219 Taf. 9, 10; CVA Cambridge (2) II D Taf. 17, 67 (Lamb 1936); Boardman 1956, 60 Anm. 5; 61 mit Anm. 1; Walter-Karydi 1973, 108 Anm. 201; Boardman 1986, 254. 257 Abb. 4; Shefton 1989, 69 Anm. 80; Lemos 1991, 154. 155–157 Abb. 88; 323 Nr. 1461 Taf. 193; 324 Nr. 1465; Cook – Dupont 1998, 75; Lemos 2000b, 233 f.; Williams 2006, 130 f. Abb. 20; Pellegrini 2009, 60. 248 Nr. 27; Williams 2009a, 7.

A559. Fikelluraschale

Milet

FO: Milet, Zeytintepe, Aphroditeheiligtum

Nackter Mann im Kopfstand mit erigiertem Glied nach oben, darüber breitbeinig »schwebende«, nackte Frau. Rechts davon nackte Frau (Pferdeschwanz, Kanne in der Linken) auf einem Bein stehend, das andere über den Kopf gehoben, so dass dem Betrachter das Geschlecht präsentiert wird. In ihren geöffneten Mund ragt das erigierte Glied einer weiteren Figur, die wohl nach rechts gewandt mit herausgestrecktem Gesäß unter den Henkel gebückt steht (verschwindet in Zeichnung hinter

Gefäßbiegung). Zwischen den beiden Gruppen zwei nackte, männliche Flügelwesen mit Phallos statt Kopf, das eine mit einem Zweig in seiner Rechten, einer Blüte in seiner Linken, das andere mit Eiern (?) in beiden Händen. Um die auf einem Bein Stehende schweben Flügelphalloi.

Südionien, Fikellura

Letztes Drittel 6. Jh.

v. Graeve 2006, 250 f. Abb. 3.

A560. Frgt. einer Fikelluraamphora

Odessa (?)

FO: Berezan

Wesen mit Menschenkörper und zurückgedrehtem Wolfskopf erklimmt einen Palmetten-Voluten-Komplex. Aus seinen Schultern wachsen Flügel, kleinere Flügel aus den Fersen, aus dem Steiß eine Rute. Mit seiner Rechten ergreift es den Griff eines Schwerts, dessen Scheide es mit seiner Linken hält.

Südionien, Fikellura, Running-Satyrs-M. (Schaus 1986)

540–510

Waldhauer 1929, 244. 250 Abb. 13; Cook 1933/1934, 19 f. K9; Fabricius 1951, 59 Abb. 18 (Skizze des ganzen Frgt.); Walter-Karydi 1973, 59. 64. 136 Nr. 639 Taf. 87; Schaus 1986, 271 Nr. 60; 273. 274 f.; Lemos 1999, 46 Taf. 9 d; Lemos 2000a, 382; Franken 2007, 246; Watschek 2008, 64 Anm. 123; Pellegrini 2009, 63 f. 250 Nr. 46.

A561. Frgt. eines geschlossenen Gefäßes

Kavala, Museum A1889

FO: Kavala

Geflügeltes Pferd, nach links aufsteigend, aufgezäumt.

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

3. Viertel 6. Jh.

Lazaridis 1969, 108; Lemos 1991, 101. 106 Abb. 59; 108; 113 f.; 283 Nr. 798 Taf. 104; Tempesta 1998, 169 Nr. 49 Taf. 30, 2.

A562. Frgt. einer sf. Amphora

Kyrene, Museum

FO: Kyrene, Demeterheiligtum

Geflügeltes Pferd nach links.

Nordionien

3. Viertel 6. Jh.

Schaus 1985, 91 Nr. 563 Taf. 33.

A563. Frgt. einer sf. Amphora

Mykonos, Museum KE.988

FO: Rheneia

Cook 1952, 136 E I 1: »Forepart of winged horse«.

Nordionien, Knipovitch-Klasse (Cook 1952)

Letztes Drittel 6. Jh.

Cook 1952, 136 E I 1.

A564. Frgt. einer sf. Amphora

Oxford, AM AN1896-1908-G.130.9

FO: Naukratis

Teile von Hals und Kopf eines aufgezäumten Pferdes nach rechts.

Nordionien, Knipovitch-Klasse (Cook 1952)

Letztes Drittel 6. Jh.

CVA Oxford (2) II D 87 Taf. 10, 3 [Text Nr. 4] (Price 1931); Cook 1952, 136 E I 2.

A565. Frgt. einer sf. Amphora

Oxford, AM G 130.11

FO: Naukratis

Vorderbeine eines aufsteigenden Pferdes.

Nordionien, Knipovitch-Klasse (Cook 1952)

Letztes Drittel 6. Jh.

CVA Oxford (2) II D 87 Taf. 10, 1 (Price 1931); Cook 1952, 136 E I 3.

A566. Frgt. einer sf. Amphora

Oxford, AM AN1896-1908-G.130.5

FO: Naukratis

Kopf und Hals eines aufgezäumten Pferdes nach links.

Nordionien, Knipovitch-Klasse (Cook 1952)

Letztes Drittel 6. Jh.

CVA Oxford (2) II D 87 Taf. 10, 13 (Price 1931); Cook 1952, 136 E I 4.

A567. Sf. Amphora

London, BM 1888.2-8.45

FO: Tell Defenneh

Protome eines aufsteigenden Flügelpferdes nach rechts.

Nordionien, Knipovitch-Klasse (Cook 1952)

Letztes Drittel 6. Jh.

Petrie 1888, Taf. 31, 11; Cook 1952, 136 E III 1; CVA London (8) 26 II D n Taf. 10, 3 (Cook 1954).

A568. Frgt. einer sf. Amphora

Mykonos, Museum KE.990

FO: Rheneia

Cook 1952, 136 E II 2: »Forepart of winged horse facing left«.

Nordionien, Knipovitch-Klasse (Cook 1952)

Letztes Drittel 6. Jh.

Cook 1952, 136 E II 2.

A569. Frgt. einer sf. Amphora

Oxford, AM G 130.2

FO: Naukratis (Northeastern Area?)

Teile eines geflügelten Pferdes nach links.

Nordionien, Knipovitch-Klasse (Cook 1952)

Letztes Drittel 6. Jh.

Edgar 1898/1899, 62 Taf 8, 5; CVA Oxford (2) II D 87 Taf. 10, 10 (Price 1931); Cook 1952, 136 E II 3 Taf. 8, 5; Tempesta 1998, 52.168 Nr. 39.

A570. Frgt. einer sf. Amphora

Cambridge, Fitzwilliam Museum 99, N.44a

FO: Naukratis

Kopf, Hals und Bug eines aufgezäumten Pferdes nach links.

Nordionien, Knipovitch-Klasse (Cook 1952)

Letztes Drittel 6. Jh.

CVA Cambridge (2) II D Taf. 19, 12 (Lamb 1936); Cook 1952, 136 E II 1.

A571. Frgt. einer sf. Amphora

Oxford, AM AN1896-1908-G.130.6

FO: Naukratis

Teile von Bug und Kopf eines aufgezäumten Pferdes nach links, aufsteigend.

Nordionien, Knipovitch-Klasse (Cook 1952)

Letztes Drittel 6. Jh.

Cook 1952, 136 E II 4.

A572. Frgt. einer sf. Amphora

Kyrene, Museum

FO: Kyrene, Demeterheiligtum

Teile von Hals, Kopf (aufgezäumt) und Vorderbeinen einer aufsteigenden Pferde(-protome) nach links.

Nordionien, Knipovitch-Klasse (Schaus 1985)

Letztes Drittel 6. Jh.

Schaus 1985, 90 f. Nr. 557 Taf. 33.

A573. Sf. Amphora

St. Petersburg, Ermitage 13967

FO: Pantikapaion, Nekropole

Nach links aufsteigendes, geflügeltes Pferd, aufgezäumt.

Nordionien, Knipovitch-Klasse (Cook 1952)

Letztes Drittel 6. Jh.

Škorpil', 1904, 85 Abb. 6; Knipovič 1927, 90 f. Taf. 11, 1; Cook 1952, 136 E II 5; Martelli 1981, 3. 5 Abb. 20; Vdovičenko 2008, 58. 194 Abb. 21, 1.

A574. Frgt. einer sf. Amphora

Bukarest, National History Museum

FO: Histria

Teile von Mähne und Flügel eines Flügelpferdes nach links.

Nordionien, Knipovitch-Klasse (Alexandrescu

1978)
Letztes Drittel 6. Jh.
Alexandrescu 1978a, 61 Nr. 240 Taf. 23.
A575. Frgt. einer sf. Amphora
Moskau, Puschkin Museum M-482
FO: Pantikapaion
Mähne eines Pferdes (?) nach links, dahinter
Teil von zugehörigem Flügel (?).
Nordionien, Knipovitch-Klasse (Sidorova 1962)
Letztes Drittel 6. Jh.
Sidorova 1962, 136f. Abb. 14, 7; CVA Moskau
(8) 50 Taf. 21, 5 (Sidorova 2009).

A576. Sf. Amphora
Athen, NM 12713
FO: Rhodos
Protome eines aufsteigenden Pferdes nach
rechts, aufgezäumt und geflügelt.
Nordionien, Knipovitch-Klasse (Cook 1952)
Letztes Drittel 6. Jh.
Cook 1952, 136 E III 1 Taf. 31, 1; Gorbunova
1979, 17; Cook – Dupont 1998, 101. 103 Abb.
12, 5.

A577. Frgt. einer sf. Amphora
Mykonos, Museum KE.989
FO: Rheneia
Cook 1952, 136 E III 3: »Forepart of winged
horse«.
Nordionien, Knipovitch-Klasse (Cook 1952)
Letztes Drittel 6. Jh.
Cook 1952, 136 E III 3.

A578. Frgt. einer sf. Amphora
Oxford, AM AN1896-1908-G.130.7
FO: Naukratis
Cook 1952, 136 E III 4: »Part of neck of chest
of horse«.
Nordionien, Knipovitch-Klasse (Cook 1952)
Letztes Drittel 6. Jh.
Cook 1952, 136 E III 4.

A579. Sf. Amphora
St. Petersburg, Ermitage B3222 (?)
FO: Taman, Stanitza (Grab)
Protome eines aufsteigenden Pferdes nach
rechts, aufgezäumt und geflügelt.
Nordionien, Knipovitch-Klasse (Cook 1952)
Letztes Drittel 6. Jh.
Lossewa 1929, 43 f. Abb. 1; Cook 1952, 137 E
III 5; Kopejkina 1979, 17 mit Anm. 53.

A580. Frgt. einer sf. Amphora
Oxford, AM AN1896-1908-G.130.8
FO: Naukratis

Kopf eines aufgezäumten Pferdes nach rechts.
Nordionien, Knipovitch-Klasse (Cook 1952)
Letztes Drittel 6. Jh.
CVA Oxford (2) II D 87 Taf. 10, 8 (Price
1931); Cook 1952, 137 E III 5; Jones – Board-
man 1986, 664. 663 Abb. 8,

A581. Frgt. einer sf. Amphora
Oxford, AM AN1912.33f
FO: Naukratis
Schnauze eines aufgezäumten Pferdes nach
rechts.
Nordionien, Knipovitch-Klasse (Cook 1952)
Letztes Drittel 6. Jh.
Cook 1952, 137 E III 6 (als 1912.33[c]).

A582. Frgt. einer sf. Amphora
Olbia O.69 Nr. 2484
FO: Olbia, Agora
Protome eines aufgezäumten, aufsteigenden,
wohl geflügelten Pferdes nach rechts.
Nordionien, Knipovitch-Klasse
Letztes Drittel 6. Jh.
Levi 1972, 47 f. Abb. 14, 1.

A583. Frgt. einer sf. Amphora
Izmir, Museum
FO: Alt-Smyrna (Siedlung)
Reste von Protomen (geflügelter) Pferde nach
rechts.
Nordionien, Knipovitch-Klasse (Cook 1952)
Letztes Drittel 6. Jh.
Cook 1952, 137 E III 8 (?); Cook 1965, 1335
Nr. 135 Taf. 40.

A584. Frgt. einer sf. Amphora
Mykonos, Museum KE.991
FO: Rheneia
Cook 1952, 137 E III e: »Forepart of winged
horse«.
Nordionien, Knipovitch-Klasse (Cook 1952)
Letztes Drittel 6. Jh.
Cook 1952, 137 E III e.

A585. Frgt. einer sf. Amphora
St. Petersburg, Ermitage B277 (15847b)
FO: Berezan
Teile von Schnauze, Bug und Vorderbein eines
aufgezäumten Pferdes nach rechts aufsteigend.
Nordionien, Knipovitch-Klasse (Cook 1952)
Letztes Drittel 6. Jh.
Knipovič 1927, 95 Taf. 12, 2; Cook 1952, 137 E
III f.; Kocybala 1978, 213; Kopejkina 1979, 18
Nr. 3; 19 Abb. 18 oben Mitte.

A586. Frgt. einer sf. Amphora

Oxford, AM AN1896-1908-G.129.8

FO: Naukratis

Bug eines aufgezäumten Pferdes nach rechts.

Nordionien, Knipovitch-Klasse (Cook 1952)

Letztes Drittel 6. Jh.

Cook 1952, 137 E III a.

A587. Frgt. einer sf. Amphora

St. Petersburg, Ermitage B274

FO: Berezan

Protome eines geflügelten, aufgezäumten Pferdes nach rechts.

Nordionien, Knipovitch-Klasse (Kopejkina 1979)

Letztes Drittel 6. Jh.

Kopejkina 1979, 17 f. Nr. 1 Abb. 16; Martelli 1981, 5 Abb. 21.

A588. Frgt. einer sf. Amphora

Klazomenai KLAZ-1980-T10

FO: Klazomenai

Kopf und Bug eines aufgezäumten, geflügelten Pferdes nach rechts.

Nordionien, Knipovitch-Klasse (Özer 2004)

Letztes Drittel 6. Jh.

Mission Clazomènes 1982, 93 Abb. 15; Özer 2004, 204 Abb. 7; 212 Nr. 7.

A589. Frgt. einer sf. Amphora

Kyrene, Museum

FO: Kyrene, Demeterheiligtum

Auf zwei Frgt. jeweils Kopf eines aufgezäumten Pferdes nach rechts.

Nordionien, Knipovitch-Klasse (Schaus 1985)

Letztes Drittel 6. Jh.

Schaus 1985, 91 Nr. 558 Taf. 33.

A590. Frgt. einer sf. Amphora

Toronto Royal Ontario Mus. 910x234.60

FO: Naukratis

Kopf eines aufgezäumten Pferdes nach links.

Nordionien, Knipovitch-Klasse[?] (Hayes 1992)

Letztes Drittel 6. Jh.

Hayes 1992, 209 N29.

A591. Frgt. einer sf. Amphora

Kyrene, Museum

FO: Kyrene, Demeterheiligtum

Teil des Flügels (von geflügelter Pferdeprotome nach links).

Nordionien, Knipovitch-Klasse (Schaus 1986)

Letztes Drittel 6. Jh.

Schaus 1985, 91 Nr. 559 Taf. 33.

A592. Frgt. einer sf. Amphora

St. Petersburg, Ermitage B273

FO: Berezan

Teile von Mähne, Bug u. Vorderbeinen der Protome eines aufsteigenden (geflügelten) Pferdes nach rechts.

Nordionien, Knipovitch-Klasse (Kopejkina 1979)

Letztes Drittel 6. Jh.

Kopejkina 1979, 17 f. Nr. 2; 19 Abb. 18 (oben links).

A593. Frgt. einer sf. Amphora

St. Petersburg, Ermitage B276 (?)

FO: Berezan

Mähne von Protome eines aufsteigenden Pferdes nach rechts.

Nordionien, Knipovitch-Klasse (Kopejkina 1979)

Letztes Drittel 6. Jh.

Kopejkina 1979, 18 Nr. 4; 19 Abb. 18 (unten Mitte).

A594. Frgt. einer sf. Amphora

London, BM 1952.5-5.8a-b

FO: Tell Defenneh

Flügel (von Protome eines geflügelten Pferdes nach rechts).

Nordionien, Knipovitch-Klasse (Cook 1952)

Letztes Drittel 6. Jh.

Cook 1952, 137 E III b; CVA London (8) 22 II D n Taf. 8, 5 (Cook 1954).

A595. Frgt. einer sf. Amphora

Bukarest, National History Museum

FO: Histria

Bug mit Flügelansatz von Protome eines Flügelpferdes nach links.

Nordionien, Knipovitch-Klasse (Alexandrescu 1978)

Letztes Drittel 6. Jh.

Alexandrescu 1978a, 61 Nr. 239 Taf. 23.

A596. Frgt. einer sf. Amphora

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna (Siedlung)

Flügel (von Flügelpferd?).

Nordionien, Knipovitch-Klasse

Letztes Drittel 6. Jh.

Cook 1965, 131 Nr. 72 Taf. 35, 72 rechts.

A597. Frgt. einer sf. Amphora

Kyrene, Museum

FO: Kyrene, Demeterheiligtum

Flügelspitze (von Protome eines geflügelten

Pferdes nach rechts).

Nordionien, Knipovitch-Klasse

Letztes Drittel 6. Jh.

Schaus 1985, 91 Nr. 560 Taf. 33.

A598. Frgt. eines sf. geschlossenen Gefäßes

Sukas (?) TS 635

FO: Tell Sukas

Bug und Mähne eines aufgezäumten Pferdes nach rechts.

Nordionien, nahe Knipovitch-Klasse (Ploug 1973)

Letztes Drittel 6. Jh.

Ploug 1973, 74 f. 78 Nr. 337 Taf. 17.

A599. Frgt. einer sf. Amphora

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna (Siedlung)

Teile von Flügel und Mähne (von Flügelpferd nach rechts).

Nordionien, Knipovitch-Klasse

Letztes Drittel 6. Jh.

Cook 1965, 134 Nr. 136 Taf. 40.

A600. Frgt. einer sf. Amphora

St. Petersburg, Ermitage B443 (?)

FO: Berezan

Teile der Mähne eines Pferdes.

Nordionien, Knipovitch-Klasse (Kopejkina 1979)

Letztes Drittel 6. Jh.

Kopejkina 1979, 18 Nr. 5; 19 Abb. 18 (oben rechts).

A601. Frgt. einer sf. Amphora

St. Petersburg, Ermitage B65-96

FO: Berezan

Teil vom Flügel (einer geflügelten Pferdeprotome).

Nordionien, Knipovitch-Klasse (Kopejkina 1979)

Letztes Drittel 6. Jh.

Kopejkina 1979, 18 Nr. 6; 19 Abb. 18 (unten rechts).

A602. Frgt. einer sf. Amphora

St. Petersburg, Ermitage B69-106

FO: Berezan

Teil des Flügels (von geflügelter Pferdeprotome).

Nordionien, Knipovitch-Klasse (Kopejkina 1979)

Letztes Drittel 6. Jh.

Kopejkina 1979, 18 Nr. 7; 19 Abb. 18 (unten links).

A603. Frgt. einer Situla

London, BM 1888.2-8.19

FO: Tell Defenneh (wahrscheinlich Raum 18)

Vorderteil eines geflügelten Pferdes (?).

Ostdoris (?), Situlen Gruppe C (Cook 1954)
3. Viertel 6. Jh.

Petrie 1888, Taf. 26, 14; CVA London (8) 36 II
D m Taf. 9, 12 (Cook 1954).

Teil B.

B1. Frgt. einer Kanne

Rhodos, Museum 14713

FO: Rhodos, Akropolis, Athenatempel

Schultern, Arm und Kopf eines nach vorne gebeugten Mannes, bärtig, mit nackenlangem Haar.

Rhodos

1. Drittel 7. Jh.

Jacopi 1932/1933, 363. 357 Abb. 106; Schiering 1957, 63; Kardara 1963, 33 Abb. 4; Walter 1968, 60. 119 Nr. 493 Taf. 88; v. Graeve 1971, 114; Schiffler 1976, 210 Anm. 301.

B2. Frgt. eines geschlossenen Gefäßes

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna

Zwei Krieger mit Rundschilden und jeweils zwei Speeren hintereinander nach rechts.

Nordionien

1. Drittel 7. Jh.

Hanfmann 1953, 17. 20 f. Abb. 8; Akurgal 1950, 64 Taf. 11 a; Kardara 1963, 50 Abb. 31; Coldstream 1968/2008, 297; Cook – Dupont 1998, 29 Anm. 4.

B3. Frgt. eines geschlossenen Gefäßes

Milet 66 S 231

FO: Milet

Auf einem Frgt. Kopf und Oberkörper eines bärtigen Mannes mit gespanntem Bogen nach links. Auf weiterem Frgt. Köpfe und Bug mit Beinansatz von mindestens drei Gespannpferden nach rechts.

Südionien

2. Viertel 7. Jh.

v. Graeve 1971, 109–119 Abb. 1 Taf. 33, 1–3; v. Graeve 1973/1974, 87. 102 Nr. 83 Taf. 26; v. Graeve 1978, 38; Cook – Dupont 1998, 29;

Kerschner, in: Töpferzentren 2002, 40 Anm. 172; Kerschner – Schlotzhauer 2007, 301; v. Graeve 2007a, 665 Anm. 88.

B4. Frgt. eines geschlossenen Gefäßes

Leipzig, Universität T 1994

FO: Rhodos, Kamiros

Kopf eines bärtigen Mannes nach rechts. Vor ihm Kessel (?).

Ostägäis (Äolis/ Nordionien?)

2. Viertel 7. Jh.

Rumpf 1933, 75 II, I e 2; Schiering 1957, 8. 16. 87. 103. 114 Anm. 25; Walter 1968, 60. 120 Nr. 494; v. Graeve 1971, 114.

B5. Oinochoe

Laon, Archäologisches Museum 37.786

FO:

Im Tierfries vor einem Hund nach rechts auf einer Erhebung eine kleiner Mann mit Kopfbedeckung (Helm?) und gespannten Bogen nach rechts. Ihm kommt von rechts ein Hase entgegen, in dessen Vorderlauf ein Pfeil steckt. Hinter dem Hasen eine weitere Figur (?) mit unbekanntem Objekten in den beiden erhobenen Armen, am rechten Arm ein Seil/eine Kette (?), die bis zum Hinterlauf des Hasen reicht.

Südionien

670–650

Cook 1990, 55 f. Abb. 1 Taf. 9, 2; Cook – Dupont 1998, 33 f. 35 Abb. 8, 4; Lemos 1999, 46; Käufler 2006, 66 f.; Kerschner – Schlotzhauer 2007, 301.

B6. Frgt. eines Kraters

Ephesos, Museum

FO: Ephesos

Teile von Pferd mit Reiter hinter einem Rundschild nach rechts, davor Hinterteil eines weiteren Pferdes.

Ostägäis

Mitte 7. Jh.

Keil 1926, 253 Abb. 45; Hanfmann 1953, 17. 20 Abb. 7; v. Graeve 1971, 113 Anm. 21; Kerschner, in: Kerschner u. a. 2008, 41 f. Taf. 42, 8.

B7. Gefäßfragmente

Izmir, Museum

FO: Smyrna

Frgt. oben links: Bekleideter (?) Mann mit gebeugten Knien nach links; Frgt. oben rechts: Oberkörper eines Mannes im Brustpanzer nach rechts; hinter seinem Kopf Schaft einer Lanze (?), vor ihm der Rücken eines weiteren Kriegers. Frgt. Mitte: Teile von zwei Beinen und Bauch

eines Pferdes nach rechts, baumelnde beschuhte Füße eines darauf sitzenden Reiters. Frgt. unten links: Menschlicher Hinterkopf mit nackenlangem Haar, dahinter Gesicht und Schultern eines Mannes (?) im Brustpanzer (?).

Nordionien (?)

3. Viertel 7. Jh.

Cook – Dupont 1998, 29. 31 Abb. 7, 3.

B8. Frgt. eines Dinos

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna, Athenaheiligtum

Helmbusch. Auf dem Gefäßrand Dipinto ΙΣΤΡΟΚΛΕΗΣΜΕ.

Nordionien (?)

3. Viertel 7. Jh.

Cook 1958/1959, 16; Jeffery 1964, 45 Nr. 1 Taf. 5 a; Boardman 1980, 249 Abb. 289; Akurgal 1983, 111; Akurgal 1987, 53 Taf. 73 d.

B9. Amphora

Samos

FO: Samos, Heraion (Brunnen G)

Kopf eines Mannes mit Bart und nackenlangem Haar nach rechts.

Südionien

3. Viertel 7. Jh.

Walter – Vierneisel 1959, 20 f. Abb. 2 Beil. 45; Walter 1968, 71. 125 Nr. 590 Taf. 115; v. Graeve 1971, 113.

B10. Schulterfrgt. einer Amphora/Kanne

Samos I/57 Inv. 16

FO: Samos, Heraion, Südtemenos

Im Schulterfeld: Kopf einer Frau (mit Schleier oder langem Haar) nach rechts.

Südionien

2. – 3. Viertel 7. Jh.

Furtwängler 1980, 177 f. Abb. 1; 207 Nr. I/57 Abb. 15 Taf. 48, 1; Hürmüzülü 2010, 124.

B11. Frgt. eines geschlossenen Gefäßes

Ankara, Museum

FO: Boğazköy (Siedlung)

Beine und Bauch eines (oder zweier?) nach links galoppierender Pferde, darunter laufender Hund.

Südionien

640–620

Bossert 1963, 56–59. 58 Abb. 4; Bossert 2000, 146 Nr. 1350; 147 f. Taf. 143; Kerschner, in: Töpferzentren 2002, 40 Anm. 172.

B12. Frgt. eines Deckels

Bayraklı, Depot Grabungshaus ERG 56

FO: Daskyleion

Rumpf eines Pferdes mit Reiter in geschnürten Stiefeln/Beinkleidern und kurzem Chiton nach rechts.

Südionien

Letztes Viertel 7. Jh.

Akurgal, in: Töpferzentren 2002, 111 Kat. 82; 172 Abb. 52; Kerschner, in: Töpferzentren 2002, 40; Schlotzhauer 2007, 278 Anm. 92.

B13. Frgt. eines Skyphoskraters

Izmir, Museum 261 (BYR 1967)

FO: Alt-Smyrna, Athenatempel

Auf zwei Frgt. Teile von zwei Krieger mit Rundschild und Helm nach links, beide mit Lanze in der erhobenen Rechten. Bei Einem Beine mit Beinschienen erhalten. Auf weiterem Frgt. Köpfe von zwei Gespannpferden hintereinander gestaffelt nach rechts.

Ostägäis (Nordionien/Äolis?)

3. Viertel 7. Jh.

Akurgal 1983, 47. 109. 142 Taf. E 2; 109 a; Cook – Dupont 1998, 29 Anm. 4.

B14. Frgt. eines Kraters

Izmir (?)

FO: Alt-Smyrna, Nekropole

Zwei behelmte Krieger hinter Rundschilden mit erhobenen Lanzen nach links gehen gegen von links kommenden Löwen vor. Zu Füßen der Krieger Hunde/Füchse.

Nordionien/Äolis (?)

Ende 7. Jh.

Akurgal 1998, 34. 42 Abb. 5. 6; Akurgal 1999, 54 f. 59 Abb. 2; 69 Abb. 12.

B15. Frgt. eines Deckels

Larisa (?)

FO: Larisa, Athenaheiligtum

Teile von mehreren Kriegern mit Rundschildern hintereinander nach rechts.

Äolis/Nordionien (?)

2. Hälfte 7. Jh.

Boehlau – Schefold 1942, 94 Taf. 40, 20 a. b. 23.

B16. Frgt. eines Skyphoskraters

Larisa (?)

FO: Larisa, Athenaheiligtum

Oberer Teil eines menschlichen Gesichtes nach links.

Äolis

Ende 7. – 1. Viertel 6. Jh.

Boehlau – Schefold 1942, 78 Taf. 30, 8; Iren 2003, 91. 178 Nr. 197.

B17. Frgt. eines Tellers

Larisa (?)

FO: Larisa, Athenaheiligtum

Auf größtem Frgt. Füße einer Figur im langen Gewand mit Schuhen nach links. Auf weiterem Frgt. oberer Teil eines menschlichen Kopfes nach links.

Äolis

1. Hälfte 6. Jh.

Boehlau – Schefold 1942, 83 Taf. 34, 8. 9. 13; Iren 2003, 92. 182 Nr. 254. 255.

B18. Frgt. eines Skyphoskraters

Göttingen, Universität 46

FO: Larisa, Athenaheiligtum

Kopf und Schulter einer menschlichen, bartlosen Figur mit langem Haar nach rechts. Darüber Brustkorb und Kopf einer weiteren Gestalt mit menschlichem Kopf, die in den Händen/Krallen (?) einen stabartigen Gegenstand hält.

Äolis

Ende 7. – 1. Viertel 6. Jh.

Boehlau – Schefold 1942, 78 Taf. 30, 10. 11; Hanfmann 1953, 21 Abb. 11; Iren 2003, 84. 104. 178 Nr. 182; Kerschner 2006a, 112. 116. 124 Abb. 17.

B19. Teller

Verschollen

FO: Troja, Lower Sanctuary

Kopf eines bärtigen Mannes mit nackenlangem Haar nach rechts.

Ostägäis

1. Viertel 6. Jh.

Blegen u. a. 1958, 270 Nr. 38.1246 Taf. 296.

B20. Amphora

Istanbul, Archäologisches Museum 8887

FO: Pitane (Nekropole)

Bildfeld Schulter A: Zwischen Ornamenten bärtiger Mann mit vorgestreckten Armen nach rechts, leicht nach vorne gebeugt stehend. – B: Pferd.

Äolis

Ende 7. – 1. Viertel 6. Jh.

Akurgal 1962, 378 Taf. 103 Abb. 30; Walter-Karydi 1970, 13 Taf. 8, 1; Akurgal 1987, Taf. 105 b; Akurgal 1993, Taf. 119 a; Cook – Dupont 1998, 59. 57 Anm. 49; Iren 2003, 74 f. 102–105; 170 Nr. 82; 110 Abb. 51 Taf. 19.

B21. Frgt. eines Dinos

London, BM 1886.4-1.1288

FO: Naukratis

Im Tierfries ein Mann nach links mit Schwert

(?); auf ihn zu springt ein großes Tier mit Mähne und Pranken (Löwe?).

Äolis, London Dinos Group (Kerschner 2006a)

Ende 7. – 1. Viertel 6. Jh.

Price 1924, 193 Abb. 21; Rumpf 1933, 79 II, II 1 7; Schiering 1957, 105; Kardara 1963, 275 Abb. 265; Walter-Karydi 1970, 12. 3 Nr. 3 Taf. 8, 2; Johnston 1978, Nr. 51; Cook – Dupont 1998, 60; Iren 2002, 185 f. 201 Kat. 40; Kerschner 2006a, 112. 118. 122 Abb. 2.

B22. Frgt. eines Dinos

Samos

FO: Samos, Heraion

Kopf eines aufgezäumten Pferdes und eines Reiters mit wehendem Haar nach links.

Äolis/Nordionien

Ende 7. – 1. Viertel 6. Jh.

Walter-Karydi 1973, 88. 148 Nr. 1038 Taf. 126; Kerschner, in: Töpferzentren 2002, 40 Anm. 173.

B23. Frgt. (Rotelle) einer Kanne

Samos

FO: Samos, Heraion

Kopf eines Bärtigen nach rechts.

Ostionien

Ende 7. – 1. Drittel 6. Jh.

Walter-Karydi 1973, 143 Nr. 912 Taf. 126.

B24. Teller

Samos

FO: Samos, Heraion

Im Tierfries bartloser Mann mit langem Haar nach rechts, der mit einem Schwert in seiner Rechten gegen ein Wildschwein kämpft. Von hinten springt ihn ein Hund an.

Nordionien

1. Viertel 6. Jh.

Eilmann 1933, 93; Rumpf 1933, 77 II, II e 6; Cook 1933/1934, 60; Schiering 1957, 105; Walter-Karydi 1973, 34. 35. 121 Nr. 190 Taf. 24; Cook 1992, 262; Lemos 2000a, 382; Schlotzhauer 2007, 266 f.

B25. Frgt. eines geschlossenen Gefäßes

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna (Siedlung)

Männliche, langhaarige Figur im kurzen Chiton im Knielauf nach links, den Kopf nach hinten gewandt. In der Linken hält er ein Kerykeion, über der Schulter eine Tasche (?). Auf seiner linken Ferse sitzt ein kleiner Greif, der seine Vorderpranken an seinen Oberschenkel gelegt hat.

Ostägäis

Ende 7. – 1. Viertel 6. Jh.

Cook 1965, 137 Nr. 138 Taf. 40; Tempesta 1998, 172 Nr. 89 Taf. 40, 3.

B26. Kleeblattkanne

Rhodos, Museum 14099

FO: Rhodos, Kamiros, Kokkala (Streufund)

Schulter: Zu beiden Seite des Mittelornaments ein Kopf, links eine Frau nach rechts, rechts ein Mann (Schnurrbart) nach links.

Südionien

Ende 7. – 1. Viertel 6. Jh.

Jacopi 1932/1933, 210–212. 209 Abb. 250 Farbt. 5; Walter-Karydi 1970, 9 Taf. 4, 3; Walter-Karydi 1973, 133 Nr. 530 Taf. 65. 67; Käufler 2006, 119 f. Nr. 15 Abb. 32; 123.

B27. Frgt. einer Kanne

Kopenhagen, NM 12363

FO: Rhodos

Frauenkopf nach rechts.

Südionien

Ende 7. – 1. Viertel 6. Jh.

Sørensen 1992, 83 C. 5 Abb. 64.

B28. Teller

Rhodos, Museum (?)

FO: Rhodos, Vroulia (Nekropole)

In metopenartigen Bildfeldern wechseln Frauenköpfe mit Rosetten und Wildziegenkopf ab.

Südionien

610–580

Kinch 1914, 74 f. Nr. 10; 256; Taf. 3, 1; Walter-Karydi 1973, 134 Nr. 571; Kerschner – Schlotzhauer 2007, 311 Nr. 93.

B29. Frgt. eines Tellers

Milet K 86.111.28

FO: Milet, Kalabaktepe

Frauenkopf nach links.

Südionien

Ende 7. – 1. Viertel 6. Jh.

v. Graeve 1987, 14. 24 f. Nr. 55 Taf. 16.

B30. Frgt. eines Tellers

Oxford, AM G 117.1

FO: Naukratis

Frauenkopf nach rechts.

Südionien

Ende 7. – 1. Viertel 6. Jh.

CVA Oxford (2) II D Taf. 4, 16 (Price 1931).

B31. Frgt. eines Tellers

Odessa, Archäologisches Museum 34434

FO: Berezan

Frauenkopf nach links.

Südionien

Ende 7. – 1. Viertel 6. Jh.

Kopejkina 1982, 18 Abb. 12 v; 21 Anm. 40;

Kopejkina 1986, 29 Abb. 1 b.

B32. Frgt. eines Tellers

Odessa, Archäologisches Museum 34304

FO: Berezan

Protome einer Frau (?) im verzierten Gewand nach rechts, langes Haar im Nacken zusammengefasst, fällt in drei Strähnen über Rücken und Schultern.

Südionien

Ende 7. – 1. Viertel 6. Jh.

Kopejkina 1982, 18 Abb. 12 g; 21 Anm. 41;

Kopejkina 1986, 29 Abb. 1 b.

B33. Frgt. eines Tellers

Berlin, ANT

FO: Troja

Frauenkopf nach links.

Südionien/Hellespont-Werkstätten?

(Posamentir u. a. 2009)

Ende 7. – 1. Viertel 6. Jh.

Walter-Karydi 1970, 6. 9. 12 Taf. 6, 2; Iren 2002, 186; Posamentir u.a. 2009, 38 Abb. 1, 2; 39.

B34. Frgt. eines Tellers

Berlin, Museum für Vor- und Frühgeschichte
SMB 3784

FO: Troja

Kopf einer Frau nach links.

Südionien

1. Viertel 6. Jh.

Brueckner, in: Dörpfeld 1894, 119. 117 Abb. 77; Walter-Karydi 1970, 9 Anm. 34; Langenfaß 1990, 248 f. Nr. 186.

B35. Frgt. eines Tellers

St. Petersburg (?) AB/78-862

FO: Berezan

Teile (Kinn bis Nase) eines menschlichen (weiblichen) Kopfes nach links.

Südionien

Ende 7. – 1. Viertel 6. Jh.

Korpusova 1987, 38. 37 Abb. 13, 1.

B36. Frgt. eines Tellers

St. Petersburg, Ermitage B449

FO: Berezan

Kopf einer Frau nach links.

Hellespont-Werkstätten (Posamentir – Solovyov 2007)

Ende 7. – 1. Viertel 6. Jh.

Levi 1941, 312 Anm. 1 Abb. 3, 2; Skudnova 1960, 157 f. Abb. 1, 1; Walter-Karydi 1970, 9 Taf. 6, 3; Kopejkina 1982, 20 Abb. 14 v; Iren 2002, 186; Posamentir – Solovyov 2007, 197 f. Abb. 5, 5; Posamentir 2010, 68 Abb. 1.

B37. Schulterfrgt. einer Kanne

Milet K 86.84.1

FO: Milet, Kalabaktepe

Reste (Stirn) eines menschlichen Kopfes nach links.

Südionien

Ende 7. – 1. Viertel 6. Jh.

v. Graeve 1987, 21 Nr. 36 Taf. 10.

B38. Frgt. eines Tellers

St. Petersburg, Ermitage

FO: Berezan

Gesicht einer wohl weiblichen Protome im Profil nach links.

Südionien

1. Viertel 6. Jh.

Posamentir 2010, 68 Abb. 1 unten rechts.

B39. Frgt. eines Tellers

St. Petersburg, Ermitage B397

FO: Berezan

Frauenkopf im Profil nach rechts.

Südionien

1. Viertel 6. Jh.

Skudnova 1960, 157 Abb. 1, 3; Walter-Karydi 1970, 9 Taf. 6, 5; Kopejkina 1982, 20 Abb. 14 d; Iren 2002, 186; Posamentir 2010, 68 Abb. 1.

B40. Frgt. eines Tellers

St. Petersburg, Ermitage B450

FO: Berezan

Kopf einer Frau (?) mit hochgestecktem langen Haar (?) nach links, um Hals verzierter Rand eines Gewandes.

Südionien

Ende 7. – 1. Viertel 6. Jh.

Levi 1941, 312 Anm. 1 Abb. 3, 3; Skudnova 1960, 157 Abb. 1, 4; Walter-Karydi 1970, 9 Taf. 6, 6; Kopejkina 1982, 20 Abb. 14 a; Il'ina, in: Treasures Hermitage 1994, 269 Nr. 254; Iren 2002, 186; Solov'ev 2005, 16; 36 Nr. 26; Posamentir 2010, 68 Abb. 1.

B41. Teller

Kiew B.60-1106

FO: Berezan

In metopenartigen Feldern wechseln Protomen von Frauen (?) nach links mit solchen von Gänsen ab.

Südionien

1. Viertel 6. Jh.

Lapin 1961, 48 Abb. 3; Štitel'man 1977, o. Nr.; Kopejkina 1982, 21 Abb. 15; 22 Anm. 44; Sokolov 1999, 17 f. Abb. 6. 7; Kerschner – Schlotzhauer 2007, 314.

B42. Frgt. eines Tellers

St. Petersburg (?) AB/78-163

FO: Berezan

Teil eines wohl weiblichen Kopfes nach links.
Südionien

Ende 7. – 1. Viertel 6. Jh.

Korpusova 1987, 38. 37 Abb. 13, 2.

B43. Frgt. eines Tellers

Odessa, Archäologisches Museum

FO: Berezan (?)

Kopf ein Frau im Profil nach rechts.
Südionien

Ende 7. – 1. Viertel 6. Jh.

Kopejkina 1986, 29 Abb. 1 b oben rechts.

B44. Frgt. eines Tellers

St. Petersburg, Ermitage B66-25

FO: Berezan

Teile vom Gesicht einer Frau im Profil nach links.

Hellespont-Werkstätten (Posamentir – Solovyov 2007)

Ende 7. – 1. Viertel 6. Jh.

Posamentir – Solovyov 2007, 197 f. Abb. 5, 7; Posamentir 2010, 68 Abb. 1.

B45. Frgt. eines Tellers

St. Petersburg, Ermitage B448

FO: Berezan

(Weiblicher) Kopf im Profil nach links.
Hellespont-Werkstätten (Posamentir – Solovyov 2007)

Ende 7. – 1. Viertel 6. Jh.

Levi 1941, 311 f. Abb. 3, 1; Skudnova 1960, 157 f. Abb. 1, 2; Walter-Karydi 1970, 9 Taf. 6, 4; Kopejkina 1982, 20 Abb. 14 g; Iren 2002, 186; Posamentir – Solovyov 2007, 197 f. Abb. 5, 6; Posamentir 2010, 68 Abb. 1.

B46. Frgt. eines geschlossenen Gefäßes

St. Petersburg, Ermitage B65-32

FO: Berezan

Protome eines bekleideten Mannes mit langem, spitzen Bart nach links.

Ostägäis

1. Hälfte 6. Jh.

Kopejkina 1970, Abb. S. 57; Posamentir – Solovyov 2007, 191–194 Abb. 3, 8.

B47. Frgt. einer Amphora

St. Petersburg (?)

FO: Olbia

Protome eines bekleideten, bärtigen Mannes nach links.

Ostägäis

1. Hälfte 6. Jh.

Vortrag A. Buyskykh, Berlin, 20.1.2010.

B48. Frgt. einer Amphora

St. Petersburg (?) M/92-284, 359

FO: Myrmekion

Protome einer bartlosen Figur mit langem Haar nach links.

Ostägäis

1. Hälfte 6. Jh.

Butyagin 2001, 185–190 Abb. 4. 6; Vinogradov u. a. 2003, 805 f. 833 Abb. 3, 1.

B49. Teller

London, BM 1860.4-4.1

FO: Rhodos, Kamiros

Zweikampf des Menlaos (ΜΕΝΕΛΑΣ) und des Hektor (ΕΚΤΟΡ) über der Leiche des Euphorbos (ΕΥΦΟΡΒΟΣ).

Ostdoris

Um 600

Boehlau 1898, 73; Schaal 1930, 14 Taf. 5 Abb. 8; Schiering 1957, 104 f.; Walter 1968, 79. 127 Nr. 623 Taf. 129; Fittschen 1969, 174 SB78; Walter-Karydi 1973, 89. 90. 93f. Abb. 167; Simon 1976, 54 f. Taf. 31; Lemos 1991, 94 Anm. 44; Ahlberg-Cornell 1992, 65 f. Nr. 42; 316 Abb. 100; Cook – Dupont 1998, 62 Anm. 56; 73; Snodgrass 1998, 105–109 Abb. 42; Lemos 1999, 26 f.; Lemos 2000a, 384; Attula 2006b, 86; Schiering 2007, 248; Williams 2009b, 56 f.

B50. Teller

London, BM A 719

FO: Knidos, Datça/Emecik (?)

Im unteren Segment: Schiff.

Ostdoris

Spätes 7./frühes 6 Jh.

Schefold 1942, 129 f. Abb. 1; Hanfmann 1953, 17. 21 Abb. 10 a; Walter-Karydi 1973, 150 Nr. 1093; Attula 2006a, 116 Taf. 61, 4; Attula 2006b, 87 Abb. 8; 90 Kat. Nr. 8.

B51. Frgt. eines Tellers

Datça, Grabungsdepot ST 01-I 8b-10,82

FO: Knidos, Emecik

Ruder vom Heck eines Schiffes.

Ostdoris

Spätes 7./frühes 6 Jh.

Attula 2006a, 117 Nr. 205; 118 Abb. 19 Taf. 62, 2; Attula 2006b, 97 Abb. 7; 90 Nr. 2.

B52. Frgt. eines Tellers

Kyrene, Museum

FO: Kyrene, Demeterheiligtum

Bug eines Schiffes mit Auge.

Ostägäis

590–570

Schaus 1985, 63 Nr. 353 Taf. 21; Attula 2006a, 116.

B53. Frgt. eines Tellers

Kyrene, Museum

FO: Kyrene, Demeterheiligtum

Bug (?) eines Schiffes.

Ostägäis

590–570

Schaus 1985, 63 Nr. 354 Taf. 21.

B54. Frgt. eines Tellers

Samos K 3297

FO: Samos, Heraion

Teil eines Schiffes (?).

Ostdoris (?)

Ende 7. – 1. Viertel 6. Jh.

Walter-Karydi 1973, 92. 149 Nr. 1083 Taf. 133.

B55. Teller

Datça, Grabungsdepot

FO: Knidos, Emecik

Bug eines Schiffes.

Ostdoris (?)

1. Viertel 6. Jh.

Tuna – Berges 2000, 128. 134 Abb. 1.

B56. Teller

Mykonos, Museum B 6.013

FO: Delos, Heraion

Schiff.

Ostdoris

1. Hälfte 6. Jh.

Dugas 1928, 40 Nr. 67 Taf. 13; Walter-Karydi 1973, 27. 80. 146 Nr. 994 Abb. 146; Attula 2006b, 88.

B57. Teller

Berlin, ANT V.I. 3724

FO: Rhodos

Pferd mit bartlosem, langhaarigem Reiter im kurzen Chiton nach rechts.

Ostdoris (?)

1. Viertel 6. Jh.

Prinz 1908, 28; Schiering 1957, 105 f.; CVA

Berlin, Antiquarium (4) S. 23 Taf. 162, 3

(Kunisch 1971) mit älterer Lit.; Walter-Karydi 1973, 92. 93. 150 Nr. 1090 Taf. 140.

B58. Teller

Berlin, ANT F 3917

FO: Rhodos, Kamiros

Langhaariger, unbärtiger Jüngling im kurzen Chiton, mit Schnürstiefeln an den Füßen in schnellem Lauf nach rechts, in seiner linken Hand ein Beutel, zu seinen Füßen ein laufender Hund.

Ostdoris (?)

2. Viertel 6. Jh.

Cook 1933/1934, 60 Anm. 2 Taf. 19; Schiering 1957, 106; Walter-Karydi 1973, 91. 93. 150 Nr. 1121 Taf. 136; Schaus 1986, 261 Anm. 34; Lemos 1991, 155 Anm. 59; Cook – Dupont 1998, 62 f. Abb. 6, 23; Schauenburg 1960, 38; Tempesta 1998, 66 f. 144. 170 Nr. 68 Taf. 33, 1; Attula 2006b, 86; Pellegrini 2009, 250 Nr. 48.

B59. Frgt. eines Tellers

Oxford, AM 1925.608.d 1

FO: Naukratis

Leicht zurückgelegter Kopf einer bartlosen Figur nach links, die den Doppelaulos mit Phorbeia spielt.

(Nord?)ionien

2. Viertel 6. Jh.

CVA Oxford (2) II D 79 Taf. 4, 18 (Price 1931); Cook 1933/1934, 67 Anm. 3; Schiering 1957, 106; Walter-Karydi 1973, 15. 34. 124 Nr. 254 Taf. 14.

B60. Schale

Milet Z01.15.3

FO: Milet, Zeytintepe, Aphroditeheiligtum

Auf einer Gefäßseite im Tierfries Teile von vier Reitern zu rekonstruieren (Abfolge hypothetisch): drei hintereinander auf galoppierenden Pferden nach rechts, einer mit erhobener Lanze auf galoppierendem Pferd nach links (nach Schlotzhauer 2007 in der Rekonstruktion weiter zur Mitte hin anzuordnen, da am Henkel noch ein zusammenbrechendes Huftier anzunehmen ist).

Südionien

Um 580–570

Schlotzhauer 2006a, 141 Nr. 1; 135 f. Abb. 1; Schlotzhauer – Villing 2006, 60; Schlotzhauer 2007, 276 Abb. 4; Kerschner – Schlotzhauer 2007, 314.

B61. Frgt. eines Dinos

Cambridge, Fitzwilliam Museum 94-96, N.35-37. N39 (+ Kairo u. Oxford)

FO: Naukratis, Great Temenos (?)

Umlaufender Fries auf innerem Rand: nackte, jugendliche, langhaarige Reiter im Galopp hintereinander nach links, dazwischen Gruppen galoppierender Hirsche hintereinander (Jagd). – Schulterfries (gegenständig): weitere Hirsche in verschiedene Richtungen laufend. Auf (nach Cook 1952) zugehörigem Frgt. Cambridge bärtiger Kopf und mit den Handflächen nach unten ausgestreckte Arme eines Mannes oder Kentauren. (Nach Cook 1952 auf weiterem Frgt. Kairo, ohne Abb., Reiter auf Kranich?).

Nordionien

2. Viertel 6. Jh.

Edgar 1898/1899, 59 f. Taf. 6, 9 a–c; Price 1924, 203 f.; CVA Cambridge (2) II D 38 Taf. 19, 1–5 (Lamb 1936); Cook 1952, 138 f. F 1a–b; Cook – Hemelrijk 1963, 110 Anm. 10; Walter-Karydi 1973, 70. 138 Nr. 699; Cook – Dupont 1998, 106 Anm. 10; Özer 2004, 200 f.

B62. Sf. Krater

Rhodos, Museum 14324

FO: Rhodos, Nisyros (Nekropole)

Galoppierende Pferde mit Reitern hintereinander nach rechts.

Ostägäis

2. Viertel 6. Jh.

Jacopi 1932/1933, 523–526 Abb. 54–58; Schiering 1957, 106.

B63. Frgt. eines sf. Skyphoskraters

Larisa (?)

FO: Larisa, Athenaheiligtum

Bauch und Hinterläufe eines Pferdes nach rechts, darunter Rücken und Rute eines Hundes.

Äolis/Nordionien

1. Hälfte 6. Jh.

Boehlau – Schefold 1942, 96 Taf. 41, 16.

B64. Frgt. eines sf. Skyphoskraters

Larisa (?)

FO: Larisa, Athenaheiligtum

Rücken eines Pferdes mit Reiter nach rechts.

Äolis/Nordionien

1. Hälfte 6. Jh.

Boehlau – Schefold 1942, 96 Taf. 41, 17.

B65. Teller

Chios, Museum

FO: Chios, Emporio, Athenatempel (Cella)

Weibliche Figur im langen Chiton mit Rundschild und Lanze (Athena).

Chios, Animal Chalice Style (Boardman 1967)

1. Viertel 6. Jh.

Boardman 1967a, 23 f. 163 f. Nr. 785 Taf. 60; Walter-Karydi 1973, 68. 70. 138 Nr. 720 Taf. 96; Lemos 1991, 106 f. Abb. 59; 270 Nr. 684 Taf. 91; Tempesta 1998, 168 Nr. 46 Taf. 25, 5; Villing 1998, 160 Abb. 12.

B66. Frgt. eines Kelchs

Tokra, Museum

FO: Tokra

Flügel und Kopf einer Sphinx nach rechts, vor ihr der Kopf einer wohl stehenden, langhaarigen Frau nach rechts.

Chios, Animal Chalice Style (Boardman 1967)

1. Viertel 6. Jh.

Boardman – Hayes 1966, 58. 60 Nr. 774 Taf. 40; Boardman 1967a, 157 Anm. 4; Lemos 1991, 91. 267 Nr. 612 Taf. 79.

B67. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.476g (1924.12-1.380)

FO: Naukratis

Kopf einer Frau nach links mit rotem Schleier über dem Hinterkopf.

Chios, Chalice Style (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Lemos 1991, 100. 286 Nr. 829 Taf. 117

Farbtaf. 1.

B68. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.464

FO: Naukratis

Mit dem Rücken zu einem Paar einander zugewandter Sphingen Frau im zweifarbigen Chiton nach links.

Chios, Animal Chalice Style (Lemos 1991)

1. Viertel 6. Jh.

Lemos 1991, 90. 91. 256 Nr. 458 Taf. 62.

B69. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.409

FO: Naukratis

Teile einer Frau im langen Chiton nach rechts.

Chios, (Animal) Chalice Style

1. Viertel 6. Jh.

Lemos 1991, 100. 286 Nr. 833 Farbtaf. 3.

B70. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.343

FO: Naukratis

Hinterer Teil eines Pferdes mit Reiter im roten Gewand nach rechts.

Chios, Animal Chalice Style (Lemos 1991)

1. Viertel 6. Jh.

Lemos 1991, 260 Nr. 516; Williams 2006, 129.

130 Abb. 12.

B71. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.323

FO: Naukratis

Helmbusch?

Chios, Animal Chalice Style (DB BM)

1. Viertel 6. Jh.

DB BM.

B72. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.396

FO: Naukratis

Kopf einer Frau mit Scheibenohrring und Kopfbedeckung (Sakkos?) nach rechts.

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

580–550

Lemos 1991, 278 Nr. 751 Taf. 98 Farbtaf. 3.

B73. Frgt. einer Phiale

London, BM 1924.12.-1.397

FO: Naukratis

Gesicht einer Frau (?) nach links. Vor dem Kopf Dipinto (HI).

Chios, Chalice Style (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Cook – Woodhead 1952, 166 Nr. 62 Taf. 34, 13. 14, Lemos 1991, 100. 286 Nr. 831 Farbtaf. 3 = 297 Nr. 988.

B74. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.1235

FO: Naukratis

Löwenkopf (Schildzeichen?).

Chios, Chalice Style (Lemos 1991)

590–550

Cook 1952, 166 Anm. 41; Lemos 1991, 290 Nr. 876 Taf. 119.

B75. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.414

FO: Naukratis

Teile eines Chitons.

Chios, Chalice Style (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Lemos 1991, 131. 292 Nr. 898.

B76. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.411

FO: Naukratis

Teile eines Chitons.

Chios, Chalice Style (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Lemos 1991, 131. 291 Nr. 897.

B77. Frgt. einer Schale (?)

London, BM 1965,0930.297

FO: Naukratis

Gewand und Füße einer Frau im langen Chiton nach links.

Chios

2. Viertel 6. Jh.

DB BM.

B78. Frgt. eines Kelchs/Kantharos

Cambridge, Fitzwilliam Museum 94-96, N.66

FO: Naukratis

Mit der Handfläche nach oben vorgestreckte Hand, übers Handgelenk hängt Himation, darüber Rest Dipinto (-ΙΣ).

Chios

2. Viertel 6. Jh.

CVA Cambridge (2) II D Taf. 17, 51 (Lamb 1936); Cook – Woodhead 1952, 165 Nr. 25; Lemos 1991, 281 Nr. 779 Taf. 102 = 297 Nr. 977.

B79. Frgt. eines Kelchs

Athen, British School of Archaeology

FO: Naukratis

Vorderteil eines Kopfes nach links (Nase und Auge), vor der Figur auf Schulterhöhe Reste eines gebogenes Objekt mit Punkten entlang des Randes (Schild?), darüber Rosette.

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

580–550

Lemos 1991, 282 Nr. 792 Taf. 104.

B80. Frgt. einer Phiale

Cambridge, Museum of Classical Archaeology NA 95

FO: Naukratis

Gesicht einer (stehenden) menschlichen Figur nach rechts.

Chios, Chalice Style (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Lemos 1991, 306 Nr. 1223 Taf. 159.

B81. Frgt. eines Kelchs

Tokra, Museum

FO: Tokra

(Bärtiger?) Krieger mit Helm, Lanze und Rundschild nach links.

Chios, Chalice Style (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Boardman – Hayes 1973, 25. 26 Nr. 2044 Taf. 14; Lemos 1991, 128. 293 Nr. 933 Taf. 125.

B82. Frgt. eines Kelchs

Didyma Ke01-451

FO: Didyma, Taxiarchis-Hügel
Menschlicher Kopf im Profil nach rechts.
Chios, Chalice Style (O. Jeske, Didymagrabung)
2. Viertel 6. Jh.
Unpubliziert.

B83. Frgt. eines Kelchs

Didyma Ke01-909
FO: Didyma, Taxiarchis-Hügel
Reste eines menschlichen Kopfes im Profil
nach links.
Chios, Chalice Style (O. Jeske, Didymagrabung)
Frühes 2. Viertel 6. Jh.
Unpubliziert.

B84. Frgt. eines Kelchs

Marseille, Musée Borély XIII (?)
FO: Marseille
Frau nach links steckt rechte Hand vor, in der
sie eine kleine Kalottenschale hält. Vor ihr Rest
von einem kopfhohen Objekt (Mensch? Pflanze?
Instrument?).
Chios, Chalice Style (Lemos 1991)
2. Viertel 6. Jh.
Villard 1960, 38 Taf. 19, 3; Boardman 1967a,
158 Anm. 1; Lemos 1991, 126. 131. 170. 294
Nr. 939 Taf. 126.

B85. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.493g (1924.12-1.385)
FO: Naukratis
Oberkörper und Teil des Kopfes eines bärtigen,
langhaarigen Mannes in Chiton und Mantel
nach rechts, rechter Arm angewinkelt, Ohrring.
Chios, Grand Style (Lemos 1991)
580–550
Lemos 1991, 274 Nr. 722 Taf. 94 Farbt. 2.

B86. Frgt. eines Kelchs

Berezan AB/76-631
FO: Berezan
Frgt. A: Pferd nach links mit Reiter, die Linke
am Zügel, eine Lanze in der erhobenen Rech-
ten. – Frgt. B: Nackter, bärtiger Mann, sein
Haar fällt lang auf den Rücken (Binde um Kopf;
nach Korpusova 1987 runder Ohrring), mit
seiner Linken hält er einen Schild hinter dem
Körper (Innenansicht), mit der Rechten erhebt
er eine Lanze über den Kopf.
Chios, Grand Style (Lemos 1991)
580–550

Korpusova 1987, 45 Abb. 18; Lemos 1991, 112.
283 Nr. 799 Taf. 108.

B87. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.482a

FO: Naukratis, Temenos (der Aphrodite?)
Kopf und Schultern eines langhaarigen, bärtigen
Mannes nach rechts (im gepunkteten Gewand?
Tierfell?).

Chios, Grand Style (Lemos 1991)
580–550

Walter-Karydi 1970, 9. 12 Taf. 9, 4; Lemos
1991, 96; 97 Abb. 49; 272 Nr. 701 Farbt. 1
Taf. 92.

B88. Frgt. eines Kelchs

Athen, NM 15160
FO: Athen, Akropolis
Mann im Schurz nach rechts, Spitzbart, Schwert
an der Hüfte, Löwenfell umgebunden (Herak-
les).
Chios, Grand Style, Naukratis-M. (Lemos 1991)
2. Viertel 6. Jh.

Price 1924, 214; Graef – Langlotz 1925, 47 Nr.
450 a–b Taf. 15. 24; Walter-Karydi 1973, 70.
140 Nr. 809; Lemos 1991, 96. 108. 111. 283 Nr.
797 Farbt. 4; Tempesta 1998, 168 Nr. 43 Taf.
25, 2.

B89. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.519
FO: Naukratis
Teile eine Bogenschützen mit Löwenfell nach
rechts (Herakles).
Chios, Grand Style, Naukratis-M. (Lemos 1991)
2. Viertel 6. Jh.
Price 1924, 218 Taf. 5, 19; Walter-Karydi 1973,
70. 140 Nr. 808; Lemos 1991, 96; 106 Abb. 59;
108; 111; 276 Nr. 741 Taf. 97 Farbt. 3; Tem-
pesta 1998, 169 Nr. 55 Taf. 25, 1.

B90. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.486
FO: Naukratis
Bein und Unterkörpers eines Manns (?) in kur-
zem Chiton in weitem Schritt nach rechts. An
der Hüfte Tierbein – Tierfell umgebunden?
Chios, Grand Style (Lemos 1991)
580–550
Price 1924, 214. 218 Taf. 10, 4; Walter-Karydi
1973, 140 Nr. 811; Lemos 1991, 96. 108. 272
Nr. 707 Taf. 93 Farbt. 1.

B91. Kelch

Istanbul, Archäologisches Museum 8904
FO: Pitane, Nekropole
Reiter (nach Lemos 1991 sieben) im Galopp
hintereinander nach rechts. Zweikampf voll
gerüsteter Krieger flankiert von Frauen in Chi-
ton mit über Hinterkopf gelegtem Mantel, vor
dem einen Krieger Hund. (Nach Lemos 1991,

284: »at a distance a ? kneeling figure, above one handle«).

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Akurgal, in: Cook – Blackman 1964/1965, 35 f.; Akurgal 1987, 25 Taf. 11; Lemos 1991, 94. 95. 99. 100. 101. 104. 113. 185 284 Nr. 801 Taf. 111; Lemos 1999, 30–33 Abb. 6 Taf. 3 b; 4; Lemos 2000a, 385 Abb. 270.

B92. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.510

FO: Naukratis, Aphroditeheiligtum

Unterarm und Teile des Gewandes einer Frau nach rechts, die mit der Rechten einen männlichen Kopf (eines Toten?) an den Haaren hält. Am rechten Fragmentrand Reste weiterer Bemalung.

Chios, Grand Style, Naukratis-M. (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Gardner 1888, Taf. 5, 4; Price 1924, 219 Taf. 5, 21; Boardman 1956, 60 mit Anm. 2; Walter-Karydi 1973, 70. 140 Nr. 787 Taf. 96; Johnston 1978, Nr. 76; Lemos 1991, 96; 98; 106 Abb. 59; 108; 111; 275 Nr. 733 Taf. 96 Farbtaf. 2; Cook – Dupont 1998, 71 Anm. 3; 72 Abb. 9, 1 c; Tempesta 1998, 169 Nr. 54 Taf. 29, 1.

B93. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.517

FO: Naukratis

Beine eines Mannes in Schrittstellung nach rechts vor einer großen, menschengestaltigen, liegenden, behaarten Figur mit vorgewölbtem Bauch.

Chios, Grand Style, Naukratis-M. (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Price 1924, 218 Taf. 6, 17; Brommer 1941, 40 Nr. 2; 52; 48 Abb. 8; Walter-Karydi 1973, 70 mit Anm. 199. 140 Nr. 810; Cook 1981, 112 Nr. 21; Williams 1983a, 160 Anm. 6; Lemos 1991, 106 Abb. 59; 108; 111; 276 Nr. 738 Taf. 97 Farbtaf. 3; Lemos 1999, 43 Anm. 121; Tempesta 1998, 24 f. 169 Nr. 56 Taf. 29, 4.

B94. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1902.6-20.3

FO: Naukratis

Zwei sich überkreuzende Beine ausschreitender Männer im roten Gewand vor einem haarigen Wesen am Boden.

Chios, Grand Style, Naukratis-M. (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Price 1924, Taf. 6, 16; Brommer 1941, 40 Nr. 2; 52; 48 Abb. 8; Williams 1983a, 160 Anm. 4; Lemos 1991, 96. 108. 111. 278 Nr. 760 Taf. 99

Farbtaf. 4; Tempesta 1998, 24. 26. 169 Nr. 57 Taf. 29, 3; Lemos 1999, 43 Anm. 121.

B95. Frgt. eines Kelchs

Tokra, Museum

FO: Tokra

s. Boardman – Hayes 1966, 60 Nr. 775.

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

580–550

Boardman – Hayes 1966, 58. 60 Nr. 775 Abb. 31; Boardman 1967a, 157 Anm. 4; Walter-Karydi 1973, 70. 140 Nr. 814; Lemos 1991, 108. 282 Nr. 793; Lemos 1999, 42 f. Abb. 8; Tempesta 1998, 169 f. Nr. 59.

B96. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.501

FO: Naukratis, Temenos (der Aphrodite?)

Kopf eines bärtigen Mannes mit roter Haarbinde nach rechts. Hinter seinem Kopf dunkler Balken (Pfahl oder anderes Objekt?).

Chios, Grand Style, Naukratis-M. (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Price 1924, 219 Taf. 5, 23; Walter-Karydi 1973, 70. 140 Nr. 788 Taf. 96; Lemos 1991, 108. 111. 275 Nr. 727 Taf. 95 Farbtaf. 2; Lemos 1999, 42 Anm. 120.

B97. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.482b

FO: Naukratis

Kopf und Oberkörper eines bärtigen Mannes in Chiton und Mantel leicht nach vorne gebeugt nach rechts (Haarband, Ohrring). Vor seinem Kopf Brustkorb einer weiblichen Figur im Chiton nach links, die mit ihrem rechten Arm ein Tuch über den Mann zu ziehen scheint. Schräg links über dem Bärtigen Arm und Ellenbogen einer weiteren Figur nach links (mit Lanze?).

Chios, Grand Style (Boardman 1956)

580–550

Price 1924, 218 Taf. 5, 6; Boardman 1956, 60 mit Anm. 4; Bernand 1970, Taf. 43, 3; Walter-Karydi 1973, 140 Nr. 813 Taf. 96; Johnston 1978, Nr. 75; Lemos 1991, 96. 97 Abb. 49; 107; 111; 272 Nr. 702 Taf. 92 Farbtaf. 1.

B98. Frgt. eines Kelchs

Boston, MFA 1888.1069

FO: Naukratis, Aphroditeheiligtum

Zurückgestellter hinterer Fuß und vorgestreckter vorderer Fuß von zwei Frauen in langem Chiton (und Mantel?) in schnellem Lauf hintereinander nach rechts.

Chios, Grand Style, Aphaia-M. (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Fairbanks 1928, 99 Taf. 32 Nr. 302, 6; Walter-Karydi 1973, 70 mit Anm. 198; 140 Nr. 812; Lemos 1991, 103. 108. 111. 281 Nr. 784 Taf. 102 Farbtaf. 4.

B99. Frgt. eines Kelchs

Bonn, AKM 697.7

FO: Naukratis

Nacktes, zurückgestelltes Bein eines Kriegers mit Schild (oder Bogen?) nach rechts; hinter ihm Reste von Gewand einer stehenden Figur in Chiton und Mantel.

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Lemos 1991, 281 Nr. 788 Taf. 103; Geominy, in: Himmelmann – Geominy 1992, 24 Abb. 4 e; 54; Piekarski 2001, 102.

B100. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.493k (1924.12-1.404)

FO: Naukratis

Teile einer stehenden Figur in Mantel und Chiton mit Stab/Lanze in der Hand.

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Lemos 1991, 274 Nr. 718 Taf. 94 Farbtaf. 2.

B101. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.505

FO: Naukratis

Schultern und Hals mit Bartansatz eines Mannes in Chiton und Mantel nach links.

Chios, Grand Style, Naukratis-M. (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Lemos 1991, 111. 275 Nr. 731 Taf. 95 Farbtaf. 2.

B102. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.493d (1924.12-1.193)

FO: Naukratis

Kopf und Schulter einer Frau nach rechts, über Hinterkopf Mantel gelegt, den sie mit ihrer linken Hand nach vorne zieht.

Chios, Grand Style, Aphaia-M. (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Price 1924, 218 Taf. 6, 2; Walter-Karydi 1973, 70 mit Anm. 197. 140 Nr. 807; Lemos 1991, 108. 111. 273 Nr. 714 Taf. 93 Farbtaf. 2.

B103. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.493c (1924.12-1.192)

FO: Naukratis

Teile von einer Frau in Chiton. Mantel und Schleiertuch (?) nach rechts.

Chios, Grand Style, Aphaia-Gruppe (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Price 1924, Taf. 6, 8; Lemos 1991, 111. 274 Nr. 719 Taf. 94 Farbtaf. 2.

B104. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.493j (1924.12-1.385)

FO: Naukratis

Teile einer Figur in langem Chiton und Mantel nach links (?), Bemalungsreste vor ihr von weiterer Figur?

Chios, Grand Style, Aphaia-Gruppe (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Lemos 1991, 100. 111. 274 Nr. 721 Taf. 94 Farbtaf. 2.

B105. Frgt. eines Kelchs

Cambridge, Fitzwilliam Museum 94-96, N.87

FO: Naukratis

Füße und Beine eines Mannes in langem Chiton und Mantel nach rechts; vor ihm Fuß einer ihm zugewandt stehende Frau. Darüber Reste von einem Kranz, den wohl einer von beiden oder beide zusammen halten.

Chios, Grand Style, Aphaia-Gruppe (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Price 1924, 214. 215 Abb. 55; CVA Cambridge (2) II D Taf. 17, 14. 46 (Lamb 1936); Lemos 1991, 96; 97 Abb. 50; 111; 280 Nr. 773 Taf. 101.

B106. Frgt. eines Kelchs

Boston, MFA 86.517 (10)

FO: Naukratis

Kopf und Schultern einer Frau nach rechts, die möglicherweise mit einer Hand einen Mantel nach vorne zieht.

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Fairbanks 1928, 99 Nr. 302.10 Taf. 32; Lemos 1991, 98; 99 Abb. 52; 281 Nr. 783 Taf. 102 Farbtaf. 4.

B107. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.493m (1924.12-1.383)

FO: Naukratis

Teile einer Figur im Chiton.

Chios, Grand Style, Aphaia-Gruppe (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Lemos 1991, 111. 274 Nr. 723 Taf. 94 Farbtaf. 2.

B108. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.384

FO: Naukratis

Gewandreste von stehender Figur (verzierte untere Borte eines Mantels?).

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

580–550

Lemos 1991, 277 Nr. 748 Taf. 98 Farbtaf. 3.

B109. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.390

FO: Naukratis

Gewandrest von stehender Figur (unterer Saum eines Mantels mit Randborte?). Neben der Figur Reste eines Dipinto (ΜΟΣΑ).

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

580–550

Cook – Woodhead 1952, 166 Nr. 61 Taf. 34, 7;

Lemos 1991, 277 Nr. 749 Taf. 98 Farbtaf. 3 = 296 Nr. 975.

B110. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924,1201.379

FO: Naukratis

Teil des Chitons einer stehenden, weiblichen Figur.

Chios

590–550

Lemos 1991, 131. 291 Nr. 893 (mit falscher Inv.-Nr.).

B111. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924,1201.389

FO: Naukratis

Gewandrest mit Borte.

Chios, Grand Style (DB BM)

580–550

DB BM.

B112. Frgt. eines geschlossenen Gefäßes

Kyrene, Museum

FO: Kyrene, Demeterheiligtum

Vorgestreckter Unterarm einer Frau (?).

Chios, Grand Style? (Schaus 1985)

580–550

Schaus 1985, 78 Nr. 470 Taf. 21.

B113. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.480b; 1926.11-17.2

FO: Naukratis

Frgt. 1888,0601.460.b: Zwei Krieger in Schrittstellung einander zugewandt: vom Linken Beine, vom Rechten Beine und Rundschild erhalten. – Frgt. 1926.11-17.2: Schulter und Arm eines Kriegers nach links mit Rundschild in seiner Rechten (Innenansicht), darüber Lanze.

Chios, Grand Style, Gruppe Naukratis-M.

(Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Price 1924, Taf. 9, 7; Lemos 1991, 103 Abb. 57; 104; 111; 279 Nr. 761 [Beschreibung mit Nr. 762 vertauscht, falsche Inv.] Taf. 99; Cook – Dupont 1998, 72 Abb. 9, 1 e.

B114. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12.1.415

FO: Naukratis

Nacktes Bein eines Mannes im großen Schritt nach rechts. Darüber zwei Striche nebeneinander (Rest von Speeren?).

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

580–550

Lemos 1991, 278 Nr. 753 Farbtaf. 3.

B115. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.406

FO: Naukratis

Helm und Schild, dahinter hervorschauender Speer eines Kriegers nach rechts (oder nur aufgestellte Waffen?).

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

580–550

Lemos 1991, 278 Nr. 755 Farbtaf. 3.

B116. Frgt. eines Kelchs

Cambridge, Fitzwilliam Museum 94-96, N.79

FO: Naukratis

Mit roter Binde umwundener Kopf eines bärtigen Mannes nach rechts.

Chios, Grand Style, Gruppe Naukratis-M. (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

CVA Cambridge (2) II D Taf. 17, 13. 38 (Lamb 1936); Lemos 1991, 108. 111. 280 Nr. 772 Taf. 101; Lemos 1999, 43 Anm. 121.

B117. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.194

FO: Naukratis

Teile eines bärtigen Mannes im Chiton (linker Arm erhoben) mit Rundschild (Schildzeichen: Wirbel) nach rechts.

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

580–550

Price 1924, Taf. 5, 24; Lemos 1991, 277 Nr. 744 Taf. 98 Farbtaf. 3.

B118. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.514; 1888.6-1.492.1

FO: Naukratis

Beine, Teil des Oberkörpers und Innenansicht des Schilds eines laufenden Kriegers nach rechts, hinter ihm Unterschenkel mit Bein-

schienen eines weiteren.

Chios, Grand Style, Naukratis-M. (Lemos 1991)
2. Viertel 6. Jh.

Price 1924, 214 Taf. 5, 14; Walter-Karydi 1973, 140 Nr. 789 Taf. 96; Johnston 1978, Nr. 73; Lemos 1991, 98. 104. 111. 276 Nr. 740 Taf. 97 Farbtaf. 3.

B119. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.512

FO: Naukratis, Temenos (der Aphrodite?)

Reste der nackten Beine dreier, hintereinander nach links laufender Krieger, der mittlere mit Rundschild.

Chios, Grand Style, Naukratis-M. (Lemos 1991)
2. Viertel 6. Jh.

Price 1924, Taf. 5, 15; Walter-Karydi 1973, 70. 140 Nr. 790 Taf. 96; Lemos 1991, 103 Abb. 57; 111; 275 Nr. 732 Taf. 96 Farbtaf. 2.

B120. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.468m (1924.12-1.195)

FO: Naukratis

Schild.

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Price 1924, 218 f. Taf. 5, 5; Walter-Karydi 1973, 70. 140 Nr. 795 Taf. 96; Lemos 1991, 103. 271 Nr. 698 Taf. 92.

B121. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.490

FO: Naukratis

Rundschild (Schildzeichen: Stier nach links), dahinter Schaft einer Lanze (?).

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

580–550

Price 1924, Taf. 5, 4; Walter-Karydi 1973, 70. 140 Nr. 796 Taf. 96; Johnston 1978, Nr. 85; Lemos 1991, 103. 111. 273 Nr. 710 Taf. 93 Farbtaf. 1.

B122. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.504

FO: Naukratis, Aphroditetemenos

Kopf eines bärtigen Mannes über Rundschild nach links. Vor seinem Gesicht Dipinto ΕΗΘΟΙ. Jenseits des Dipinto zwei Striche (Lanzen?).

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

580–550

Gardner 1888, Taf. 5, 6; Price 1924, 214 Taf. 5, 11; Cook – Woodhead 1952, Taf. 34, 5; Walter-Karydi 1973, 70. 140 Nr. 797 Taf. 96; Lemos 1991, 103 Abb. 57; 112; 274 Nr. 724 Taf. 95

Farbtaf. 2; Cook – Dupont 1998, 72 Abb. 9, 1 d.

B123. Frgt. eines Kelchs

Oxford, AM G 118.1

FO: Naukratis

Beine zweier nach links laufender Krieger, einer mit Rundschild.

Chios, Grand Style, Gruppe Naukratis-M. (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

CVA Oxford (2) II D 82 Taf. 5, 18 (Price 1931); Lemos 1991, 96. 104. 111. 279 Nr. 765 Taf. 100.

B124. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.509

FO: Naukratis

Oberschenkel und Gesäß eines Kriegers im kurzen Chiton nach links, mit Rundschild (Schildzeichen: Auge).

Chios, Grand Style, Naukratis-M. (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Price 1924, 214 Taf. 5, 10; Johnston 1978, Nr. 86; Lemos 1991, 96. 103 f. 111. 276 Nr. 736 Taf. 96 Farbtaf. 3.

B125. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.511

FO: Naukratis

Oberschenkel eines Mannes im kurzen Chiton im Schritt nach rechts (Krieger?).

Chios, Grand Style, Naukratis-M. (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Price 1924, Taf. 6, 26; Lemos 1991, 96. 111. 276 Nr. 734 Taf. 96; Dupont – Thomas 2006, 82. 79 Abb. 4 NAU 56.

B126. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.392

FO: Naukratis

Nacktes Bein eines Mannes in Bewegung nach links (Krieger?).

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Lemos 1991, 299 Nr. 750 Taf. 98 Farbtaf. 3.

B127. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1902.6-20.1

FO: Naukratis

Nackte Beine zweier versetzt hintereinander nach rechts laufender Männer (Krieger?).

Chios, Grand Style, Naukratis-M. (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Lemos 1991, 104. 111. 278 Nr. 758 Taf. 99 Farbtaf. 4.

B128. Frgt. eines Kelchs

Athen, British School of Archaeology

FO: Naukratis

Kopf mit Helm nach links.

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Price 1924, 214. 215 Abb. 58; Walter-Karydi 1973, 70. 140 Taf. 96 Nr. 800; Lemos 1991, 98 f. Abb. 53; 107. 282 Nr. 789 Taf. 103; Tempesta 1998, 168 Nr. 44 Taf. 25, 4; Villing 1998, 160 f. Abb. 14.

B129. Frgt. eines Kelchs

Cambridge, Fitzwilliam Museum GR.1888-1899 (94-96, N.88)

FO: Naukratis (Northeastern Area?)

Kopf mit Helm nach rechts (Athena?).

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

580–550

Edgar 1898/1899, 58 Nr. 2 Taf. 6, 2; Price 1924, 214 f. Abb. 58; CVA Cambridge (2) II D Taf. 17, 42 (Lamb 1936); Lemos 1991, 98 f. Abb. 53; 107. 280 Nr. 775 Taf. 101; Tempesta 1998, 168 Nr. 45 Taf. 25, 3.

B130. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.489

FO: Naukratis

Spitze eines Speeres und Teile einer vorgestreckten Hand nach links.

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

580–550

Lemos 1991, 103. 272 Nr. 705 Taf. 92 Farbtaf. 1.

B131. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.485

FO: Naukratis

Kopf und Arme eines bartlosen Mannes (mit Hut oder Helm?) nach rechts, der einen Bogen mit aufgelegtem Pfeil spannt, über den Armen ein Schwertknauf.

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

580–550

Price 1924, 214. 215 Abb. 57; Lemos 1991, 96; 103 Abb. 57; 272 Nr. 708 Taf. 93 Farbtaf. 1.

B132. Frgt. eines Kelchs

Cambridge, Fitzwilliam Museum 94-96, N.72

FO: Naukratis

Obere Enden von zwei Lanzen, Reste einer menschlichen Figur (mit langem Haar nach links?). Dahinter Dipinto: ΠΟΛΑΝΙΚΟΣ.

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

580–550

Price 1924, Taf. 10, 6; CVA Cambridge (2) II D Taf. 17, 1. 54; Lemos 1991, 104. 279 Nr. 767 Taf. 100.

B133. Frgt. eines Kelchs

Cambridge, Fitzwilliam Museum 94-96, N.74

FO: Naukratis

Reste eines bekleideten Wagenlenkers, der Zügel hält, nach rechts.

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

580–550

CVA Cambridge (2) II D Taf. 17, 2. 56 (Lamb 1936); Lemos 1991, 101. 111. 279 Nr. 769 Taf. 101.

B134. Frgt. eines Kelchs

Cambridge, Fitzwilliam Museum 94-96, N.76

FO: Naukratis

Hände mit Zügeln/Stab/Peitsche?

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

580–550

CVA Cambridge (2) II D Taf. 17, 3. 55. 9. 53 (Lamb 1936); Lemos 1991, 101. 111. 279 Nr. 768 Taf. 100.

B135. Frgt. eines Kelchs

Cambridge, Fitzwilliam Museum 94-96, N.78

FO: Naukratis

Schnauze eines aufgezäumten Pferdes nach rechts.

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

580–550

CVA Cambridge (2) II D Taf. 17, 15. 48 (Lamb 1936); Lemos 1991, 101; 111; 280 Nr. 774 Taf. 101.

B136. Frgt. eines Kelchs

Cambridge, Fitzwilliam Museum 94-96, N.80

FO: Naukratis

Schnauze eines aufgezäumten Pferdes nach rechts.

Chios, Grand Style, Gruppe Naukratis-M. (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

CVA Cambridge (2) II D Taf. 17, 47 (Lamb 1936); Lemos 1991, 101 Abb. 55; 111; 284 Nr. 807 Taf. 112.

B137. Frgt. eines Kelchs

London, University College UCL 744

FO: Naukratis

Pferdeköpfe von Viergespann, davor erhobener (weiblicher?) Arm.

Chios, Grand Style (Johnston 1982)

2. Viertel 6. Jh.

Johnston 1978, Nr. 95; Johnston 1982, 39 Taf.

4 d. e; Lemos 1991, 101. 281 Nr. 781 Taf. 102.

B138. Frgt. eines Kelchs

Athen, British School of Archaeology

FO: Naukratis

Teil vom Kopf eines aufgezäumten Pferds nach rechts (davor: Palmette? Schweif eines weiteren Pferdes?).

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

580–550

Johnston 1982, 39. 42 mit Anm. 16 Taf. 5 c;

Lemos 1991, 101. 282 Nr. 790 Taf. 103; Lemos 1999, 21 Anm. 38.

B139. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.518

FO: Naukratis

Kopf und Bug eines aufgezäumten Pferdes nach rechts (mit Bein von Reiter?), davor Schweif eines vor ihm laufenden Pferdes.

Chios, Grand Style, Naukratis-M. (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Lemos 1991, 101 Abb. 55; 111 f.; 276 Nr. 739 Taf. 97 Farbtaf. 3.

B140. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.492

FO: Naukratis

Kopf, Bug und Vorderbeine, eines aufgezäumten, galoppierenden Pferdes nach rechts, vor ihm der Schweif eines weiteren Pferdes.

Chios, Grand Style, Gruppe Naukratis-M. (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Lemos 1991, 101 Abb. 55; 111 f.; 273 Nr. 713 Taf. 93.

B141. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.413

FO: Naukratis

Bug, Hals und Bein eines aufgezäumten, nach rechts galoppierenden Pferdes.

Chios, Grand Style, Naukratis-M. (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

Lemos 1991, 111 f. 278 Nr. 757.

B142. Frgt. eines Kelchs

Liverpool 56-21-528

FO: Naukratis

Rest des Hinterkopfes von menschlicher Figur nach rechts?

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

580–550

Lemos 1991, 281 Nr. 782 Taf. 102.

B143. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.487

FO: Naukratis

Beine und Rumpf eines Pferdes mit nacktem Bein von Reiter nach rechts.

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

580–550

Price 1924, 212 f. Abb. 49; Bernard 1970, Taf. 43, 4; Lemos 1991, 101 Abb. 55; 273 Nr. 709 Taf. 93 Farbtaf. 1; Lemos 1999, 21 Anm. 38.

B144. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.484

FO: Naukratis

Kopf eines bärtigen Mannes nach links, in der Rechten hält er die Zügel des Pferdes, auf dem er reitet (davon nur noch Mähne erhalten).

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

580–550

Price 1924, Taf. 10 unten rechts; Walter-Karydi 1973, 70. 140 Nr. 799 Taf. 96; Lemos 1991, 96; 100; 101 Abb. 55; 111; 272 Nr. 706 Taf. 93 Farbtaf. 1; Lemos 1999, 21 Anm. 38.

B145. Frgt. eines Kelchs

Ägina

FO: Ägina, Apollonheiligtum

Teile eines Pferdes mit Reiter nach links (geritzte Mähne, Pferderücken mit Teilen des Reiters, Hände mit Zügeln).

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

580–550

Walter-Karydi 1982, 16 Nr. 78 Taf. 5; Lemos 1991, 101. 282 f. Nr. 796 Taf. 104; Lemos 1999, 21 Anm. 38; Williams 2006, 129.

B146. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.412

FO: Naukratis

Reiter (mit weißem Inkarnat) im kurzen Chiton (Band schräg über der Brust) nach rechts.

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

580–550

Lemos 1991, 96. 278 Nr. 756 Farbtaf. 4.

B147. Frgt. eines Kelchs

Oxford, AM 1925.608.e (b)

FO: Naukratis

Teile eines Kopfes mit Pferdeohr, Hand mit Lanze, Rand von Schild (Kampfdarstellung mit Pferd?).

Chios

2. Viertel 6. Jh.

CVA Oxford (2) II D 83 Taf. 5, 48 (Price 1931); Lemos 1991, 170. 333 Nr. 1620 Taf. 212.

B148. Frgt. eines Kelchs

Oxford, AM 1925.608e (a)

FO: Naukratis

Reste von Ober- und Unterkörper einer weiblichen Figur im Chiton mit senkrechter Zierborte nach rechts.

Chios, Grand Style (Lemos 1991)

2. Viertel 6. Jh.

CVA Oxford (2) II D 82 Taf. 5, 17 (Price 1931); Lemos 1991, 285 Nr. 812 Taf. 114.

B149. Frgt. eines Kelchs

Chios

FO: Chios, Emporio, »Pyrgi Road cemetery«

Reste einer weiblichen Figur nach rechts (?).

Chios, Komastengelch, Gruppe E (Lemos 1991)

560–540

Boardman 1967a, 158. 160 Nr. 751 Taf. 60; Walter-Karydi 1973, 70. 140 Nr. 763; Lemos 1991, 172. 324 Nr. 1471

Taf. 194 (unter Nr. 1469 rechts).

B150. Frgt. eines Kelchs

Izmir (?)

FO: Alt-Smyrna (Siedlung)

Kopf und Hand einer Frau (?) nach rechts.

Chios, Komastengelch, Gruppe E (Lemos 1991)

570–550

Cook 1965, 141 Nr. 3 Taf. 43; Boardman 1967a, 158 Anm. 3; Lemos 1991, 172. 330 Nr. 1588 Taf. 203.

B151. Frgt. eines Kelchs

St. Petersburg, Ermitage b75.80 (pol. Ber.75.205)

FO: Berezan (Siedlung)

Schultern und Kopf einer (weiblichen?) Figur im Chiton nach rechts, langes Haar fällt auf Rücken.

Chios

2. Viertel 6. Jh.

Il'ina 2005, 92 Nr. 81; 141 mit Abb.

B152. Frgt. eines Kelchs

Oxford, AM G 115.8

FO: Naukratis

Kopf einer langhaarigen, bartlosen Figur nach links.

Chios, Komastengelch, Gruppe E (Lemos 1991)

560–540

CVA Oxford (2) II D 84 Taf. 5, 56 (Price 1931); Lemos 1991, 172. 328 Nr. 1541 Taf. 198.

B153. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1888.6-1.548m

FO: Naukratis

Erhobener Arm eines Mannes nach links (?), Reste einer Waffe in der Hand (?).

Chios

570–540

Lemos 1991, 173. 327 Nr. 1516 Taf. 197.

B154. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.344

FO: Naukratis

Oberkörper und Kopf einer wohl männlichen Figur mit langem wehenden Haar in Bewegung nach rechts, linker Arm vorgestreckt, Brust mit eingeritzter Swastika, dazwischen Reste von Deckrot (Gewandverzierung?, Wagenlenker?).

Chios

560–540

Williams 1983a, 162 Anm. 17; Lemos 1991, 173. 327 Nr. 1510.

B155. Frgt. eines Kelchs

Oxford, AM G 115.10

FO: Naukratis

Kopf eines bärtigen, kurzhaarigen Mannes nach links, der leicht vorgebeugt (?), beide Arme nach vorne streckt (Wangenlenker?).

Chios

560–540

CVA Oxford (2) II D 83 Taf. 5. 53 (Price 1931); Lemos 1991, 172. 328 Nr. 1536.

B156. Kelch

Oxford, AM G 134

FO: Naukratis, Great Temenos

Zwei langhaarige Jünglinge mit weißem Inkarnat mit Lanze auf weißen Pferden aufeinander zu reitend.

Chios

570–540

Hogarth, in: Hogarth u. a. 1905, 114; Lorimer, in: Hogarth u. a. 1905, 120 f. Taf. 5, 1 (kolorierte Zeichnung, Abrollung); CVA Oxford (2) II D 82 Taf. 5, 28 (Price 1931); Walter-Karydi 1973, 69. 70. 140 Nr. 781 Taf. 95; Lemos 1991, 101. 118. 119. 120 Abb. 62; 285 Nr. 810 Taf. 113.

B157. Kelch

Kopenhagen, NM 5612

FO: Rhodos, Kamiros (Nekropole)

Im umlaufenden Fries insgesamt fünf stehende Männer in regelmäßigem Abstand, jeweils Rosette zwischen den Figuren. Alle sind bartlos,

kurzhaarig, tragen Chiton und Mantel und halten jeweils eine Lanze. Vier von ihnen stehen in Zweierpaaren einander zugewandt.

Chios

3. Viertel 6. Jh.

CVA Kopenhagen, Mus. Nat. (2) II D 59 Taf. 80, 2; Kinch 1914, 151 Taf. 46, 1 a–c; Boardman 1967a, 158 mit Anm. 3; 168; Walter-Karydi 1973, 69. 70. 141 Nr. 818 Taf. 100; Lemos 1991, 177. 179. 332 Nr. 1617 Taf. 210 f.

B158. Oinochoe

Istanbul, Archäologisches Museum 8904 (?)

FO: Pitane

Im unteren Fries zwischen Sphingen Büste eines bärtigen Mannes nach links (nach Lemos 1991).

Chios, Sphinx-and-Lion Style (Lemos 1991)
580–560

Lemos 1991, 148. 153. 321 Nr. 1433 Taf. 186.

B159. Frgt. eines Deckels

Chios, Museum 3369

FO: Chios Stadt, Rizari (Nekropole)

Im Tierfries Reiter mit Kappe/Turban auf galoppierendem Pferd nach links, vor ihm Schweif eines weiteren Pferdes.

Chios, Sphinx-and-Lion Style (Lemos 1991)
580–560

Lemos 1986, 244. 246 Abb. 18; Lemos 1991, 142; 148; 150 Abb. 84; 153; 313 Nr. 1324 Taf. 171; Lemos 2000b, 226; Smith 2010, 183.

B160. Frgt. eines geschlossenen Gefäßes

Chios, Museum

FO: Chios, Emporio

Erhobene Hand mit Lanze.

Chios, Sphinx-and-Lion Style (Boardman 1967)
1. Hälfte 6. Jh.

Boardman 1967a, 168 Nr. 836 Taf. 63; Lemos 1991, 142. 322 Nr. 1442.

B161. Gefäßfragment

London, BM 1924.1201.335

FO: Naukratis

Reste von Waffe und Schild eines Kriegers (?).

Chios

575–540

DB BM.

B162. Frgt. eines Tellers

Chios, Museum

FO: Chios, Emporio, Hafenheiligtum

Kopf und Schulter eines Mannes (im Mantel?) nach rechts.

Chios, Sphinx-and-Lion Style (Boardman 1967)
1. Hälfte 6. Jh.

Boardman 1967a, 168 Nr. 831 Taf. 63; Lemos 1991, 142. 309 Nr. 1274 Taf. 165.

B163. Frgt. eines Dinos

St. Petersburg, Ermitage B63.101

FO: Berezan

Zwei einander zugewandte Reiter, jeweils mit Lanze. Hinter beiden folgte jeweils mindestens ein weiterer Reiter, von denen nur noch Kalotten und bei einem Reste der Lanze (?) erhalten sind.

Chios

2. Viertel 6. Jh.

Kocybala 1978, 210; Lemos 1991, 161 Abb. 89; Solov'ev 2005, 67 Nr. 99; Vdovičenko 2008, 48. 181 Abb. 8, 9.

B164. Frgt. einer Schale

London, BM 1886.4-1.1283

FO: Naukratis, Apollontemenos

Zwei menschliche Köpfe hintereinander gestaffelt nach links, der vordere (mit Ohrschmuck) verdeckt zu großen Teilen den hinteren; mit Poloi (?).

Chios, Black-Figure Grand Style (Lemos 1991)
2. Viertel 6. Jh.

Petrie 1886, Taf. 5, 35; Price 1924, 221 Taf. 12, 16; Boardman 1956, 61 mit Anm. 1; Lemos 1991, 154. 157. 323 Nr. 1460 Taf. 193; Cook – Dupont 1998, 75; Williams 2006, 130 Abb. 1283.

B165. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.206

FO: Naukratis

Unteres Ende des langen Chitons einer sitzenden Figur nach links, Ecke von Sitzmöbel. Vor der Figur Brust eines Hahnes nach rechts.

Chios, Black-Figure Grand Style (Lemos 1991)
2. Viertel 6. Jh.

Price 1924, 221 Taf. 12, 17; Boardman 1956, 61 Anm. 1; Lemos 1991, 157 f. 160. 323 Nr. 1462 Taf. 193; Cook – Dupont 1998, 75; Williams 2006, 130 Abb. 17.

B166. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.204

FO: Naukratis

Teil einer stehenden oder schreitenden Figur im langen Chiton nach links, vor ihr ein Hahn nach rechts (?).

Chios, Black-Figure Grand Style (Lemos 1991)
2. Viertel 6. Jh.

Price 1924, Taf. 12, 19; Boardman 1956, 61

Anm. 1; Lemos 1991, 157 f. 160. 324 Nr. 1464 Taf. 193; Cook – Dupont 1998, 75; Williams 2006, 130 Abb. 18.

B167. Frgt. eines Kelchs

London, BM 1924.12-1.342

FO: Naukratis

Teil des Gewandes einer stehende Figur, davor gebogener Bemalungsrest (Tierschwanz von Raubtier oder Vogel?).

Chios, Black-Figure Grand Style

2. Viertel 6. Jh.

Lemos 1991, 325 Nr. 1490; Williams 2006, 130 Abb. 19.

B168. Frgt. eines Kantharos

Chios, Museum

FO: Chios, Emporio, Hafenheiligtum

Teile von den Schilden zweier Krieger?

Chios

3. Viertel 6. Jh.

Boardman 1967a, 170 Nr. 845 Abb. 117.

B169. Frgt. eines Kantharos

Oxford, AM G 1009

FO: Naukratis

Boardman 1967a: »human figure«.

Chios

3. Viertel 6. Jh.

Boardman 1967a, 168 mit Anm. 1; Lemos 1991, 176. 333 Nr. 1630.

B170. Frgt. eines sf. geschlossenen Gefäßes

Moskau, Puschkin Museum M-80 Ts 33/16 n. 141

FO: Pantikapaion

Reste von Pferd und Reiter nach rechts.

Chios

2. – 3. Viertel 6. Jh.

Sidorova 1992, 141 Abb. 9 d; 151 f.; CVA Moskau (8) 33 Taf. 10, 3 (Sidorova 2009).

B171. Frgt. einer Schale

Izmir (?)

FO: Alt-Smyrna (Siedlung)

Kopf, Oberkörper und Arm eines bartlosen, kurzhaarigen Jünglings nach rechts.

Chios

Ende 6. Jh.

Cook 1965, 142 Nr. 16 Taf. 43; Boardman 1967a, 169 mit Anm. 3; Lemos 1991, 178. 335 Nr. 1653 Taf. 219.

B172. Frgt. eines Deckels

Klazomenai AKRO-1982-101

FO: Klazomenai, Akropolis

Nackter Mann im Schritt nach rechts, der in einer Hand vor sich ein Objekt hält (Stock?); hinter ihm Flügel.

Nordionien

2. Viertel 6. Jh.

Özer 2004, 201 Abb. 2; 211 Nr. 2.

B173. Frgt. eines Tellers

London, BM 1888.6-1.578

FO: Naukratis

Kopf eines bärtigen Mannes mit roter Kappe oder Helm und Ohrring nach links.

Nordionien

2. Viertel 6. Jh.

Walter-Karydi 1973, 70 mit Anm. 201. 140 Nr. 803 Taf. 96; Lemos 1991, 96. 103. 111. 279 Nr. 763 (ohne Abb.).

B174. Frgt. einer Amphora

London, BM 1886.4-1.1282

FO: Naukratis, Apollontemenos

Oberkörper (frontal) eines Schwarzafrikaners wohl in Bewegung nach rechts, Kopf zurückgedreht (im Ärmelgewand mit senkrechter Naht vorne?).

Nordionien

560–530

Petrie 1886, Taf. 5, 41; Walters 1893, 83 B102, 33; Price 1924, 222; Walter-Karydi 1973, 70. 141 Taf. 100, 819; Lemos 1991, 107. 179. 335 Nr. 1657 Taf. 220; Tempesta 1998, 169 Nr. 58; Schlotzhauer – Weber 2005, 78 Anm. 30; Schlotzhauer – Villing 2006, 57; Villing – Schlotzhauer 2006, Abb. Buchumschlag.

B175. Frgt. eines geschlossenen Gefäßes

London, BM 1888.6-1.460h; 1888.6-1.460i; 1888.6-1.539

FO: Naukratis

Mindestens zwei Pferdepaare nach links (angeschirrt?).

Nordionien

560–540

DB BM.

B176. Frgt. einer Amphora/Kanne

London, BM 1924.12-1.1225

FO: Naukratis

Zwei Männer mit dem Rücken zueinander, der linke hat seinen rechten Arm vorgestreckt, den linken angewinkelt, der rechte Mann streckt beide Arme vor. Er trägt ein gegürtetes Gewand, das am Oberkörper mit roten Punkten verziert ist (beide mit langem Haar oder Kappe/Helm?).

Nordionien (?)

560–520

DB BM.

B177. Frgt. eines Pyxisdeckels

Tübingen S./10 1469

Teile von zwei nach rechts galoppierenden Pferden, unter den Pferden jeweils ein springender Hund.

Nordionien, Tübingen-Gruppe (Cook 1952)

550–530

Watzinger 1924, 15 C.10; Cook 1952, 125 A10 Abb. 2 a; 3; CVA Tübingen (1) 33 f. Taf. 15, 2, 3 (Wallenstein 1973).

B178. Frgt. einer sf. Hydria

London, BM 1888.6-1.580b

FO: Naukratis

Nackter, bartloser Reiter nach links, langes Haar am Hinterkopf zusammengenommen.

Nordionien

3. Viertel 6. Jh.

Walters 1893, 85 B103, 14 (3); Cook 1952, 139 F2; CVA London (8) 21 II D n Taf. 7, 6 (Cook 1954).

B179. Frgt. einer sf. Hydria

London, BM 1888.2-8.117

FO: Tell Defenneh (Qasr Kammer 18)

Bauch: Oberer Teil von zwei menschlichen Köpfen: Mann und Frau einander zugewandt (?).

Nordionien, Urla-Gruppe (Cook 1952)

Um 540–530

Walters 1893, 96 B128, 1; Cook 1952, 131 C I 10; CVA London (8) II D n 20 Taf. 6, 17 (Cook 1954); v. Bothmer 1955, 249; Schlotzhauer – Villing 2006, 57 Abb. 10.

B180. Frgt. einer sf. Hydria

London, BM 1888.2-8.104

FO: Tell Defenneh

Bildfeld Bauch: Frau in langem Chiton und Schrägmantel besteigt Wagen, gezogen von einem weißen und einem schwarzem Pferd, nach rechts.

Nordionien, vielleicht Urla-Gruppe (Cook 1952)

Um 540–530

Walters 1893, 95 f. B127; Dümmler 1895, 44–46 Abb. 9; Cook 1952, 131 C I 14; CVA London (8) 27 II D n Taf. 13, 1 (Cook 1954); Tempesta 1998, 86 f. 167 Nr. 36 Taf. 24, 1; Lemos 1999, 17 Anm. 23.

B181. Frgt. einer sf. Hydria

Athen, NM 5610

FO: Klazomenai

Bildfeld Bauch: mit dem Rücken zum rechten Bildfeldrand auf einem Thron sitzend: ein Mann in Chiton und Mantel (Bart, langes Haar), die rechte Hand erhoben. Neben ihm sitzt eine Frau (langer Chiton und Mantel?, mehrteiliger Ohrschmuck, Halsband, Haarband), im langen Haar ein Kranz/Band). Sie hat ebenfalls ihre Rechte mit der Handfläche nach vorne erhoben, die linke auf Hüfthöhe. Vor dem thronenden Paar steht ein bärtiger Mann in Chiton und Mantel nach rechts, in seiner Rechten ein Thymiaterion, in der erhobenen Linken ein kurzer Stab, Kopf zurückgewandt, wo noch Beine, Bug und Schnauzen von einem schwarzen und einem weißen Pferd an der Bruchkante zu erkennen sind, die auf die Gruppe zukommen. – Schulter: Fuß nach rechts, dahinter Rest von etwas mit rundem Kontur (Rad? Nach Zahn 1898: zwei Füße, Gesäß und Köcher eines gefallenen Schützen).

Nordionien

3. Viertel 6. Jh.

Prinz 1908, 54; Cook 1952, 139 F19; Zahn 1898, bes. 38–48 59 f. Taf. 6, 1; Walter-Karydi 1970, 13 Taf. 9, 6; Walter-Karydi 1973, 82. 83. 146 Nr. 976 b Taf. 119; LIMC IV (1988) 475 Nr. 9 mit Abb. s. v. Hekabe (A.-F. Laurens); Akurgal 1993, Taf. 58 a; Cook – Dupont 1998, 106 Abb. 12, 8; 203 Anm. 2; Tempesta 1998, 165 f. Nr. 20 Taf. 15, 2; Lemos 1999, 23 f. Taf. 1 a; Lemos 2000a, 383.

B182. Frgt. einer sf. Hydria

Brüssel, Mus. du Cinquantenaire M 831

FO: Klazomenai

Zwei nach links springende Pferde (eines schwarz, eines weiß) ziehen Streitwagen, auf den ein bärtiger Mann (Inkarnat weiß) aufsteigt, mit Speer und Schild (Schildzeichen Gorgo), wohl auch Helm auf dem Kopf (Beschreibung Zahn). In jeder Hand hält er ein paar Zügel. Unter dem Wagenkorb sind mit den Spitzen nach unten gerichtet Füße (Inkarnat weiß) festgebunden (Achill schleift den Leichnam des Hektor).

Nordionien

3. Viertel 6. Jh.

Zahn 1898, 38–45 Taf. 6, 2; Prinz 1908, 54; CVA Brüssel (3) II D 3 f. Taf. 4, 5 (Mayence – Verhoogen 1949) mit älterer Lit.; Cook 1952, 139 F19; Walter-Karydi 1973, 82. 83. 146 Nr. 976 a Taf. 119; LIMC I (1981) 139 Nr. 584 mit Abb.; 145 s. v. Achilleus (A. Kossatz-Deissmann); Snodgrass 1998, 137 f. Abb. 54; Tempesta 1998, 17 f. 165 f. Nr. 20 Taf. 15, 1;

Lemos 1999, 24. 27 Taf. 1 b; Lemos 2000a, 383; Posamentir – Solovyov 2007, 187 Anm. 41.

B183. Sf. Amphora

London, BM 1888.2-8.101; 1952.5-5.15

FO: Tell Defenneh (wahrscheinlich Raum 29)

Bauch: A: stehender, bärtiger Mann in langem Chiton und Mantel über beiden Schultern nach rechts; ihm gegenüber ebenso große Sphinx. – B: Teile von entsprechender Gruppe.

Nordionien, Urla-Gruppe (Cook 1952)

3. Viertel 6. Jh.

Petrie 1888, Taf 30, 1; Walters 1893, 93 B122; Dümmler 1895, 44 Abb. 8; Prinz 1908, 50; Cook 1952, 131 C II 14; CVA London (8) 26 f. II D n Taf. 12, 3. 4 (Cook 1954); Cook – Dupont 1998, 101 f. Abb. 12, 4 b; Tempesta 1998, 166 Nr. 28 Taf. 19, 2.

B184. Frgt. einer sf. Amphora

Klazomenai AKRO-1988-003, -005

FO: Klazomenai, Akropolis

Auf einem Frgt. Füße einer Frau im langen Gewand nach links. Anordnung zusammen mit Fragmenten, auf denen eine nach links und eine nach rechts gewandte Sphinx dargestellt sind, ist unsicher.

Nordionien, Urla-Gruppe (Özer 2004)

540–520

Özer 2004, 204 Abb. 6; 212 Nr. 6.

B185. Frgt. eines sf. geschlossenen Gefäßes

Berlin, ANT V.I. 4911 (Verlust)

FO: Elephantine

Teile zweier Frauen im Chiton hintereinander nach links. Zwischen ihnen die Buchstaben OAOI (?)

Nordionien

3. Viertel 6. Jh.

Cook 1954, in: CVA London (8) S. 60 Anm. 7; Weber 2001, 141 mit Anm. 110; SMB Verluste V1, 204 V.I. 4911 mit Zeichnung.

B186. Frgt. eines sf. Dinos/Kraters

Oxford, AM AN1896-1908-G.121.4

FO: Naukratis, Aphroditeheiligtum

Kopf einer Frau, wohl mit Halsschmuck, nach links.

Nordionien, Urla-Gruppe (Cook 1952)

540–520

Cook 1952, 132 C IV 4.

B187. Frgt. eines sf. geschlossenen Gefäßes

Klazomenai

FO: Klazomenai

Kopf einer Frau mit rotem Band im Haar nach

links.

Nordionien

540–520

<<http://www.klazomeniaka.com/05-16resim.html>> (16.3.2013).

B188. Frgt. einer sf. Amphora

London, BM 1888.2-8.107; -82

FO: Tell Defenneh

Mit dem Rücken zum Bildfeldrand stehende Frau im langen Chiton nach rechts, ein Arm nach hinten abgewinkelt, einen wohl vorgestreckt.

Ihr zugewandt steht ein Mann (nur Fuß, Unterschenkel und eine zur Frau hingestreckte Hand erhalten).

Nordionien, Urla-Gruppe (Cook 1952)

Um 540–530

Cook 1952, 131 C II 17; CVA London (8) 21 II D n Taf. 7, 10; 8, 2 (Cook 1954); v. Bothmer 1955, 249; Smith 2010, 209 Anm. 180.

B189. Frgt. einer sf. Amphora

London, BM 1900.2-14.2

FO: Naukratis (Northeastern Area?)

Mit dem Rücken zum Bildfeldrand Oberkörper eines Jünglings (weißes Inkarnat) nach links, mit langem Haar, Halskette und Ohrring. In der vorgestreckten Rechten hielt er wohl einen Hahn, von dem sich nur die Schwanzfedern erhalten haben. Vor ihm weiterer, großer Hahn? (Cook 1954).

Nordionien

Um 540–530

Edgar 1998/1999, 61 Taf. 8, 1; Cook 1952, 139 F7; CVA London (8) 20 f. II Dn Taf. 7, 5 (Cook 1954); v. Bothmer 1955, 249; Johnston 1978, Nr. 56.

B190. Frgt. einer sf. Amphora

London, BM 1888.2-8.114; -106 e

FO: Tell Defenneh

Kirke und Odysseus mit verwandeltem Gefährten: Nackter Mann nach rechts mit auf Hüfthöhe gehaltenem Schwert in der Rechten, Linke vorgestreckt; ihm gegenüber stehende Frau nach links, in ihrer Linken hält sie ein Gefäß, in dem sie mit einem Stab rührt. Hinter dem Mann stehender Mann mit Hufen statt Händen. Auf weiterem Frgt. Fuß (und Tierschwanz?).

Nordionien, Urla-Gruppe (Cook 1952)

540–520

Walters 1893, 95 B125, 13; Dümmler 1895, 40 f. Abb. 3 (Zeichnung); Cook 1952, 131 C II 19; CVA London (8) 25 II D n Taf. 9, 20. 21 (Cook 1954); v. Bothmer 1955, 249; LIMC VI (1992), 52 Nr. 18 s. v. Kirke (M. Le Glay); Tempesta

1998, 27 f. 166 Nr. 27 Taf. 18, 3; Lemos 1999, 43 Taf. 9 a.

B191. Frgt. einer sf. Amphora

London, BM 1952.5-5.13

FO: Tell Defenneh

Am linken Bildfeldrand: nackter Mann nach rechts mit hinter dem Rücken gefesselten Armen, in seinen Händen Reste eines Objekts in Deckweiß.

Nordionien, Urla-Gruppe (Cook 1952)

540–520

Cook 1952, 131 C II 20. 142; CVA London (8) 25 II D n Taf. 9, 17 (Cook 1954); v. Bothmer 1955, 249; Williams 1983a, 160 Anm. 6; Tempesta 1998, 69. 167 Nr. 34, Taf. 20, 1.

B192. Frgt. einer sf. Amphora

London, BM 1952.5-5.16

FO: Tell Defenneh (wahrscheinlich Raum 29)

Wagen nach links, von einem schwarzen und einem weißen Pferd gezogen, im Wagenkorb wohl Beine einer menschlichen Figur in Weiß.

Nordionien, Urla-Gruppe (Cook 1952)

540–520

Walters 1893, 95 B125, 8; Dümmler 1895, 46; Cook 1952, 132 C II 27; CVA London (8) 27 II D n Taf. 13, 2 (Cook 1954).

B193. Frgt. einer sf. Amphora

London, BM 1886.4-1.1192

FO: Naukratis, Apollontemenos

Rücken und Halsansatz zweier angeschirrter Pferde nach links.

Nordionien, Urla-Gruppe (Cook 1952)

540–520

Walters 1893, 82 B102, 19; Cook 1952, 132 C II 28; CVA London (8) 21 II D n Taf. 7,7 (Cook 1954).

B194. Frgt. einer sf. Amphora

London, BM 1888.2-8.70c

FO: Tell Defenneh (Ostannex G, Kammer 29?)

Bildfeld: Schnauze und Stirn eines aufgezäumten Pferdes nach rechts.

Nordionien, Urla-Gruppe (Cook 1952)

550–520

Walters 1893, 95 B125, 5; Cook 1952, 132 C II 24; CVA London (8) 24 II D n Taf. 9, 13 (Cook 1954).

B195. Frgt. einer sf. Amphora

Philadelphia, University Museum E.176.B2

FO: Tell Defenneh

Cook 1952, 132 C II 38: »woman nuzzling bearded draped man«.

Nordionien, Urla-Gruppe (Cook 1952)

540–520

Cook 1952, 132 C II 38.

B196. Frgt. der Griffplatte eines sf. Kolonnenkraters

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna (Siedlung)

Teile vom Kopf eines bärtigen Mannes mit Binde im Haar nach links.

Nordionien, Gruppe der nordionischen Kolonnenkrater (Cook 1965)

Um 540–530

Cook 1965, 123 Nr. 44 Taf. 31; Cook – Dupont 1998, 101 Anm. 7.

B197. Sf. Kolonnenkrater

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna (Siedlung)

A: Mann im härenen Gewand und mit Fellmütze führt Kamel nach rechts.

Nordionien, Gruppe der nordionischen Kolonnenkrater (Cook 1965)

540–520

Schauenburg 1955/1956, 65; Cook 1965, 123 f. Nr. 45 Abb. 6 Taf. 30. 31; Cook – Dupont 1998, 101 Anm. 7; Lemos 2000a, 382.

B198. Frgt. eines sf. Kolonnenkraters

St. Petersburg, Ermitage B 79-110

FO: Berezan

Auf der Griffplatte Kopf und Schultern eines bärtigen Mannes nach links, das lang auf den Rücken fallende Haar bekränzt.

Nordionien, Gruppe der nordionischen Kolonnenkrater

3. Viertel 6. Jh.

Kopejkina 1986, 35 f. Taf. 5 Abb. 12 b.

B199. Frgt. einer sf. Amphora

London, BM 1888.2-8.115

FO: Tell Defenneh

Teile von zwei Männer nach rechts, der hintere in langem Chiton und Mantel mit langem Bart und langem Haar (rot), in der erhobenen Linken einen Stab, der Vordere mit kürzerem Haar im Schurz (Boxer und Kampfrichter?).

Nordionien, Petrie-Gruppe (Cook 1952)

Um 530

Walters 1893, 91 B115, 5; Dümmler 1895, 41 f. Abb. 4; Cook 1952, 129 B18; CVA London (8) II D n 19 Taf. 6, 11 (Cook 1954); v. Bothmer 1955, 249; Smith 2010, 209 Anm. 179.

B200. Frgt. einer sf. Amphora

London, BM 1888.2-8.79a, 1888.2-8.74bis

FO: Tell Defenneh

Im Fries zwischen pickenden Vögeln bärtiger Mann.

Nordionien, Petrie-Gruppe (Cook 1952)

3. Viertel 6. Jh.

Walters 1893, 90 B110; Cook 1952, 128 B13; CVA London (8) 18 II D n Taf. 4, 3, 4 (Cook 1954); v. Bothmer 1955, 249.

B201. Frgt. vom Hals eines sf. Kraters

Odessa, Archäologisches Museum A-25514

FO: Berezan

Größeres Randfrgt.: drei nackte Männer mit kurzem Haar im Schritt nach rechts hintereinander aufgereiht an einem langen Seil, das sie jeweils mit beiden Händen auf Hüfthöhe halten. Kleineres Wandfrgt.: ein nackter Mann, der in seiner gesenkten Rechten das lose herabhängende Ende des Seils hält, die Linke hat er erhoben. Hinter ihm eine nackte Figur, im Unterschied zu den anderen Männern mit übermäßigem herabhängendem Glied.

Nordionien/Äolis (?)

3. Viertel 6. Jh.

Dupont 1989, 5–9 Abb. 1 a–b; 2.

B202. Frgt. einer sf. Amphora

Alexandria, Museum 9498

FO: Naukratis

Teile vom Kopf einer Frau mit langem, gelockten Haar und Scheibenohrring nach rechts.

Nordionien

3. Viertel 6. Jh.

Venit 1988, 44 f. Nr. 159 Taf. 38.

B203. Frgt. eines sf. Kraters

Brüssel, Mus. du Cinquantenaire A 1795

FO: Rhodos

Zurückgestelltes Bein eines Kriegers mit Beinschienen im Schritt nach rechts, unteres Ende einer Lanze.

Nordionien (?)

3. Viertel 6. Jh.

CVA Brüssel (3) II D S. 3 Taf. 4, 4 (Mayence – Verhoogen 1949).

B204. Frgt. einer sf. Amphora

Moskau, Puschkin Museum M-56 NÉ XXIV/8, Nr. 2974

FO: Pantikapaion

Teile von zwei Kriegern mit Rundschilden (einer mit Beinschienen).

Nordionien

2. Hälfte 6. Jh.

Sidorova 1962, 135 f. Abb. 14, 1; CVA Moskau

(8) 53 Taf. 23, 5, 6 (Sidorova 2009).

B205. Frgt. eines sf. geschlossenen Gefäßes

St. Petersburg, Ermitage B 83-66

FO: Berezan

Oberkörper einer weiblichen (?) Figur in langem Gewand und Mantel nach rechts, in ihrer Rechten hält sie auf Hüfthöhe einen Kranz (oder Blüte), ihre Linke war offensichtlich mindestens bis auf Kopfhöhe erhoben.

Nordionien

2. Hälfte 6. Jh.

Posamentir – Solovyov 2006, 118 Abb. 17;

Posamentir – Solovyov 2007, 181; 186 Abb.

1, 33; 187.

B206. Frgt. eines sf. geschlossenen Gefäßes

St. Petersburg, Ermitage B 67-78

FO: Berezan

Oberkörper, Knie und Hand einer menschlichen Figur im langen Gewand, im Profil nach links sitzend.

Nordionien

3. Viertel 6. Jh.

Posamentir – Solovyov 2007, 186 Abb.

1, 34; 187.

B207. Frgt. eines sf. geschlossenen Gefäßes

Klazomenai AKRO-1989-043, -045

FO: Klazomenai, Akropolis

Kopf eines bärtigen Mannes mit Löwenmaul über dem Kopf (Herakles) nach rechts, Bemalungsreste vor dem Kopf (Reste eines gespannten Bogens?).

Nordionien

3. Viertel 6. Jh.

Özer 2004, 210 f. Abb. 18; 213 Nr. 18.

B208. Frgt. einer sf. Amphora

London, BM 1888.2-8.112a-b

FO: Tell Defenneh (wahrscheinlich Raum 29)

A: Bogenschütze mit gespanntem Bogen nach rechts, davor zwei einander zugewandte, voll gerüstete Krieger im Kampf. – B: Bogenschütze.

Nordionien, Petrie-Gruppe (Cook 1952)

Um 540–530

Walters 1893, 90 f. B115, 1; Dümmler 1895, 40;

Cook 1952, 129 B17; CVA London (8) 15–17 II

D n Taf. 3, 3; 6, 10 (Cook 1954); Cook 1981,

Taf. 106, 2; Held 1999, 152 Abb. 11 (Detail).

B209. Frgt. eines sf. Dinos

London, BM 1886.4-1.1257

FO: Naukratis

Mit dem Rücken zum Bildfeldrand Bogen-

schütze mit gespanntem Bogen nach links, Goryt an der Hüfte; vor ihm Schulter und nach hinten ausholender Arm eines Kriegers mit Helm nach links (beide mit weißem Inkarnat).

Nordionien

3. Viertel 6. Jh.

Walters 1893, 82 B102, 28; Cook 1952, 139 20; CVA London (8) 21 II Dn Taf. 7, 8 (Cook 1954); v. Bothmer 1955, 249.

B210. Frgt. einer sf. Halsamphora

Oxford, AM AN1896-1908-G.131.3

FO: Naukratis

Zurückgestelltes Bein mit Beinschiene eines nach Kriegers nach links, überschritten von einem erhobenen Fuß.

Nordionien

3. Viertel 6. Jh.

CVA Oxford (2) II D 88 Taf. 10, 18 (Price 1931).

B211. Frgt. eines Kraters

London, BM 1888.6-1.575

FO: Naukratis

Teile eines bogenspannenden nackten Mannes mit Köcher an der Hüfte in Bewegung nach rechts.

Nordionien

2. Hälfte 6. Jh.

Walters 1893, 84 B103, 12; Cook 1952, 140 Fb; CVA London (8) 23 II D n Taf. 8, 8 (Cook 1954); v. Bothmer 1955, 249.

B212. Frgt. einer sf. Amphora

Dublin, University College 74 (R8)

FO: Naukratis (?)

Kopf und Schulteransatz einer Frau im Mantel nach rechts, auf Kopfhöhe hinter ihr Kamm und Teil des Kopfes eines Hahnes, ebenfalls nach rechts.

Nordionien

3. Viertel 6. Jh.

Johnston 1973, 432 Nr. 955; Johnston 1978, Nr. 59; CVA Dublin (1) Taf. 11, 1 c (Johnston – Souyoudzoglou-Haywood 2000).

B213. Frgt. einer sf. Amphora

Dublin, University College 306 (R6)

FO: Tell Defenneh (?)

Oberkörper und Hals mit Ansatz Kinn einer Frau nach rechts, im Mantel, den sie mit den darunter verborgenen Händen nach vorne zieht.

Nordionien, Petrie-Gruppe (Johnston 1973)

3. Viertel 6. Jh.

Johnston 1973, 432 Nr. 953; CVA Irland (1) Taf. 11, 1 b (Johnston – Souyoudzoglou-Haywood 2000).

B214. Frgt. einer sf. Amphora

Oxford, AM AN1896-1908-G.129.6

FO: Naukratis

Teile eines Kopfes (einer Frau mit mehrteiligem Ohrschmuck?) nach links.

Nordionien, Petrie-Gruppe (Cook 1952)

540–520

Cook 1952, 129 B29; CVA Oxford (2) II D 88 Taf. 10, 16 (Price 1931).

B215. Frgt. einer sf. Amphora

Philadelphia, University Museum E.147.28

FO: Tell Defenneh

Cook 1952, 128 B3a: »head of woman«.

Nordionien, Petrie-M. (Cook 1952)

3. Viertel 6. Jh.

Cook 1952, 128 B3a; 129.

B216. Frgt. einer sf. Amphora

Philadelphia, University Museum E.176.A

FO: Tell Defenneh

Cook 1952, 129 B31: »bearded draped man«.

Nordionien, Petrie-Gruppe (Cook 1952)

540–520

Cook 1952, 129 B31.

B217. Frgt. eines sf. geschlossenen Gefäßes

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna (Siedlung)

Am linken Bildfeldrand Schulter und Hinterkopf einer wohl weiblichen Figur im mit weißen Punktgruppen verzierten Gewand nach rechts.

Nordionien

3. Viertel 6. Jh.

Cook 1965, 131 Nr. 82 Taf. 36.

B218. Frgt. eines sf. Kraters

Berlin, ANT V.I. 4531Ab

FO: Klazomenai

Nackter Reiter (weißes Inkarnat) mit langen Locken und Haarband auf dunklem Pferd nach rechts. Unter dem Pferd laufender Hund, davor Vogel im Sturzflug. Hinter dem Reiter Reste von weiterer Bemalung.

Nordionien

3. Viertel 6. Jh.

Kjellberg 1908, 9 E Taf. 56, 3; Cook 1952, 139 F15; Tempesta 1998, 166 Nr. 21; Lemos 1999, 23 Anm. 44.

B219. Sf. Amphora

London, BM 1888.2-8.69

FO: Tell Defenneh (wahrscheinlich Raum 29)
Bauch: A: langhaariger, nackter Reiter (weißes Inkarnat) auf Pferd nach rechts, neben dem Pferd ein Hund, vor dem Pferd nackter bärtiger Mann mit Lanze in der Rechten im Laufschrift nach rechts, Kopf zurückgewandt. – B: gleiches Motiv ohne den Bärtigen vorweg, hinzu kommt nach links fliegender Vogel über der Pferdekruppe.

Nordionien, Petrie-M. (Cook 1954)

Um 540–530

Murray, in: Petrie 1888, 70 Taf. 29, 4; Dümmler 1893/1894, 8 Taf. 21, 2; Dümmler 1895, 39; Zahn 1898, 50; Cook 1952, 128 B14; CVA London (8) 17 f. II D n Taf. 4, 1. 2 (Cook 1954); Cook 1981, Taf. 106, 1; Tempesta 1998, 166 Nr. 26; Lemos 1999, 23 Anm. 44.

B220. Frgt. einer sf. Amphora

London, BM 1888.2-8.70d

FO: Tell Defenneh (wahrscheinlich Raum 29)

Auf beiden Gefäßseiten, einmal nach rechts, einmal nach links: nackter, junger Reiter (weißes Inkarnat).

Nordionien, Urla-Gruppe (Cook 1952)

Um 540–530

Walters 1893, 92 B116, 2; Cook 1952, 132 C II 25; CVA London (8) 26 II D n Taf. 12, 1 (Cook 1954).

B221. Frgt. einer sf. Amphora

London, BM 1888.2-8.70a

FO: Tell Defenneh (wahrscheinlich Raum 29)

A: nackter, langhaariger Reiter (weißes Inkarnat) auf Pferd nach links, dahinter Kopf eines Kriegers mit Helm, Schild und Lanze nach links. – B: Kopf und Hals eines aufgezäumten Pferdes (gleiche Figurengruppe wie A?).

Nordionien, Urla-Gruppe (Cook 1952)

540–520

Walters 1893, 92 B116, 3. 4; Cook 1952, 132 C II 26; CVA London (8) 26 II D n Taf. 10, 1. 2 (Cook 1954); Tempesta 1998, 166 Nr. 25 Taf. 19, 1; Lemos 1999, 23 Anm. 44.

B222. Frgt. einer sf. Hydria

London, University College

FO: Naukratis

Johnston 1978, Nr. 58: »head of a male facing right; red hair and white-dotted glaze hairband«.

Nordionien, Urla-Gruppe (Cook 1952)

550–520

Cook 1952, 131 C I 9; Johnston 1978, Nr. 58.

B223. Frgt. einer sf. Amphora

London, University College

FO: Naukratis

Johnston 1978, Nr. 57: »female facing male, heads only preserved; white of female flesh worn and red of man's hair and beard largely lost«.

Nordionien, Urla-Gruppe (Cook 1952)

540–520

Cook 1952, 132 C II 39; Johnston 1978, Nr. 57.

B224. Frgt. eines sf. Kraters

London, BM 1886.4-1.1280

FO: Naukratis

Jugendlicher Reiter (weißes Inkarnat) nach links mit Stock in der nach hinten erhobenen Linken.

Nordionien

3. Viertel 6. Jh.

Walters 1893, 83 B102, 32; Brommer 1939, 289 Nr. 2 Abb. 3; Cook 1952, 139 F3; CVA London (8) 20 II Dn 20 Taf. 6, 19 (Cook 1954).

B225. Frgt. einer sf. Amphora

Alexandria, Museum 24052

Bärtiger Mann mit erhobener Hand nach rechts; vor ihm Oberkörper eines nackten Jünglings (weißes Inkarnat), wohl reitend, mit nacktenlangem Haar, der mit rechten Arm nach hinten ausholt (mit Lanze?).

Nordionien, Petrie-Gruppe (Cook 1952)

Um 540–530

Brommer 1939, 287–292 bes. 288f. Abb. 2; Cook 1952, 129 B30.

B226. Frgt. einer sf. Amphora

Klazomenai

FO: Klazomenai, Akropolis

Nackter, jugendlicher Reiter mit kurzem Haar und weißem Inkarnat auf dunklem Pferd nach links, in der linken nach hinten gehaltenen Hand ein Kentron (?). Reste weißer Bemalung vor und hinter dem dunklen Pferd möglicherweise von weiteren, weißen Pferden.

Nordionien

540–510

<<http://www.klazomeniaka.com/05-27resim.html>> (12.9.2011).

B227. Frgt. eines sf. Dinos

Oxford, AM AN1912.33a

FO: Naukratis

Schnauze, Bug und Bein eines aufgezäumten Pferdes nach links (nicht aufsteigend).

Nordionien

540–520

CVA Oxford (2) II D 87 Taf. 10, 4 [Text Nr. 3 – nach Cook 1952] (Price 1931); Cook 1952,

139 F6.

B228. Frgt. einer sf. Amphora

Alexandria, Museum 25258

Kopf und Hals eines aufgezäumten Pferds nach rechts, Hände und Nase von Reiter.

Nordionien

530–510

Brommer 1939, 287–292 Abb. 1; Cook 1952, 139 F4.

B229. Frgt. einer sf. Amphora

London, BM 1888.6-1.580a

FO: Naukratis

Pferd mit nacktem Reiter nach rechts.

Nordionien

Um 540–530

Walters 1893, 85 B103, 14 (4); Cook 1952, 139 F5; CVA London (8) 20 II D n Taf. 7, 4 (Cook 1954).

B230. Frgt. eines sf. Dinos

Kairo Je 46338

FO: Naukratis

Kopf von Pferd und Reiter nach links.

Nordionien

3. Viertel 6. Jh.

Cook 1952, 138 F Ib; Venit 1988, 46 Nr. 165 Taf. 39.

B231. Frgt. eines sf. Kolonnettenkraters

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna (Siedlung)

Reste eines Reiters nach links (nach Cook 1965 mit Speer), Teile von zwei weiteren, wohl gerittenen Pferden im Galopp nach rechts.

Nordionien

Mitte bis 3. Viertel 6. Jh.

Cook 1965, 120 Nr. 33 Taf. 27.

B232. Frgt. einer sf. Amphora (?)

Moskau, Puschkin Museum M-1002

FO: Pantikapaion, archaisches Haus Nr. 8

Teile von vier Reitern hintereinander nach links (kurzer Chiton, weißes Inkarnat, langes Haar).

Nordionien, Urla-Gruppe? (Sidorova 1968)

540–520

Sidorova 1968, 113 f. Abb. 4; CVA Moskau (8) 13. 45 Taf. 17, 6. 7 (Sidorova 2009).

B233. Frgt. eines sf. geschlossenen Gefäßes

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna (Siedlung)

Auf einem Frgt. nacktes Bein (weiß) eines Reiters auf Pferd nach links; auf weiterem (zugehörigen?) Frgt. Stirn (weiß) und Haarkalotte.

Nordionien

540–520

Cook 1965, 131 Nr. 78 Taf. 36.

B234. Frgt. eines sf. geschlossenen Gefäßes

St. Petersburg (?)

FO: Nymphaion, Demeterheiligtum (?)

Reiter auf Pferd nach rechts.

Nordionien

2. Hälfte 6. Jh.

Chudjak 1962, 41 f. Taf. 34, 2.

B235. Frgt. eines sf. Dinos

Oxford, AM AN1896-1908-G.130.10

FO: Naukratis

Nackter Reiter auf galoppierendem Pferd nach links.

Nordionien

3. Viertel 6. Jh.

Cook 1952, 138 F1c.

B236. Frgt. eines sf. offenen Gefäßes

Alexandria, Museum 9508

FO: Naukratis

Nackter Reiter (weißes Inkarnat) auf Pferd nach rechts.

Nordionien

3. Viertel 6. Jh.

Venit 1988, 47 Nr. 166 Taf. 40.

B237. Frgt. einer sf. Hydria

Alexandria, Museum 9563

FO: Naukratis

Teile eines (nackten) Reiters auf Pferd nach links.

Nordionien

3. Viertel 6. Jh.

Venit 1988, 46 Nr. 163 Taf. 39.

B238. Frgt. einer sf. Amphora

Bukarest, Archäologisches Institut V 8451 B

FO: Histria

Hinterteil eines Tieres, dem ein aufgezäumtes Pferd (nur Schnauze erhalten) folgt.

Nordionien, Urla-Gruppe? (Alexandrescu 1978)

540–510

Alexandrescu 1978a, 61 Nr. 243 Taf. 23.

B239. Frgt. eines sf. geschlossenen Gefäßes

St. Petersburg (?)

FO: Nymphaion

Pferdemähne und Kopf eines Reiters nach links.

Nordionien

550–520

Vdovičenko 2008, 60. 203 Abb. 30, 2.

B240. Frgt. eines sf. geschlossenen Gefäßes

Moskau, Puschkin Museum M-80 Ts 88/6
n. 149

FO: Pantikapaion

Reste einer wohl männlichen Figur in Chiton
und Mantel nach rechts; davor Reste weiterer
Bemalung.

Ostionien?

540–500

Sidorova 1992, 160. 147 Abb. 14 e; CVA Mos-
kau (8) 55 Taf. 24, 5. 6 (Sidorova 2009).

B241. Askos

Tarquinia, NM RC 8255

FO: Tarquinia, Monterozzi-Nekropole

Protome einer Frau mit Haube und Halskette
auf der einen Gefäßseiten einem Helm auf der
anderen gegenübergestellt.

Nordionien

530–510

Martelli 1981, 2–4 Abb. 2.

B242. Frgt. eines sf. geschlossenen Gefäßes

Moskau, Puschkin Museum M-70 NE 140/10
n. 295

FO: Pantikapaion

Am rechten Bildfeldrand Teil des Kopfes einer
männlichen Figur im Profil nach rechts.

Nordionien

2. Hälfte 6. Jh.

Sidorova 1992, 160. 147 Abb. 14 v; CVA Mos-
kau (8) 49 Taf. 21, 3 (Sidorova 2009).

B243. Frgt. eines sf. geschlossenen Gefäßes

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna (Siedlung)

Zwei einander zugewandte, wohl männliche
Köpfe.

Nordionien, Urla-Gruppe? (Cook 1965)

2. Hälfte 6. Jh.

Cook 1965, 133 Nr. 102 Taf. 37.

B244. Frgt. einer sf. Hydria

Moskau, Puschkin Museum M-75 "V" IX/10
n. 657

FO: Pantikapaion

Kopf eines Mannes mit kurzem Haar nach
links, hinter ihm rundes Objekt (Schild?).

Nordionien

2. Hälfte 6. Jh.

CVA Moskau (8) 56 f. Taf. 25, 5 (Sidorova
2009).

B245. Frgt. eines sf. geschlossenen Gefäßes

Moskau, Puschkin Museum M-73 Ts III/13
n. 527

FO: Pantikapaion

Am linken Bildfeldrand zurückgestelltes Bein (?)
mit Beinschiene und zurückgestelltes weibliches
Bein (weiß) hintereinander nach rechts.

Nordionien

2. Hälfte 6. Jh.

Sidorova 1992, 160 Abb. 14 g; CVA Moskau (8)
56 Taf. 24, 8 (Sidorova 2009).

B246. Frgt. einer sf. Amphora

Taman, Archäologisches Museum

FO: Kepoi (Siedlung)

Pferdeschnauze nach rechts.

Ostägäis

2. Hälfte 6. Jh.

Kuznetsov 2001, 331. 336 Abb. 20.

B247. Sf. Fragment

Taman, Archäologisches Museum

FO: Kepoi

Schnauze eines Pferdes nach rechts.

Nordionien

2. Hälfte 6. Jh.

Kuznetsov 2001, 331. 336 Abb. 20.

B248. Frgt. einer sf. Amphora (?)

Milet

FO: Milet, Athenatempel

Pferdebeine.

Ostägäis

Letztes Drittel 6. Jh.

Schiering, in: Mallwitz – Schiering 1968, 159
Taf. 39, 2 g.

B249. Frgt. einer sf. Kanne

Cambridge, Museum of Classical Archaeology
NA 140

FO: Naukratis

Reste der Beine eines Pferdes nach rechts.

Nordionien

Letztes Drittel 6. Jh.

Dupont – Thomas 2006, 82. 76 Abb. 1
NAU 19.

B250. Frgt. eines sf. Kraters (?)

Kiew (?) AB/80-381

FO: Berezan (Siedlung)

Oberkörper und Kopf eines bärtigen Mannes
nach links, Schuppenmuster abwärts der Hüfte
(Triton?).

Ostägäis

2. Hälfte 6. Jh.

Korpusova 1987, 51 f. Abb. 20, 4.

B251. Frgt. eines sf. geschlossenen Gefäßes

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna, Schnitt R (Siedlung)

Oberkörper einer Figur nach links, im kurzen Gewand (?) mit weißem Inkarnat, eine Hand (mit Waffe?) über Kopf erhoben. Amazone? (Namensbeischrift AINI-).

Ostionien (?)

2. Hälfte 6. Jh.

Jeffery 1964, 46 Nr. 5 Taf. 8 d; Cook 1965, 117 Nr. 8; 116 Abb. 1; Taf. 24; Tempesta 1998, 172 Nr. 86.

B252. Sf. Fragment

St. Petersburg (?)

FO: Nymphaion

Teile einer stehenden Figur im Mantel nach rechts.

Nordionien

540–510

Vdovičenko 2008, 60. 203 Abb. 30, 3.

B253. Frgt. eines sf. offenen Gefäßes

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna (Siedlung)

Taille eines Mannes in kurzem Chiton nach links (Krieger?).

Ostionien

2. Hälfte 6. Jh.

Cook 1965, 132 Nr. 96 Taf. 37.

B254. Frgt. eines sf. offenen Gefäßes

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna (Siedlung)

Am rechten Bildfeldrand Teile von Oberkörper und Hinterkopf einer stehenden, weiblichen Figur nach links.

Nordionien

Letzes Viertel 6. Jh.

Cook 1965, 131 Nr. 76 Taf. 36.

B255. Frgt. einer sf. Amphora

St. Petersburg (?) K/39-89

FO: Tiritaki

Krieger mit Rundschild nach rechts, vor ihm weitere Figur (Tier?).

Nordionien

2. Hälfte 6. Jh.

Smidt 1952, 235 Abb. 5.

B256. Sf. Amphora

Rhodos, Museum 13339

FO: Rhodos, Kamiros, Macri Langoni (Grab 211)

A: Herakles Kampf gegen den Löwen. – B: Frau und ebenso großer Hahn einander zugewandt.

Nordionien

Letztes Viertel 6. Jh.

Jacopi 1931, 29. 141 Abb. 138. 139 Farbtaf. 2; CVA Rhodos (1) III F Taf. 1, 1. 2; Taf. 3 (Jacopi 1932); Paribeni 1938, 125–130 Abb. 1. 2; Cook 1952, 140f. Fe; Tempesta 1998, 41 f. 168 Nr. 41 Taf. 24, 2.

B257. Frgt. eines sf. Deckels

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna (Siedlung)

Männlicher, bartloser Kopf nach links (weiße Binnenzeichnung).

Nordionien

Letztes Viertel 6. Jh.

Cook 1965, 128 Nr. 61 Taf. 33.

B258. Frgt. einer sf. Amphora

Klazomenai 625

FO: Klazomenai, Schnitt C (Siedlung)

Ersoy 1993, 254: »On neck lower half of a female figure in long garment (to right), bird on the left (to right) (Artemis Potnia Theron?)«.

Nordionien

Letztes Drittel 6. Jh.

Ersoy 1993, 254 Taf. 273 Nr. 625.

B259. Frgt. eines sf. Kraters (?)

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna (Siedlung)

Kopf und Schultern einer menschlichen Figur nach rechts (nackt?, weißes Inkarnat, kurzes Haar mit Band darin, Ohrring).

Nordionien

Letztes Viertel 6. Jh.

Akurgal 1950, 72 Taf. 14 a; Cook 1965, 131 Nr. 80 Taf. 36; Akurgal 1993, Taf. 59 a.

B260. Frgt. einer sf. Halsamphora

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna (Siedlung)

Köpfe zweier Jünglinge hintereinander nach rechts, beide mit Kranz im kurzen Haar, der vordere streckte beide Arme nach vorne (Wagenlenker?).

Nordionien

Letztes Viertel 6. Jh.

Jeffery 1964, 46 Nr. 4 Taf. 8, 4 a; Cook 1965, 136 f. Nr. 137 Abb. 16 Taf. 40; Cook – Dupont 1998, 106 f.

B261. Frgt. eines sf. geschlossenen Gefäßes

Klazomenai

FO: Klazomenai, Akropolis (Südhang)
Oberschenkel und Rumpfansatz eines nackten Mannes in weitem Schritt nach links, eine umwickelte Hand (Boxer) nach hinten weggestreckt; hinter ihm ein Kessel auf einem Ständer; dahinter ein stehender, nackter Knabe, eine Hand erhoben.

Nordionien

Letztes Viertel 6. Jh.

<<http://www.klazomeniaka.com/09-02resim.html>> (12.9.2011).

B262. Frgt. einer sf. Amphora

Moskau, Puschkin Museum M58 NE LXV/9

FO: Pantikapaion

Vorgestellter, nackter Fuß eines Mannes nach rechts, mit Lanze (?), darüber Enden von herabhängendem Textil (Mantel, Tuch?).

Nordionien (?)

2. Hälfte 6. Jh.

Sidorova 1962, 136 f. Abb. 14, 6.

B263. Frgt. eines sf. Krater/Dinos

Cambridge, Fitzwilliam Museum N.44d

FO: Naukratis

Reste von zwei schnell hintereinander laufenden Männern – erhobenes Vorderbein des hinteren und zurückgestelltes Hinterbein des vorderen.

Nordionien (?)

Letztes Drittel 6. Jh.

CVA Cambridge (2) II D Taf. 19, 15 (Lamb 1936); Cook 1952, 140 F c.

B264. Frgt. eines Pithos (?)

Izmir (?) ehem. Izmir, Evangelische Schule

FO: Klazomenai (?)

Nackte Beine eines Mannes (im kurzen Gewand?, Krieger?), weit nach links ausschreitend, hinter ihm angehobener Huf eines Pferdes.

Nordionien

Ende 6. Jh.

Cook 1981, 152 Taf. 106, 4.

B265. Frgt. eines geschlossenen Gefäßes

FO: La Luz

Menschlicher Kopf im Profil nach links, davor Hinterkopf einer weiblichen Figur (?).

Nordionien (?)

Ende 6. – Anfang 5. Jh.

Rouillard 2001, 227 f. Abb. 2; Kerschner 2004, 123.

B266. Sf. Halsamphora

München, Antikensammlungen 586

FO: Vulci (?)

A: Am linken Bildfeldrand auf Klapphocker nach rechts sitzender Bärtiger, mit langem Haar in langem Chiton und Mantel. In seiner Rechten hält er einen Stab, die Linke hat er erhoben. Zu ihm tritt von rechts ein kurzhaariger, unbärtiger Jüngling im kurzen Chiton mit Schale und Oinochoe. Er blickt sich nach hinten zu einem weiteren Jüngling um, der im Schurz nach rechts, mit in Bewegung gebeugten Knien sich einem Becken zuwendet, an dem zwei Pferde stehen. – B: In der Mitte Kampfgruppe, auf beiden Seiten von einem Hopliten flankiert: Zwei vollgerüstete Krieger im kurzen Ärmelchiton stehen einander in Schrittstellung gegenüber, in der Linken jeweils einen Schild, die Rechte mit Lanze erhoben. Zwischen ihnen in die Knie gegangene, männliche Figur mit Hackenflügeln, beide Arme erhoben. Sie trägt über dem kurzen Chiton ein Fell mit vor der Brust gekreuzten Pfoten.

Nordionien?, Northampton-Gruppe

540–520

Zahn 1898, 61; Karo 1899; CVA München (6) 42–44 Taf. 297, 1–4; 298, 1–3 (Walter-Karydi 1968) mit älterer Lit.; Walter-Karydi 1973, 84; Langlotz 1975, 190 Taf. 66, 3. 4; Martelli 1981, 8; Boardman 1998, 247 Abb. 486; Tempesta 1998, 164 Nr. 6 Taf. 6; Hemelrijk 2007, 377 f. 381. 384 E2; 417 Abb. 74; Sidorova 2009, in: CVA Moskau (8) S. 14.

B267. Sf. Halsamphora

Würzburg, Martin von Wagner Museum L131

A: Zweigeteilte Szene, in der linken Hälfte drei voll gerüstete Krieger beim Kampf, in der Mitte ein in die Knie gehender, auf den von beiden Seiten Krieger mit erhobener Lanze eindringen. In der rechten Hälfte ein Viergespann nach rechts, gelenkt von einem kurzhaarigen Jüngling im kurzen Chiton, der sich zur Kampfgruppe umschaute. – B: Drei kopulierende, nackte Paare in unterschiedlichen Stellungen; dazwischen eine nach rechts laufende, nackte Frau, die von zwei Seiten Männer angreifen.

Nordionien?, Northampton-Gruppe

540–520

Langlotz 1932, 17 f. Nr. 131 Taf. 16. 17; Buschor 1943, 64; Walter-Karydi 1973, 82. 84. 144 Nr. 933 Taf. 129; Beckel, in: Simon 1975, 80 f. L131 Taf. 15; Martelli 1981, 8; E. Simon, in; Beckel u. a. 1983, 56 f. Nr. 21 mit Abb.; Cook – Dupont 1998, 108 Anm. 2; Tempesta 1998, 164 Nr. 8 Taf. 7; Hemelrijk 2007, 377 f. 381. 384 f. E4; 420 Abb. 78–80.

B268. Frgt. eines sf. Kraters

Bukarest, Archäologisches Institut

FO: Tariverde (Siedlung)

A: Teile eines nach links laufenden Bockes, dem ein laufender Mann mit erhobenen Armen folgt, hinterer Arm angewinkelt (mit Lanze?). – B: Ziege und Ziegenbock nach links.

Nordionien?, Umkreis Enmann-Klasse/
Northampton-Gruppe

3. Viertel 6. Jh.

Adamesteanu 1995/1996, 103–111 Abb. 1. 2;
Hemelrijk 2007, 385 F5; 421 Abb. 81.

B269. Frgt. einer sf. Amphora

Basel, Slg. H.A. Cahn HC 1010

FO: Ägypten

Kopf und Oberkörper eines Reiters nach rechts, seine Rechte hatte er nach hinten erhoben, mit der vor dem Körper leicht gesenkten Linken hielt er wohl die Zügel des Pferdes, von dem sich noch Reste der Mähne erhalten haben.

Nordionien, Umkreis Enmann-Klasse/
Northampton-Gruppe

540–520

Kreuzer, in: Frühe Zeichner 1992, 75 Nr. 77;
Hemelrijk 2007, 385 F4.

B270. Frgt. einer sf. Oinochoe (?)

Milet

FO: Milet, Zeytintepe, Aphroditeheiligtum
Reste einer Jagdgarstellung: Eber nach links, mit Rundschild bewaffneter Mann im kurzen Gewand nach rechts, zwei Hunde.

Nordionien?, Umkreis Enmann-Klasse/
Northampton-Gruppe

540–520

Hemelrijk 2007, 385 F3; 421 Abb. 82.

B271. Campana-Dinos

New York, Collection Shelby White

Im umlaufenden Fries fünf (oder sechs) langhaarige nackte Männer hintereinander auf galoppierenden Pferden nach links (einer mit Bart, die anderen bartlos).

Nordionien?

540–520

Hemelrijk 2007, 367 f. Nr. 3; 379 A8; 397 Abb. 18. 19.

B272. Campana-Dinos

Privatbesitz Leihgabe Getty L94.AA.11.19

Im umlaufenden Fries auf zwei gegenüberliegenden Gefäßseiten Eber mit gesenktem Kopf von dem Blut tropft, jeweils nach links gewandt, von wo fünf nackte, kurzhaarige Jünglinge in identischer Haltung im Ausfallschritt hintereinander nach rechts mit erhobener Lanze in der Rechten und auf Kopfhöhe vorgestreck-

ter linken Hand angreifen.

Nordionien?

540–520

Hemelrijk 2007, 368 f. Nr. 1; 373; 380 C9; 398–400 Abb. 22–28.

B273. Campana-Dinos

Paris, Louvre E 739 + Frgte. Würzburg

FO: Cerveteri (?)

Im Schulterfries: Gegeneinander stürmende Krieger, von der einen Seite sechs, von der anderen fünf, größtenteils voll gerüstet mit erhobener Lanze und Rundschild (Schildzeichen: Satyr, geflügelter Eber); in jeder Gruppe ein Bogenschütze in skythischer Kleidung.

Nordionien?

530–520

Pottier 1893, 428 Abb. 3 (Zeichnung); Taf. 18;
Karo 1899, 144 Nr. 3; Villard 1949, 48 f. 55
Abb. 18; Cook – Hemelrijk 1963, 110. 114 B8;
Walter-Karydi 1973, 84; Martelli 1981, 9–11
Abb. 42; Gaultier 1995, in: CVA Paris, Louvre
(24) S. 23 f. Taf. 4. 5; 13, 3. 4; 42. 1–4 (mit
weiterer Lit.); Boardman 1998, 249 Abb. 489;
Tempesta 1998, 99. 164 Nr. 10 Taf. 13, 1;
Hemelrijk 2007, 371. 378. 380 C2; 405 Abb.
42–44.

B274. Campana-Dinos

Rom, Villa Giulia

FO: Cerveteri, Nekropole della Banditaccia

Auf zwei gegenüberliegenden Gefäßseiten jeweils ein kurzhaariger Jüngling im roten Schurz, einmal zwischen zwei großen Hähnen, einmal zwischen zwei Sirenen.

Nordionien?

540–520

Villard 1949, 43; Cook – Hemelrijk 1963, 114
B3; Martelli 1981, 10 mit Anm. 54; 12 Abb.
43–46; Gaultier 1995, in: CVA Paris, Louvre
(24) S. 22 f.; Hemelrijk 2007, 373. 380 C4.

B275. Frgt. eines sf. geschlossenen Gefäßes

Olbia (?) O/48-4988

FO: Olbia, Agora

Kopf eines bartlosen Mannes mit kurzem Haar nach links.

Nordionien?, Umkreis Campana-Dinoi

540–520

Levi 1956, 41 f. Abb. 5.

B276. Frgt. einer sf. Amphora

Istanbul, Archäologisches Museum (?)

FO: Larisa, Athenaheiligtum

Oberkörper eines nackten Mannes mit kurzem Haar nach rechts, Kopf zurückgewandt. Er hält

ein Pferd, von dem sich nur die Schnauze nach links erhalten hat.

Nordionien, Enmann-Klasse (Cook 1952)
540–520

Boehlau – Schefold 1942, 172 Taf. 58, 1; Cook 1952, 135 D e; Langlotz 1975, 190 Taf. 63, 2; Martelli Cristofani 1978, Taf. 84 Abb. 60; Martelli 1981, 8. 6 Abb. 27; Hemelrijk 2007, 382 D4.

B277. Frgt. einer sf. Amphora

Kyrene, Museum

FO: Kyrene, Demeterheiligtum

Am rechten Bildfeldrand oberer Teil des Kopfes eines Mannes mit kurzem Haar nach links.

Nordionien, Enmann-Klasse (Schaus 1952)

540–520

Schaus 1985, 91 Nr. 561 Taf. 33.

B278. Frgt. eines sf. geschlossenen Gefäßes

Boston, MFA 88.838

FO: Naukratis

Mit dem Rücken zum Bildfeldrand kurzhaariger, unbärtiger Mann im kurzen Chiton nach rechts.

Nordionien, Enmann-Klasse (Cook 1952)

540–520

Fairbanks 1919, 284 Abb. 3 b; Fairbanks 1928, 120 Nr. 339.2 Taf. 37; Cook 1952, 135 D d.

B279. Sf. Fragment

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna (Siedlung)

Ohren eines Esels und Teil vom Kopf eines Knaben? (Cook 1965).

Nordionien, Enmann-Klasse (Cook 1965)

3. Viertel 6. Jh.

Cook 1965, 121 Nr. 36 Taf. 33.

B280. Fikelluraamphora

Mykonos, Museum 12801

FO: Delos, Rheneia-Graben

Im Gefäßhals innen auf dem Kopf stehend in Umrisszeichnung: Kopf, vielleicht mit Helm (Cook 1933/1934).

Südionien, Fikellura, Gruppe von BM B117 (Cook 1933/1934)

3. Viertel 6. Jh.

Dugas 1935, 71. 73 Nr. 7 Taf. 51, 7b; Cook 1933/1934, 8 C2.

B281. Frgt. eines Kraters

Verschollen ehem. Tarent

FO: Sparta (?)

Im Fries unter Henkel fünf verschieden große Dreifußkessel; links des Henkels Hinterbeine

und Schweif eines Pferdes nach links; rechts des Henkels Vorderteile zweier nebeneinander galoppierender, angeschirrter Pferde (Zweigespann?).

Ostionien?

Mitte – 3. Viertel 6. Jh.

Homann-Wedeking 1938, 68 Abb. 7; Walter-Karydi 1973, 106 Anm. 149; Shefton 1989, 53 Nr. 6; 54 Abb. 8; Schlotzhauer 2007, 278 Anm. 92.

B282. Fikellurafragment

Milet K 85.643.1

FO: Milet, Kalabaktepe

Kopf einer Frau mit Schleiertuch nach rechts.

Südionien, Fikellura

3. Viertel 6. Jh.

v. Graeve 1986c, 48 Taf. 14, 8.

B283. Frgt. einer Fikelluraamphora

Oxford, AM G 121.5

FO: Naukratis (Hellenion?)

Kopf eines Mannes nach links, der eine Kappe mit Schlangenkronung trägt (Busiris?).

Südionien, Fikellura, Altenburg-M. (Schaus 1986)

Mitte – 3. Viertel 6. Jh.

Lorimer, in: Hogarth u. a. 1905, 121 Taf. 6, 1 (Zeichnung); Price 1924, 185 Abb. 5; CVA Oxford (2) II D 84 Taf. 6, 8 (Price 1931); Cook 1933/1934, 19 K7 Taf. 10 d; El Kalza 1970, 46 Taf. 1 a; Walter-Karydi 1973, 35. 63. 118 Nr. 113 Taf. 14; Schaus 1986, 254 Nr. 18; 258. 261. 263; Lemos 1991, Taf. 243, 2; Tempesta 1998, 171 Nr. 74 Taf. 33, 2; Kaminski, in: Ägypten Griechenland Rom 2005, 491 f. Nr. 44; Schlotzhauer – Weber 2005, 74–78.

B284. Frgt. einer Fikelluraamphora

Samos

FO: Samos, Pythagorion

Reste figürlicher Bemalung (menschlicher Kopf nach rechts?).

Südionien, Fikellura, Altenburg-M.? (Schaus 1986)

2. Hälfte 6. Jh.

Walter-Karydi 1973, 116 Nr. 41 Taf. 7; Tölle-Kastenbein 1974, 146 Abb. 230 D; Schaus 1986, 256 Nr. 50.

B285. Frgt. einer Fikellurakanne

Izmir, Museum 469

FO: Didyma

Frau mit hochgebundenem Haar im Chiton nach rechts.

Südionien, Fikellura, wahrscheinlich Running-

Satyrs-M. (Schaus 1986)

540–520

Cook 1933/1934, 40 S8 Taf. 8 d; Cook 1954, in: CVA London (8) S. 3; Walter-Karydi 1973, 57. 135 Nr. 601 Taf. 85; Schaus 1986, 272 Nr. 71; 273. 276 (fälschlich als Nr. 70); Schattner 2007, 2 f. Abb. 1 a. b Nr. 31; Donner 2009, 228 Anm. 23.

B286. Frgt. einer Fikelluraamphora

Oxford, AM G 120.33

FO: Naukratis

Hinterkopf einer menschlichen Figur mit lang nach hinten wehendem Haar nach rechts.

Südionien, Fikellura, wahrscheinlich Running-Satyrs-M. (Schaus 1986)

540–510

CVA Oxford (2) II D 81 Taf. 4, 53 (Price 1931); Cook 1933/1934, 20 K10; Schaus 1986, 271 f. Nr. 70; 273.

B287. Fikellurafragment

Verschollen

FO: Milet, nördlich des Athenatempels

Oberkörper und Kopf einer Frau mit mehrteiligem Ohrschmuck in gemustertem, fein gefältem Chiton und Schrägmantel nach rechts. Ihre Haare fallen in langen, gelockten Strähnen über Oberkörper und rechte Schulter; darüber ist von der Stirn über den Hinterkopf ein Schleiertuch (größtenteils abgeplatzt) gelegt, das hinter dem Oberkörper verschwindet.

Südionien, Fikellura, wahrscheinlich Running-Satyrs-M. (Schaus 1986)

540–510

Weickert 1940, 331 f. Taf. 25 unten rechts; Cook 1954, in: CVA London (8) S. 2 K12; Walter-Karydi 1973, 103 Anm. 105; Schaus 1986, 271 Nr. 69; 276.

B288. Frgt. einer Fikelluraamphora

Alexandria, Museum 9323

FO: Naukratis

Kopf und Schultern einer weiblichen (?) Figur im Chiton, mit wehendem Haar im Krobylos nach links, rechten Arm erhoben. Hinter ihr Henkelornament (?).

Südionien, Fikellura, Running-Satyrs-M. (Schaus 1986)

540–510

Cook 1933/1934, 19 K8 Taf. 10 e; Schaus 1986, 273. 276. 271 Nr. 62; Venit 1988, 40 Nr. 145 Taf. 35.

B289. Frgt. einer Fikelluraamphora (?)

Moskau, Puschkin Museum M-86 Ts 101 n. 221

FO: Pantikapaion

Nackter, bärtiger Mann in Bewegung nach rechts, linke Hand vorgestreckt, rechte auf Kopfhöhe erhoben, schräg darüber Rest eines Flügels (?) (Pygmäe im Kampf gegen Kraniche?).

Südionien, Fikellura, Running-Satyrs-M.? (Sidorova 2009)

540–510

CVA Moskau (8) 35 f. Taf. 11, 4. 5 (Sidorova 2009).

B290. Frgt. einer Fikelluraamphora

Samos K1531

FO: Samos, Heraion

Auf einem Frgt. nackte Beine (in Umrisszeichnung) einer Figur in kurzem Mantel nach rechts. – Auf weiterem Frgt.: nackte Beine (in Umrisszeichnung) einer Figur in kurzem Mantel nach rechts, ihr kommt von rechts eine Figur in großem Schritt entgegen, nur nacktes, vorgestelltes Bein erhalten.

Südionien, Fikellura, Running-Satyrs-M. (Schaus 1986)

Letztes Drittel 6. Jh.

Walter-Karydi 1973, 5; 118 Nr. 117 a. b Taf. 15; Schaus 1986, 271 Nr. 65; 273. 276 f.; Donner 2009, 228.

B291. Fikelluraamphora

London, BM 1864.10-7.156

FO: Rhodos, Kamiros (Grab F.85)

Nackter, kurzhaariger, unbärtiger Mann in schnellem Lauf nach rechts (als Einzelfigur zwischen den Henkelornamenten).

Läufer-M. (Cook 1933/1934)

Letztes Viertel 6. Jh.

Boehlau 1898, 55 Nr. 10; Cook 1933/1934, 20 L1; 23f. 66. 82–84 Taf. 11 a; CVA London (8) 6 II D I Taf. 4, 1; 5, 1; 14, 7 (Cook 1954) mit älterer Lit.; Walter-Karydi 1973, 54. 133 Nr. 542 Taf. 69; Cook – Dupont 1998, 83 f. Abb. 10, 6; Wascheck 2008, 63. 71; Smith 2010, 201.

B292. Frgt. einer Fikelluratasse

Milet Z 94.5.10

FO: Milet, Zeytintepe, Aphroditeheiligtum

Kopf eines Mannes mit Bart nach rechts (in Umrisszeichnung, Skizze?).

Südionien, Fikellura

2. Hälfte 6. Jh.

Schlotzhauer 1999, 226 Abb. 14; 229 Kat. 11 Abb. 19; 231 f.

B293. Frgt. einer Fikellura-Schale (?)

Didyma Ke01-2491

FO: Didyma, Taxiarchis

Hochgestreckte Hand, darüber hängendes Objekt (Frucht? Spiegel?).

Südionien, Fikellura

Letztes Drittel 6. Jh.

Unpubliziert.

B294. Fikellurafragment

Grosseto 2448

Martelli Cristofani 1978, 192: »piccolo frammento, inedito, con figura maschile recante lancia nella d. (ne resta solo la metà superiore), esposto al Museo di Grosseto (inv. 2448), nella sala di Castro«.

Südionien, Fikellura

2. Hälfte 6. Jh.

Martelli Cristofani 1978, 192.

B295. Kanne

Kassel Alg31

Reiter mit Rundschild, Helm und erhobener Lanze nach rechts, hinter ihm Eber. Seinem Pferd springt von rechts eine Raubkatze entgegen.

Südwestliches Kleinasien/Karien, von Fikellura geprägt (Cain 1973/1974)

540–500

Cain 1973/1974, 50. 51 Abb. 9; Gercke 1981, 53–55; Cook 1999, 90 Nr. 25; 91.

B296. Kleinmeisterschale

Wien, KHM 279

Im Tondo: Reiter mit Helm und Lanze auf Pferd in verhaltener Haltung nach rechts. – Außen in Henkelzone auf beiden Seiten jeweils: Reiter im kurzen Gewand, Speer hinter Kopf erhoben, jagt im Galopp Hirsch nach rechts nach. (Nach Kunze 1934 steckt ein Speer mit Wurfscnhlinge bereits im Rücken des Hirschen).

Südionien

3. Viertel 6. Jh.

Kunze 1934, 104–109. 112–114. 120 Taf. 8, 1; 9 Beil. 9, 1. 2; Schefold 1967, 93. 221 Abb. 198 a. b; Walter-Karydi 1973, 22. 35. 129 Nr. 447 Taf. 52. 60.

B296a. Frgt. einer Kleinmeisterschale

Milet

FO: Milet

Bartloser Reiter mit nackenlangem Haar in kurzem Chiton auf Pferd nach rechts galoppierend.

Südionien

3. Viertel 6. Jh.

<<http://www.ruhr-uni-bochum.de/milet/in/schale.htm>> (2002, U. Schlotzhauer).

B297. Kleinmeisterschale

Münster, Archäologisches Seminar 855

Innen im Tondo: Laufender Krieger mit Helm und Schild. Im äußerem Fries: Zum Zentrum ausgerichtet Delphine hintereinander, jeweils zwei abwechselnd mit Wesen mit Delphinvorderteil und Menschenbeinen (Verwandlung der Seeräuber durch Dionysos?).

(Süd)ionien?

3. Viertel 6. Jh.

Rohde 1955, 102–112 Abb. 6–8; Greifenhagen 1971, 90 Anm. 15; Walter-Karydi 1973, 29. 35. 130 Taf. 53. 476 a. b; Jackson 1976, 68–70 Abb. 33; R. Stupperich, in: Stähler 1984, 216–220 Nr. 87; Shefton 1989, 70–72 Abb. 21 a. b; Tempesta 1998, 93 f. 170 Nr. 62 Taf. 30, 1. 3.

B298. Kanne

Milet

FO: Milet

Bekränzter Mann mit wehendem Mäntelchen (nach Gödecken 1989) reitet auf einem galoppierenden Ziegenbock nach links in Richtung einer ityphallischen, bekränzten, bärtigen Herme. Auf der anderen Gefäßseite: Mit Binden geschmückter »Stab«. Um Gefäßhals: Efeuranke.

Südionien (?)

Anfang 5. Jh.

Gödecken 1989, 129 Taf. 16, 1–2.

B299. Situla

London, BM 1888.2-8.5

FO: Tell Defenneh

Auf einer Gefäßseite: Zwei nackte Männer einander zugewandt, jeweils eine Keule/Stock mit beiden Händen hinter den Kopf erhoben, zwischen ihnen eine Ranke.

Ostdoris (?), Situlen Gruppe C (Cook 1954)

3. Viertel 6. Jh.

Petrie 1888, Taf. 26, 3. 3 a; 29, 2; Walters 1893, 88 B106, 1. 5; CVA London (8) 34 II D m Taf. 6, 1. 2; 3, 6 (Cook 1954); Hoffmann – Steinhart 1998, 54 f. Abb. 7; Weber, in: Schlotzhauer – Weber 2005, 89 f. 110–112 Abb. 20. 21.

B300. Frgt. einer Amphora/Hydria

London, BM 1888.2-8.25

FO: Tell Defenneh

Zwei Frauen in langen Gewändern zu Seiten eines Dreifußes.

Ostdoris (?)

3. Viertel 6. Jh.

Walters 1893, 89 B106, 15; CVA London (8) 38 II D m Taf. 10, 6: 3, 10 (Cook 1954).

B301. Frgt. einer Situla

Rhodos, Museum 10773

FO: Rhodos, Ialysos (Grab 287)

A: Reiter mit Lanze nach rechts. – B: Reste eines hockenden, voll gerüsteten Kriegers nach links.

Ostdoris (?)

Letztes Viertel 6. Jh. – Anfang 5. Jh.

Jacopi 1929, 202 Abb. 198; 204 f.; LIMC I (1981) 77f. Nr. 259 s. v. Achilleus (A. Kossatz-Deissmann); Tempesta 1998, 172 Nr. 82; Lemos 1999, 22 f. Abb. 4.

B302. Frgt. einer Situla

London, BM 1888.2-8.8

FO: Tell Defenneh

A: Reste eines aufgezäumten Pferdes nach rechts; hinter dem Pferd sitzt eine Eule. – B: Löwen.

Ostdoris (?), Situlen Gruppe C (Cook 1954) 3. Viertel 6. Jh.

Petrie 1888, Taf. 26, 5. 5a; Walters 1893, 88 B106, 4; CVA London (8) 35 Taf. 7, 5. 6; 2, 5 (Cook 1954).

B303. Frgt. einer Pyxis

Samos K 1386

FO: Samos, Heraion

Kopf einer Frau mit Haube (?) nach rechts.

Ostionien (?)

Letztes Drittel 6. Jh.

Walter-Karydi 1973, 33. 132 Nr. 509 Taf. 60.

B304. Frgt. einer Schale

Cambridge, Fitzwilliam Museum N.248

FO: Naukratis

Männliche (?) Figur in langem Gewand und Mantel nach rechts, hinter ihr Knospe.

Ostionien

540–500

Price 1924, 203. 204 Abb. 35; CVA Cambridge (2) II D Taf. 17, 69 (Lamb 1936).

B305. Frgt. eines offenen Gefäßes

Sybaris St. 18752

FO: Sybaris, Stombi (Siedlung)

Kopf eines aufgezäumten Pferdes nach rechts (Pagliardi 1972).

Ostägäis (?)

2. Hälfte 6. Jh.

Pagliardi, in: Guzzo u. a. 1972, Suppl. 94 Nr. 132 Abb. 91.

B306. Frgt. eines Deckels

Milet AT 57.0.182.4

FO: Milet, Athenatempel

Beine und Unterkörper zweier Männer in starker Bewegung hintereinander nach rechts. Der Vordere mit eingeknicktem vorderen Bein, der Hintere in Schrittstellung (Kampf?).

Ostägäis, Graue Ware (Posamentir 2002)

2. Hälfte 6. Jh.

Posamentir 2002, 20 Abb. 5; 21; 26 Kat. 30.

B307. Frgt. einer Kotyle (?)

Tokra, Museum

FO: Tokra

Triton zwischen Fischen (?).

Ostägäis

6. Jh.

Boardman – Hayes 1966, 69 Nr. 827 Abb. 34 f. Taf. 48; Walter-Karydi 1973, 70. 141 Nr. 849 (=848); Tempesta 1998, 170 Nr. 60.

B308. Frgt. eines sf. offenen Gefäßes

Sukas (?) TS 742

FO: Tell Sukas

Kopf eines nach vorne gebeugten Mannes mit langem Haar im Nacken und Band um den Kopf; an seinem Hinterkopf eine Hand (seine eigene?).

Ostägäis?

3. Viertel 6. Jh.

Ploug 1973, 76. 79 Nr. 348 Taf. 17.

B309. Frgt. eines sf. geschlossenen Gefäßes

FO: Parion (Survey)

Kopf einer weiblichen Figur nach links (?).

Ostägäis, nordionisch geprägt (Posamentir u. a. 2009)

6. Jh.

Posamentir u.a. 2009, 43 Abb. 2, 18.

B310. Frgt. eines sf. geschlossenen Gefäßes

Tarquina, NM Inv. Gravisca II 95665 (V.G. 74857)

FO: Gravisca, area sacra

Oberkörper eines Mannes mit nacktem Oberkörper und abgewinkeltem Arm, in der Hand eine Blüte (?).

Ostägäis?

2. Hälfte 6. Jh.

Boitani 1971, 252 Abb. 69, 2; Boitani Visentini 1978, 220 Taf. 110 Abb. 3, 3; Boldrini 1994, 116. 118 Nr. 230 mit Abb.

B311. Frgt. eines sf. geschlossenen Gefäßes

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna (Siedlung)

Teile eines Frauenkopfes nach rechts; Kopf eines Kriegers nach rechts, über seinem Helm

seine erhobene Hand (mit Speer?).

Ostionien

560–540

Cook 1965, 117 Nr. 12 Taf. 25.

B312. Frgt. einer sf. Schale

Ephesos, Museum

FO: Ephesos, Vediusgymnasium

Kurzhaariger Mann mit Backenbart, in einen Mantel gewickelt, der seinen rechten Arm und Teile des nackten Oberkörpers frei lässt; mit dem linken, in den Mantel gewickelten Arm stützt er sich möglicherweise auf einen Stock. Vor ihm Reste einer weiteren Figur (?).

Ostionien

Letztes Viertel 6. Jh.

Keil 1926, 256 Abb. 47; Kunze 1934, 119 mit Anm. 1; Kowalleck, in: Kerschner u. a. 2008, 93 Taf. 42, 5.

B313. Frgt. eines sf. Thymiaterion (?)

Paris, Louvre CA4218 (Slg. F. Sartiaux)

FO: Phokaia

Stehender bärtiger Mann, nur im Mantel, in der Linken einen Stock. Er beugt sich leicht vor, dicht zum Gesicht einer aufrecht vor ihm stehender Frau im langen Chiton. Er streckt seine Rechte zu ihrer Brust. Sie greift mit ihrer Rechten an sein rechtes Handgelenk, ihre Linke hat sie auf seine gesenkte Linke gelegt.

Ostägäis

Ende 6. Jh.

Langlotz 1975, 197 f. Taf. 68; Kerschner 2004, 139.

B314. Frgt. einer sf. Kanne

Didyma Ke03-249, Ke03-250

FO: Didyma, Taxiarchis-Hügel

Mit dem Rücken zum Bildfeldrand Füße und Gewand eines stehenden Mannes im Mantel nach links, mit Stab oder Lanze (?). Vor ihm Vorderbeine eines nach rechts springenden Pferdes.

Ostionien

Letztes Drittel 6. Jh.

Unpubliziert.

B315. Sf. Amphora

London, BM 1867.5-6.44

FO: Rhodos, Kamiros

Bärtiger Reiter mit hinter ihm wehenden Mantel auf Pferd nach links.

Ostägäis

Letztes Viertel 6. Jh.

Walters 1893, 55 B21; CVA London (8) 38

II D p Taf. 1, 1. 2 (Cook 1954); Pellegrini 2009, 60 f. 248 Nr. 29.

B316. Sf. Kanne

Cherson (?)

FO: Berezan

Zwei Frauen in einem Mantel, links (möglicherweise auch auf beiden Seiten) flankiert von nacktem Jüngling, ein Arm erhoben.

Ostägäis

Letztes Viertel 6. Jh.

Cook – Dupont 1998, 119 f. Abb. 16, 1.

B317. Sf. Lekythos

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna (Siedlung)

Frau im langem Gewand in Bewegung nach rechts, linken Arm erhoben. Vor ihr ein stehender Mann nach rechts, hinter ihr (nach Cook 1965) ebenfalls.

Ostägäis

Anfang 5. Jh.

Cook 1965, 118 Nr. 30 Taf. 26.

B318. Sf. Kanne

Klazomenai AKRO-1992-046, -074, -078

FO: Klazomenai, Akropolis

Mit dem Rücken zum Bildfeldrand kurzhaariger, bartloser Jüngling nach rechts, den linken Arm erhoben; vor ihm fast ebenso großer Vogel (Steinhuhn?) nach rechts; auf der anderen Seite wohl männliche Pendantfigur (Özer 2004).

Nordionien

Ende 6./Anfang 5. Jh.

Özer 2004, 208 f. Abb. 13; 213 Nr. 13.

B319. Frgt. einer sf. Schale

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna (Siedlung)

im Schalentondo Reste einer menschlichen Figur in langem Gewand in schneller Bewegung nach rechts.

Ostägäis

Anfang 5. Jh.

Cook 1965, 118 Nr. 26 Taf. 26.

B320. Frgt. einer sf. Schale

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna (Siedlung)

Teile von zwei Frauen: Gesicht und erhobene Hand der einen nach links, eine zweite Hand, auf der ein kleiner Vogel steht, zu ihr hingestreckt von rechts.

Ostägäis

Ende 6. Jh.

Cook 1965, 118 Nr. 18 Abb. 2 Taf. 26.

B321. Frgt. einer sf. Lekythos

Klazomenai 637

FO: Klazomenai, Apsidialgebäude K

Ersoy 1993, 144: »Warrior with a simple helmet, cuirass and pleated skirt (to right), horse in front (to right), another male figure (to right)

with open arms, in similar attire«.

Ostägäis

Letztes Viertel 6. Jh.

Ersoy 1993, 144. 348 f. Taf. 139 Nr. 637 (Darstellung in Abb. nicht erkennbar).

Teil C.

C1. Zierbrett

Samos H 66

FO: Samos, Heraion

Gegürtete, wohl männliche Figuren frontal, mit geschlossenen Beinen nebeneinander aufgereiht, die sich an den Händen halten (Reigen?).

Südionien

2. Hälfte 8. Jh.

Homann-Wedeking 1966, 160; Kopcke 1967, 139–141 Kat. 30 Beil. 78; 79, 3.

C2. Tonrelief

Samos T 416

FO: Samos, Heraion

Mehrfach der gleiche Stempel: Krieger mit Helm nach rechts, in beiden Händen ein Schwert auf Kopfhöhe erhoben. Er trägt einen Gefallenen über den Schultern, dessen Arme und Beine zu beiden Seiten fast bis auf den Boden hängen.

Samos

Ende 8. Jh.

Hampe 1936, 72 Abb. 31 Taf. 34; Ohly 1941, 8. 35 Taf. 11 T416; Kunze 1950, 153; Boardman 1961, 113 f.; Friis Johansen 1967, 30. 42 Abb. 3; Fittschen 1969, 179 f. SB88; Canciani 1984, N 56; Ahlberg-Cornell 1992, 35 f. Nr. 10; 287 Abb. 44; Snodgrass 1998, 36 f. Abb. 15; Lemos 1999, 36–38 Taf. 6 a; Boardman 2001, 118; Giuliani 2003, 141 f.

C3. Bronzesiegel

Chios, Museum

FO: Chios, Kato Phana

Zu beiden Seiten einer sich windenden Schlange jeweils ein Mann, der die Schlange packt; zu Füßen der Kämpfenden ein Krebs.

Ostägäis

Ende 8. Jh.

Lamb 1934/1935, 151 Nr. 39 Taf. 31; Fittschen 1969, 147 SB27; 149; LIMC V (1990) 38 Nr. 2026 s. v. Herakles (G. Kokkorou-Alewrax); Ahlberg-Cornell 1992, 38 f. Nr. 13; 232 Abb. 53 a. b; Coldstream 2003, 354.

C4. Elfenbeinsiegel

Chios, Museum

FO: Chios, Kato Phana

Mensch und Sphinx einander gegenüber stehend.

Ostägäis

Um 700

Lamb 1934/1935, 153 Taf. 33, 1–4; Boardman 1963, 154 Nr. 4; LIMC VIII (1997) 1160 Nr. 182 mit Abb. s. v. Sphinx (N. Kourou); Zacharou-Loutrare 2000, 18; Boardman 2001, 119 Nr. 173; Coldstream 2003, 258.

C5. Elfenbeinsiegel

Samos

FO: Samos, Heraion

Kentaur.

Ostägäis

Ende 8./ Anfang 7. Jh.

Karo 1933, 254 Abb. 13; Boardman 1963, 155 Nr. 16 Abb. 19; Freyer-Schauenburg 1966, 47 f.

C6. Elfenbeinsiegel

Ephesos, Museum (?)

FO: Ephesos, Artemision

Geflügelte Frau, eine Schlange in jeder Hand (?).

Ostägäis

Ende 8./ Anfang 7. Jh.

C. Smith, in: Hogarth 1908, 168 Nr. 41 Taf. 27, 6; Spartz 1962, 90. 129 Nr. 171; Boardman 1963, 154 Nr. 11.

C7. Goldblech

Kolding, Mus. Schloss Koldinghus

FO: Rhodos

Mann im kurzen Gewand, zu seinen beiden Seiten antithetisch aufgerichtete Löwen.

Rhodos

1. Viertel 7. Jh.

Friis Johansen 1957, 177–181 Abb. 230. 231.

C8. Goldplättchen

Istanbul, Archäologisches Museum 3077 + London, BM

FO: Ephesos, Artemision

Kleinere menschliche Figur zwischen zwei größeren, aufgerichteten Löwen.

Ostägäis

2. Viertel 7. Jh.

Hogarth 1908, 110 Taf. 3, 10; 8, 4; Marshall 1911, 69 Nr. 908; Jacobsthal 1951, 86 f. Taf. 31 b; LIMC VIII (1997) 1022 Nr. 7 (N. Icard-Gianolio); Muss 2008, 11 Abb. 3.

C9. Goldblech

Kopenhagen, NM 12479

FO: Rhodos, Exochi (Nekropole)

Zu beiden Seiten eines Kreisornaments Wagen von einem Pferd gezogen, die Wagenlenker stehen leicht vorgebeugt, eine Hand greift die Zügel, die andere holt nach hinten aus.

Rhodos

1. Hälfte 7. Jh.

Früis Johansen 1957, 77 Z 51; 82 f. Abb. 187. 189 oben; 173. 175 f.

C10. Goldblech

Kopenhagen, NM 12481

FO: Rhodos, Exochi (Nekropole)

Mann in einem von Pferd nach rechts gezogenen Wagen, seine Linke hält die Zügel, die Rechte ist (mit Waffe?) erhoben; vor und hinter dem Wagen in zwei Reihen übereinander Tiere (Hirsche, Steinböcke, Löwen Vögel).

Rhodos

1. Viertel 7. Jh.

Früis Johansen 1957, 77 Z 52; 82 Abb. 188 a. b; 83 Abb. 189; 85 Abb. 190. 191; 169. 172 f. 175 f.

C11. Goldblech

Kopenhagen 12482

FO: Rhodos, Exochi (Nekropole)

Vgl. C10.

Rhodos

1. Viertel 7. Jh.

Früis Johansen 1957, 84 Z 53; 85 Abb. 190. 191; 169. 172 f. 175 f.

C12. Pinax

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna, Athenaheiligtum

Auf der Rückseite des Pinax Ritzzeichnung: Zwei (männliche) Figuren zu Seiten eines Kessels, aus dem sie wohl mit Kannen schöpfen. Hinter dem Rechten der Gruppe zugewandt eine Figur, die Doppelaulos spielt, von ihrem linken Arm hängt das Futteral des Instruments.

Nordionien

Ende 7. – 1. Hälfte 6. Jh.

Boardman 1954, 199; Akurgal 1993, Zeichnung 78 a. b Taf. 47 a; Schulze 2004, 71 Nr. 274.

C13. Frgt. eines Relieffkantharos

Berlin, ANT A 41,12

FO: Samos

Drei nackte, junge Männer mit »Etagenperücke« im Schritt nach rechts, die rechte Hand jeweils auf die Brust gelegt.

Südionien

2. Viertel 7. Jh.

Diehl 1964, 535 f. Abb. 18 Nr. 29.

C14. Frgt. eines Relieffkantharos

Samos

FO: Samos, Heraion

Reste von vier nackten, bartlosen Männern hintereinander nach rechts, die rechte Hand jeweils an die Brust gelegt. Südionien

2. Viertel 7. Jh.

Eilmann 1933, 97 Taf. 1, 2; Ohly 1941, 35.

C15. Frgt. eines Relieffkantharos

Samos

FO: Samos, Heraion

Teile von nackten, jungen Männern mit »Etagenperücke« hintereinander im Schritt nach rechts, die rechte Hand jeweils an die Brust gelegt.

Südionien

2. Viertel 7. Jh.

Vierneisel 1961, 40 Anm. 3 Beil. 18; Diehl 1964, 538.

C16. Frgt. eines Relieffpithos

London, BM 1864.10-7.47 + Rhodos (verschollen)

FO: Rhodos, Kamiros (Grab)

Im Rapport jeweils ein Mann (mit Helm?) nach links einem Kentauren gegenüber stehend, der in beiden Händen ein entwurzelttes Bäumchen hält, an das vordere greift der Mann mit seiner Linken, in der hinter den Kopf erhobenen Rechten schwingt er eine Doppelaxt.

Rhodos

625–525

Salzmann 1875, Taf. 27 unten; Zervos 1920, 72 Abb. 147. 148; Feytmans 1950, 164 Nr. 6 b–d; Schiffler 1976, 288 Nr. O-S3c. O-S3k; Berges 2002, 145.

C17. Frgt. eines Relieffpithos

Musée de Mariemont G 126

FO: Rhodos, Kamiros (Grab)

Vgl. C16.

- Rhodos
625–525
Feytmans 1950, 164 Nr. 7 Taf. 26, 1; Lévêque 1952, 111 Taf. 41; Schiffler 1976, 288 Nr. OS3d; Berges 2002, 145.
- C18. Frgt. eines Reliefpithos**
Rhodos, Museum
FO: Rhodos, Kamiros (Grab)
Vgl. C16.
Rhodos
625–525
Maiuri 1923/1924, 337 Abb. 222 B; Feytmans 1950, 164 f. Nr. 11; Schiffler 1976, 288 Nr. O-S3i; Berges 2002, 145; Simantoni-Bournia 2004, 57 Taf. 18 Abb. 37.
- C19. Reliefpithos**
Rhodos, Museum 13450
FO: Rhodos, Kamiros, Makri Langoni (Grab 114)
Vgl. C16.
Rhodos
625–525
Jacopi 1931, 310 Abb. 344; CVA Rhodos (1), II D e Taf. 2, 2; Feytmans 1950, 164 Nr. 9; Schiffler 1976, 288 Nr. O-S3g; Papachristodulu 1993, 16 Abb. 6; Berges 2002, 145; Simantoni-Bournia 2004, 55 Taf. 17 Abb. 36.
- C20. Frgt. eines Reliefpithos**
Rhodos, Museum BE 382
FO: Rhodos, Ialysos (Grab N. 11, A. 1934)
Vgl. C16.
Rhodos
625–525
Laurenzi 1936, 40 f. Abb. 23; Feytmans 1950, 165 Nr. 13 Abb. 16 (Zeichnung Dekorschema); Schiffler 1976, 288 Nr. O-S3h; Berges 2002, 145.
- C21. Frgt. eines Reliefpithos**
Berlin, ANT 30.172 f. g. h. i. k. l. m. n. o; V.I. 5911g
FO: Alt-Knidos (Grab)
Vgl. C16.
Rhodos
625–525
Berges 2002, 150. 144 Abb. 37; 161 Kat. 45.
- C22. Frgt. eines Reliefpithos**
Berlin, ANT V.I. 5911 b.c.f.h; 30.150 e'. h'
FO: Alt-Knidos (Grab)
Vgl. C16.
Rhodos
625–525
Berges 2002, 150. 161 Kat. 43; 143 Abb. 35 a. b.
- C23. Frgt. eines Reliefpithos**
Berlin, ANT V.I. 5911d. e. i
FO: Knidos
Vgl. C16.
Rhodos
625–525
Berges 2002, 144 Abb. 36; 161 Kat. 44; 150; Arndt, in: Helden 2008, 233 Kat. 148 a.
- C24. Reliefpithos**
Rhodos, Museum 4699
FO: Rhodos, Ialysos (Grab 58.314)
Vgl. C16.
Rhodos
625–525
Maiuri 1923/1924, 314–316 Abb. 210; Feytmans 1950, 162 Nr. 3; Schiffler 1976, 288 Nr. OS3e; Berges 2002, 145.
- C25. Reliefpithos**
Rhodos, Museum 4700
FO: Rhodos, Ialysos (Kindergrab 35)
Vgl. C16.
Rhodos
625–525
Maiuri 1923/1924, 311–314 Abb. 207–209; Jacopi 1932, 29 Abb. 11; Feytmans 1950, 162 Nr. 2; Schiffler 1976, 288 Nr. OS3f; Berges 2002, 145.
- C26. Reliefpithos**
Verschollen
FO: Rhodos, Kamiros (Grab)
Vgl. C16.
Rhodos
625–525
Salzmann 1875, Taf. 26 links; Baur 1912, 84 f. Nr. 215; Zervos 1920, 73 Abb. 152; Buschor 1934, 130; Feytmans 1950, 164 Nr. 8; Cook 1925/1965, 614 Abb. 512; Schiffler 1976, 288 Nr. O-S3l; Berges 2002, 145.
- C27. Frgt. eines Reliefpithos**
Athen, NM 5606
FO: Knidos, Datça
Vgl. C16.
Rhodos
625–525
Dümmler 1896, 229–231 Abb. 1; Baur 1912, 85 Nr. 216 Abb. 17; Cook, Zeus1965, 615 Abb. 513; Schiffler 1976, 288 Nr. O-S3a.

C28. Reliefpithos

Verschollen
FO: Kreta, Praisos
Vgl. C16.
Rhodos
625–525
Sakellarakes 1966, Taf. 449 b; Schiffler 1976,
288 Nr. O-S3j.

C29. Frgt. eines Reliefpithos

Athen, NM 5604. 5607
FO: Knidos, Datça
In einem Fries im Rapport Zweikampfgruppe:
jeweils einander zugewandt ein Kentaur mit
ausgerissenem Bäumchen nach rechts und ein
nackter Krieger nach links, mit Schwert in der
einen Hand (Doppelaxt in der anderen?).
Rhodos
6. Jh.
Dümmler 1896, 229–233 Taf. 6; Baur 1912, 85
f. Nr. 217 Taf. 11; Buschor 1934, 130;
Feytmans 1950, 166 Nr. 18; Cook 1925/65, 616
Abb. 514; Schiffler 1976, 289 Nr. O-S9a; Berges
2002, 145; Simantoni-Bournia 2004, 58. 59 Taf.
18 Abb. 38.

C30. Frgt. eines Reliefpithos

Rhodos, Museum BE 383
FO: Rhodos, Ialysos (Grab 82, A. 1934)
Vgl. C29.
Rhodos
6. Jh.
Laurenzi 1936, 195 f. Abb. 190. 191; Feytmans
1950, 166 Nr. 19 Taf. 23, 1; Schiffler 1976, 289
Nr. O-S9b; Berges 2002, 145.

C31. Frgt. eines Reliefpithos

Rhodos, Museum
FO: Rhodos (?)
Vgl. C29.
Rhodos
6. Jh.
Maiuri 1923/1924, 337 Abb. 222 A; Feytmans
1950, 167 Nr. 20; Schiffler 1976, 289 Nr.
O-S9c; Berges. 2002, 145.

C32. Frgt. eines Reliefpithos

Berlin, ANT 30.172 a. c. e
FO: Alt-Knidos (Grab)
Vgl. C29.
Rhodos
6. Jh.
Berges 2002, 147–150. 162 Kat. 47; 145
Abb. 38.

C33. Frgt. eines Reliefgefäßes

Chios, Museum 2710 (Inv. Stéphanou)
FO: Chios, Palaikastro
Teile von sechs Frauen im langen Chiton hin-
tereinander nach rechts, die einander zum Rei-
gen an den Handgelenken greifen.
Chios
2. Viertel 6. Jh.
Kontoleon 1969, 217 Anm. 6 Taf. 58 b; Walter-
Karydi 1973, 108 Anm. 202; Fuchs 1986, 276 f.
Abb. 2; Simantoni-Bournia 1992a, 16 Nr. 1 Taf.
1, 1; Simantoni-Bournia 1992b, 176 f. Abb. 1;
Simantoni-Bournia 2000, 243 (Farbabb.);
Cevizoğlu 2004, 190; Cevizoğlu 2010, 26 Taf.
44, 3.

C34. Frgt. eines Reliefständers

Klazomenai MGT-1987-057(0764e); MGT-
1987-016(0764c)
FO: Klazomenai (Siedlung)
Teile von fünf Frauen hintereinander im langen
Chiton nach rechts, mit ihrer linken Hand grei-
fen sie jeweils die vorgestreckte Rechte der Fol-
genden zum Reigen; eine dreht den Kopf zu-
rück.
Klazomenai
Letztes Viertel 6. Jh.
Cevizoğlu 2004, 190 f. Abb. 12; 195 Nr. 2;
Cevizoğlu 2010, 24. 67 A41 Taf. 16, 1; 43, 1. 2.

C35. Frgt. einer reliefierten »Badewanne«

Klazomenai AKRO-1988-015/9
FO: Klazomenai, Akropolis
Von oben nach unten: 1. Fries: vollbärtiger
Triton mit langem Haar, einen Delphin in sei-
ner Rechten, einen Oktopus in seiner Linken,
hinter Fischen nach links schwimmend. –
2. Fries: Teile von zwei Zweigespannen, gezo-
gen von galoppierenden Pferden nach links, auf
dem vorderen erhaltenen Wagen Wagenlenker
mit Peitsche in seiner Rechten. – 3. Fries: Mäd-
chen im langen Chiton im Reigen hintereinan-
der nach links, eine mit zurückgewandtem
Kopf; mit ihrer Rechten greifen sie jeweils den
linken Arm des Mädchens vor ihnen. –
4. Fries: Nackte Jünglinge in schnellem Lauf
hintereinander nach links.
Klazomenai
Letztes Viertel 6. Jh.
Cevizoğlu 2004, 192 Abb. 15; 193; Cevizoğlu
2010, 72 B1; 20–27; 30 f.; 33–35 Taf. 24–27; 40,
1; 43, 4; 47, 1. 1; 49, 1. 2; 27;
<[http://www.klazomeniaka.com/
05-23resim.html](http://www.klazomeniaka.com/05-23resim.html)> (16.3.2013).

C36. Frgt. eines Reliefgefäßes

Chios, Museum 1431 (Inv. Stéphanou)

FO: Chios

Oberkörper eines Triton mit Bart und langem, hinter dem Kopf wehende Haar. In der vorgestreckten Rechten hält er einen Oktopus. Vor ihm am Rand des Fragments Reste von zwei Fischflossen.

Chios

3. Viertel 6. Jh.

Kontoleon 1969, 217 Anm. 6 Taf. 58 b; Fuchs 1986, 276 f. Abb. 1; Simantoni-Bournia 1992a, 16 f. Taf. 2, 2; Simantoni-Bournia 1992b, 178–180 Abb. 2–3; Simantoni-Bournia 2000, 242 (Farbabb.); Cevizoğlu 2004, 193; Cevizoğlu 2010, 34 f. Taf. 49, 6.

C37. Frgt. eines Terrakottareliefs

Milet K 90.80.4

FO: Milet, Kalabaktepe

Am linken Rand des Frieses auf Podest gestellter Krater, auf dessen Rand eine Kanne steht. An ihn tritt von rechts eine Reihe von Frauen, Teile von dreien hintereinander, die sich an den Händen halten, erhalten. Die vorderste hält in der erhobenen rechten Hand ein Blüte. Von der anderen Seite tritt ebenfalls eine Frau zum Krater (um die Ecke, nach v. Graeve – Senff 1991).

Südionien

560–530

v. Graeve – Senff 1991, 132 Taf. 23, 1; Herda – Sauter 2009, 69 f. mit Anm. 104 f.; Cevizoğlu 2010, 26 Taf. 44, 4.

C38. Reliefplatte

London, BM 1851.9-12.1

FO: Karakuyu bei Didyma

Tanzende Frauen in Bewegung nach rechts.

Südionien

Um 540–530

Rayet – Thomas 1877–1880, Taf. 27; Wiegand 1911, 38. 40; Pryce 1928, 116 f. Nr. B285 Taf. 17; Tuchelt 1970, 111–114 K86 Taf. 79, 2; 80, 1–3; 81, 1. 2; Akurgal 1987, 61 Abb. 71 Taf. 82.

C39. Rundbasis

Istanbul, Archäologisches Museum 5370

FO: Kyzikos

Drei Tanzende, die sich zum Reigen an den Händen greifen, hintereinander nach rechts, in der Mitte ein Mädchen im Chiton mit Schleier, zu ihren Seiten Jünglinge.

Kyzikos

3. Viertel 6. Jh.

Akurgal 1961a, 234 Abb. 200; 237–239; 256 f.

Abb. 220; 262; Akurgal 1962, 377 Taf. 100 Abb. 21; Akurgal 1965, 99–101 Taf. 28, 2; Tuchelt 1970, 127 Nr. 79; 154; Langlotz 1975, 108. 117 f. Taf. 34, 7. 9; Anatolian Civilisations 1983, 41 B.111; Karakasi 2001, 101 Taf. 94; Cevizoğlu 2004, 191; Pasinli 2009, 11 Nr. 7.

C40. Bronzeblech

Samos, Vathy Museum B 2518

FO: Samos, Heraion

Herakles nach links im Kampf gegen den dreileibigen Geryoneus, hinter ihm die Rinderherde. Hinter Geryoneus liegt unter Bäumen der tote Euythion. Im Zwickel grasende Wildziegen.

Ostionien

Letztes Viertel 7. Jh.

Brize 1985, Beil. 2 Taf. 15–24; Ahlberg-Cornell 1992, 101 f. Nr. 97; 354 Abb. 176; Kyrieleis 1991, 131 Taf. 30, 3; Held 1999, 149 Abb. 7.

C41. Bronzeblech

Milet Z 93.36.1

FO: Milet, Zeytintepe, Aphroditeheiligtum

Aulet mit langem Haar im kurzen Chiton nach rechts, Aulosfutteral über dem Arm. Von rechts kommt ihm ein Frauenreigen entgegen: Teile von drei Figuren erhalten, jeweils im langen Chiton (?), mit langem Haar, sie greifen sich an den Händen, in denen sie jeweils eine Blüte halten.

Ostionien

Ende 7./Anfang 6. Jh.

Brize 2001, 567–569 Kat. 10; 568 Abb. 12.

C42. Bronzeblech

Milet, Museum Z 94.182.17; Mus. Inv. E 3185

FO: Milet, Zeytintepe, Aphroditeheiligtum

Frau im langem Chiton und Schrägmantel mit Haube nach links, mit ihrer Rechten hält sie eine Blüte vor ihr Gesicht, ihre Linke hat sie nur leicht angehoben.

Ostionien

Ende 7./Anfang 6. Jh.

Brize 2001, 569 Kat. 12; 568 Abb. 14.

C43. Bronzeblech

Milet, Museum Z 94.127.8; Mus. Inv. E 3179

FO: Milet, Zeytintepe, Aphroditeheiligtum

Frau im langen Chiton mit Schleierruch darüber nach links; ihre Rechte hat sie vor dem Kopf erhoben, in ihrer Linken hält sie auf Brusthöhe einen Granatapfel/eine Mohnkapsel.

Ostionien

2. Viertel 6. Jh.

Brize 2001, 569. 571 Kat. 13; 568 Abb. 15.

C44. Bronzeblech

Milet Z 94.106.2

FO: Milet, Zeytintepe, Aphroditeheiligtum

Oberkörper einer Frau nach links, die mit beiden Händen ein Gefäß auf ihrem Kopf hält.

Ostionien

Ende 7. Jh.

Brize 2001, 569 Kat. 11; 568 Abb. 13.

C45. Bronzeblech

Olympia BE 111a

FO: Olympia

Zwei Kentauren (mit menschengestaltigen Vorderbeinen) zu beiden Seiten eines gerüsteten Kriegers. Mit der dem Betrachter zugewandten Hand halten sie jeweils einen ausgerissenen Baum, mit der anderen fassen sie den Krieger am Helmbusch. Der bereits bis zu den Knie in der Erde steckende Krieger (Kaineus) stößt mit jeder Hand ein Schwert in die Lenden der Kentauren.

Ostionien (?)

Letztes Viertel 7. Jh.

Herrmann, in: Mallwitz – Herrmann 1980, 77 f. Taf. 42; Hampe – Jantzen 1937, 85 f. Taf. 28; Schefold 1964, 38 Taf. 27 c; Fittschen 1969, 118 SB21; Yalouri 1972, Taf. 60; Schiffler 1976, 99. 289 Nr. O-S6; Brize 1985, 76–79 OL2 Taf. 24, 2; Laufer 1985, 3 f. 38 M1; Ahlberg-Cornell 1992, 128 f. Nr. 145; 386 Abb. 232; Hatzi 2008, 99–101 (mit Farbabb.).

C46. Bronzeblech

Olympia B 105

FO: Olympia

Vierfach geflügelte Potnia theron im langen Gewand, wohl frontal zum Betrachter stehend hält sie mit jeder Hand einen Löwen an seiner Vorderpranke.

Ostionien

Letztes Viertel 7. Jh.

Hampe – Jantzen 1937, 88 f. Taf. 32. 33; Yalouri 1972, Taf. 49; Brize 1985, 76 OL 5.

C47. Bronzeblech

Athen, NM 6444

FO: Olympia

Vier sich nach oben hin verjüngende Register übereinander. Im untersten: geflügelte Potnia theron, in beiden erhobenen Armen einen Löwen; darüber: Herakles im Knielauf nach rechts richtet seinen gespannten Bogen auf nach rechts fliehenden Kentauren (mit menschlichen Vorderbeinen). Der bereits von zwei Pfeilen Getroffene (blutende Wunden) blickt zurück und streckt seinen rechten Arm zu seinem Ver-

folger hin. Im Hintergrund Baum.

Ostionien (?)

Anfang 6. Jh.

Furtwängler 1890, 100 Nr. 696 Taf. 38 (Zeichnung); Baur 1912, 89 Nr. 222; Fittschen 1969, 119 SB 26; 118 Anm. 582; Yalouri 1972, Taf. 50; Schiffler 1976, 99. 289 Nr. O-S7; Müller 1978, 272 Nr. 279; Brize 1985, 76 f. OL 1; 79 f. 81 Taf. 23, 2; Hatzi 2008, 86.

C48. Bronzeblech (Votivschild)

Milet Z 93.22.26

FO: Milet, Zeytintepe, Aphroditeheiligtum

Aufgezäumtes, geflügeltes Pferd in Bewegung nach links.

Ostionien

Ende 7. Jh.

Brize 2001, 562 Kat. 2; 563 Abb. 2.

C49. Goldring

Privatbesitz

FO: Südwestliches Kleinasien (?)

Nackter, geflügelter Jüngling mit bewegten Beinen und Armen schwebend, in seiner Rechten (im Abdruck: Linken) hält er einen ein Zweig.

Ostionien

3. Viertel 6. Jh.

Luschey 1982, 298–305 Taf. 67.

C50. Elfenbeintäfelchen

Milet

FO: Milet, Zeytintepe

Unbärtiger Mann mit kurzem Haar (im Schurz?) führt einen Widder nach links.

Ostionien (?)

Letztes Viertel 7. Jh.

Jahresbericht AA 2011, 176 f. Abb. 12.

C51. Klazomenischer Sarkophag

Klazomenai

FO: Klazomenai, Akpınar Nekropole

Ekphora.

Ende 7./ Anfang 6. Jh.

Hürmüzlü 2010, 114 Abb. 31; 117 f.; 122–146 Abb. 46 a. b; 48 a. b; 50 a. b;

<<http://www.klazomeniaka.com/11-14resim.html>> (12.09.2011).

C52. Klazomenischer Sarkophag

London, BM 1896.6-15.1

FO: Klazomenai (?)

Auf dem Deckel außen in einem der Giebelfelder: Zwei Kentauren, unter jedem ein Hund, flankieren eine Säule. – Auf einer Seite des Deckels im oberen Fries: Zwei Hopliten bedrängen von zwei Seiten einen in die Knie gehenden

Bogenschilder. Auf beiden Seiten davon jeweils drei Zweigespanne hintereinander, über jedem Gespann schwebt ein Flügeljüngling mit Hackenflügeln, zum Teil mit Zweig. – Im Innenfries: Tänzer mit Krotalen zwischen Krieger und Wagen.

510–480

Murray 1898, 1–13, Taf. 1–7 (Abb. Deckel vor Beschädigung); CVA London (8) 51–52 II D q Taf. 1 (Cook 1954) mit älterer Lit.; Cook 1981, 31–35. 122 f. G1 Abb. 20 Taf. 39–46; Kirchner 1987, 131 f. 145 Abb. 7; Tempesta 1998, 175 f. Nr. 10; Pellegrini 2009, 249 Nr. 38 Taf. 4; Smith 2010, 214–219. 352 Abb. 39 a.

C53. Klazomenischer Sarkophag

Kavala, Museum D.435; 582

FO: Abdera

Fußteil: Zwei Tänzer/Läufer zu Seiten eines Lotos-Palmetten-Ornaments.

Um 500

Cook 1981, 31 F18 Taf. 33, 2–3; 356; Smith 2010, 215. 217–219 352 Abb. 39 b.

C54. Klazomenischer Sarkophag

Polygyros, Archäologisches Museum T1372

FO: Akanthos

Kopfteil: Vier Klinen, auf dreien lagern jeweils ein Mann im Mantel, zweimal bärtig, einmal unbärtig, und eine Frau im Chiton mit Haube, die einmal einen Kranz, einmal einen Doppelaulos hält. Auf der vierten Kline ist nur ein nackter Knabe, der eine Schale in seiner Linken erhebt, erhalten. In der Mitte zwischen den Klinen zwei Schankknaben, die mit Kellen Wein aus am Boden stehenden Amphoren in Schalen schöpfen, und ein langhaariger, aulosspielender Jüngling (?). Vor den Klinen steht jeweils ein Tisch, darauf teils eine Schale Granatäpfel und andere Früchte. Unter den Tischen ein Hahn, ein Hund und ein Steinhuhn, ein weiteres trinkt auf einem der Tischchen aus einer Schale. – Linke Seite unter Kopfteil: Vier nackte, kurzhaarige Tänzer.

1. Viertel 5. Jh.

Kaltsas 1996/1997, 35–43. 50 Taf. 15. 16. 20–22; Smith 2010, 214 Anm. 207.

C55. Klazomenischer Sarkophag

Izmir, Basmahane 3706

FO: Klazomenai

Kentaur.

1. Viertel 5. Jh.

Cook 1981, 42 f. G20 Taf. 84, 3.

C56. Klazomenischer Sarkophag

Izmir, Museum

FO: Alt-Smyrna

Kentauren zu Seiten zweier Krieger im Zweikampf.

1. Viertel 5. Jh.

Cook 1981, 46 G25 Abb. 31.

C57. Klazomenischer Sarkophag

London, BM 1886.3-26.5

FO: Klazomenai

Im seitlichen Bildfeld einzelner Satyr (mit Hufen).

Um 525-510

Cook 1981, 15 f. D1 Abb. 9 Taf. 17.

C58. Klazomenischer Sarkophag

Paris, Louvre CA 460bis

FO: Klazomenai, Kamani

Kopffeld: Vierfach geflügelte Frau im langen Gewand, flankiert von zwei Bigen.

Um 525-510

Cook 1981, 16 f. D3 Abb. 10 Taf. 18.

C59. Klazomenischer Sarkophag

Berlin, ANT V.I. 3353

FO: Klazomenai (?)

Kopffeld: Vierfach geflügelte Frau in langem Chiton und Schrägmantel hält in jeder Hand einen Löwen am Schwanz, flankiert von Gespannen, auf einer Seite wagenlenkende Frau im Wagenkorb erhalten.

Um 510

Cook 1981, 24 E8 Taf. 23.

C60. Klazomenischer Sarkophag

Marburg Univ. 1802

Oberes Seitenfeld: Stehende Flügelfrau hält auf jeder Seite einen Löwen am Schwanz.

Um 510

Cook 1981, 23 E6 Taf. 24.

C61. Klazomenischer Sarkophag

Kiel 269

Kopffeld: Vierfach geflügelte Frau in langem Chiton und Schrägmantel hält Zügel der Pferde von zwei flankierenden Gespannen, Wagenlenker im langen Gewand, mit Helm.

Um 520-500

Cook 1981, 30 F17 Taf. 36; Pellegrini 2009, 249 Nr. 40.

C62. Klazomenischer Sarkophag

Stockholm 1672

FO: Klazomenai (?)

Darstellung in Abb. nicht zu erkennen, nach Cook 1981, 35: »Upper Panel: Four-winged woman, holding snakes and moving outwards

but looking back«.

1. Viertel 5. Jh.

Cook 1981, 34 f. G3 Taf. 47, 1.

C63. Deckel eines Klazomenischen Sarkophags

Izmir, Museum Fuar 510

FO: Klazomenai (?)

Geflügelte Frau mit Lotosblume, flankiert von geflügelten Kriegern, die Pferde halten, wiederum flankiert von Kriegern.

1. Viertel 5. Jh.

Akurgal 1961a, 290 Abb. 258; Cook 1981, 35 G4 Taf. 49; Pellegrini 2009, 250 Nr. 41.

C64. Klazomenischer Sarkophag

New York, MMA 21.169.1

Kopffeld: Im Zentrum Zweikampf über Gefallenem, flankiert von Gespannen, zu Seiten des Gespanns jeweils eine geflügelte Frau, Kopf zurück gewandt.

1. Viertel 5. Jh.

Cook 1981, G23 Taf. 62.

C65. Klazomenischer Sarkophag

Berlin, ANT V.I. 3145

FO: Klazomenai

Kopffeld: Hopliten kämpfen gegen Bogenschützen in ihrer Mitte; flankiert von zwei Wagen nach außen, die geflügelte Frauen besteigen, beide mit einem Speer.

1. Viertel 5. Jh.

Cook 1981, 47 G28 Taf. 64. 65.

C66. Klazomenischer Sarkophag

Tübingen S./10 2253

FO: Klazomenai

Kopffeld: Im Zentrum stehende, geflügelte Frau (nur Kopf, Schulter u. Flügel erhalten). – Oberes Seitenfeld, links: Flügeljüngling mit angewinkelten Beinen, ein Fuß auf dem Boden in Bewegung nach rechts/abhebend, in der Rechten stabartiger Gegenstand (Zweig).

1. Viertel 5. Jh.

Watzinger 1924, 16 C 12 Taf. 3; CVA Tübingen (1) Taf. 16, 1; 17 (Wallenstein 1973); Cook 1981, 50 f. G36 Taf. 80; Pellegrini 2009, 250 Nr. 49.

C67. Klazomenischer Sarkophag

Madrid 20/28/2

FO: Klazomenai (?)

Kopffeld: Zwei vierfach geflügelte Frauen auf Wagen nach außen.

1. Viertel 5. Jh.

Cook 1981, 53 G41 Taf. 81.

C68. Klazomenischer Sarkophag

Oslo, Universität

Kopffeld: Im Zentrum vierfach geflügelte Frau im Lauf nach rechts, flankiert von nach außen laufenden Hopliten, vor diesen jeweils Zweige-spann mit geflügeltem Wagenlenker.

1. Viertel 5. Jh.

Cook 1981, 49 f. G34 Taf. 73; Pellegrini 2009, 249 Nr. 36.

C69. Klazomenischer Sarkophag

Berlin, ANT V.I. 4824

FO: Klazomenai (?)

Kopffeld: Im Zentrum achtfach (mit zwei doppelten Flügelpaaren) geflügelte Frau in langem Chiton und Schrägmantel mit Rundschild, flankiert von zwei Hündinnen (mit Zitzen) und Kriegern mit Pferden. – Seitenfelder: jeweils ein Kentaur nach innen gewandt, einen Ast in beiden Händen.

1. Viertel 5. Jh.

Cook 1981, 50 G35 Taf. 82.

C70. Klazomenischer Sarkophag

Kunsthandel

Kopffeld: ohne Abb., nach Cook 1981, 51: »Women (winged?), flanked by running woman and hoplite«.

1. Viertel 5. Jh.

Cook 1981, 51 G36A.

C71. Klazomenischer Sarkophag

Izmir, Basmahane 3619

Oberes Seitenfeld: Flügeljüngling auf Pferd.

1. Viertel 5. Jh.

Cook 1981, 36 G7 Taf. 48, 1. 2; Pellegrini 2009, 248 Nr. 30.

C72. Klazomenischer Sarkophag

Leipzig, Universität T3338

Kopffeld, oberer Fries: Wagenrennen mit geflügelten Wagenlenkern; weitere Felder ohne Abb., nach Cook 1981, 37: »Upper Corner Strip: Chariots racing outwards, with winged drivers and dogs. Upper Panel: Chariot facing outwards with man beside horses; driver and either horses or bystander winged«.

1. Viertel 5. Jh.

Cook 1981, 37 G10 Taf. 51; Pellegrini 2009, 249 Nr. 34 mit Anm. 87 Taf. 51; 122 Anm. 93.

C73. Klazomenischer Sarkophag

Verschollen, ehem. Berlin, Univ.

FO: Klazomenai (?)

Kopffeld: Zweikampf: Wagen mit Frau (geflügelt?), geflügelter Wagenlenker (nach Cook 1981, 46, in Abb. kaum zu erkennen). Oberes

Seitenfeld: Reitender Flügeljüngling.

1. Viertel 5. Jh.

Cook 1981, 44–46 G24 Abb. 30 Taf. 72;

Pellegrini 2009, 248 Nr. 31 Taf. 3.

C74. Klazomenischer Sarkophag

Berlin, ANT V.I. 3348

FO: Klazomenai (?)

Kopffeld: Im Zentrum zwei Hopliten, die mit Schwertern auf Frau in ihrer Mitte eindringen, flankiert jeweils von stehender Frau und geflügeltem Reiter.

1. Viertel 5. Jh.

Cook 1981, 47 G29 Taf. 67; Pellegrini 2009, 248 Nr. 32.

C75. Klazomenischer Sarkophag

Athen, NM 16471

FO: Klazomenai

Kopffeld: Hoplit flankiert von Wagen mit geflügeltem Lenker.

1. Viertel 5. Jh.

Cook 1981, 48 G30 Taf. 83; Pellegrini 2009, 249 Nr. 35.

C76. Klazomenischer Sarkophag

Verschollen

FO: Klazomenai (?)

Kopffeld: Zwei einander zugewandte Reiter, flankiert von nach außen gewandten Gespannen mit geflügelten Wagenlenkern.

1. Viertel 5. Jh.

Cook 1981, 52 G39 Taf. 76; Pellegrini 2009, 249 Nr. 37.

C77. Klazomenischer Sarkophag

Athen, NM 13427

FO: Klazomenai (?)

Kopffeld: Zwei Bigen treffen in Mitte aufeinander, mit dem Rücken zu diesen jeweils eine weitere Biga, alle mit geflügelten Wagenlenkern.

1. Viertel 5. Jh.

Cook 1981, 52 f. G40 Taf. 77, 1.2; Pellegrini 2009, 249 Nr. 33.

C78. Klazomenischer Sarkophag

Izmir, Basmahane 3100

FO: Alt-Smyrna

Kopffeld: im Zentrum vierfach geflügelter Jüngling im Lauf nach rechts, Blick zurück, zwischen flankierenden Zweigespannen.

1. Viertel 5. Jh.

Cook 1981, 52 G38; 51 Abb. 37; Taf. 79; Pellegrini 2009, 249 Nr. 39.

C79. Klazomenischer Sarkophag

Istanbul, Archäologisches Museum 1428

FO: Klazomenai

Kopffeld: Zweikampf über gefallenem Hoplit, flankiert von nach außen gewandten Gespannen mit geflügelten Wagenlenkern.

1. Viertel 5. Jh.

Cook 1981, 44 G22 Taf. 60; Pellegrini 2009, 250 Nr. 42.

C80. Klazomenischer Sarkophag

Istanbul, Archäologisches Museum 1354

FO: Klazomenai

Kopffeld: Vierfach geflügelte Frau, flankiert von Zweigespannen mit Hund.

1. Viertel 5. Jh.

Cook 1981, 48 G32 Taf. 74.

C81. Klazomenischer Sarkophag

Istanbul, Archäologisches Museum 1352

FO: Klazomenai

Kopffeld: Geflügelte Frau, flankiert von Zweigespannen mit Hund.

1. Viertel 5. Jh.

Cook 1981, 49 G33 Taf. 75.

Abkürzungs- und Literaturverzeichnis

Ausgenommen sind CVA, LIMC und andere Nachschlagewerke, die nur jeweils im Text zitiert werden.

- Adameşteanu 1995/1996 = M. M. Adameşteanu, Un'officina istriana per la produzione della ceramica a figure nere², *Mar-Nero* 2, 1995/1996, 103–111.
- Ägypten Griechenland Rom 2005 = H. Beck – P. C. Bol – M. Bückling (Hrsg.), *Ägypten Griechenland Rom. Abwehr und Berührung*, Ausstellungskatalog Frankfurt (Tübingen 2005).
- Ahlberg 1971a = G. Ahlberg, Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art (Göteborg 1971).
- Ahlberg 1971b = G. Ahlberg, Fighting on Land and Sea in Greek Geometric Art (Stockholm 1971).
- Ahlberg-Cornell 1992 = B. Ahlberg-Cornell, Myth and Epos in Early Greek Art. Representation and Interpretation (Stockholm 1992).
- Åkerström 1966 = A. Åkerström, Die architektonischen Terrakotten Kleinasiens, *ActaAth XI* (Lund 1966).
- AKM Bonn 1969 = Antiken aus dem Akademischen Kunstmuseum Bonn (Bonn 1969).
- Aktseli 1996 = D. Aktseli, Altäre in der archaischen und klassischen Kunst. Untersuchungen zu Typologie und Ikonographie (Espelkamp 1996).
- Akurgal 1949 = E. Akurgal, Späthethitische Bildkunst (Ankara 1949).
- Akurgal 1950 = E. Akurgal, Bayrakli. Erster vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen in Alt-Smyrna, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi 8/ 1, 1950, 52–97.
- Akurgal 1961a = E. Akurgal, Die Kunst Anatoliens von Homer bis Alexander (Berlin 1961).
- Akurgal 1961b = E. Akurgal, Die Kunst der Hethiter (München 1961).
- Akurgal 1962 = E. Akurgal, The Early Period and the Golden Age of Ionia, *AJA* 66, 1962, 369–379 Taf. 96–103.
- Akurgal 1965 = E. Akurgal, Neue archaische Bildwerke aus Kyzikos, *AntK* 8, 1965, 99–103.
- Akurgal 1966 = E. Akurgal, Orient und Okzident (Baden-Baden 1966).
- Akurgal 1983a = E. Akurgal, Alt-Smyrna I. Wohnschichten und Athenatempel, *TTKY*, 5. Dizi, Sayı 40 (Ankara 1983).
- Akurgal 1987 = E. Akurgal, Griechische und römische Kunst in der Türkei (München 1987).
- Akurgal 1989 = E. Akurgal, Bemerkungen zur Frage der örtlichen und zeitlichen Einordnung der griechischen archaischen Großplastik Kleinasiens, in: H.-U. Cain (Hrsg.), *Festschrift für Nikolaus Himmelmann*. Beiträge zur Ikonographie und Hermeneutik, *BjB Beih.* 47 (Mainz 1989) 35–46.
- Akurgal 1992 = E. Akurgal, Zur Entstehung der ostgriechischen Klein- und Großplastik, *IstMitt* 42, 1992, 68–81.
- Akurgal 1993 = E. Akurgal, Eski Çağda. Ege ve İzmir (İzmir 1993).
- Akurgal 1995 = M. Akurgal, Results of Investigation Concerning Geophysical Analyses of Ancient Ceramics, *Arkeoloji ve Sanat* 66, 1995, 26–32.
- Akurgal 1998 = M. Akurgal, Bayraklı Kazısı 1997, *KST* 20/2, 1998, 33–47.
- Akurgal 1999 = M. Akurgal, Bayraklı Höyüğünde, Arkaik Döneme ai Küçük Bir Mezarlık ve Bazı Buluntular, *TüBA-Ar* 2, 1999, 51–69.
- Akurgal 2007 = E. Akurgal, Beiträge der Aioler und Ionier zur Bereicherung und Gestaltung der griechischen Kunst und Kultur, in: Panionion-Symposium 2007, 639–644.
- Töpferzentren 2002 = M. Akurgal – M. Kerschner – H. Mommsen – W.-D. Niemeier (Hrsg.), *Töpferzentren der Ostägäis. Archäometrische und archäologische Untersuchungen zur mykenischen, geometrischen und archaischen Keramik aus Fundorten in Westkleinasien*, *ÖJh Ergh.* 3 (Wien 2002).
- Alexander 1937 = C. Alexander, Accessions of Greek and Roman Antiquities, *BMetrMus* 3, 1937, 175–177.
- Alexandrescu 1978a = P. Alexandrescu, La céramique d'époque archaïque et classique (VIIe - IVe s.), *Histria* 4 (Bukarest 1978).
- Alexandrescu 1978b = P. Alexandrescu, La céramique de Grèce de l'Est dans les cités pontiques, in: *Les céramiques de la Grèce de l'Est et leur diffusion en Occident*, Centre Jean Bérard – Institut Français de Naples, 6-9 Juillet 1976 (Paris 1978) 52–61 Taf. 24–26.
- Alexandridou 2011 = A. Alexandridou, The Early Black-figured Pottery of Attika in Context (c. 630-570 BCE) (Leiden 2011).
- Alföldi 1967 = A. Alföldi, Die Herrschaft der Reiterei in Griechenland und Rom nach dem Sturz der Könige, in: M. Rohde-Liegle – H. A. Cahn – H. C. Ackermann (Hrsg.), *Gestalt und Geschichte*. Festschrift Karl Schefold zu seinem sechzigsten Geburtstag am 26. Januar 1965 (Bern 1967) 13–47.
- Alroth 1987 = B. Alroth, Visiting Gods – Who and Why, in: T. Linders – G. Nordquist (Hrsg.), *Gifts to the Gods*, Proceedings of the Uppsala Symposium 1985, *BoreasUpps* 15 (Uppsala 1987) 9–19.
- Alroth 1989 = B. Alroth, Greek Gods and Figurines. Aspects of the Anthropomorphic Dedications (Uppsala 1989).

- Alroth 1989/1990 = B. Alroth, *Visiting Gods*, *ScAnt* 3/4, 1989/1990, 301–310.
- Alterthümer von Ionien 1829 = *Alterthümer von Ionien*. Herausgegeben von der Gesellschaft der Dilettanti zu London, aus dem Englischen übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von Dr. Karl Wagner, zweite berichtigte und vermehrte Auflage [engl. 1821] (Darmstadt 1829).
- Amyx 1988 = D. A. Amyx, *Corinthian Vase Painting of the Archaic Period* (Berkeley, Calif. 1988).
- Anatolian Civilisations 1983 = *The Anatolian Civilisations II. Greek/Roman/Byzantine*, Ausstellungskatalog Istanbul (Istanbul 1983).
- Anderson 1954 = J. K. Anderson, *Excavation on the Kofinà Ridge, Chios*, *BSA* 49, 1954, 123–182 Taf. 6–15.
- Anderson 1975 = J. K. Anderson, *Greek Chariot-Borne and Mounted Infantry*, *AJA* 79, 1975, 175–187.
- Anderson 1985 = J. K. Anderson, *Hunting in the Ancient World* (London 1985).
- Arias u. a. 1962 = P. E. Arias – M. Hirmer – B. B. Shefton, *A History of Greek Vase Painting* (London 1962).
- Arnold 1972 = R. Arnold, *The Horse-Demon in Early Greek Art and His Eastern Neighbors* (*Ann Arbor* 1972).
- Arnott 2007 = W. G. Arnott, *Birds in the Ancient World from A to Z* (Abingdon 2007).
- Attula 2006a = R. Attula, 2. Keramik, in: D. Berges, *Knidos*. Beiträge zur Geschichte der archaischen Stadt (Mainz 2006) 101–153.
- Attula 2006b = R. Attula, *Archaic Greek Plates from the Apollon Sanctuary at Emecik, Knidia*. Results and Questions Concerning Dorian Pottery Production, in: *Villing – Schlotzhauer* 2006, 85–92.
- Bailey 2006 = D. M. Bailey, *The Apries Amphora – Another Cartouche*, in: *Villing – Schlotzhauer* 2006, 155–157.
- Bakalakis 1938 = G. Bakalakis, =*Εκ του ἱεροῦ τῆς Παρθένου ἐν Νεαπόλει* [Καβάλα], *AEphem* 1938, 106–154.
- Bakır 1997 = T. Bakır, *Pitane nekropolünde bulunmuş arkaik bir satyr*, in: C. Bayburtluoğlu (Hrsg.), *Akurgal'a Armağan*. Festschrift Akurgal III, *Anadolu* 23, 1984–1997 (Ankara 1997) 319–325.
- Bammer 1985 = A. Bammer, *Neue weibliche Statuetten aus dem Artemision von Ephesos*, *ÖJh* 56, 1985, 39–58.
- Bammer 1988 = A. Bammer, *Gold und Elfenbein von einer neuen Kultbasis in Ephesos*, *ÖJh* 58, 1988, 1–23.
- Bammer 1992 = A. Bammer, *Ivories from the Artemision at Ephesus*, in: J. L. Fitton (Hrsg.), *Ivory in Greece and the Eastern Mediterranean from the Bronze Age to the Hellenistic Period*, 14th British Museum Classical Colloquium, London 12–13 December 1990 (London 1992) 185–204.
- Barnett 1948 = R. D. Barnett, *Early Greek and Oriental Ivories*, *JHS* 68, 1948, 1–25 Taf. 1–12.
- Barnett 1975 = R. D. Barnett, *Assyrische Skulpturen im British Museum* (Recklinghausen 1975).
- Baughan 2011 = E. P. Baughan, *Sculpted Symposiasts of Ionia*, *AJA* 115, 2011, 19–53.
- Baumbach 2004 = J. D. Baumbach, *The Significance of Votive Offerings in Selected Hera Sanctuaries in the Peloponnese, Ionia and Western Greece* (Oxford 2004).
- Baumbach 2009 = J. D. Baumbach, „Speak, votives, ...“. *Dedicatory Practice in Sanctuaries of Hera*, in: *Prêtre – Huysecom-Haxhi* 2009, 203–223.
- Baur 1912 = P. V. C. Baur, *Centaurs in Ancient Art. The Archaic Period* (Berlin 1912).
- Bayburtluoğlu 1978 = C. Bayburtluoğlu, *Les céramiques chiotes d'Anatolie*, in: *Les céramiques de la Grèce de l'Est et leur diffusion en Occident*, Centre Jean Bérard – Institut Français de Naples, 6–9 Juillet 1976 (Paris 1978) 27–30 Taf. 5–7.
- Bean – Cook 1952 = G. E. Bean – J. M. Cook, *The Cnidia*, *BSA* 47, 1952, 171–212 Taf. 36–41.
- Beazley 1928 = J. D. Beazley, *Attic Black-figure: a Sketch* (London 1928).
- Beazley 1929 = J. D. Beazley, *Notes on the Vases at Castle Ashby*, *BSR* 11, 1929, 1–29 Taf. 1–11.
- Beazley 1932 = J. D. Beazley, *Little-Master Cups*, *JHS* 52, 1932, 167–204.
- Beazley 1935 = J. D. Beazley, *Some Inscriptions on Vases III*, *AJA* 39, 1935, 475–488.
- Beazley 1939 = J. D. Beazley, *Two Swords: Two Shields*, *BABesch* 14, 1939, 4–14.
- Beazley 1986 = J. D. Beazley, *The Development of Attic Black-Figure* ²(Berkeley 1986).
- Beckel u. a. 1983 = G. Beckel – H. Froning – E. Simon, *Werke der Antike im Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg* (Mainz 1983).
- Belin de Ballu 1972 = E. Belin de Ballu, *Olbia*. Cité antique du littoral nord de la Mer Noire (Leiden 1972).
- Bellinger 1962 = L. Bellinger, *Textiles from Gordion*, *The Bulletin of Needle and Bobbin Club* 46, 1962, 5–30.
- Benda-Weber 2010 = I. Benda-Weber, *Zum geschneiderten Gewand im 7. Jh. v. Chr.*, in: M. Meyer – V. Gassner (Hrsg.), *Standortbestimmung. Akten des 12. Österreichischen Archäologentages am Institut für Klassische Archäologie der Universität Wien*, 28.2.–1.3.2008 (Wien 2010) 27–33.
- Benson 1970 = J. L. Benson, *Horse Bird and Man. The Origins of Greek Painting* (Amherst 1970).
- Benson 1989 = J. L. Benson, *Earlier Corinthian Workshops. A Study of Corinthian Geometric and Protocorinthian Stylistic Groups* (Amsterdam 1989).
- Benton 1953 = S. Benton, *Further Excavations at Aetos*, *BSA* 48, 1953, 254–361.

- Bentz 2009 = M. Bentz, Maße, Form und Funktion. Die attisch-schwarzfigurigen Halsamphoren, in: A. Tsingarida (Hrsg.), *Shapes and Uses of Greek Vases (7th – 4th centuries B.C.)*, Proceedings of the Symposium Held at the Université libre de Bruxelles 27-29 April 2006 (Bruxelles 2009) 79–87.
- Berger – Schmidt 1973 = E. Berger, M. Schmidt, Antikenmuseum Basel. Auszug aus dem Jahresbericht 1972, *AntK* 16, 1973, 160–162 Taf. 37–39.
- Berges 2002 = D. Berges, Archaische Funde aus Alt-Knidos, *IstMitt* 52, 2002, 99–164.
- Berges 2006 = D. Berges, Knidos. Beiträge zur Geschichte der archaischen Stadt (Mainz 2006).
- Berges – Tuna 1990 = D. Berges – N. Tuna, Ein Heiligtum bei Alt-Knidos, *AA* 1990, 19–35.
- Bernand 1970 = A. Bernand, *Le Delta égyptien d'après les textes grecs 3. La Béhéra centrale* (Le Caire 1970).
- Besig 1937 = H. Besig, Gorgo und Gorgoneion in der archaischen griechischen Kunst (Berlin 1937).
- Bianchi Bandinelli – Giuliano 1974 = R. Bianchi Bandinelli – A. Giuliano, Etrusker und Italiker vor der römischen Herrschaft. Die Kunst Italiens von der Frühgeschichte bis zum Bundesgenossenkrieg (München 1974).
- Bieber 1928 = M. Bieber, Griechische Kleidung (Berlin 1928).
- Bieber 1934 = M. Bieber, Entwicklungsgeschichte der griechischen Tracht (Berlin 1934).
- Bielefeld 1968 = E. Bielefeld, Schmuck, *ArchHom* I C (Göttingen 1968).
- Bielefeld 1969 = E. Bielefeld, *Gymnasium* 76, 1969, 65 f. (Rezension zu Friis Johansen 1967).
- Biers 1971 = W. R. Biers, Excavations at Phlius, 1924. The Votive Deposit, *Hesperia* 40, 1971, 397–447.
- Blanck 1974 = I. Blanck, Studien zum griechischen Halsschmuck der archaischen und klassischen Zeit (Mainz 1974).
- Blech 1982 = M. Blech, Studien zum Kranz bei den Griechen (Berlin 1982).
- Blegen u. a. 1958 = C. W. Blegen – C. G. Boulter – J. L. Caskey – M. Rawson, Troy. Settlements VIIa, VIIb and VIII (Princeton 1958).
- Blinkenberg 1931 = C. Blinkenberg, Lindos. Fouilles de l'acropole 1902–1914. I. Les petits objets (Berlin 1931).
- Blome 1982 = P. Blome, Die figürliche Bildwelt Kretas in der geometrischen und früharchaischen Periode (Mainz 1982).
- Blome 1985 = P. Blome, Phönizische Dämonen auf einem attischen Krater, *AA* 1985, 573–579.
- Blümel 1963 = C. Blümel, Die archaisch griechischen Skulpturen der Staatlichen Museen zu Berlin (Berlin 1963).
- Boardman 1954 = J. Boardman, Painted Votive Plaques and an Early Inscription from Aegina, *BSA* 49, 1954, 183–201.
- Boardman 1956 = J. Boardman, Chian and Naucratis, *BSA* 51, 1956, 55–62.
- Boardman 1958 = J. Boardman, A Greek Vase from Egypt, *JHS* 78, 1958, 4–12 Taf. 1–2.
- Boardman 1958/1959 = J. Boardman, Excavations at Pindakas in Chios, *BSA* 43/54, 1958/1959, 295–309.
- Boardman 1960 = J. Boardman, *AJA* 64, 1960, 96 f. (Rezension zu Schäfer 1957).
- Boardman 1961 = J. Boardman, The Cretan Collection in Oxford. The Dictaeon Cave and Iron Age Crete (Oxford 1961).
- Boardman 1962/1963 = J. Boardman, Greek Archaeology on the Shores of the Black Sea, *ARepLond* 9, 1962/1963, 34–51.
- Boardman 1963 = J. Boardman, *Island Gems. A Study of Greek Seals in the Geometric and Early Archaic Periods* (London 1963).
- Boardman 1967a = J. Boardman, Excavations in Chios, 1952–1955. Greek Emporio, *BSA Suppl.* 6 (London 1967).
- Boardman 1967b = J. Boardman, The Khaniala Tekke Tombs, II, *BSA* 62, 1967, 57–75.
- Boardman 1968 = J. Boardman, *Archaic Greek Gems* (London 1968).
- Boardman 1976 = J. Boardman, A Curious Eye Cup, *AA* 1976, 281–290.
- Boardman 1977 = J. Boardman, Schwarzfigurige Vasen aus Athen. Ein Handbuch (Mainz 1977).
- Boardman 1980 = J. Boardman, *The Greeks Overseas* ²(London 1980).
- Boardman 1983 = J. Boardman, Symbol and Story in Geometric Art, in: W. G. Moon (Hrsg.), *Ancient Greek Art and Iconography* (Madison 1983) 15–36.
- Boardman 1986 = J. Boardman, Archaic Chian Pottery at Naucratis, in: J. Boardman – C. E. Vaphopoulou-Richardson (Hrsg.), *Chios. A Conference at the Homereion in Chios 1984* (Oxford 1986) 252–258.
- Boardman 1987 = J. Boardman, Amasis, The Implications of His Name, in: D. v. Bothmer (Hrsg.), *Papers on the Amasis Painter and his World, Colloquium Malibu 1986* (Malibu 1987) 141–152.
- Boardman 1992 = J. Boardman, The Phallos-Bird in Archaic and Classical Greek Art, *RA* 1992, 227–242.
- Boardman 1998 = J. Boardman, *Early Greek Vase Painting. 11th – 6th Centuries BC, a Handbook* (London 1998).
- Boardman 1999 = J. Boardman, *The Greeks Overseas. Their Early Colonies and Trade* ⁴(London 1999).
- Boardman 2001 = J. Boardman, *Greek Gems and Finger Rings* (London 2001).
- Boardman 2006 = J. Boardman, The Study of East Greek Pottery, in: Villing – Schlotzhauer 2006, 49–52.

- Boardman – Hayes 1966 = J. Boardman – J. Hayes, Excavations at Tocra 1963–1965. The Archaic Deposits I, BSA Suppl. 4 (London 1966).
- Boardman – Hayes 1973 = J. Boardman – J. Hayes, Excavations at Tocra 1963–1965. The Archaic Deposits II and Later Deposits, BSA Suppl. 10 (London 1973).
- Bodel 2009 = J. Bodel, ‚Sacred Dedications‘, A Problem of Definitions, in: J. Bodel – M. Kajava (Hrsg.), *Dedicatio sacre nel mondo greco-romano. Diffusione, funzioni, tipologie – Religious Dedications in the Greco-Roman World. Distribution, Typology, Use.* Institutum Romanum Finlandiae, American Academy in Rome 19-20 aprile 2006 (Roma 2009) 17–30.
- Bodenstedt 1981 = F. Bodenstedt, *Die Elektronmünzen von Phokaia und Mytilene* (Tübingen 1981).
- Boehlau 1898 = J. Boehlau, *Aus ionischen und italischen Nekropolen* (Leipzig 1898).
- Boehlau – Schefold 1942 = J. Boehlau – K. Schefold (Hrsg.), *Die Kleinfunde, Larisa am Hermos 3* (Berlin 1942).
- Boehmer 1973 = R. M. Boehmer, *Phrygische Prunkgewänder des 8. Jahrhunderts v. Chr. Herkunft und Export*, AA 1973, 149–172.
- Böhr – Böhr 2009 = E. und H.-J. Böhr, *Spruce, Pine, or Fir – Which did Sinis Prefer?*, in: J. H. Oakley – O. Palagia (Hrsg.), *Athenian Potters and Painters II* (Oxford 2009) 18–26.
- Boitani 1971 = F. Boitani, *Ceramiche e lucerne di importazione greca e ceramiche locali dal riempimento del vano C*, NSc 25, 1971, 242–285.
- Boitani Visentini 1978 = F. Boitani Visentini, *Le ceramiche decorate di importazione greco-orientale di Gravisca*, in: *Les céramiques de la Grèce de l'Est et leur diffusion en Occident*, Centre Jean Bérard – Institut Français de Naples, 6-9 Juillet 1976 (Paris 1978) 216–222.
- Bol 2002 = P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst. 1. Frühgriechische Plastik* (Mainz 2002).
- Boldrini 1994 = S. Boldrini, *Le ceramiche ioniche. Scavi nel santuario greco, Gravisca 4* (Bari 1994).
- Bonfante 1975 = L. Bonfante, *Etruscan Dress* (Baltimore 1975).
- Boss 2000 = M. Boss, *Lakonische Votivgaben aus Blei* (Würzburg 2000).
- Bossert 1963 = E.-M. Bossert, IV. *Die importierte Keramik aus den phrygischen Schichten von Büyükkale (Boğazköy)*, MDOG 94, 1963, 53–71.
- Bossert 2000 = E.-M. Bossert, *Die Keramik phrygischer Zeit von Boğazköy. Funde aus den Grabungskampagnen 1906, 1907, 1911, 1912, 1931–1939 und 1952–1960, Boğazköy-Hattuša 18* (Mainz 2000).
- v. Bothmer 1955 = D. v. Bothmer, *AJA* 59, 1955, 248 f. (Rezension zu CVA London, British Museum [8]).
- v. Bothmer 1985 = D. v. Bothmer (Hrsg.), *The Amasis Painter and his World. Vase-Painting in Sixth-Century B.C. Athens*, Ausstellungskatalog New York (Malibu 1985).
- v. Bothmer 1987 = D. v. Bothmer (Hrsg.), *Papers on the Amasis Painter and his World, Colloquium Malibu 1986* (Malibu 1987).
- Bowie 1986 = E. L. Bowie, *Early Greek Elegy, Symposium and Public Festival*, JHS 106, 1986, 13–35.
- Bowra 1961 = C. M. Bowra, *Greek Lyric Poetry. From Alcman to Simonides* ²(Oxford 1961).
- Brand 2000 = H. Brand, *Griechische Musikanten im Kult. Von der Frühzeit bis zum Beginn der Spätklassik* (Dettelbach 2000).
- Brandenburg 1966 = H. Brandenburg, *Studien zur Mitra. Beiträge zur Waffen- und Trachtgeschichte der Antike* (Münster 1966).
- Brandt 1965 = E. Brandt, *Gruß und Gebet* (Waldsassen 1965).
- Brann 1962 = E. Brann, *Late Geometric and Protoattic Pottery. Mid 8th to Late 7th Century B.C.*, Agora 8 (Princeton 1962).
- Brein 1982 = F. Brein, *Ear Studs for Greek Ladies*, AnSt 32, 1982, 89–92.
- Bremer 1911 = W. Bremer, *Die Haartracht des Mannes in archaisch-griechischer Zeit* (Gießen 1911).
- Bremmer 1996 = J. N. Bremmer, *Modi di comunicazione con il divino, la preghiera, la divinazione e il sacrificio nella civiltà greca*, in: S. Settis (Hrsg.), *Noi e i Greci. I Greci, storia, cultura, arte, società I* (Torino 1996) 239–283.
- Brijder 1983 = H. A. G. Brijder, *Siana Cups I and Komast Cups* (Amsterdam 1983).
- Brijder 1988 = H. A. G. Brijder, *The Shapes of Etruscan Bronze Kantharoi from the Seventh Century B.C. and the Earliest Attic Black-Figure Kantharoi*, BABesch 63, 1988, 102–114.
- Brijder 1991 = H. A. G. Brijder, *Siana Cups II. The Heidelberg Painter* (Amsterdam 1991).
- Brinkmann 1925 = A. Brinkmann, *Altgriechische Mädchenreigen*, BJB 130, 1925, 118–146.
- Brinkmann – Scholl 2010 = V. Brinkmann – A. Scholl (Hrsg.), *Bunte Götter. Die Farbigekeit antiker Skulptur*. Ausstellungskatalog Berlin (München 2010).
- Brize 1985 = Ph. Brize, *Samos und Stesichoros. Zu einem früharchaischen Bronzeblech*, AM 100, 1985, 53–90 Taf. 15–24 Beil. 2.
- Brize 1989/1990 = Ph. Brize, *Archaische Bronzevotive aus dem Heraion von Samos*, ScAnt 3/4, 1989/1990, 317–326.
- Brize 1997 = Ph. Brize, *Offrandes de l'époque géométrique et archaïque à l'Héraion de Samos*, in: J. de La Genière (Hrsg.), *Héra. Images, espaces, cultes. Actes du Colloque International du Centre de Recherches Archéologiques de l'Université de Lille III et de l'Association*

- P.R.A.C., Lille 29-30 novembre 1993 (Naples 1997) 123–139.
- Brize 2001 = Ph. Brize, Funde aus Milet X. Treibverzierte Bronzebleche, AA 2001, 559–573.
- Brock 1957 = J. K. Brock, Fortetsa. Early Greek Tombs near Knossos (Cambridge 1957).
- Brommer 1937a = F. Brommer, Satyroi (Würzburg 1937).
- Brommer 1937b = F. Brommer, Die Rückführung des Hephaistos, JdI 52, 1937, 198–218.
- Brommer 1939 = F. Brommer, Zwei Vasenbilder in Alexandria, Bulletin. Société Royale d'Archéologie d'Alexandrie 33, 1939, 287–292.
- Brommer 1940 = F. Brommer, *σληγοί* und *σάτυροι*, Philologus 94, 1940, 222–228.
- Brommer 1941 = F. Brommer, Bilder der Midassage, AA 1941, 36–51.
- Brommer 1973 = F. Brommer, Vasenlisten zur griechischen Heldensage ³(Marburg 1973).
- Brommer 1978 = F. Brommer, Hephaistos. Der Schmiedegott in der antiken Kunst (Mainz 1978).
- Brommer 1978/1979 = F. Brommer, Huckepack, GettyMusJ 6/7, 1978/1979, 139–146.
- Brommer 1983 = F. Brommer, Odysseus (Darmstadt 1983).
- Brommer 1989 = F. Brommer, Antike Tänze, AA 1989, 483–494.
- Brouwers 2007 = J. J. Brouwers, From Horsemen to Hoplites. Some Remarks on Archaic Greek Warfare, BABesch 82, 2007, 305–319.
- Brownlee 2009 = A. B. Brownlee, His Golden Touch. The Gordion Drawings of Piet de Jong, Expedition 51, 2009, 39–44.
- Bruckner 1958 = A. Bruckner, Eine Amphora des Amasismalers, AntK 1, 1958, 34–36.
- Brüggemann 2007 = N. Brüggemann, Kontexte und Funktionen von Kouroi im archaischen Griechenland, in: M. Meyer – N. Brüggemann, Kore und Kouros (Wien 2007) 93–259.
- Bruns 1950 = G. Bruns, Fragen zum Kopfschmuck kleinasiatisch-jonischer Priesterinnen, in: Kleinasien und Byzanz. Gesammelte Aufsätze zur Altertumskunde und Kunstgeschichte Kleasiens. Festschrift Martin Schede, IstForsch 17 (Berlin 1950) 30–34.
- Buchholz – v. Wangenheim 1984 = H.-G. Buchholz – C. v. Wangenheim, Flügelpferde, AA 1984, 237–262.
- Buchholz 2010 = H.-G. Buchholz, Kriegswesen, Teil 3, ArchHom I E 3 (Göttingen 2010).
- Buchner 1966 = G. Buchner, Pithekoussai. Oldest Greek Colony in the West, Expedition 8, 1966, 4–12.
- Buchner – Gialanella 1994 = G. Buchner – C. Gialanella, Museo Archeologico di Pithecusae, Isola d'Ischia (Roma 1994).
- Bujskich 2009 = S. Bujskich, Aus der Geschichte des religiösen Lebens griechischer Kolonisten im unteren Buggebiet, in: K. Stähler – G. Gudrian (Hrsg.), Die Griechen und ihre Nachbarn am Nordrand des Schwarzen Meeres, Beiträge des Internationalen archäologischen Kolloquiums Münster 2001, Eikon 9 (Münster 2009) 299–346.
- Bujskikh 2007 = A. Bujskikh, The Earliest East Greek Pottery from Olbia Pontica, in: Panionion-Symposium 2007, 499–510.
- Bulle 1893 = H. Bulle, Die Silene in der archaischen Kunst der Griechen (München 1893).
- Bumke 2004 = H. Bumke, Statuarische Gruppen in der frühen Kunst, JdI Erg. 32 (Berlin 2004).
- Bumke – Röver 2002 = H. Bumke – E. Röver, Ein wiederentdecktes Heiligtum auf dem 'Taxiarchis' in Didyma, AA 2002/1, 84–104.
- Burke 2005 = B. Burke, Textile Production at Gordion and the Phrygian Economy, in: L. Kealhofer (Hrsg.), The Archaeology of Midas and the Phrygians. Recent Work at Gordion (Philadelphia 2005) 69–81.
- Burkert 1972 = W. Burkert, Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen (Berlin 1972).
- Burkert 1977 = W. Burkert, Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche (Stuttgart 1977).
- Burkert 1984 = W. Burkert, Die orientalisierende Epoche in der griechischen Religion und Literatur (Heidelberg 1984).
- Burkert 1987 = W. Burkert, Offerings in Perspective: Surrender, Distribution, Exchange, in: T. Linders – G. Nordquist (Hrsg.), Gifts to the Gods, Proceedings of the Uppsala Symposium 1985 (Uppsala 1987) 43–50.
- Burkert 1991a = W. Burkert, Oriental Symposia. Contrasts and Parallels, in: W. J. Slater (Hrsg.), Dining in a Classical Context (Ann Arbor 1991) 7–24.
- Burkert 1991b = W. Burkert, Homer's Anthropomorphism: Narrative and Ritual, in: D. Buitron-Oliver (Hrsg.), New Perspectives in Early Greek Art, Proceedings of the Symposium, 27-28 May 1988 (Hanover 1991) 81–91.
- Burkert 2011 = W. Burkert, Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche ²(Stuttgart 2011).
- Burow 1989 = J. Burow, Der Antimenesmaler (Mainz 1989).
- Buschor 1925 = E. Buschor, Griechische Vasenmalerei ³(München 1925).
- Buschor 1933 = E. Buschor, Heraion von Samos, Porosfriese, AM 58, 1933, 1–21 Beil. 1–9.
- Buschor 1934 = E. Buschor, Kentauren, AJA 38, 1934, 129–132.
- Buschor 1935 = E. Buschor, Altsamische Standbilder I–III (Berlin 1935).
- Buschor 1943 = E. Buschor, Satyrtänze und frühes Drama, SBMünchen 5 (München 1943).
- Buschor 1951 = E. Buschor, Spendekanne aus Samos, BSA 46, 1951, 32–41 Taf. 8–9.

- Buschor 1957 = E. Buschor, *Altsamischer Bauschmuck*, AM 72, 1957, 1–34.
- Buschor 1960 = E. Buschor, *Altsamische Standbilder IV* (Berlin 1960).
- Buschor 1961 = E. Buschor, *Altsamische Standbilder V* (Berlin 1961).
- Butyagin 2001 = A. M. Butyagin, *Painted Pottery from the Early Levels of Myrmekion (1992 Field Season)*, in: J. Boardman – S. L. Solovyov – G. R. Tsetskhladze (Hrsg.), *Northern Pontic Antiquities in the State Hermitage Museum, Colloquia Pontica 7* (Leiden 2001) 179–198.
- Cahill 2010 = N. D. Cahill (Hrsg.), *Lidyahlar ve Dünyaları – The Lydians and Their World* (Istanbul 2010).
- Cahn 1970 = H. A. Cahn, *Knidos. Die Münzen des sechsten und des fünften Jahrhunderts v. Chr.* (Berlin 1970).
- Cain 1973/1974 = H.-U. Cain, *Eine neuartige kleinasiatische ‚Fikellura‘-Vase*, *JbBernHistMus* 53/54, 1973/1974, 43–56.
- Cairns 1996a = D. Cairns, „Off with her αἰδώς“, *Herodotus 1.8.3–4*, *ClQ* 46, 1996, 78–83.
- Cairns 1996b = D. Cairns, *Veiling, Aidōs, and a Red-figure Amphora by Phintias*, *JHS* 116, 1996, 152–157.
- Cairns 2002 = D. Cairns, *The Meaning of the Veil in Ancient Greek Culture*, in: L. Llewellyn-Jones (Hrsg.), *Women’s Dress in the Ancient Greek World* (London 2002) 73–93.
- Calame 1983 = C. Calame, *Alcman. Fragmenta edidit, veterum testimonia collegit* (Rome 1983).
- Calame 2001 = C. Calame, *Choruses of Young Women in Ancient Greece. Their Morphology, Religious Role, and Social Functions* (Lanham 2001).
- Callipolitis-Feytmans 1974 = D. Callipolitis-Feytmans, *Les plats attiques à figures noires* (Paris 1974).
- Cambitoglou 1972 = A. Cambitoglou, Ἀνασκαφὴ Ζαγοροῦς = Androu, *Prakt* 128, 1972, 251–273.
- Campbell 1988 = D. A. Campbell, *Greek Lyric. Anacreon, Anacreontea, Choral Lyric from Olypus to Alcman* (Cambridge, Mass. 1988).
- Canciani 1984 = F. Canciani, *Bildkunst II*, *ArchHom* 2, 2 N 2 (Göttingen 1984).
- Carbillet 2008 = A. Carbillet, *Hathor et le ‚Maître des Pégases‘ à Amathonte de Chypre*, *Ktema*, 2008, 288–308.
- Carl 2006 = T. Carl, *Neues vom milesischen Löwen. Ein Fikellura-Aryballos aus dem Aphrodite-Heiligtum auf dem Zeytintepe*, in: R. Biering – V. Brinkmann – U. Schlotzhauer – B. F. Weber (Hrsg.), *Maiandros. Festschrift für Volkmar von Graeve* (München 2006) 61–66.
- Carpenter 1986 = T. H. Carpenter, *Dionysian Imagery in Archaic Greek Art. Its Development in Black-Figure Vase Painting* (Oxford 1986).
- Carpenter 1997 = T. H. Carpenter, *Dionysian Imagery in Fifth-century Athens* (Oxford 1997).
- Carpenter 2002 = T. H. Carpenter, *AJA* 106, 2002, 332 f. (Rezension zu Tempesta 1998).
- Carpenter 2007 = T. H. Carpenter, *Komasts and Predramatic Ritual. Introduction*, in: E. Csapo – M. C. Miller (Hrsg.), *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama* (Cambridge 2007) 41–47.
- Carstens 2002 = A. M. Carstens, *Archaic Karian Pottery – Investigating Culture?*, in: A. Rathje – M. Nielsen – B. Bundgaard Rasmussen (Hrsg.), *Pots for the Living – Pots for the Dead*, *ActaHyp* 9 (Copenhagen 2002) 127–143.
- Carter 1972 = J. Carter, *The Beginning of Narrative Art in the Greek Geometric Period*, *BSA* 67, 1972, 25–58.
- Carter 1985 = J. B. Carter, *Greek Ivory-Carving in the Orientalizing and Archaic Periods* (New York 1985).
- Carter 1989 = J. B. Carter, *AJA* 93, 1989, 473–476 (Rezension zu Pipili 1987).
- Caskey – Beazley 1954 = L. D. Caskey – J. D. Beazley, *Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston II* (London 1954).
- Catling 1973/1974 = H. W. Catling, *Archaeology in Greece, 1973-74*, *AREpLond* 20, 1973/1974, 3–41.
- Centaur’s Smile 2003 = J. M. Padgett (Hrsg.), *The Centaur's Smile. The Human Animal in Early Greek Art*, *Ausstellungskatalog Princeton* (New Haven 2003).
- Cerchiai 1995 = L. Cerchiai, *Il programma figurativo dell'Hydria Ricci*, *AntK* 38, 1995, 81–91.
- Cevizoğlu 2004 = H. Cevizoğlu, *Archaic Relief Ware from Klazomenai*, in: A. Moustaka – E. Skarlatidou – M. C. Tzannes – Y. Ersoy (Hrsg.), *Klazomenai, Teos and Abdera – Metropoleis and Colony*, *Proceedings of the International Symposium Held at the Archaeological Museum of Abdera, 20–21 October 2001 / 19th Ephorate of Prehistoric and Classical Antiquities of Komotini* (Thessaloniki 2004) 185–198.
- Cevizoğlu 2010 = H. Cevizoğlu, *Reliefkeramik archaischer Zeit aus Klazomenai* (Langenweißbach 2010).
- Chazalon 1995 = L. Chazalon, *L’arbre et le paysage dans la céramique attique archaïque*, *AnnASTorAnt* 2, 1995, 103–131.
- Childs 2003 = W. A. P. Childs, *The Human Animal: The Near East and Greece*, in: *Centaur’s Smile* 2003, 49–70.
- Christiansen 1992 = J. Christiansen, *Greece in the Geometric Period. Catalogue Ny Carlsberg Glyptotek* (Copenhagen 1992).
- Christou 1968 = C. Christou, *Potnia Theron. Eine Untersuchung über Ursprung, Erscheinungsformen und Wandlungen der Gestalt einer Gottheit* (Thessaloniki 1968).
- Chudjak 1962 = M. M. Chudjak, *Iz Istorii Nimfeja* (Leningrad 1962).

- Clarke 1995 = M. Clarke, *Between Lion and Men. Images of the Hero in the „Iliad“*, *GrRomByzSt* 36, 1995, 137–159.
- Cleland 2005 = L. Cleland, *The Semiosis of Description. Some Reflections on Fabric and Colour in the Brauron Inventories*, in: L. Cleland – M. Harlow – L. Llewellyn-Jones (Hrsg.), *The Clothed Body in the Ancient World* (Oxford 2005) 87–95.
- Cleland u. a. 2007 = L. Cleland – G. Davies – L. Llewellyn-Jones (Hrsg.), *Greek and Roman Dress from A to Z* (London 2007).
- Cohen 1997 = B. Cohen, *Red-figure Vases Take Wing*, in: J. H. Oakley – W. D. E. Coulson – O. Palagia (Hrsg.), *Athenian Potters and Painters. The Conference Proceedings* (Oxford 1997) 141–155.
- Cohen 2006 = B. Cohen, *The Colors of Clay. Special Techniques in Athenian Vases*, *Ausstellungskatalog Malibu* (Los Angeles 2006).
- Coldstream 1961 = J. N. Coldstream, *JHS* 81, 1961, 216 f. (Rezension zu Schäfer 1957).
- Coldstream 1968/2008 = J. N. Coldstream, *Greek Geometric Pottery* (London 2008; Reprint der Ausgabe von 1968 mit neuem Supplementteil).
- Coldstream 1971a = J. N. Coldstream, *JHS* 81, 1971, 202–204 (Rezension zu Walter 1968).
- Coldstream 1971b = J. N. Coldstream, *The Cesnola Painter, A Change of Address*, *BICS* 18, 1971, 1–15.
- Coldstream 1984 = J. N. Coldstream, *A Protogeometric Nature Goddess from Knossos*, *BICS* 31, 1984, 93–104.
- Coldstream 1986 = J. N. Coldstream, *The Geometric Lion-fighter from Kato Phana*, in: J. Boardman – C. E. Vaphopoulou-Richardson (Hrsg.), *Chios. A Conference at the Homereion in Chios 1984* (Oxford 1986) 181–186.
- Coldstream 1991 = J. N. Coldstream, *The Geometric Style. Birth of the Picture*, in: T. Rasmussen – N. Spivey (Hrsg.), *Looking at Greek Vases* (Cambridge 1991) 37–56.
- Coldstream 2001 = J. N. Coldstream, *The Early Greek Period, Subminoan to Late Orientalizing*, in: J. N. Coldstream – L. J. Eiring – G. Forster (Hrsg.), *Knossos Pottery Handbook. Greek and Roman* (London 2001) 21–76.
- Coldstream 2003 = J. N. Coldstream, *Geometric Greece. 900-700 BC* ²(London 2003).
- Coldstream – Catling 1996 = J. N. Coldstream – H. W. Catling (Hrsg.), *Knossos North Cemetery. Early Greek Tombs*, *BSA Suppl.* 28 (Athens 1996).
- Cook 1914/1964 = A. B. Cook, *Zeus. A Study in Ancient Greek Religion I* (Cambridge 1914, Reprint New York 1964).
- Cook 1925/1965 = A. B. Cook, *Zeus. A Study in Ancient Religion II 1* (Cambridge 1925, Reprint New York 1965).
- Cook 1933/1934 = R. M. Cook, *Fikellura Pottery*, *BSA* 34, 1933/1934, 1–98 Taf. 1–19.
- Cook 1937 = R. M. Cook, *Amasis and the Greeks in Egypt*, *JHS* 57, 1937, 227–237.
- Cook 1946 = R. M. Cook, *Ionia and Greece in the Eighth and Seventh Centuries B.C.*, *JHS* 66, 1946, 67–98.
- Cook 1951 = J. M. Cook, *Archaeology in Greece 1949–50*, *JHS* 71, 1951, 233–253.
- Cook 1952 = R. M. Cook, *A List of Clazomenian Pottery*, *BSA* 47, 1952, 123–152.
- Cook 1958 = R. M. Cook, *Gnomon* 30, 1958, 71 f. (Rezension zu Schiering 1957).
- Cook 1958/1959 = J. M. Cook, *Old Smyrna, 1948–1951*, *BSA* 53/54, 1958/1959, 1–34 Taf. 1–6.
- Cook 1965 = J. M. Cook, *Old Smyrna. Ionic Black Figure and Other Sixth-Century Figured Wares*, *BSA* 60 1965, 114–142 Taf. 23–44.
- Cook 1972 = *Greek Painted Pottery* ²(London 1972).
- Cook 1973 = J. M. Cook, *The Troad. An Archaeological and Topographical Study* (Oxford 1973).
- Cook 1981a = R. M. Cook, *Clazomenian Sarcophagi* (Mainz 1981).
- Cook 1982 = J. M. Cook, *The Eastern Greeks*, in: J. Boardman – N. G. L. Hammond (Hrsg.), *The Expansion of the Greek World, Eighth to Sixth Centuries B.C.*, *CAH III* 3 ²(Cambridge 1982) 196–221.
- Cook 1990 = R. M. Cook, *A Wild Goat Oinochoe in Laon*, in: J.-P. Descoeudres (Hrsg.), *Eumousia. Ceramic and Iconographic Studies in Honor of Alexander Cambitoglou* (Sydney 1990) 55–56 Taf. 9, 2.
- Cook 1992 = R. M. Cook, *The Wild Goat and Fikellura Styles. Some Speculations*, *OxfJA* 11, 1992, 255–266.
- Cook 1993 = R. M. Cook, *A Carian Wild Goat Workshop*, *OxfJA* 12, 1993, 109–115.
- Cook 1997 = R. M. Cook, *Greek Painted Pottery* ³(London 1997, Reprint London 2002).
- Cook 1999 = R. M. Cook, *A List of Carian Orientalizing Pottery*, *OxfJA* 18, 1999, 79–93.
- Cook – Blackman 1964/1965 = J. M. Cook – D. J. Blackman, *Greek Archaeology in Western Asia Minor*, *ARepLond* 11, 1964/1965, 32–62.
- Cook – Dupont 1998 = R. M. Cook – P. Dupont, *East Greek Pottery* (London 1998).
- Cook – Hemelrijk 1963 = R. M. Cook – J. M. Hemelrijk, *A Hydria of the Campana Group in Bonn*, *JbBerlMus* 5, 1963, 107–120.
- Cook – Nicholls 1998 = J. M. Cook – R. V. Nicholls, *Old Smyrna Excavations. The Temples of Athena*, *BSA Suppl.* 30 (London 1998).
- Cook – Woodhead 1952 = R. M. Cook – A. G. Woodhead, *Painted Inscriptions on Chiot Pottery*, *BSA* 47, 1952, 159–170.
- Coulié 2002 = A. Coulié, *La céramique thasienne à figures noires* (Paris 2002).

- Courbin 1966 = P. Courbin, *La céramique géométrique de l'Argolide* (Paris 1966).
- Crowther 1991 = N. H. Crowther, *The Apobates Reconsidered*, *JHS* 111, 1991, 174–176.
- Csapo 1997 = E. Csapo, *Riding the Phallus for Dionysus. Iconology, Ritual, and Gender-Role De/Construction*, *Phoenix* 51, 1997, 253–295.
- Csapo – Miller 2007 = E. Csapo – M. C. Miller (Hrsg.), *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama* (Cambridge 2007).
- Curtis 1925 = C. D. Curtis, *Jewelry and Gold Work, Sardis 13 (I, 1910-1914)* (Rome 1925).
- Cvetaeva 1957 = G. A. Cvetaeva, *K voprosu o torgobych svjazjach Pantikapeja*, in: I. B. Zeest (Hrsg.), *Pantikapej* (Moskva 1957).
- Darsow 1952 = W. Darsow, *Zum ionischen Mäntelchen*, in: T. Dohrn (Hrsg.), *Festschrift Andreas Rumpf. Zum 60. Geburtstag dargebracht von Freunden und Schülern, Köln. Im Dezember 1950* (Krefeld 1952) 43–58.
- Daux 1966 = G. Daux, *Chronique des fouilles 1965, Thasos*, *BCH* 90, 1966, 944–987.
- Davies 1988 = M. Davies (Hrsg.), *Epicorum Graecorum Fragmenta* (Göttingen 1988).
- Davies – Kathirithamby 1986 = M. Davies – J. Kathirithamby, *Greek Insects* (London 1986).
- Dawkins 1929 = R. M. Dawkins (Hrsg.), *The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta. Excavated and Described by Members of the British School at Athens 1906–1910* (London 1929).
- de La Genière 2008 = J. de La Genière, *Céramique offerte à la divinité*, in: G. Greco – B. Ferrara (Hrsg.), *Doni agli dei. Il sistema dei doni votivi nei santuari*, *Atti del Seminario di Studi, Napoli 21 aprile 2006* (Pozzuoli 2008) 13–22.
- des Gagniers 1972 = J. des Gagniers, *Une fête champêtre sur une amphore d'Amathonte*, *RA* 1972, 53–56.
- de Polignac 2009 = F. de Polignac, *Quelques réflexions sur les échanges symboliques autour de l'offrande*, in: *Prêtre – Huysecom-Haxhi 2009*, 29–37.
- De Ridder 1896 = A. De Ridder, *Catalogue des bronzes trouvés sur l'Acropole d'Athènes* (Paris 1896).
- Dedeoğlu 1993 = J. Dedeoğlu, *İzmir. Archaeological Museum* (Istanbul 1993).
- Demargne 1929 = P. Demargne, *A propos d'une représentation de Centaure*, *BCH* 53, 1929, 117–128.
- Demetriou 1989 = A. Demetriou, *Cypro-Aegean Relations in the Early Iron Age* (Göteborg 1989).
- Denoyelle 1994 = M. Denoyelle, *Chefs-d'oeuvre de la céramique grecque dans les collections du Louvre* (Paris 1994).
- Dentzer 1982 = J.-M. Dentzer, *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VIIe au IVe siècle avant J.-C.* (Rom 1982).
- Deppert-Lippitz 1985 = B. Deppert-Lippitz, *Griechischer Goldschmuck* (Mainz 1985).
- Desborough u. a. 1970 = V. R. Desborough – R. V. Nicholls – M. Popham, *A Euboean Centaur*, *BSA* 65, 1970, 21–30.
- Desroches-Noblecourt 1954 = C. Desroches-Noblecourt, *La cueillette du raisin dans la tombe d'une musicienne de Neith à Saïs*, *Art Asiatiques* 1, 1954, 40–60.
- Deubner 1929 = L. Deubner, *Die viersaitige Leier*, *AM* 54, 1929, 194–200.
- Deubner 1936 = L. Deubner, *Zu den Thesmophoria und anderen attischen Festen*, *AA* 1936, 335–343.
- Deubner 1956 = L. Deubner, *Attische Feste* (Berlin 1956).
- DeVries 1973 = K. DeVries, *East Meets West at Dinner*, *Expedition* 15, 1973, 32–39.
- DeVries 1979 = K. DeVries, *Oral Poets and Fibula Incisers*, in: J. M. Fossey – A. Schachter (Hrsg.), *Proceedings of the Second International Conference on Boiotian Antiquities*, McGill University, Montréal, 2-4.11.1973, *Teiresias Suppl.* 2 (Montreal 1979) 67–70.
- DeVries u. a. 2003 = K. DeVries – P. I. Kuniholm – G. K. Sams – M. M. Voigt, *New Dates for Iron Age Gordion*, *Antiquity* 77, 2003 (project gallery online: <<http://www.antiquity.ac.uk/projgall/devries296/7.3.2012>>)
- Diehl 1949–1952 = E. Diehl, *Anthologia lyrica Graeca I–III* ³(Lipsiae 1949–1952).
- Diehl 1964 = E. Diehl, *Fragmente aus Samos*, *AA* 1964, 493–611.
- Dietrich 2010 = N. Dietrich, *Figur ohne Raum? Bäume und Felsen in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.* (Berlin 2010).
- Dillon 2002 = M. Dillon, *Girls and Women in Classical Greek Religion* (London 2002).
- Dimitriu 1962 = S. Dimitriu, *A Fikellura Vase Found at Histria, Dacia*, *N. S.* 6, 1962, 457–467.
- Dimitriu 1966 = S. Dimitriu, *Cartierul de locuințe din zona de vest a cetății, în epoca arhaică, Săpături 1955-1960*, in: E. Condurachi (Hrsg.), *Histria 2* (București 1966) 19–131.
- Dimitriu – Coja 1958 = S. Dimitriu – M. Coja, *La céramique archaïque et les débuts de la cité pontique d'Histria, Dacia*, *N. S.* 2, 1958, 69–92.
- Dohan Morrow 1985 = K. Dohan Morrow, *Greek Footwear and the Dating of Sculpture* (Madison 1985).
- Donder 1994 = H. Donder, *Katalog der Sammlung antiker Kleinkunst des Archäologischen Instituts der Universität Heidelberg III 2. Die Fibeln* (Mainz 1994).
- Donner 2009 = F. Donner, *Eine Vogelkanne vom Taxiarchis in Didyma*, in: R. Einicke – S. Lehmann – H. Löhr – G. Mehnert – A. Mehnert – A. Slawisch (Hrsg.), *Zurück zum Gegenstand. Festschrift für Andreas E. Furtwängler* (Langenweißbach 2009) 225–234.

- Dörpfeld 1894 = W. Dörpfeld, Troja 1893. Bericht über die im Jahre 1893 in Troja veranstalteten Ausgrabungen (Leipzig 1894).
- Droop 1910 = J. P. Droop, The Dates of the Vases Called 'Cyrenaic', JHS 30, 1910, 1–34.
- Ducat 1966 = J. Ducat, Les vases plastiques rhodiens archaïques en terre cuite (Paris 1966).
- Ducati 1932 = P. Ducati, Pontische Vasen (Berlin 1932).
- Dugas 1928 = C. Dugas, Les vases de l'Heraion, Délos 10 (Paris 1928).
- Dugas 1935 = C. Dugas, Les vases orientalisants de style non mélien, Délos 17 (Paris 1935).
- Dugas – Rhomaios 1934 = C. Dugas, C. Rhomaios, Les vases préhelléniques et géométriques, Délos 15 (Paris 1934).
- Dümmler 1885 = F. Dümmler, Amphora corinthia Caere reperta, AdI 57, 1885, 127–131.
- Dümmler 1888 = F. Dümmler, Vasenscherben aus Kyme in Aeolis, RM 3, 1888, 158–180.
- Dümmler 1893/1894 = F. Dümmler, Vasenscherben aus Tell Defenneh im Britischen Museum, AD II (Berlin 1893/1894) 8 Taf. 21.
- Dümmler 1895 = F. Dümmler, Zu den griechischen Vasen von Tell Defenneh, JdI 10, 1895, 35–46.
- Dümmler 1896 = F. Dümmler, Pithosfragmente aus Datscha, AM 21, 1896, 229–236 Taf. 6.
- Dunbabin 1962 = T. J. Dunbabin (Hrsg.), Perachora. The Sanctuaries of Hera Akraia and Lemenia. Excavations of the British School of Archaeology at Athens 1930-1933. II. Pottery, Ivories, Scarabs and Other Objects from the Votive Deposit of Hera Limenia (Oxford 1962).
- Duplan 1972 = K. B. Duplan, Une hydrie a col blanc du groupe de Leagros, RA 1972, 127–140.
- Dupont 1983 = P. Dupont, Classification et détermination de provenance des céramiques grecques orientales archaïques d'Istros, Dacia N. S. 27, 1983, 19–46.
- Dupont 1986 = P. Dupont, Naturwissenschaftliche Bestimmung der archaischen Keramik Milets, in: W. Müller-Wiener (Hrsg.), Milet 1899–1980. Ergebnisse, Probleme und Perspektiven einer Ausgrabung, Kolloquium Frankfurt am Main 1980, IstMitt Beih. 31 (Tübingen 1986) 57–71 Taf. 3.
- Dupont 1999 = P. Dupont, Mise au point sur les céramiques locales d'Istros, in: M.-Ch. Villanueva Puig – F. Lissarrague – P. Rouillard – A. Rouveret (Hrsg.), Céramique et peinture grecques. Modes d'emploi. Actes du colloque international l'École du Louvre 26-27-28 avril 1995 (Paris 1999) 129–133.
- Dupont – Thomas 2006 = P. Dupont – A. Thomas, Naukratis, Les Importations Grecques Orientales Archaïques. Classification et détermination d'origine en laboratoire, in: Villing – Schlotzhauer 2006, 77–84.
- Durand 1979 = J.-L. Durand, Bêtes grecques. Propositions pour une topologie des corps à manger, in: M. Detienne – J. P. Vernant (Hrsg.), La cuisine du sacrifice en pays grec (Paris 1979) 133–165.
- Durand – Schnapp 1985 = J.-L. Durand – A. Schnapp, Schlachtopfer und rituelle Jagd, in: C. Bérard (Hrsg.), Die Bilderwelt der Griechen (Mainz 1985) 73–99.
- Dusinberre 2010 = E. R. M. Dusinberre, Ivories from Lydia, in: N. D. Cahill (Hrsg.), Lidyalılar ve Dünyaları – The Lydians and Their World (Istanbul 2010) 191–200.
- Ebbinghaus 2006 = S. Ebbinghaus, Begegnungen mit Ägypten und Vorderasien im archaischen Heraheiligtum von Samos, in: A. Naso (Hrsg.), Stranieri e non cittadini nei santuari Greci, Atti del convegno internazionale (Firenze 2006) 187–229.
- Ebener 1976 = D. Ebener (Hrsg.), Griechische Lyrik (Berlin 1976).
- Edgar 1898/1899 = C. C. Edgar, Excavations at Naukratis, B. The Inscribed and Painted Pottery, BSA 5, 1898/1899, 47–67 Taf. 4–8.
- Edgar 1911 = M. C. C. Edgar, Catalogue général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire. Greek Vases (Kairo 1911).
- Ehrhardt 2005 = N. Ehrhardt, Die Ionier und ihr Verhältnis zu den Phrygern und Lydern. Analyse der literarischen, epigraphischen und numismatischen Zeugnisse, in: E. Schwertheim – E. Winter (Hrsg.), Fahri Işık zum 60. Geburtstag gewidmet, AMS 54 (Bonn 2005) 93–111.
- Eilmann 1933 = R. Eilmann, Frühe griechische Keramik im Samischen Heraion, AM 58, 1933, 47–145 Taf. 1–4 Beil. 18–44.
- El Kalza = S. El Kalza, Ο Βουσίρις εν τη ελληνική γραμματεία και τέχνη (Athenai 1970).
- Elliger 1975 = W. Elliger, Die Darstellung der Landschaft in der griechischen Dichtung (Berlin 1975).
- Elsner 1996 = J. Elsner, Image and Ritual. Reflections on the Religious Appreciation of Classical Art, CIQ 46/2, 1996, 515–531.
- Endt 1899 = J. Endt, Beiträge zur Jonischen Vasenmalerei (Prag 1899).
- Erbacher 1914 = K. Erbacher, Griechisches Schuhwerk. Eine antiquarische Untersuchung (Würzburg 1914).
- Erlenmeyer – Zai-Boerlin 1961 = H. Erlenmeyer – H. Zai-Boerlin, Von minoischen Siegeln, AntK 4, 1961, 9–20.
- Eros Grec 1989 = Eros Grec. Amour des Dieux et des Hommes, Ausstellungskatalog Paris (Athènes 1989).
- Ersoy 1993 = Y. E. Ersoy, Clazomenae. The Archaic Settlement (Ph.D Diss., Bryn Mawr College, Ann Arbor 1993).
- Fabricius 1886 = E. Fabricius, Alterthümer auf Kreta, AM 11, 1886, 135–149.

- Fabricius 1951 = I. V. Fabricius, Archeologičeskaja karta Pričernomor'ja Ukrainskoj SSR (Kiev 1951).
- Fairbanks 1919 = A. Fairbanks, An Ionian Deinos in Boston, *AJA* 23, 1919, 279–287.
- Fairbanks 1928 = A. Fairbanks, Museum of Fine Arts, Boston. Catalogue of Greek and Etruscan Vases. I. Early Vases, Preceding Athenian Black-figured Ware (Harvard 1928).
- Fakhry 1973 = A. Fakhry, Siwa Oasis. The Oases of Egypt I (Cairo 1973).
- Fazlhoğlu 2007 = I. Fazlhoğlu, Relations Between Caria and Ionia on the Basis of Orientalizing Pottery, in: Panionion-Symposium 2007, 253–261.
- Fehr 1971 = B. Fehr, Orientalische und griechische Gelage (Bonn 1971).
- Feix 2000 = J. Feix (Hrsg.), Herodot. Historien. Bücher I–V (Düsseldorf 2000).
- Feytmans 1950 = D. Feytmans, Les pithoi à reliefs de l'île de Rhodes, *BCH* 74, 1950, 135–180 Taf. 20–29.
- Feytmans 1952 = D. Feytmans, Les pithoi à reliefs de l'île de Rhodes (Addendum), *BCH* 76, 1952, 197–200.
- Fink 1938 = J. Fink, Die Haartrachten der Griechen in der ersten Hälfte des ersten Jahrtausends vor Christus, in: J. Fink – H. Weber, Beiträge zur Trachtgeschichte Griechenlands (Würzburg 1938) 1–100.
- Finogenova 2005 = S. I. Finogenova, Očerki istorii Germonassy po materialam raskopok poslednich let, *Drevnosti Bospora* 8, 2005, 422–442.
- Finster-Hotz 1984 = U. Finster-Hotz, Der Bauschmuck des Athenatempels von Assos. Studien zur Ikonographie (Rom 1984).
- Fittschen 1969 = K. Fittschen, Untersuchungen zum Beginn der Sagendarstellungen bei den Griechen (Berlin 1969).
- Fittschen 1973 = K. Fittschen, Der Schild des Achilleus, *ArchHom* II 1 N (Göttingen 1973).
- Fitzhardinge 1985 = L. F. Fitzhardinge, The Spartans (London 1985).
- Fornasier 2001 = J. Fornasier, Jagddarstellungen des 6.–4. Jhs. v. Chr. Eine ikonographische und ikonologische Analyse (Münster 2001).
- Forstenpointner u. a. 2008 = G. Forstenpointner – M. Kerschner – U. Muss, Das Artemision in der späten Bronzezeit und der frühen Eisenzeit, in: *Muss* 2008, 33–46.
- Förtsch 2001 = R. Förtsch, Kunstverwendung und Kunstlegitimation im archaischen und frühklassischen Sparta (Mainz 2001).
- Fowler 1987 = R. L. Fowler, The Nature of Early Greek Lyric. Three Preliminary Studies (Toronto 1987).
- Foxhall 1998 = L. Foxhall, Cargoes of the Heart's Desire, in: N. Fisher – H. van Wees (Hrsg.), Archaic Greece. New Approaches and New Evidence (London 1998) 295–309.
- Franke – Hirmer 1972 = P. R. Franke – M. Hirmer, Die griechische Münze (München 1972).
- Franken 2007 = N. Franken, Rückkehr aus dem Schattenreich. Zu einem etruskischen Todesdämon in Berlin, *RM* 113, 2007, 241–246.
- Franyó u. a. 1981a = Z. Franyó – P. Gan – B. Snell – H. Maehler, Frühgriechische Lyriker I. Die frühen Elegiker ²(Berlin 1981).
- Franyó u. a. 1981b = Z. Franyó – P. Gan – B. Snell, Frühgriechische Lyriker II. Archilochos, Semonides, Hipponax ²(Berlin 1981).
- Franyó u. a. 1981c = Z. Franyó – P. Gan – B. Snell, Frühgriechische Lyriker III. Sappho, Alkaios, Anakreon ²(Berlin 1981).
- Franyó – Snell 1976 = Z. Franyó – B. Snell, Frühgriechische Lyriker IV. Die Chorlyriker (Berlin 1976).
- Franzius 1973 = G. Franzius, Tänzer und Tänze in der archaischen Vasenmalerei (Göttingen 1973).
- Freyer-Schauenburg 1966 = B. Freyer-Schauenburg, Elfenbeine aus dem samischen Heraion (Hamburg 1966).
- Freyer-Schauenburg 1969 = B. Freyer-Schauenburg, Ein samischer Mädchenkopf, in: P. Zazoff (Hrsg.), Opus Nobile. Festschrift zum 60. Geburtstag von Ulf Jantzen (Wiesbaden 1969) 42–47.
- Freyer-Schauenburg 1974 = B. Freyer-Schauenburg, Bildwerke der archaischen Zeit und des Strengen Stils, *Samos* 11 (Bonn 1974).
- Frickenhaus 1912 = A. Frickenhaus, Die Schiffskarren des Dionysos in Athen, *JdI* 27, 1912, 61–79.
- Friedrich – Nothers 2000 = C. Friedrich – T. Nothers, Athenaeus, Naucratis, Das Gelehrtenmahl, Buch XI–XIII (Stuttgart 2000).
- Friis Johansen 1957 = K. Friis Johansen, Exochi. Ein frührhodisches Gräberfeld, *ActaArch* 28, 1957, 1–192.
- Friis Johansen 1967 = K. Friis Johansen, The Iliad in Early Greek Art (Copenhagen 1967).
- Froning 2002/2003 = H. Froning, Das so genannte Harpyienmonument von Xanthos. Ein Beispiel für Akkulturation im südwestlichen Anatolien, *NüBIA* 19, 2002/2003, 137–158.
- Frühe Zeichner 1992 = V. M. Strocka (Hrsg.), Frühe Zeichner. 1500–500 vor Chr. Ägyptische, griechische und etruskische Vasenfragmente der Sammlung H. A. Cahn, Basel, Ausstellungskatalog Freiburg i. Br. (Freiburg 1992).
- Fuchs 1986 = W. Fuchs, The Chian Element in Chian Art, in: J. Boardman – C. E. Vaphopoulou-Richardson (Hrsg.), Chios. A Conference at the Homereion in Chios 1984 (Oxford 1986) 275–293.
- Fuchs – Floren 1987 = W. Fuchs – J. Floren, Die griechische Plastik I, *HdArch* (München 1987).
- Furtwängler 1883 = A. Furtwängler, Kentaurenkampf und Löwenjagd auf zwei archaischen Lekythen, *AZ* 41 1883, 153–162.

- Furtwängler 1885 = A. Furtwängler, Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium I (Berlin 1885).
- Furtwängler 1890 = A. Furtwängler, Die Bronzen und die übrigen kleineren Funde von Olympia, Olympia IV (Berlin 1890).
- Furtwängler – Kienast 1989 = A. E. Furtwängler – H. Kienast, Der Nordbau im Heraion von Samos, Samos 3 (Bonn 1989).
- Furtwängler 1980 = A. E. Furtwängler, Heraion von Samos, Grabungen im Südtemenos 1977, 1. Schicht- und Baubefund, Keramik, AM 95, 1980, 149–224 Taf. 41–58 Beil. 1–7.
- Gabelmann 1965 = H. Gabelmann, Studien zum frühgriechischen Löwenbild (Berlin 1965).
- Gans 1991 = U. Gans, Die Grabung auf dem Zeytintepe, IstMitt 41, 1991, 137–140.
- Gardner 1888 = E. A. Gardner, Naukratis II. 1885–6 (London 1888).
- Gebauer 2002 = J. Gebauer, Pompe und Thysia. Attische Tieropferdarstellungen auf schwarz- und rotfigurigen Vasen (Münster 2002).
- Gehrig 1964 = U. Gehrig, Die geometrischen Bronzen aus dem Heraion von Samos (Hamburg 1964).
- Geis 2007 = M. Geis, Die Stadttore von Thasos. Ikonographie und Funktion der mythologischen Reliefs (Saarbrücken 2007).
- Gercke 1981 = P. Gercke (Hrsg.), Funde aus der Antike. Sammlung Paul Dierichs, Kassel (Kassel 1981).
- Gericke 1970 = H. Gericke, Gefäßdarstellungen auf griechischen Vasen (Berlin 1970).
- Giuliani 2003 = L. Giuliani, Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst (München 2003).
- Giuman 2009 = M. Giuman, Il dolce miele delle orsette. I ,krateriskoi' di Artemide Brauronia, una rilettura, in: S. Fortunelli – C. Masseria (Hrsg.), Ceramica attica da santuari della Grecia, della Ionia e dell'Italia, Atti Convegno Perugia 14-17 marzo 2007 (Perugia 2009) 103–118.
- Gjerstad 1977 = E. Gjerstad, Pottery from Various Parts of Cyprus, in: E. Gjerstad, Greek Geometric and Archaic Pottery Found in Cyprus (Stockholm 1977) 23–59.
- Gödecken 1989 = K. B. Gödecken, Eine 'Wilder Reiter'-Vase aus Milet. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte der milesischen Halbinsel, IstMitt 39, 1989, 129 Taf. 16, 1–2.
- Goossens 1994 = E. Goossens, A Red-Figure Chous with Satyrs from Thorikos, in: H. Mussche (Hrsg.), Studies in South Attica II (Gent 1994) 115–120.
- Gorbunova 1965 = K. Gorbunova, Samoskaja amfora s komastami, SoobErmit 27, 1965, 35–38.
- Gorbunova 1971/1972 = K. S. Gorbunova, Archaeological Investigations on the Northern Shore of the Black Sea, ARepLond 18, 1971/1972, 48–59.
- Gorbunova 1979 = K. S. Gorbunova (Hrsg.), Iz istorii Severnogo Pričernomor'ja v antičnuju epochu (Leningrad 1979).
- Gorbunova – Saverkina 1975 = K. S. Gorbunova – I. I. Saverkina, Greek and Roman Antiquities in the Hermitage (Leningrad 1975).
- Goroncharovski 2007 = V. Goroncharovski, Rural Settlements of the Archaic Period in the Chora of Nymphaion, in: Panionion-Symposion 2007, 581–590.
- Götte 1990 = H. R. Götte, Gnomon 62, 1990, 183–185 (Rezension zu Sturgeon 1987).
- Graef – Langlotz 1925 = B. Graef – E. Langlotz, Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen I (Berlin 1925).
- v. Graeve 1971 = V. v. Graeve, Eine Sagedarstellung der frühen milesischen Vasenmalerei, IstMitt 21, 1971, 109–119 Taf. 33–37.
- v. Graeve 1973/1974 = V. v. Graeve, Milet. Bericht über die Arbeiten im Südschnitt an der hellenistischen Stadtmauer 1963, IstMitt 23/24, 1973/1974, 63–115 Taf. 14–36.
- v. Graeve 1975 = V. v. Graeve, Milet. Vorläufiger Bericht über die Grabung im Südschnitt an der hellenistischen Stadtmauer 1966, IstMitt 25, 1975, 35–59.
- v. Graeve 1978 = V. v. Graeve, Zur Milesischen Keramik im 8. und 7. Jh. v. Chr., in: Les céramiques de la Grèce de l'Est et leur diffusion en Occident, Centre Jean Bérard – Institut Français de Naples, 6-9 Juillet 1976 (Paris 1978) 34–39 Taf. 12–14.
- v. Graeve 1986a = V. v. Graeve, Neue archaische Skulpturenfunde aus Milet, in: H. Kyrieleis (Hrsg.), Archaische und klassische griechische Plastik, Akten des Internationalen Kolloquiums vom 22.–25. April 1985 in Athen (Mainz 1986) 21–30.
- v. Graeve 1986b = V. v. Graeve, Über verschiedene Richtungen der milesischen Skulptur in archaischer Zeit. Bemerkungen zur formalen Gestaltung und zur Lokalisierung, in: W. Müller-Wiener (Hrsg.), Milet 1899–1980. Ergebnisse, Probleme und Perspektiven einer Ausgrabung, Kolloquium Frankfurt am Main 1980, IstMitt Beih. 31 (Tübingen 1986) 81–94.
- v. Graeve 1986c = V. v. Graeve, Milet 1985. 4. Grabung auf dem Kalabaktepe, IstMitt 36, 1986, 37–51.
- v. Graeve 1987 = V. v. Graeve, Milet 1986. 1. Grabung auf dem Kalabaktepe, IstMitt 37, 1987, 6–33 Taf. 2–19.
- v. Graeve 1990 = V. v. Graeve, Milet 1989. Vorbericht über die Arbeiten des Jahres 1989 und einer 1988 auf dem Kalabaktepe durchgeführten Sondierung, IstMitt 40, 1990, 37–61.
- v. Graeve 1999 = V. v. Graeve, Ein neuer Figurentypus der milesischen Koroplastik, AA 1999, 241–261.
- v. Graeve 2005 = V. v. Graeve, Funde aus Milet. XVII. Fragmente von Bauskulptur aus dem

- archaischen Aphrodite-Heiligtum, AA 2005/2, 41–48.
- v. Graeve 2006 = V. v. Graeve, Milet, in: W. Radt (Hrsg.), Stadtgrabungen und Stadtforschung im westlichen Kleinasien. Geplantes und Erreichtes, Internationales Symposium, 6./7. August 2004 in Bergama (Türkei), Byzas 3 (Istanbul 2006) 241–262.
- v. Graeve 2007a = V. v. Graeve, Zur Kunstgeschichte früher milesischer Terrakotten, in: Panionion-Symposium 2007, 645–668.
- v. Graeve 2007b = V. v. Graeve, 2004–2005 Milet Çalışmaları, KST 28/2, 2007, 625–648.
- v. Graeve 2008 = V. v. Graeve, Milet 2003–2005. Vorbericht über die Grabungsarbeiten, die Denkmälerrestaurierung und Ruinenpflege sowie die naturwissenschaftlichen Begleituntersuchungen – Einleitung und Übersicht, AA 2008/2, 9–23.
- v. Graeve – Senff 1991 = V. v. Graeve – R. Senff, Milet 1990. Die Grabung auf dem Kalabaktepe, IstMitt 41, 1991, 127–133.
- Graf 1974 = F. Graf, Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit (Berlin 1974).
- Graf 1985 = F. Graf, Nordionische Kulte. Religionsgeschichtliche und epigraphische Untersuchungen zu den Kulturen von Chios, Erythrai, Klazomenai und Phokaia (Rom 1985).
- Graf 1995 = F. Graf, Umzüge und Prozessionen. Raum und Religion in der griechisch-römischen Antike, in: F. Graf – E. Hornung (Hrsg.), Wanderungen (München 1995) 85–112.
- Graf 1996 = F. Graf, 'Pompei' in Greece. Some Considerations about Space and Ritual in the Greek Polis, in: R. Hägg (Hrsg.), The Role of Religion in the Early Greek Polis (Stockholm 1996) 55–65.
- Green 1985 = J. R. Green, A Representation of the Birds of Aristophanes, in: Greek Vases in the Getty Museum 2, Occasional Papers on Antiquities 3 (Malibu 1985) 95–118.
- Greenewalt 1971 = C. H. Greenewalt, Fikellura and 'Early Fikellura' Pottery from Sardis, CalifStClAnt 4 1971, 153–180.
- Greenewalt 1973 = C. H. Greenewalt, 'Ephesian' Ware, CalifStClAnt 6, 1973, 91–122 Taf. 1–13.
- Greenewalt 2010 = C. H. Greenewalt, Lydian Pottery, in: N. D. Cahill (Hrsg.), Lidyalılar ve Dünyaları – The Lydians and Their World (Istanbul 2010) 107–124.
- Greenhalgh 1973 = P. A. L. Greenhalgh, Early Greek Warfare. Horsemen and Chariots in the Homeric and Archaic Ages (Cambridge 1973).
- Greifenhagen 1929 = A. Greifenhagen, Eine attische schwarzfigurige Vasengattung und die Darstellung des Komos im VI Jh. (Königsberg 1929).
- Greifenhagen 1936 = A. Greifenhagen, Außerattische schwarzfigurige Vasen im Akademischen Kunstmuseum zu Bonn, AA 1936, 343–406.
- Greifenhagen 1957 = A. Greifenhagen, Griechische Eroten (Berlin 1957).
- Greifenhagen 1965 = A. Greifenhagen, Ein ostgriechisches Elfenbein, JbBerlMus 7, 1965, 125–156.
- Greifenhagen 1967 = A. Greifenhagen, Neuerwerbungen der Staatlichen Museen Berlin, Rotfigurige Vasen, WissZRostock 16, 1967, 451–454.
- Greifenhagen 1970 = A. Greifenhagen, Schmuckarbeiten in Edelmetallen I (Berlin 1970).
- Greifenhagen 1971 = A. Greifenhagen, Attische schwarzfigurige Prachtschalen mit bemalter Standfläche, JdI 86, 1971, 80–102.
- Greifenhagen 1978 = A. Greifenhagen, Zeichnungen nach etruskischen Vasen im Deutschen Archäologischen Institut, Rom, RM 85, 1978, 59–81.
- Guggisberg 2008 = M. A. Guggisberg, Der Krieger als Jäger. Zur Bedeutung der Jagd in den 'Dark Ages', in: A. Alexandridis (Hrsg.), Mensch und Tier in der Antike. Grenzziehung und Grenzüberschreitung, Symposium vom 7. bis 9. April 2005 in Rostock (Wiesbaden 2008) 329–351.
- Günter u. a. 1997 = G. Günter – E. Simon – I. Wehgartner – C. Weiß, Mythen und Menschen. Griechische Vasenkunst aus einer deutschen Privatsammlung (Mainz 1997).
- Guzzo u. a. 1971 = P. G. Guzzo – M. N. Pagliardi – U. Spigo – L. Rota, Sibari III. Rapporto preliminare della campagna di scavo, Stombi, Casa Bianca, Parco del Cavallo, San Mauro (1971), Suppl., NSc 26, 1972, 7–450.
- Halliwell 1991 = S. Halliwell, The Use of Laughter in Greek Culture, ClQ 41, 1991, 279–296.
- Halm-Tisserant 2001 = M. Halm-Tisserant, REA 103, 2001, 610 (Rezension zu Tempesta 1998).
- Hampe 1936 = R. Hampe, Frühe griechische Sagenbilder in Böotien (Athen 1936).
- Hampe 1975 = R. Hampe, Dickbauchtänzer und Dieb auf korinthischem Krater, JdI 90, 1975, 85–99.
- Hampe – Jantzen 1937 = R. Hampe – U. Jantzen, Die Grabung im Frühjahr 1937, JdI 52, 1937, 25–97.
- Hanfmann 1953 = G. M. A. Hanfmann, Ionia, Leader or Follower?, HarvStClPhil 61, 1953, 1–37.
- Hanfmann 1962 = G. M. A. Hanfmann, The Fourth Campaign at Sardis (1961), BASOR 166, 1962, 1–57.
- Hanfmann 1966 = G. M. A. Hanfmann, The Eighth Campaign at Sardis (1965), BASOR 182, 1966, 2–34.
- Hanfmann 1972 = G. M. A. Hanfmann, Letters from Sardis (Cambridge, Mass. 1972).
- Hanfmann 1974 = G. M. A. Hanfmann, The Sixteenth Campaign at Sardis (1973), BASOR 215, 1974, 31–60.
- Hanfmann – Detweiler 1966 = G. M. A. Hanfmann – A. H. Detweiler, Sardis Through the Ages, Archaeology 19, 1966, 90–97.

- Hannestad 1976 = L. Hannestad, *The Followers of the Paris Painter* (Copenhagen 1976).
- Hartmann 2002 = E. Hartmann, *Heirat, Hetärenentum und Konkubinat im klassischen Athen* (Frankfurt a. M. 2002).
- Hasselin Rous u. a. 2009 = I. Hasselin Rous – L. Laugier – J.-L. Martinez, *D'Izmir à Smyrne. Découverte d'une cité antique*, Ausstellungskatalog Paris (Paris 2009).
- Hatzi 2008 = G. E. Hatzi, *The Archaeological Museum of Olympia* (Athens 2008).
- Hatzivassiliou 2010 = E. Hatzivassiliou, *Athenian Black Figure Iconography between 510 and 475 B.C.* (Rahden/Westf. 2010).
- Hayes 1979 = J. W. Hayes, *AJA* 78, 1979, 439 f. (Rezension zu Walter-Karydi 1973).
- Hayes 1992 = J. W. Hayes, *Greek and Greek-style Painted and Plain Pottery in the Royal Ontario Museum Excluding Black-figure and Red-figure Vases* (Toronto 1992).
- Hedreen 1992 = G. M. Hedreen, *Silens in Attic Black-figure Vase-painting. Myth and Performance* (Ann Arbor 1992).
- Hedreen 2001 = G. M. Hedreen, *Capturing Troy. The Narrative Functions of Landscape in Archaic and Early Classical Greek Art* (Ann Arbor 2001).
- Hedreen 2006 = G. M. Hedreen, "I let go my force just touching her hair". *Male Sexuality in Athenian Vase-paintings of Silens and Iambic Poetry*, *ClAnt* 25, 2006, 277–325.
- Heilmeyer 2007 = W.-D. Heilmeyer, *Berliner Marmore aus Kleinasien. Bericht über ein geologisch-archäologisches Projekt 1994–2004*, *JdI* 122, 2007, 127–161.
- Heinemann 1910 = M. Heinemann, *Landschaftliche Elemente in der griechischen Kunst bis Polygnot* (Bonn 1910).
- Heinrich 2007 = F. Heinrich, *Bodengelage im Reich des Dionysos. Gelagebilder ohne Klinen 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) 100–153.
- Heinrich – Senff 1992 = H. Heinrich – R. Senff, *Die Grabung am Kalabaktepe*, *IstMitt* 42, 1992, 100–104.
- Heinz 1990 = M. Heinz, *Katalog ausgewählter Funde*, *IstMitt* 40, 1990, 56–61.
- Heinz – Senff 1995 = M. Heinz – R. Senff, *Die Grabung auf dem Zeytintepe*, *AA* 1995, 220–228.
- Heitsch 1983 = E. Heitsch, *Xenophanes. Die Fragmente* (München 1983).
- Heitsch 1994 = E. Heitsch, *Xenophanes und die Anfänge des kritischen Denkens*, *AbhMainz* 7 (Stuttgart 1994).
- Heland 1970 = M. v. Heland, *A Corinthian Alabastron in Uppsala and its Motive*, in: *Studien zur griechischen Vasenmalerei*, *AntK Beih.* 7 (Bern 1970) 19–32.
- Helbig 1904 = M. W. Helbig, *Les Hippeis Athéniens*, *MemAcInsc* 1904, 157–264.
- Helbig 1884 = W. Helbig, *Das homerische Epos aus den Denkmälern erläutert* (Leipzig 1884).
- Helbig 1887 = W. Helbig, *Das homerische Epos aus den Denkmälern erläutert. Archäologische Untersuchungen* ²(Leipzig 1887).
- Helbing 1899 = H. Helbing, *Katalog einer bedeutenden, höchst interessanten Sammlung griechischer Vasen, Terrakotten, Marmorwerke, Bronzen und Gläser. Auktion in München* (München 1899).
- Helck 1995 = W. Helck, *Die Beziehungen Ägyptens und Vorderasiens zur Ägäis bis ins 7. Jahrhundert v. Chr.* (Darmstadt 1995).
- Held 1999 = W. Held, *Vom urartäischen Raupenhelm zum ionischen Helm. Zu einer Wangenklappe aus dem Athenaheiligtum in Milet*, *IstMitt* 49, 1999, 141–157.
- Helden 2008 = *Zeit der Helden. Die „dunklen Jahrhunderte“ Griechenlands 1200–700 v. Chr.*, Ausstellungskatalog Karlsruhe (Darmstadt 2008).
- Hemelrijk 1963 = J. M. Hemelrijk, *Some Ear Ornaments in Archaic Cypriot and East Greek Art*, *BABesch* 38, 1963, 28–51.
- Hemelrijk 1984 = J. M. Hemelrijk, *Caeretan Hydriae*, *Kerameus* 5 (Mainz 1984).
- Hemelrijk 2007 = J. M. Hemelrijk – E. den Boer, *Campana Dinoi, a New Painter, Old Questions*, *BABesch* 82, 2007, 365–421.
- Hemelrijk 2009 = J. M. Hemelrijk, *More about Caeretan Hydriae. Addenda et Clarificanda* (Amsterdam 2009).
- Henderson 1975 = J. Henderson, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy* (New Haven 1975).
- Henrichs 1987 = A. Henrichs, *Myth Visualized. Dionysos and his Circle in Sixth-Century Attic Vase-Painting*, in: D. v. Bothmer (Hrsg.), *Papers on the Amasis Painter and his World, Colloquium Malibu 1986* (Malibu 1987) 92–124.
- Henrichs 1996 = A. Henrichs, *Warum soll ich denn tanzen? Dionysisches im Chor der griechischen Tragödie*, *Lectio Teubneriana* 4 (Stuttgart 1996).
- Herda 1998 = A. Herda, *Der Kult des Gründerheroen Neileos und die Artemis Kithone in Milet*, *ÖJh* 67 1998, Hauptblatt 1–48.
- Herda 2006 = A. Herda, *Der Apollon-Delphinios-Kult in Milet und die Neujahrsprozession nach Didyma. Ein neuer Kommentar der Molpoisatzung*, *MilForsch* 4 (Mainz 2006).
- Herda 2009 = A. Herda, *Karkiša-Karien und die sogenannte Ionische Migration*, in: F. Rumscheid (Hrsg.), *Die Karer und die Anderen. Internationales Kolloquium an der Freien Universität Berlin 13. bis 15. Oktober 2005* (Bonn 2009) 27–108.
- Herda – Sauter 2009 = A. Herda – E. Sauter, *Karerinnen und Karer in Milet. Zu einem*

- spätklassischen Schüsselchen mit karischem Grafitto aus Milet, AA 2009/2, 51–112.
- Herdejürgen 1968 = H. Herdejürgen, Die Thronende Göttin aus Tarent in Berlin. Eine Untersuchung zur archaischen und archaischen Schrägmanteltracht (Waldsassen 1968).
- Herdejürgen 1989 = H. Herdejürgen, Ostgriechische Büstengefäße – Bemerkungen zur Chronologie, in: H.-U. Cain (Hrsg.), Festschrift für Nikolaus Himmelmann. Beiträge zur Ikonographie und Hermeneutik, Bjb Beih. 47 (Mainz 1989) 71–77.
- Herfort-Koch 1986 = M. Herfort-Koch, Archaische Bronzeplastik Lakoniens, Boreas Beih. 4 (Münster 1986).
- Herrmann 1966 = H.-V. Herrmann, Urartu und Griechenland, JdI 81, 1966, 79–141.
- Higgins 1954 = R. A. Higgins, Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum I. Greek, 730-330 B.C. (London 1954).
- Higgins 1959 = R. A. Higgins, Catalogue of the Terracottas in the British Museum II. Plastic Vases of the 7th and 6th Centuries B.C. (London 1959).
- Higgins 1980 = R. Higgins, Greek and Roman Jewellery. Second Edition (London 1980).
- Himmelmann 1959 = N. Himmelmann-Wildschütz, Zur Eigenart des klassischen Götterbildes (München 1959).
- Himmelmann 1963 = N. Himmelmann-Wildschütz, Zur Genelos-Gruppe beim samischen Heraion, MarbWPr, 1963, 13–17.
- Himmelmann 1964 = N. Himmelmann-Wildschütz, Bemerkungen zur geometrischen Plastik (Berlin 1964).
- Himmelmann 1965 = N. Himmelmann-Wildschütz, Beiträge zur Chronologie der archaischen ostionischen Plastik, IstMitt 15, 1965, 24–42 Taf. 2–24.
- Himmelmann 1967 = N. Himmelmann-Wildschütz, Erzählung und Figur in der archaischen Kunst, AbhMainz 1967, 2 (Mainz 1967).
- Himmelmann 1968 = N. Himmelmann-Wildschütz, Über einige gegenständliche Bedeutungsmöglichkeiten des frühgriechischen Ornaments, AbhMainz 1968, 7 (Mainz 1968).
- Himmelmann 1969 = N. Himmelmann, Über bildende Kunst in der homerischen Gesellschaft, AbhMainz 1969, 7 (Mainz 1969).
- Himmelmann 1972 = N. Himmelmann, Das Akademische Kunstmuseum der Universität Bonn (Berlin 1972).
- Himmelmann 1980 = N. Himmelmann, Über Hirten-Genre in der antiken Kunst, Opladen 1980.
- Himmelmann 1986 = N. Himmelmann, Ostionische Thronfiguren, in: H. Kyrieleis (Hrsg.), Archaische und klassische griechische Plastik, Akten d. Internat. Kolloquiums vom 22.–25. April 1985 in Athen (Mainz 1986) 15–20.
- Himmelmann 1990 = N. Himmelmann, Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst, JdI Ergh. 26 (Berlin 1990).
- Himmelmann 1994 = N. Himmelmann, Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit, JdI Ergh. 28 (Berlin 1994).
- Himmelmann 1996 = N. Himmelmann, Minima Archaeologica. Utopie und Wirklichkeit in der Antike (Mainz 1996).
- Himmelmann 1997 = N. Himmelmann, Tieropfer in der griechischen Kunst (Opladen 1997).
- Himmelmann 2005a = N. Himmelmann, Grundlagen der griechischen Pflanzendarstellung, Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Vorträge G393 (Paderborn 2005).
- Himmelmann 2005b = N. Himmelmann, Symposionfragen, in: M. Şahin – İ. H. Mert (Hrsg.), Ramazan Özgan'a Armağan. Festschrift für Ramazan Özgan (Istanbul 2005) 149–166.
- Himmelmann – Geominy 1992 = N. Himmelmann – W. Geominy, Archäologische Forschungen im Akademischen Kunstmuseum der Universität Bonn. Die griechisch-ägyptischen Beziehungen, Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Vorträge G316 (Opladen 1992).
- Hinge 2006 = G. Hinge, Die Sprache Alkmans. Textgeschichte und Sprachgeschichte (Wiesbaden 2006).
- Höckmann 1985 = O. Höckmann, Antike Seefahrt (München 1985).
- Höckmann 2001a = U. Höckmann, ‚Bilinguen‘. Zu Ikonographie und Stil der karisch-ägyptischen Grabstelen des 6. Jhs. v. Chr. Methodische Überlegungen zur griechischen Kunst der archaischen Zeit in Ägypten, in: Höckmann – Kreikenbom 2001, 217–232.
- Höckmann 2001b = U. Höckmann, Zusammenfassung, in: Höckmann – Kreikenbom 2001, S. V–VII.
- Höckmann – Kreikenbom 2001 = U. Höckmann – D. Kreikenbom (Hrsg.), Naukratis. Die Beziehungen zu Ostgriechenland, Ägypten und Zypern in archaischer Zeit. Akten der Table Ronde in Mainz, 25.–27. November 1999 (Möhnesee 2001)
- Höckmann– Winkler-Horaček 2005 = U. Höckmann – L. Winkler-Horaček, Sphinx im frühen Griechenland und thebanische Sphinx, in: Ägypten Griechenland Rom 2005, 90–96.
- Hodkinson 1998 = S. Hodkinson, Patterns of Bronze Dedications at Spartan Sanctuaries, c. 650–350 BC, Towards a Quantified Database of Material and Religious Investment, in: W. G. Cavanagh – S. E. C. Walker (Hrsg.), Sparta in Laconia. The Archaeology of a City and its Countryside, Proceedings of the 19th British Museum Classical Colloquium held with the British School at Athens and King's and University Colleges, London 6–8 December 1995 (London 1998) 55–63.

- Hoffmann 1964 = H. Hoffmann, Two Unknown Greek Bronzes of the Archaic Period, *AJA* 68, 1964, 185–188.
- Hoffmann – Steinhart 1998 = F. Hoffmann – M. Steinhart, Apries und die ostgriechische Vasenmalerei, *ÖJh* 67, 1998, 49–61.
- Hogarth 1908 = D. G. Hogarth, Excavations at Ephesus. The Archaic Artemisia (London 1908).
- Hogarth u. a. 1905 = D. G. Hogarth – H. L. Lorimer – C. C. Edgar, *Naukratis*, 1903, *JHS* 25, 1905, 105–136 Taf. 5–7.
- Holmberg 1992 = E. J. Holmberg, On the Rycroft Painter and Other Athenian Black Figure Vase Painters with a Feeling for Nature (Jonsered 1992).
- Homann-Wedeking 1938 = E. Homann-Wedeking, Archaische Vasenornamentik in Attika, Ionien und Ostgriechenland (Athen 1938).
- Homann-Wedeking 1966 = E. Homann-Wedeking, Samos 1965. Heraion, *AA* 1966, 158–164.
- Homann-Wedeking 1969 = E. Homann-Wedeking, Neufunde im Heraion von Samos, *AA* 1969, 551–558.
- Hommel 1959/1960 = P. Hommel, Die Ausgrabung beim Athena-Tempel in Milet 1957. II. Der Abschnitt östlich des Athena-Tempels, *IstMitt* 7, 1959/1960, 31–62 Taf. 19–68.
- Hommel 1967 = P. Hommel, Archaischer Jünglingskopf aus Milet, *IstMitt* 17, 1967, 115–127.
- Hood 1967 = R. G. Hood, A Geometric Oenochoe with Ship Scene in Hobart, *AJA* 71, 1967, 82–87 Taf. 31 f.
- Hood – Boardman 1954 = M. S. F. Hood – J. Boardman, *British Excavations – Chios*, *AREpLond* 1, 1954, 20–23.
- Howe 1954 = T. P. Howe, The Origin and Function of the Gorgon Head, *AJA* 58, 1954, 209–221.
- Hürmüzlü 2008 = B. Hürmüzlü, İonia Vazo Resim Sanatında İlk Hikâyeciler Sahneleri, *Türk Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Haberler* 25, 2008, 12–13.
- Hürmüzlü 2010 = B. Hürmüzlü, Die früheste Gruppe Klazomenischer Sarkophage aus Klazomenai, *JdI* 125, 2010, 89–153.
- Hurwit 1985 = J. M. Hurwit, The Art and Culture of Early Greece, 1100–280 B.C. (Cornell 1985).
- Hurwit 1991 = J. M. Hurwit, The Representation of Nature in Early Greek Art, in: D. Buitron-Oliver (Hrsg.), *New Perspectives in Early Greek Art*, Proceedings of the Symposium, 27–28 May 1988 (Hanover 1991) 33–62.
- Hurwit 1992 = J. M. Hurwit, A Note on Ornament, Nature and Boundary in Early Greek Art, *BABesch* 67, 1992, 63–72.
- Hutchinson 2003 = G. O. Hutchinson, Greek Lyric Poetry. A Commentary on Selected Larger Pieces. Alcman, Stesichorus, Sappho, Alcaeus, Ibycus, Anacreon, Simonides, Bacchylides, Pindar, Sophocles, Euripides (Oxford 2003).
- Il'ina 1997 = Ju. I. Il'ina, Chiosskaja keramika konca VII - načala VI veka do n. é. iz raskopok na ostrove Berezan', *TrudyErmit* 38, 1997, 5–16.
- Il'ina 2005 = Ju. I. Il'ina, Chiosskaja keramika iz raskopok na ostrove Berezan', in: S. L. Solov'ev (Hrsg.), *Borisfen – Berezan'. Archeologičeskaja Kollekcija Ėrmitaža I* (Sankt-Peterburg 2005) 70–173.
- Immerwahr 1989 = S. A. Immerwahr, The Pomegranate Vase. Its Origins and Continuity, *Hesperia* 58, 1989, 397–410.
- Iozzo 2006 = M. Iozzo, Osservazioni sulle più antiche importazioni di ceramica greca a Chiuse e nel suo territorio (circa 650/620 – 550/520 a. C.), in: J. de La Genière (Hrsg.), *Les clients de la céramique grecque. Actes du Colloque de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris, 30-31 janvier 2004, *Cahiers du CVA France* 1 (Paris 2006) 105–132 Taf. 231–242.
- İren 2002 = K. İren, Die Werkstatt des Londoner Dinos, Eine phokäische Werkstatt?, *IstMitt* 52, 2002, 165–209.
- İren 2003 = K. İren, Aiolische orientalisierende Keramik (Istanbul 2003).
- Işık 1986/1987 = F. Işık, Die Entstehung der frühen Kybelebilder Phrygiens und ihre Einwirkung auf die ionische Plastik, *ÖJh* 57, 1986/1987, Beibl. 42–107.
- Işık 2000 = F. Işık, Die Statuetten vom Tumulus D bei Elmalı. Ionisierung der neuhethitisch-phrygischen Bildformen in Anatolien (Antalya 2003) = *Lykia* 5, 2000.
- Işık 2001 = F. Işık, Elfenbeinfiguren aus dem Artemision von Ephesos, in: U. Muss (Hrsg.), *Der Kosmos der Artemis von Ephesos* (Wien 2001) 85–98.
- Isler 1978 = H. P. Isler, The Meaning of the Animal Frieze in Archaic Greek Art, *NumAntCl*, 1978, 7–28.
- Isler 1983 = H. P. Isler, Drei neue Caeretaner Gefäße, *JdI* 98, 1983, 15–56.
- Isler-Kerényi 1967 = C. Isler-Kerényi, Nike. Der Typus der laufenden Flügelfrau in archaischer Zeit (Stuttgart 1969).
- Isler-Kerényi 1976 = C. Isler-Kerényi, Stamnoi e stamnoidi. Genesi e funzione, *NumAntCl* 5, 1976, 33–52.
- Isler-Kerényi 1984 = C. Isler-Kerényi, Boreade oder Eros?, *AA* 1984, 383–386.
- Isler-Kerényi 1988 = C. Isler-Kerényi, Dickbäuche, Komasten, dionysische Tänzer?, in: J. Christiansen – T. Melander (Hrsg.), *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery*, Copenhagen, August 31 – September 4 1987 (Copenhagen 1988) 269–277.
- Isler-Kerényi 1990 = C. Isler-Kerényi, Identità maschili e femminili intorno a Dionysos nell'opera del pittore di Amasis (iconografia dionisiaca III), *NumAntCl* 19, 1990, 59–76.

- Isler-Kerényi 2001 = C. Isler-Kerényi, Dionysos nella Grecia arcaica. Il contributo delle immagini (Pisa 2001).
- Isler-Kerényi 2004 = C. Isler-Kerényi, Civilizing Violence. Satyrs on 6th-Century Greek Vases (Fribourg 2004).
- Isler-Kerényi 2007 = C. Isler-Kerényi, Komasts, Mythic Imaginary, and Ritual, in: E. Csapo – M. C. Miller (Hrsg.), The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama (Cambridge 2007) 77–95.
- Jackson 1976 = D. A. Jackson, East Greek Influence on Attic Vases. The Society for the Promotion of Hellenic Studies, Suppl. Paper 13 (London 1976).
- Jacobsthal 1927 = P. Jacobsthal, Ornamente griechischer Vasen (Berlin 1927).
- Jacobsthal 1951 = P. Jacobsthal, The Date of the Ephesian Foundation-deposit, JHS 71, 1951, 85–95 Taf. 31–36.
- Jacopi 1929 = G. Jacopi, Scavi nella necropoli di Jalisso 1924-1928, CIRh 3 (Rhodos 1929).
- Jacopi 1931 = G. Jacopi, Scavi nelle necropoli camiresi 1929-1930. Esplorazione archeologica di Camiro 1, CIRh 4 (Rhodos 1931).
- Jacopi 1932 = G. Jacopi, Lo Spedale dei Cavalieri e il Museo Archeologico di Rodi (Roma 1932).
- Jacopi 1932/1933 = G. Jacopi, Esplorazione archeologica di Camiro 2, CIRh 6/7 (Bergamo 1932/1933).
- Jacquemin 1981 = A. Jacquemin, Travaux de l'École Française en Grèce en 1980. Thasos, II b. Artémision, secteur occidental, BCH 105, 1981, 942–947.
- Jacquemin 2009 = A. Jacquemin, L'inverse est-il vrai? Peut-on penser la donatrice dans un sanctuaire masculin?: Prêtre – Huyssecm-Haxhi 2009, 69–79.
- Jahresbericht AA 2006 = Milet, Jahresbericht 2005 des DAI, AA 2006/2, 211 f.
- Jahresbericht AA 2011 = Milet, Jahresbericht 2010 des DAI, AA 2011/1 Beih., 175–177.
- Jantzen 1955 = U. Jantzen, Griechische Greifenkessel (Berlin 1955).
- Jantzen 1972 = U. Jantzen, Ägyptische und orientalische Bronzen aus dem Heraion von Samos, Samos 8 (Bonn 1972).
- Jarosch 1994 = V. Jarosch, Samische Tonfiguren aus dem Heraion von Samos, Samos 18 (Bonn 1994).
- Jarovaja 1962 = E. F. Jarovaja, Fragment raspisnogo klazomenskogo sosuda s o. Berezan', Kratkije soobščeniija o polevyh archeologičeskikh issledovanijach Odesskogo Gosudarstvennogo Archeologičeskogo Muzeja = MatASevPrič 4, 1962, 134–136.
- Jeffery 1964 = L. H. Jeffery, Old Smyrna, Inscriptions on Sherds and Small Objects, BSA 59, 1964, 39–49 Taf. 5–8.
- Jeffery 1977 = L. H. Jeffery, Gnomon 49, 1977, 430–432 (Rezension zu Schneider 1975).
- Jenkins – Williams 1985 = I. Jenkins – D. Williams, Sprang Hair Nets. Their Manufacture and Use in Ancient Greece, AJA 89, 1985, 411–418.
- Johannowsky 1983 = W. Johannowsky, Materiali di età arcaica dalla Campania (Napoli 1983).
- Johansen 1994 = F. Johansen (Hrsg.), Greece in the Archaic Period. Catalogue Ny Carlsberg Glyptotek (Copenhagen 1994).
- Johnston 1973 = A. W. Johnston, A Catalogue of Greek Vases in Public Collections in Ireland (Dublin 1973).
- Johnston 1978 = A. Johnston, Pottery from Naukratis. An Exhibition on the Occasion of the Eleventh International Congress of Classical Archaeology, 1st – 10th Sept. 1978 UCL (London 1978).
- Johnston 1982 = A. W. Johnston, Fragmenta Britannica II, Sherds from Naukratis, BICS 29, 1982, 35–42 Taf. 3–5.
- Johnston 2006 = A. Johnston, The Delta, From Gamma to Zeta, in: Villing – Schlotzhauer 2006, 23–30.
- Jones – Boardman 1986 = R. E. Jones – J. Boardman, Provenance Studies of Greek Pottery of the Historic Period, in: R. E. Jones (Hrsg.), Greek and Cypriot Pottery. A Review of Scientific Studies (Athens 1986) 627–747.
- Jucker 1963 = I. Jucker, Frauenfest in Korinth, AntK 6, 1963, 47–61.
- Jully 1970 = J. J. Jully, Vases stamnoïdes de type grec archaïque, Mon Piot 61, 1970, 1–24.
- Junker 1993 = K. Junker, Der ältere Tempel im Heraion am Sele. Verzierte Metopen im architektonischen Kontext (Köln 1993).
- Junker 2005 = K. Junker, Griechische Mythenbilder. Eine Einführung in ihre Interpretation (Stuttgart 2005).
- Kahane 1973 = P. P. Kahane, Ikonologische Untersuchungen zur griechisch-geometrischen Kunst. Der Cesnola-Krater aus Kourion im Metropolitan Museum, AntK 16, 1973, 114–138.
- Kahil 1963 = L. Kahil, Quelques vases du sanctuaire d'Artémis à Brauron, in: L. Kahil (Hrsg.), Neue Ausgrabungen in Griechenland, AntK Beih. 1 (Olten 1963) 5–29 Taf. 1–16.
- Kahil 1981 = L. Kahil, Le „cratérisque“ d'Artémis et le Brauronion de l'Acropole, Hesperia 50, 1981, 253–263 Taf. 62.
- Kallipolitis 1956 = V. Kallipolitis, Une nouvelle hydrie de Caere, Mon Piot 48, 1956, 55–62.
- Kaltsas 1996/1997 = N. Kaltsas, Κλαζομενιακὲς σαριοφάγοι ἀπὸ το νεκροταφεῖο τῆς Λιάνθου, ADelt 51/52, 1996/1997, 35–50.
- Kaltsas – Shapiro 2008 = N. Kaltsas – A. Shapiro (Hrsg.), Worshiping Women, Ritual and Reality in Classical Athens (Athens 2008).
- Kammerzell 1993 = F. Kammerzell, Studien zu Sprache und Geschichte der Karer in Ägypten (Wiesbaden 1993).

- Kapošina 1956 = C. I. Kapošina, Iz istorii grečeskoj kolonizacii nižnego Pobuž'ja, in: Ol'vija i nižnee pobuž'je v antičnuju epochu, *MatIsslA* 50 (Moskva 1956), 27–254.
- Karageorghis 1961 = V. Karageorghis, Chronique des fouilles a Chypre en 1960, 4. Découvertes à Amathonte, *BCH* 85, 1961, 312–314 Taf. 10.
- Karageorghis 1966 = V. Karageorghis, Notes on Some Centaurs from Cyprus, in: *Χαριστήριο εις Αναστάσιον Κ. Ορλάνδον τ. Β'* (Athenai 1966) 160–169.
- Karageorghis 2000 = V. Karageorghis, Ancient Art from Cyprus. The Cesnola Collection in The Metropolitan Museum of Art (New York 2000).
- Karageorghis – des Gagniers 1974 = V. Karageorghis – J. des Gagniers, La céramique chypriote de style figuré. Âge du Fer (1050-500 Av. J.-C.) (Rom 1974).
- Karakasi 2001 = K. Karakasi, Archaische Koren (München 2001).
- Karantzali 1998 = E. Karantzali, A New Mycenaean Pictorial Rhyton from Rhodes, in: V. Karageorghis – N. Stampolidis (Hrsg.), Eastern Mediterranean. Cyprus – Dodecanese – Crete 16th – 6th cent. B.C., Proceedings of the International Symposium in Rethymnon 13–16 May 1997 (Athens 1998) 87–103.
- Kardara 1959 = Ch. Kardara, *AJA* 63, 1959, 209 (Rezension zu Schiering 1957).
- Kardara 1963 = Ch. Kardara, *Ροδιακή αγγειογραφία* (Athen 1963).
- Karo 1899 = G. Karo, Notes on Amasis and Ionic Black-Figured Pottery, *JHS* 19, 1899, 135–164 Taf. 5–6.
- Karo 1933 = G. Karo, Archäologische Funde. Inseln, *AA* 1933, 246–257.
- Karoglou 2010 = K. Karoglou, Attic Pinakes. Votive Images in Clay (Oxford 2010).
- Karouzou 1956 = S. Karouzou, The Amasis Painter (Oxford 1956).
- Karusos 1962 = C. Karusos, *Ασπίλ'εν νεοισεν*, *AM* 77, 1962, 121–129.
- Kastanajan 1984 = E. G. Kastanajan – T. M. Arsen'eva, Keramika, in: G. A. Košelenko – I. T. Kruglikova – V. S. Dolgorukov (Hrsg.), *Antičnye gosudarstva Severnogo Pričernomor'ja*, *Archeologija SSSR* (Moskva 1984) 229–231 Taf. 139–141.
- Kästner 2008 = U. Kästner, Attische Vasen mit Dionysosdarstellungen. Gefäßform und Dekoration, in: R. Schlesier – A. Schwarzmaier (Hrsg.), *Dionysos. Verwandlung und Ekstase*, Ausstellungskatalog (Berlin 2008) 55–69.
- Käufler 2006 = S. Käufler, Die archaischen Kannen von Milet (Diss. Bochum 2004); Publikation Online Bochum 2006: <<http://www-brs.ub.ruhr-uni-bochum.de/netahtml/HSS/Diss/KaeuflerSteffen/diss.pdf>> (31.1.2007).
- Keesling 2003 = C. M. Keesling, The Votive Statues of the Athenian Acropolis (Cambridge 2003).
- Keils 1926 = J. Keil, XII. Vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen in Ephesos, *ÖJh* 23, 1926, 247–300.
- Keramopoulos 1907 = D. Keramopoulos, Πηλίνη σαρκοφάγος ἐκ Κλαζομενῶν, *AEphem* 1907, 199–206 Taf. 9.
- Kerschner 1995 = M. Kerschner, Die Ostterrasse des Kalabaktepe, *AA* 1995, 214–220.
- Kerschner 1999 = M. Kerschner, Das Artemisheiligtum auf der Ostterrasse des Kalabaktepe in Milet. Stratigraphie und Keramikfunde der Sondagen des Jahres 1995, *AA* 1999, 7–51.
- Kerschner 2001 = M. Kerschner, Perspektiven der Keramikforschung in Naukratis 75 Jahre nach Elinor Price, in: Höckmann – Kreikenbom 2001, 69–94.
- Kerschner 2003 = M. Kerschner, Stratifizierte Fundkomplexe der geometrischen und subgeometrischen Epoche aus Ephesos, in: B. Rückert – F. Kolb (Hrsg.), Probleme der Keramikchronologie des südlichen und westlichen Kleinasien in geometrischer und archaischer Zeit, Internationales Kolloquium, Tübingen 24.3.–26.3.1998 (Bonn 2003) 43–59.
- Kerschner 2004 = M. Kerschner, Phokäische Thalassokratie oder Phantom-Phokäer? Die frühgriechischen Keramikfunde im Süden der iberischen Halbinsel aus der ägäischen Perspektive, in: K. Lomas (Hrsg.), Greek Identity in the Mediterranean. Papers in Honour of Brian Shefton, *Mnemosyne Suppl.* 246 (Leiden 2004) 115–148.
- Kerschner 2005 = M. Kerschner, Die Ionier und ihr Verhältnis zu den Phrygern und Lydern. Beobachtungen zur archäologischen Evidenz, in: E. Schwertheim – E. Winter (Hrsg.), Fahri Işık zum 60. Geburtstag gewidmet, *AMS* 54 (Bonn 2005) 113–156.
- Kerschner 2006a = M. Kerschner, On the Provenance of Aiolian Pottery, in: Villing – Schlotzhauer 2006, 109–127.
- Kerschner 2006b = M. Kerschner, Zur Herkunftsbestimmung archaisch ostgriechischer Keramik, die Funde aus Berezan im Akademischen Kunstmuseum der Universität Bonn und im Robertinum der Universität Halle-Wittenberg, *IstMitt* 56, 2006, 129–156.
- Kerschner 2008 = M. Kerschner, Die Lyder und das Artemision von Ephesos, in: Muss 2008, 223–233.
- Kerschner – Schlotzhauer 2005 = M. Kerschner – U. Schlotzhauer, A New Classification System for East Greek Pottery, *AncWestEast* 4/1, 2005, 1–56.
- Kerschner – Schlotzhauer 2007 = M. Kerschner – U. Schlotzhauer, Ein neues Klassifikationssystem der ostgriechischen Keramik, in: Panionion-Symposium 2007, 295–317.
- Kerschner – Senff 1997 = M. Kerschner – R. Senff, Die Ostterrasse des Kalabaktepe, *AA* 1997, 120–122.

- Kerschner u. a. 1993 = M. Kerschner – H. Mommsen – T. Beier – D. Heimermann – A. Hein, Neutron Activation Analysis of Bird Bowls and Related Archaic Ceramics From Miletus, *Archaeometry* 35/2, 1993, 197–210.
- Kerschner u. a. 2008 = M. Kerschner – I. Kowallek – M. Steskal, Archäologische Forschungen zur Siedlungsgeschichte von Ephesos in geometrischer, archaischer und klassischer Zeit. Grabungsbefunde und Keramikfunde aus dem Bereich von Koressos, *ÖJh Ergh.* 9 (Wien 2008).
- Ketterer 1999 = K. Ketterer, Funde aus Milet III. Ein Fikellurakessel aus dem Aphroditeheiligtum in Milet, *AA* 1999, 213–221.
- Kilian-Dirlmeier 1985 = I. Kilian-Dirlmeier, Fremde Weihungen in griechischen Heiligtümern vom 8. bis zum Beginn des 7. Jahrhunderts v. Chr., *JbRGZM* 32, 1985, 215–254.
- Kilinski 1978 = K. Kilinski II, The Boeotian Dancers Group, *AJA* 82, 1978, 173–191.
- Kilinski 1990 = K. Kilinski II, Boeotian Black-Figure Vase-Painting of the Archaic Period (Mainz 1990).
- Kilinski – Maffre 1999 = K. Kilinski II – J.-J. Maffre, Cinq canthares béotiens à figures noires du second quart du VIe siècle avant J.-C., *Mon Piot* 77, 1999, 7–40.
- Kilmer 1993 = M. Kilmer, Greek Erotica on Attic Red-Figure Vases (London 1993).
- Kinch 1914 = K. F. Kinch, *Fouilles de Vroulia* (Berlin 1914).
- Kirchner 1987 = E. Kirchner, Zum Bildprogramm Klazomenischer Sarkophage, *JdI* 102, 1987, 119–161.
- Kirk 1949 = G. S. Kirk, Ships on Geometric Vases, *BSA* 44, 1949, 93–153.
- Kjellberg 1908 = L. Kjellberg, Klazomenische Vasen, in: *AD II* (Berlin 1908) 8–10 Taf. 54–57.
- Kjellberg 1932 = L. Kjellberg, Klazomenische Denkmäler, *JdI* 47, 1932, 1–11.
- Kjellberg 1940 = L. Kjellberg, Die Architektonischen Terrakotten, *Larisa am Hermos* 2 (Stockholm 1940).
- Klebinder-Gauß 2007 = G. Klebinder-Gauß, Bronzefunde aus dem Artemision von Ephesos, *FiE* 12, 3 (Wien 2007).
- Kleine 1979 = J. Kleine, Milet. Bericht über die Arbeiten im Südschnitt an der hellenistischen Stadtmauer 1968–1973, *IstMitt* 29, 1979, 109–159 Taf. 27–48.
- Kleine 2005 = B. Kleine, Bilder tanzender Frauen in frühgriechischer und klassischer Zeit (Rahden/Westf. 2005).
- Kleiner 1966 = G. Kleiner, *Alt-Milet* (Wiesbaden 1966).
- Kleiner 1968 = G. Kleiner, *Die Ruinen von Milet* (Berlin 1968).
- Klößner 2006 = A. Klößner, Votive als Gegenstände des Rituals – Votive als Bilder von Ritualen. Das Beispiel der griechischen Weihreliefs, in: J. Mylonopoulos – H. Roeder (Hrsg.), *Archäologie und Ritual. Auf der Suche nach der rituellen Handlung in den antiken Kulturen Ägyptens und Griechenlands* (Wien 2006) 139–149.
- Knauß 2007 = F. S. Knauß, Die Heimat der Amazonen, in: R. Wünsche (Hrsg.), *Starke Frauen, Ausstellungskatalog München* (München 2007) 91–102.
- Knipovič 1927 = T. N. Knipovič, Ionijskaja vasa s Tamanskogo poluoostrova i klazomenskij stil' v pamjatnikach grečeskich poselenij severnogo poberež'ja Černogo morja, *Izvestija Gosudarstvennoj Akademii Istorii Material'noj Kultury* 5, 1927, 85–101.
- Knipovič 1955 = T. N. Knipovič, Chudožestvennaja keramika v gorodach severnogo Pričernomor'ja, in: *Antičnye goroda severnogo Pričernomor'ja. Očerki istorii i kul'tury* (Moskva 1955) 356–391.
- Knoblauch 2003 = A. M. Knoblauch, The Satyr on Greek Coins Revisited, *Minerva. The International Review of Ancient Art & Archaeology* 14/ 5, 2003, 46–47.
- Kocybala 1978 = A. Kocybala, Greek Colonization on the North Shore of the Black Sea in the Archaic Period, Univ. of Pennsylvania, Ph.D. dissertation 1978 (Ann Arbor 1978).
- Kohler 1964 = E. L. Kohler, Phrygian Animal Style and Nomadic Art, in: M. J. Mellink (Hrsg.), *Dark Ages and Nomads c. 1000 B.C. Studies in Iranian and Anatolian Archaeology* (Istanbul 1964) 59–62.
- Kohler 1995 = E. L. Kohler, The Lesser Phrygian Tumuli, Part 1. The Inhumations, The Gordion Excavations Final Reports 2 (Philadelphia 1995).
- Kolb 1977 = F. Kolb, Die Bau-, Religions- und Kulturpolitik der Peisistratiden, *JdI* 92, 1977, 99–138.
- Kontoleon 1969 = N. M. Kontoleon, Die frühgriechische Reliefkunst, *AEphem* 1969, 215–234 Taf. 38–58.
- Kopcke 1967 = G. Kopcke, Neue Holzfunde aus dem Heraion von Samos, *AM* 82, 1967, 100–148.
- Kopcke 1968 = G. Kopcke, Heraion von Samos, Die Kampagnen 1961/1965 im Südtemenos (8.–6. Jahrhundert), *AM* 83, 1968, 250–314.
- Kopejkina 1970 = L. Kopejkina, K voprosu o formirovanii čerņofigurnogo stilja v vostočnogrečeskoj keramike, *SoobErmit* 31, 1970, 57–59.
- Kopejkina 1979 = L. Kopejkina, Razvitie čerņofigurnogo stilja v klazomenskoj keramike (po materialam iz raskopok na o. Berezan), in: K. S. Gorbunova (Hrsg.), *Iz istorii Severnogo Pričernomor'ja v antičnuju epochu* (Leningrad 1979) 7–25.
- Kopejkina 1981 = L. Kopejkina, Osobennosti razvitija poselenija na o. Berezan' v archaičeskij period, *SovA* 1, 1981, 192–208.
- Kopejkina 1982 = L. Kopejkina, Rodosko-ionijskaja keramika VII v. do n. è. s o. Berezan'i ee značenie dlja izučenija rannego perioda suščestvovanija poselenija, in: S. Boriskovskaya (Hrsg.),

- Chudožestvennye izdelija antičnych masterov (Leningrad 1982) 6–35.
- Kopejkina 1986 = L. Kopejkina, Rospisnaja keramika arhaičeskogo vremeni iz antičnych poselenij nižnego pobuž'ja i podneprov'ja kak istočnik dlja izučenija torgvych i kul'turnych svjazej, ASbor 27, 1986, 27–47.
- Korpusova 1987 = V. N. Korpusova, Vostočnogrečeskaja rospisnaja keramika, in: S. D. Kryžickij (Hrsg.), Kul'tura naselenija Ol'vii i ee okruži v arhaičeskoe vremja (Kiev 1987) 35–53.
- Korshak 1987 = Y. Korshak, Frontal Faces in Attic Vase Painting of the Archaic Period (Chicago 1987).
- Körte 1893 = G. Körte, Archäologische Studien zur alten Komödie, JdI 8, 1893, 61–93.
- Kossatz-Deissmann 1982 = A. Kossatz-Deissmann, Zur Herkunft des Perizoma im Satyrspiel, JdI 97, 1982, 65–90.
- Kourou 1985 = N. Kourou, Musical Procession Scenes in Early Greek Art. Their Oriental and Cypriote Models, in: T. Papadopoullos (Hrsg.), Πρακτικά του Δευτέρου Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου, Λευκωσία 20–25 Απριλίου 1982, I (Leukosia 1985) 415–422.
- Kourou 1991 = N. Kourou, Aegean Orientalizing Versus Oriental Art, The Evidence of Monsters, in: V. Karageorghis (Hrsg.), The Civilizations of the Aegean and their Diffusion in Cyprus and the Eastern Mediterranean, 2000–600 B.C. Proceedings of an International Symposium 18–24 September 1989 (Larnaca 1991) 111–123.
- Kourouniotes 1915 = K. Kourouniotes, Ανασκαφή και έρευνα εν Χίω, ADelt 1, 1915, 64–93.
- Kourouniotes 1916 = K. Kourouniotes, Ανασκαφή και έρευνα εν Χίω 2, ADelt 2, 1916, 190–215.
- Kourouniotes 1910 = K. Kourouniotes, Το εν Βάσσαις ιερόν αρχαιότερον του Απόλλωνος, AEphem 1910, 271–332.
- Kozloff 1983 = A. P. Kozloff, Tierbilder aus vier Jahrtausenden. Antiken der Sammlung Mildenberg, Ausstellungskatalog Berlin (Mainz 1983).
- Kraiker 1951 = W. Kraiker, Aigina. Die Vasen des 10. bis 7. Jahrhunderts v. Chr. (Berlin 1951).
- Krauskopf 1987 = I. Krauskopf, Todesdämonen und Totengötter im vorhellenistischen Etrurien. Kontinuität und Wandel (Florenz 1987).
- Kreuzer 1998 = B. Kreuzer, Die attisch schwarzfigurige Keramik aus dem Heraion von Samos, Samos 22 (Bonn 1998).
- Kron 1984 = U. Kron, Archaisches Kultgeschirr aus dem Heraion von Samos. Zu einer speziellen Gattung von archaischem Trink- und Tafelgeschirr mit Dipinti, in: H. A. G. Brijder (Hrsg.), Ancient Greek and Related Pottery, Proceedings of the International Vase Symposium in Amsterdam 12–15 April 1984 (Amsterdam 1984) 292–297.
- Kron 1986 = U. Kron, Eine archaische Kore aus dem Heraion von Samos, in: H. Kyrieleis (Hrsg.), Archaische und klassische griechische Plastik, Akten d. Internat. Kolloquiums vom 22.–25. April 1985 in Athen (Mainz 1986) 47–65.
- Kron 1988 = U. Kron, Kultmahle im Heraion von Samos archaischer Zeit, in: R. Hägg – N. Marinatos – G. C. Nordquist (Hrsg.), Early Greek Cult Practice. Proceedings of the Fifth International Symposium at the Swedish Institute in Athens, 26–29 June 1986 (Göteborg 1988) 135–148.
- Kron 1996 = U. Kron, Priesthoods, Dedications and Euergetism. What Part Did Religion Play in the Political and Social Status of Greek Women?, in: P. Hellström – B. Alroth (Hrsg.), Religion and Power in the Ancient Greek World. Proceedings of the Uppsala Symposium 1993, Boreas 24 (Uppsala 1996) 139–182.
- Krutilov 2007 = V. V. Krutilov, Polyzemljanki arhaičeskogo vremeni na territorii učastka "T" na o. Berezan' (po materialam raskopok 2005–2006 gg.), in: A. A. Maslennikov – N. A. Gabriljuk (Hrsg.), Antičnyj mir i varvary na juge Rossii i Ukrainy. Ol'vija. Skifija. Bospor (Moskva 2007) 26–35.
- Kryžickij – Krapivina 2001 = S. D. Kryžickij – V. V. Krapivina – S. D., Drevnejšee poselenie na o. Berezan' – The Earliest Settlement on the Island of Berezan, in: E. Samaritaki (Hrsg.), Antičnye pamjatniki severo-zapadnogo pričernomor'ja – Ancient Greek Sites on the Northwest Coast of the Black Sea (Kiev 2001) 11–14.
- Kübler 1954 = K. Kübler, Die Nekropole des 10. bis 8. Jahrhunderts, Kerameikos 5, 1 (Berlin 1954).
- Kübler 1970 = K. Kübler, Die Nekropole des späten 8. bis frühen 6. Jahrhunderts, Kerameikos 6, 2 (Berlin 1970).
- Kučan 1995 = D. Kučan, Zur Ernährung und dem Gebrauch von Pflanzen im Heraion von Samos, JdI 110, 1995, 1–64.
- Kunst der Schale 1990 = K. Vierneisel – B. Kaeser (Hrsg.), Kunst der Schale – Kultur des Trinkens, Ausstellungskatalog (München 1990).
- Kunstwerke Hirsch 1957 = Adolf Hess AG, Bedeutende Kunstwerke aus dem Nachlaß Dr. Jacob Hirsch, Auktionskatalog (Luzern 1957).
- Kunze 1931 = E. Kunze, Kretische Bronzereliefs (Stuttgart 1931).
- Kunze 1932a = E. Kunze, Sirenen, AM 57, 1932, 124–141.
- Kunze 1932b = E. Kunze, Gnomon 8, 1932, 120–124 (Rezension zu Greifenhagen 1929).
- Kunze 1934 = E. Kunze, Ionische Kleinmeister, AM 59, 1934, 81–122 Taf. 6–9 Beil. 6–11.
- Kunze 1950 = E. Kunze, Archaische Schildbänder, OF 2 (Berlin 1950).
- Kunze 1963 = E. Kunze, Zum Giebel des Artemistempels in Korfu, AM 78, 1963, 74–89.

- Kunze 1994 = E. Kunze, Chalkidische Helme, in: E. Kunze – A. Mallwitz – K. Herrmann – W.-D. Heilmeyer – M. Söldner – H. Kyrieleis, Herbst 1962 bis Frühjahr 1996, *OIBer* 9 (Berlin 1994) 27–100.
- Kunze-Götte 1992 = E. Kunze-Götte, Außer sich – des Gottes voll. Die wirkenden Kräfte des Dionysos in der Bildsprache spätarchaischer Vasenmaler, in: H. Froning (Hrsg.), *Kotinos. Festschrift für Erika Simon* (Mainz 1992) 151–161 Taf. 27–30.
- Kunze-Götte 1999 = E. Kunze-Götte, Ein besonderer Flügeljüngling archaischer Zeit, *AntK* 42, 1999, 54–57 Taf. 11.
- Kurke 1992 = L. Kurke, The Politics of ἀβροσύνη in Archaic Greece, *ClAnt* 11, 1992, 91–120.
- Kurtz – Boardman 1986 = D. C. Kurtz – J. Boardman, Booners, in: *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum* 3 (Malibu 1986) 35–70.
- Kuznetsov 2001 = V. D. Kuznetsov, Archaeological Investigations in the Taman Peninsula, in: G. R. Tsetskhladze (Hrsg.), *North Pontic Archaeology. Recent Discoveries and Studies, Colloquia pontica* 6 (Leiden 2001) 319–344.
- Kuznetsov 2005 = V. D. Kuznetsov, Klazomenskaja keramika iz Fanagorii, *Drevnosti Bospora* 8, 2005, 267–275.
- Kuznetsov 2010 = V. D. Kuznetsov, Fanagorija – stolica Aznatskogo Bospora, in: G. M. Bongard-Levin (Hrsg.), *Antičnoe nasledie Kubani I* (Moskva 2010) 431–469.
- Kyrieleis 1986 = H. Kyrieleis, Chios and Samos in the Archaic Period, in: J. Boardman – C. E. Vaphopoulou-Richardson (Hrsg.), *Chios. A Conference at the Homereion in Chios 1984* (Oxford 1986) 187–204.
- Kyrieleis 1991 = H. Kyrieleis, The Relations Between Samos and the Eastern Mediterranean. Some Aspects, in: V. Karageorghis (Hrsg.), *The Civilizations of the Aegean and their Diffusion in Cyprus and the Eastern Mediterranean, 2000–600 B.C. Proceedings of an International Symposium 18–24 September 1989* (Larnaca 1991) 129–132.
- Kyrieleis 1993 = H. Kyrieleis, The Heraion at Samos, in: N. Marinatos – R. Hägg (Hrsg.), *Greek Sanctuaries. New Approaches* (London 1993) 125–153.
- Kyrieleis 1995 = H. Kyrieleis, Eine neue Kore des Cheramyes, *AntPl* 24 (Berlin 1995).
- Kyrieleis 1996a = H. Kyrieleis, Der Tänzer vom Kap Phoneas, *IstMitt* 46, 1996, 111–121.
- Kyrieleis 1996b = H. Kyrieleis, Der große Kuros von Samos, *Samos* 10 (Bonn 1996).
- Kyrieleis 2000 = H. Kyrieleis, Archaische ionische Plastik des Ägäisraumes und ihre Rezeption in Großgriechenland und Sizilien, in: F. Krinzinger (Hrsg.), *Die Ägäis und das westliche Mittelmeer. Beziehungen und Wechselwirkungen 8. bis 5. Jh. v. Chr., Akten des Symposions*, Wien 24.–27. März 1999 (Wien 2000) 265–274.
- Laffineur 1978 = R. Laffineur, *L'orfèvrerie rhodienne orientalisante* (Paris 1978).
- Lamb 1934/1935 = W. Lamb, Excavations at Kato Phana in Chios, *BSA* 35, 1934/1935, 138–163 Taf. 27–37.
- Lambrino 1938 = M. F. Lambrino, *Les vases archaïques d'Histria* (Bukarest 1938).
- Lane 1933/1934 = E. A. Lane, Lakonian Vase-Painting, *BSA* 34, 1933/1934, 99–198.
- Langenfaß 1990 = H. E. Langenfaß (Hrsg.), *Troja, Mykene, Tiryns, Orchomenos. Heinrich Schliemann zum 100. Todestag*, Ausstellungskatalog Athen/Berlin (Athen 1990).
- Langlotz 1932 = E. Langlotz, *Griechische Vasen in Würzburg* (München 1932).
- Langlotz 1962 = E. Langlotz, Beobachtungen an einem Kopf in Kyrene, *AM* 77, 1962, 111–120.
- Langlotz 1966 = E. Langlotz, Die kulturelle und künstlerische Hellenisierung der Küsten des Mittelmeeres durch die Stadt Phokaia, *Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen* 30 (Köln 1966).
- Langlotz 1969 = E. Langlotz, Beobachtungen in Phokaia, *AA* 1969, 377–385.
- Langlotz 1975 = E. Langlotz, Studien zur nordostgriechischen Kunst (Mainz 1975).
- Lapin 1961 = V. V. Lapin, Raskopki poselenija na ostrove Berezan' 1960 g., *KSIAKiev* 11, 1961, 43–52.
- Latacz 1977 = J. Latacz, Kampfparänese, Kampfdarstellung und Kampfwirklichkeit in der Ilias, bei Kallinos und Tyrtaios, *Zetemata* 66 (München 1977).
- Latacz 2007 = J. Latacz, Frühgriechische Epik und Lyrik in Ionien, in: *Panionion-Symposion 2007*, 681–700.
- Latacz u. a. 2008 = J. Latacz – T. Greub – P. Blome – A. Wiczorek (Hrsg.), *Homer. Der Mythos von Troia in Dichtung und Kunst*, Ausstellungskatalog Basel/Mannheim (München 2008).
- Lau 1967 = O. Lau, Schuster und Schusterhandwerk in der griechisch-römischen Literatur und Kunst (Bonn 1967).
- Laubscher 1966a = H. P. Laubscher, Eine Fikellurascherbe, *AA* 1966, 488–491.
- Laubscher 1966b = H. P. Laubscher, Ein ostionischer Frauenkopf, *IstMitt* 16, 1966, 95–99.
- Laufer 1985 = E. Laufer, Kaineus. Studien zur Ikonographie, *RdA Suppl.* 1 (Rom 1985).
- Laurens 1986 = A.-F. Laurens, Pour une 'systematique' iconographique, lecture du vase Ricci de la Villa Giulia, in: L. Kahil – C. Augé – P. Linant de Bellefonds (Hrsg.), *Iconographie classique et identités régionales*, Paris 26 et 27 mai 1983, *BCH Suppl.* 14 (Athen 1986) 46–56.
- Laurenzi 1936 = L. Laurenzi, Necropoli ialisie (scavi dell'anno 1934), *CIRh* 8 (Bergamo 1936) 7–205.
- Laurenzi 1938 = L. Laurenzi, Monumenti di scultura del Museo Archeologico di Rodi, *CIRh* 9 (Bergamo 1938) 9–120.

- Laxander 2000 = H. Laxander, Individuum und Gemeinschaft im Fest. Untersuchungen zu attischen Darstellungen von Festgeschehen im 6. und frühen 5. Jahrhundert v.Chr. (Münster 2000).
- Lazaridis 1969 = D. Lazaridis, Οδηγός Μουσείου Καβάλας (Athena 1969).
- Lazongas 2005 = E. Lazongas, Side. Personification of the Pomegranate, in: E. Stafford – J. Herrin (Hrsg.), Personification in the Greek World. From Antiquity to Byzantium (Aldershot 2005) 99–109.
- Lazzarini 1976 = M. L. Lazzarini, Le formule delle dediche votive nella Grecia arcaica, *MemLinc* 19/2, 1976, 47–354.
- Lee 2005 = M. Lee, Constru(ct)ing Gender in the Feminine Greek Peplos, in: L. Cleland – M. Harlow – L. Llewellyn-Jones (Hrsg.), *The Clothed Body in the Ancient World* (Oxford 2005) 55–64.
- Lehnstaedt 1970 = K. Lehnstaedt, Prozessionsdarstellungen auf attischen Vasen (München 1970).
- Lemos 1986 = A. A. Lemos, Archaic Chian Pottery on Chios, in: J. Boardman – C. E. Vaphopoulou-Richardson (Hrsg.), *Chios. A Conference at the Homereion in Chios 1984* (Oxford 1986) 233–249.
- Lemos 1991 = A. A. Lemos, Archaic Pottery of Chios. The Decorated Styles (Oxford 1991).
- Lemos 1997a = A. A. Lemos, Athenian Black-Figure. Rhodes Revisited, in: J. H. Oakley – W. D. E. Coulson – O. Palagia (Hrsg.), *Athenian Potters and Painters. The Conference Proceedings* (Oxford 1997) 457–468.
- Lemos 1997b = A. A. Lemos, Rizari. A Cemetery in Chios Town, in: O. Palagia (Hrsg.), *Greek Offerings. Essays on Greek Art in Honour of John Boardman* (Oxford 1997) 73–85.
- Lemos 1999 = A. A. Lemos, The Trojan Cycle in the Preclassical Imagery of East Greece, *Archaïognosia* 1999, 11–50 Taf. 1–9.
- Lemos 2000a = A. A. Lemos, Aspects of East Greek Pottery and Vase Painting, in: F. Krinzinger (Hrsg.), *Die Ägäis und das westliche Mittelmeer. Beziehungen und Wechselwirkungen 8. bis 5. Jh. v. Chr., Akten des Symposions, Wien 24.–27. März 1999* (Wien 2000) 377–391.
- Lemos 2000b = A. A. Lemos, Archaic Pottery of Chios, in: A. Archontidou-Argyre – Th. Kyriakopoulou (Hrsg.), *Χίος τ'έναντος πόλις Οινόπιωνος* (Chios 2000) 216–238.
- Lempese 1976 = A. Lempese, *Οι στήλες του Πιρηνιά* (Athenai 1976).
- Lentini 2006 = M. C. Lentini (Hrsg.), *Vasi del Wild Goat Style dalla Sicilia e dai Musei Europei. Ausstellungskatalog Gela/Bochum* (Gela 2006).
- Lermann 1907 = W. Lermann, *Altgriechische Plastik* (München 1907).
- Lesky 1971 = A. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur* ³(Bern 1971).
- Lesky 1976 = A. Lesky, *Vom Eros der Hellenen* (Göttingen 1976).
- Lesky 2000 = M. Lesky, *Untersuchungen zur Ikonographie und Bedeutung antiker Waffentänze in Griechenland und Etrurien* (München 2000).
- Lévêque 1952 = P. Lévêque, *Antiquités grecques*, in: G. Faider-Feytmans (Hrsg.), *Les antiquités du Musée de Mariemont* (Bruxelles 1952) 65–117.
- Levi 1927–1929 = D. Levi, *Arkades. Una città cretese all'alba della civiltà ellenica*, *ASAtene* 10–12, 1927–1929.
- Levi 1941 = E. I. Levi, *Terrakotovaja Archaičeskaja golovka, najdennaja b Ol'vii*, *SovA* 7, 1941, 308–317.
- Levi 1956 = E. I. Levi, *Ol'vijskaja Agora*, in: *Ol'vija i nižnee pobuž'e v antičnuju epochu*, *MatIssLA* 50 (Moskva 1956) 35–118.
- Levi 1964 = E. I. Levi, *Itogi raskopok ol'vijskogo temenosa i agory (1951-1960 gg.)*, in: V. F. Gajdukevič (Hrsg.), *Ol'vija. Temenos i agora* (Moskau 1964) 5–26.
- Levi 1972 = E. I. Levi, *Archaičeskaia keramika iz raskopok Ol'vijskoj agory 1968-1969 gg.*, *KSIA* 130, 1972, 45–52.
- Liepmann 1975 = U. Liepmann, *Griechische Terrotten, Bronzen, Skulpturen. Bildkataloge des Kestner-Museums Hannover* 12 (Hannover 1975).
- Lindblom 2011 = A. Lindblom, *Take a Walk on the Wild Side. The Behaviour, Attitude and Identity of Women Approached by Satyrs on Attic Red-Figure Vases from 530 to 400 BC* (Stockholm 2011).
- Lissarrague 1987 = F. Lissarrague, *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec* (Paris 1987).
- Lissarrague 1988 = F. Lissarrague, *Les satyres et le monde animal*, in: J. Christiansen – T. Melander (Hrsg.), *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery, Copenhagen, August 31 – September 4 1987* (Copenhagen 1988) 335–351.
- Lissarrague 1990a = F. Lissarrague, *L'autre guerrier. Archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique* (Paris 1990).
- Lissarrague 1990b = F. Lissarrague, *The Sexual Life of Satyrs*, in: D. M. Halperin – J. J. Winkler – F. I. Zeitlin (Hrsg.), *Before Sexuality. The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World* (Princeton 1990) 53–81.
- Llewellyn-Jones 2001 = L. Llewellyn-Jones, *Sexy Athena, The Dress and Erotic Representation of a Virgin War-Goddess*, in: S. Deacy – A. Villing (Hrsg.), *Athena in the Classical World* (Leiden 2001) 233–257.
- Llewellyn-Jones 2003 = L. Llewellyn-Jones, *Aphrodite's Tortoise, The Veiled Women of Ancient Greece* (London 2003).
- Lobel – Page 1955 = E. Lobel – D. Page, *Poetarum Lesbiorum fragmenta* (Oxford 1955).
- Lonsdale 1990 = S. H. Lonsdale, *Creatures of Speech. Lion, Herding, and Hunting Similes in the Iliad* (Stuttgart 1990).

- Lorimer 1950 = H. L. Lorimer, *Homer and the Monuments* (London 1950).
- Lossewa 1929 = N. Lossewa, *Zwei klazomenische Vasen*, AA 1929, 43–47.
- von Luschan – Andrae 1943 = H. von Luschan – W. Andrae, *Die Kleinfunde von Sendschirli*, Sendschirli 5 (Berlin 1943).
- Luschey 1982 = H. Luschey, *Ein ostionischer Goldring aus der Zeit des Polykrates*, in: B. von Freytag-Löringhoff (Hrsg.), *Praestant interna. Festschrift für Ulrich Hausmann* (Tübingen 1982) 298–305 Taf. 67–68.
- Maas – McIntosh Snyder 1989 = M. Maas – J. McIntosh Snyder, *Stringed Instruments of Ancient Greece* (New Haven 1989).
- Mahler 1998 = A. Mahler, *Herakles als Vermittler von mythischem Andachtsraum und realem Georum. Versuch einer historischen Ökologie der mediterranen Landschaft* (Eggingen 1998).
- Maiuri 1923/1924 = A. Maiuri, *Jalisos. Scavi della Missione Archeologica Italiana a Rodi. Parte II. La necropoli arcaica di Jalisos (Scavi del 1916 e 1922)*, ASAtene 6/7, 1923/1924, 83–341.
- Mallwitz – Schiering 1968 = A. Mallwitz – W. Schiering, *Der alte Athenatempel von Milet*, IstMitt 18, 1968, 87–160 Taf. 20–39.
- Mallwitz – Herrmann 1980 = A. Mallwitz – H.-V. Herrmann (Hrsg.), *Die Funde aus Olympia. Ergebnisse hundertjähriger Ausgrabungstätigkeit* (Athen 1980).
- Mallwitz 1981 = A. Mallwitz, *Kritisches zur Architektur Griechenlands im 8. und 7. Jahrhundert*, AA 1981, 599–642.
- Mandel 2004 = U. Mandel, *Ägyptische Schemata in ostgriechischer Aneignung*, in: P. C. Bol – G. Kaminski – C. Maderna (Hrsg.), *Fremdheit – Eigenheit. Ägypten, Griechenland und Rom. Austausch und Verständnis*, Symposium des Liebieghauses, Frankfurt am Main vom 28.–30. November 2002 und 16.–19. Januar 2003, *Städels Jahrbuch NF 19* (Stuttgart 2004) 47–80.
- Mandel 2005 = U. Mandel, *Ägyptische Schemata in ostgriechischer Aneignung. Figürliche Salzgefäße und Terrakotten archaischer Zeit (Kat. 75–88)*, in: *Ägypten Griechenland Rom 2005*, 138–153.
- Marangou 1969 = E.-L. I. Marangou, *Lakonische Elfenbein- und Beinschnitzereien* (Tübingen 1969).
- Marangou 1995 = L. I. Marangou, *Ancient Greek Art from the Collection of Stavros S. Niarchos* (Athen 1995).
- Marčenko 1984 = K. K. Marčenko, *Grečeskoe poselenie na ostrove Berezan'*, in: G. A. Košelenko – I. T. Kruglikova – V. S. Dolgorukov (Hrsg.), *Antičnye gosudarstva Severnogo Pričernomor'ja, Archeologija SSSR* (Moskva 1984) 33 f. Taf. 7.
- Marg 1984 = W. Marg, *Hesiod. Sämtliche Gedichte. Theogonie, Erga, Frauenkataloge. Übersetzt und erläutert von Walter Marg* (Darmstadt 1984).
- Marinatos 1967 = S. Marinatos, *Kleidung, Haar- und Barttracht*, ArchHom I A. B (Göttingen 1967).
- Markoe 1985 = G. Markoe, *Phoenician Bronze and Silver Bowls from Cyprus and the Mediterranean* (Berkeley 1985).
- Markoe 1996 = G. Markoe, *The Emergence of Orientalizing in Greek Art, Some Observations on the Interchange between Greeks and Phoenicians in the Eighth and Seventh Centuries B. C.*, BASOR 301, 1996, 47–67.
- Marshall 1911 = F. H. Marshall, *Catalogue of the Jewellery, Greek, Etruscan, and Roman, in the Departments of Antiquities, British Museum* (London 1911).
- Martelli 1981 = M. Martelli, *Un askos del Museo di Tarquinia e il problema delle presenze nord-ionicche in Etruria*, *Prospettiva* 27, 1981, 2–14.
- Martelli 1987 = M. Martelli (Hrsg.), *La ceramica degli Etruschi. La pittura vascolare* (Novara 1987).
- Martelli Cristofani 1978 = M. Martelli Cristofani, *La ceramica greco-orientale in Etruria*, in: *Les céramiques de la Grèce de l'Est et leur diffusion en Occident*, Centre Jean Bérard – Institut Français de Naples, 6-9 Juillet 1976 (Paris 1978) 150–212 Taf. 76–89.
- Martini 2009 = W. Martini, *Ein Krieg zwischen Ägina und Athen und seine modischen Folgen*, in: C. Reinholdt – P. Scherrer – W. Wohlmayr (Hrsg.), *Aiakeion. Beiträge zur Klassischen Altertumswissenschaft zu Ehren von Florens Felten* (Wien 2009) 75–8.
- Masner 1892 = K. Masner, *Die Sammlung antiker Vasen und Terracotten im K.K. Österreichischen Museum. Katalog und historische Einleitung* (Wien 1892).
- v. Massow 1916 = W. v. Massow, *Die Kypseloslade*, AM 41, 1916, 1–117.
- Matthäus 1985 = H. Matthäus, *Metallgefäße und Gefäßuntersätze der Bronzezeit, der geometrischen und archaischen Periode auf Cypern*, PBF 2, 8 (München 1985).
- Matthäus 1999/2000 = H. Matthäus, *Das griechische Symposium und der Orient*, NüBIA 16, 1999/2000, 41–64.
- Matthäus 2000 = H. Matthäus, *Die idäische Zeus-Grotte auf Kreta. Griechenland und der Vordere Orient im frühen 1. Jahrtausend v. Chr.*, AA 2000, 517–547.
- Maximova 1927 = M. I. Maximova, *Les vases plastiques dans l'antiquité. L'époque archaïque* (Paris 1927).
- Mellink 1965 = M. J. Mellink, *Archaeology in Asia Minor*, AJA 69, 1965, 133–149.
- Mellink 1966 = M. J. Mellink, *Archaeology in Asia Minor*, AJA 70, 1966, 139–159 Taf. 39–42.
- Mellink 1980 = M. J. Mellink, *Archaic Wall Paintings from Gordion*, in: K. DeVries (Hrsg.), *From Athens to Gordion. The Papers of a Memorial Symposium for Rodney S. Young* (Philadelphia 1980) 91–98.

- Mellink 1989 = M. J. Mellink, *Archaeology in Anatolia*, *AJA* 93, 1989, 105–133.
- Mellink 1998 = M. J. Mellink, *Kızılbel, An Archaic Painted Tomb Chamber in Northern Lycia* (Philadelphia 1998).
- Merkelbach – West 1970 = R. Merkelbach – M. L. West, *Hesiodi Theogonia, fragmenta selecta* (Oxford 1970).
- Merker 2000 = G. S. Merker, *The Sanctuary of Demeter and Kore. Terracotta Figurines of the Classical, Hellenistic, and Roman Periods*, *Corinth* 18, 4 (Princeton 2000).
- Merlin 1928 = A. Merlin, *Vases grecs du style géométrique au style à figures noires* (Paris ca. 1928).
- Mertens 1987 = J. R. Mertens, *The Amasis Painter, Artist and Tradition*, in: D. v. Bothmer (Hrsg.), *Papers on the Amasis Painter and his World*, *Colloquium Malibu* 1986 (Malibu 1987) 168–183.
- Meyer 1993 = M. Meyer, *Der kleine Unterschied. Ideelle und materielle Aspekte der »Liebeswerbung in der Antike*, *Akzidenzen* 6 (Stendal 1993).
- Meyer 2002/2003 = M. Meyer, *Dickbauchtänzer in Korinth und Athen*, *Talanta* 34/35, 2002/2003, 135–179.
- Meyer 2007 = M. Meyer, *Athena und die Mädchen. Zu den Koren auf der Athener Akropolis*, in: M. Meyer – N. Brüggemann, *Kore und Kouros* (Wien 2007) 13–89.
- Mielsch 2003 = H. Mielsch (Hrsg.), *Das Akademische Kunstmuseum. Antikensammlung der Universität Bonn* (Petersberg 2003).
- Mission Clazomènes 1982 = *Recherches récentes à Clazomènes, par la mission turco-française de Clazomènes*, *RAArtLouv* 15, 1982, 82–96.
- Mitchell 1998/1999 = S. Mitchell, *Archaeology in Asia Minor 1990-98. Clazomenae*, *ARepLond* 45, 1998/1999, 147–148.
- Möller 2000 = A. Möller, *Naukratis. Trade in Archaic Greece* (Oxford 2000).
- Mommsen 1975 = H. Mommsen, *Der Affecter* (Mainz 1975).
- Moon – Berge 1979 = W. G. Moon – L. Berge (Hrsg.), *Greek Vase-Painting in Midwestern Collections* (Chicago 1979).
- Moore – Philippides 1986 = M. B. Moore – M. Z. P. Philippides, *Attic Black-Figured Pottery, Agora* 23 (Princeton 1986).
- Morrison – Williams 1968 = J. S. Morrison – R. T. Williams, *Greek Oared Ships. 900–322 B.C.* (Cambridge 1968).
- Moustaka 2001 = A. Moustaka, *Aulos und Auletik im archaischen Ionien*, in: S. Böhm – K.-V. Eickstedt (Hrsg.), *Ithakē. Festschrift für Jörg Schäfer zum 75. Geburtstag am 25. April 2001* (Würzburg 2001) 131–136.
- von der Mühl 1976 = P. von der Mühl, *Das griechische Symposion*, in: B. Wyss (Hrsg.), *Ausgewählte kleine Schriften von Peter von der Mühl* (Basel 1976) 483–505.
- Muller 2009 = A. Muller, *Le tout ou la partie. Encore les protomés, dédicataires ou dédicantes?*, in: Prêtre – Huysecom-Haxhi 2009, 81–95.
- Müller 1978 = P. Müller, *Löwen und Mischwesen in der archaischen griechischen Kunst* (Zürich 1978).
- Murray 1898 = A. S. Murray, *Terracotta Sarcophagi Greek and Etruscan in the British Museum* (London 1898).
- Murray 1983 = O. Murray, *The Symposion as Social Organisation*, in: R. Hägg (Hrsg.), *The Greek Renaissance of the Eighth Century B. C., Tradition and Innovation*, *Proceedings of the Second International Symposium at the Swedish Institute in Athens, 1–5 June, 1981* (Stockholm 1983) 195–199.
- Murray 1990 = O. Murray (Hrsg.), *Symptica. A Symposium on the Symposion* (Oxford 1990).
- Muss 1994 = U. Muss, *Die Bauplastik des archaischen Artemisions von Ephesos* (Wien 1994).
- Muss 2008 = U. Muss (Hrsg.), *Die Archäologie der ephesischen Artemis. Gestalt und Ritual eines Heiligtums* (Wien 2008).
- Naerebout 1997 = F. G. Naerebout, *Attractive Performances. Ancient Greek Dance, Three Preliminary Studies* (Amsterdam 1997).
- Naumann 1983 = F. Naumann, *Die Ikonographie der Kybele in der phrygischen und der griechischen Kunst*, *IstMitt Beih.* 28 (Tübingen 1983).
- Naumann – Tuchelt 1963/1964 = R. Naumann – K. Tuchelt, *Die Ausgrabung im Südwesten des Tempels von Didyma 1962*, *IstMitt* 13/14, 1963/1964, 15–62 Taf. 2–31.
- Neeft 1987 = C. W. Neeft, *Protocorinthian Subgeometric Aryballoi* (Amsterdam 1987).
- Nelson 1976 = L. G. Nelson, *The Rendering of Landscape in Greek and South Italian Vase Painting* (Ann Arbor 1976).
- Neubecker 1994 = A. J. Neubecker, *Altgriechische Musik. Eine Einführung* (Darmstadt 1994).
- Neugebauer 1932 = K. A. Neugebauer, *Führer durch das Antiquarium II. Vasen, Staatliche Museen zu Berlin* (Berlin 1932).
- Neumann 1965 = G. Neumann, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst* (Berlin 1965).
- Nilsson 1906 = M. P. Nilsson, *Griechische Feste von religiöser Bedeutung mit Ausschluss der attischen* (Leipzig 1906).
- Nilsson 1916 = M. P. Nilsson, *Die Prozessionstypen im griechischen Kult*, *JdI* 31, 1916, 309–339.
- Nilsson 1955 = M. P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion I*, *HdA* V 2, 1³ (München 1955).
- Nordquist 1992 = G. C. Nordquist, *Instrumental Music in Representations of Greek Cult*, in: R. Hägg (Hrsg.), *The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Periods. Proceedings of*

- the First International Seminar on Ancient Greek Cult, Delphi 16-18 November 1990 (Athen 1992) 143–168.
- Ohly 1940 = D. Ohly, Frühe Tonfiguren aus dem Heraion von Samos I, AM 65, 1940, 57–102.
- Ohly 1941 = D. Ohly, Frühe Tonfiguren aus dem Heraion von Samos II. Die menschlichen Figuren, AM 66 1941, 1–46 Taf. 1–35.
- Ohly 1953a = D. Ohly, Holz, AM 68, 1953, 77–126 Beil. 13–42.
- Ohly 1953b = D. Ohly, Griechische Goldbleche des 8. Jhs. v. Chr. (Berlin 1953).
- Ohly 1953c = D. Ohly, Die Göttin und ihre Basis, AM 68, 1953, 25–50.
- Ohly 1971 = D. Ohly, Aegina. Aphaia-Tempel II. Untersuchungen in der spätarchaischen Temenosterrasse, AA 1971, 502–526.
- Onassoglou 1988 = A. Onassoglou, Ein Klappspiegel aus einem Grab in der Ostlokris, AA 1988, 439–459.
- Orlandini 1978 = P. Orlandini, Ceramiche della Grecia dell'est a Gela, in: Les céramiques de la Grèce de l'Est et leur diffusion en Occident, Centre Jean Bérard – Institut Français de Naples, 6-9 Juillet 1976 (Paris 1978) 93–98 Taf. 53–58.
- Orsi 1906 = P. Orsi, Gela. Scavi del 1900-1905, MonAnt 17, 1906.
- Ortiz 1996 = G. Ortiz, Faszination der Antike – The George Ortiz Collection, Ausstellungskatalog Berlin (Berlin 1996).
- Özbilen 2004 = G. Özbilen, Archaische Rhyton-Askoi aus Klazomenai, ÖJh 73, 2004, 189–197.
- Özer 2004 = B. Özer, Clazomenian and Related Black-Figured Pottery from Klazomenai, Preliminary Observations, in: A. Moustaka – E. Skarlatidou – M. C. Tzannes – Y. Ersoy (Hrsg.), Klazomenai, Teos and Abdera – Metropoleis and Colony, Proceedings of the International Symposium Held at the Archaeological Museum of Abdera; Abdera, 20–21 October 2001 / 19th Ephorate of Prehistoric and Classical Antiquities of Komotini (Thessaloniki 2004) 199–219.
- Özgen – Öztürk 1996 = I. Özgen – J. Öztürk (Hrsg.), The Lydian Treasure (Istanbul 1996).
- Padgett 2003 = J. M. Padgett, Horse Men, Centaurs and Satyrs in Early Greek Art, in: J. M. Padgett (Hrsg.), The Centaur's Smile. The Human Animal in Early Greek Art, Ausstellungskatalog Princeton (New Haven 2003) 3–46.
- Padgett 2009 = J. M. Padgett, Attic Imports at Marion, Preliminary Results of the Princeton University Archaeological Expedition to Polis Chrysochous, Cyprus, in: J. H. Oakley – O. Palagia (Hrsg.), Athenian Potters and Painters II (Oxford 2009) 220–231.
- Page 1951 = D. L. Page, Alcman. The Partheneion (Oxford 1951).
- Page 1975 = D. L. Page, Poetae Melici Graeci (Oxford 1975).
- Panionion-Symposion 2007 = J. Cobet – V. v. Graeve – W.-D. Niemeier – K. Zimmermann (Hrsg.): Frühes Ionien – eine Bestandsaufnahme. Panionion-Symposion Güzelçamlı 26. September – 1. Oktober 1999, MilForsch 5 (Mainz 2007).
- Panteleon – Senff 2008 = I. A. Panteleon – R. Senff, Die Grabung im Aphroditeheiligtum auf dem Zeyintepe bei Milet in den Jahren 2003-2005, AA 2008/2, 33–46.
- Paoletti – Neumann 2003 = O. Paoletti – G. Neumann, Una coppa-skyphos attica a figure nere con raffigurazioni erotiche, RIA 58, 2003, 79–106.
- Papachristodulu 1993 = I. C. Papachristodulu (Hrsg.), Αρχαία Ρόδος. 2400 χρόνια (Athena 1993).
- Papadopoulou-Kanellopoulou 1997 = C. Papadopoulou-Kanellopoulou, Ιερό της Νύμφης. Μελανόμορφες λουτροφόροι (Athena 1997).
- Papastamos 1970 = D. Papastamos, Melische Amphoren (Münster 1970).
- von Papen 1905 = F.-G. von Papen, Der Thyrsos in der griechischen und römischen Literatur und Kunst (Berlin 1905).
- Paribeni 1938 = E. Paribeni, Due vasi del Museo Archeologico di Rodi, ClRh 9 (Bergamo 1938) 123–136.
- Paribeni 1904 = R. Paribeni, Vasi inediti del Museo Kircheriano, MonAnt 14, 1904, 266–307.
- Pasinli 2009 = A. Pasinli, Istanbul Archäologisches Museum. Alter Orient (Istanbul 2009).
- Pautasso 2009 = A. Pautasso, Stipe votiva del santuario di Demetra a Catania. La ceramica greco-orientale (Catania 2009).
- Payne 1927/1928 = H. Payne, Early Greek Vases from Knossos, BSA 29, 1927/1928, 224–298.
- Payne 1931 = H. Payne, Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period (Oxford 1931).
- Payne 1933 = H. Payne, Protokorinthische Vasenmalerei (Berlin 1933).
- Payne 1934 = H. Payne, Archaeology in Greece, 1933-34. The Aegean Islands, JHS 54, 1934, 194–198.
- Pekridou-Gorecki 1989 = A. Pekridou-Gorecki, Mode im antiken Griechenland (München 1989).
- Pellegrini 2009 = E. Pellegrini, Eros nella Grecia arcaica e classica. Iconografia e iconologia (Rom 2009).
- Pemberton 2000 = E. G. Pemberton, Wine, Women and Song, Gender Roles in Corinthian Cult, Kernos 13, 2000, 85–106.
- Perfetti 2006 = A. Perfetti, La ceramica di Naxos dall'VIII al VII secolo a. C., ASAtene 84, 2006, 219–266.
- Perfetti 2010 = A. Perfetti, Rilievi eroici laconici tra influenze ioniche e attiche. Una breve riflessione sull'arte laconica tra l'età di Chilone e la guerra del Peloponneso, in: G. Adornato (Hrsg.), Scolpire il marmo. Importazioni, artisti itineranti, scuole artistiche nel Mediterraneo antico, Atti del convegno di studio tenuto a Pisa, Scuola Normale

- Superiore, 9-11 novembre 2009 (Milano 2010) 223–234.
- Pernice 1895–1898 = Thontäfelchen aus Korinth in den K. Museen zu Berlin, AD II (Berlin 1895–1898) 6 Taf. 29. 30.
- Pernice 1897 = E. Pernice, Die korinthischen Pinakes im Antiquarium der Königlichen Museen, JdI 12, 1897, 9–48.
- Petrie 1886 = W. M. F. Petrie, Naukratis I, 1884-5 (London 1886).
- Petrie 1888 = W. M. F. Petrie, Nebeshah and Tell Defenneh, Tanis II (London 1888).
- Pfisterer-Haas 1999 = S. Pfisterer-Haas, Funde aus Milet VI. Die Importkeramik, AA 1999, 263–271.
- Pfisterer-Haas 2003 = S. Pfisterer-Haas, Frauen im Obstgarten – Zur Deutung eines Motivs im Zusammenhang mit Grab und Heiligtum, in: B. Schmaltz – M. Söldner (Hrsg.), Griechische Keramik im kulturellen Kontext, Akten des Internationalen Vasen-Symposiums in Kiel vom 24.–28.8.2001 (Münster 2003) 93–98.
- Pfuhl 1923a = E. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen (München 1923).
- Pfuhl 1923b = E. Pfuhl, Bemerkungen zur archaischen Kunst, AM 48, 1923, 119–181.
- Pharmakowsky 1909 = B. W. Pharmakowsky, Olbia 1902–1908. Fouilles et trouvailles, Izv'stija Imperatorskoj Archeologičeskoj Kommissii 33, 1909, 103–136.
- Philipp 2004 = H. Philipp, Archaische Silhouettenbleche und Schildzeichen in Olympia, OF 30 (Berlin 2004).
- Philippaki 1967 = B. Philippaki, The Attic Stamnos (Oxford 1967).
- Piankoff 1954 = A. Piankoff, The Tomb of Ramesses VI. (New York 1954).
- Picón u. a. 2007 = C. A. Picón – J. R. Mertens – E. J. Milleker – C. S. Lightfoot – S. Hemingway (Hrsg.), Art of the Classical World in the Metropolitan Museum of Art (New York 2007).
- Piekarski 2001 = D. Piekarski, Die Keramik aus Naukratis im Akademischen Kunstmuseum Bonn, in: Höckmann – Kreikenbom 2001, 95–110.
- Pipili 1987 = M. Pipili, Laconian Iconography of the 6th Century (Oxford 1987).
- Pipili 1998 = M. Pipili, Archaic Laconian Vase-painting. Some Iconographic Considerations, in: W. G. Cavanagh – S. E. C. Walker (Hrsg.), Sparta in Laconia. The Archaeology of a City and its Countryside, Proceedings of the 19th British Museum Classical Colloquium held with the British School at Athens and King's and University Colleges, London 6–8 December 1995 (London 1998) 82–96.
- Pipili 2000 = M. Pipili, Vases from the Samian Heraion. Shapes and Iconography, in: P. Linant de Bellefonds (Hrsg.), Agathos daimon. Mythes et cultes, Études d'iconographie en l'honneur de Lilly Kahil, BCH Suppl. 38 (Paris 2000) 409–421.
- Pipili 2001 = M. Pipili, Samos, the Artemis Sanctuary. The Laconian Pottery, JdI 116, 2001, 17–102.
- Pipili 2006 = M. Pipili, The Clients of Laconian Black-Figure Vases, in: J. de La Genière (Hrsg.), Les clients de la céramique grecque. Actes du Colloque de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris, 30-31 janvier 2004, Cahiers du CVA France 1 (Paris 2006) 75–83 Taf. 201, 1–207, 7.
- Ploug 1973 = G. Ploug, Sukas II. The Aegean, Corinthian and Eastern Greek Pottery and Terracottas (København 1973).
- Posamentir 2002 = R. Posamentir, Funde aus Milet XII. Beobachtungen zu archaischen Deckeln, Tierfries und 'Graue Ware', AA 2002/1, 9–26.
- Posamentir – Solovyov 2006 = R. Posamentir – S. Solovyov, Zur Herkunftsbestimmung archaisch-ionischer Keramik, die Funde aus Berezan in der Eremitage von St. Petersburg, IstMitt 56, 2006, 103–128.
- Posamentir – Solovyov 2007 = R. Posamentir – S. Solovyov, Zur Herkunftsbestimmung archaisch-ionischer Keramik, die Funde aus Berezan in der Eremitage von St. Petersburg II, IstMitt 57, 2007, 179–207.
- Posamentir u. a. 2009 = R. Posamentir – N. Arslan – I. Birzescu – Ş. Karagöz – H. Mommsen, Zur Herkunftsbestimmung archaisch-ionischer Keramik III, Funde aus den Hellespontstädten, Histria und Olbia, IstMitt 59, 2009, 35–50.
- Posamentir 2010 = R. Posamentir, Archaic Greek Culture, The Archaic Ionian Pottery from Berezan, in: S. L. Solovyov (Hrsg.), Archaic Greek Culture, History, Archaeology, Art and Museology. Proceedings of the International Round-Table Conference, June 2005, St-Petersburg, Russia (St. Petersburg 2010) 66–74.
- Pottier 1893 = E. Pottier, Documents céramiques du Musée du Louvre (1), BCH 17, 1893, 423–444 Taf. 18.
- Pottier – Reinach 1887 = E. Pottier – S. Reinach, La nécropole de Myrina (Paris 1887).
- Poulsen 1912 = F. Poulsen, Der Orient und die frühgriechische Kunst (Berlin 1912).
- Poursat 1968 = J. C. Poursat, Les représentations de danse armée dans la céramique attique, BCH 92, 1968, 555–615.
- Prayon 1977 = F. Prayon, Todesdämonen und die Troilossage in der frühetruskischen Kunst, RM 84, 1977, 181–197 Taf. 95–100.
- Prayon 2004 = F. Prayon, Zum Problem von Kultstätten und Kultbildern der anatolischen Muttergöttin im 8. Jh. v. Chr., in: T. Korkut (Hrsg.), Anadolu'da Doğdu. Festschrift für Fahri Işık zum 60. Geburtstag (Istanbul 2004) 611–622.
- Prayon – Wittke 1994 = F. Prayon – A.-M. Wittke, Kleinasien vom 12. bis 6. Jh. v. Chr., TAVO Beih. B 82, (Wiesbaden 1994).
- Prêtre 2009 = C. Prêtre, La donatrice, l'offrande et la déesse. Actions, interactions et réactions, in: Prêtre – Huysecom-Haxhi 2009, 7–27.

- Prêtre – Huysecom-Haxhi 2009 = C. Prêtre – S. Huysecom-Haxhi (Hrsg.), *Le donateur, l'offrande et la déesse. Systèmes votifs dans les sanctuaires de déesses du monde grec*, Actes du 31e colloque international organisé par l'UMR Halma-Ipel Université Charles-de-Gaulle/Lille 3, 13–15 décembre 2007, *Kernos Suppl.* 23 (Liège 2009).
- Price 1924 = E. R. Price, *Pottery of Naukratis*, *JHS* 44, 1924, 180–222.
- Prins de Jong 1925 = E. F. Prins de Jong, *Scherben aus Naukratis*. Aus der Sammlung des Universitäts-Professors Dr. Fr. W. Freih. von Bissing (Utrecht 1925).
- Prinz 1908 = H. Prinz, *Funde aus Naukratis*, *Klio Beih.* 7 (Berlin 1908).
- Pruglo 1978 = V. I. Pruglo, *Raskopki severo-zapadnogo rajona ol'vijskoj agory b 1975 g.*, *KSIA* 156, 1978, 45–53.
- Pryce 1928 = F. N. Pryce, *Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities of the British Museum I, 1. Prehellenic and Early Greek* (London 1928).
- Pülz 2009 = A. M. Pülz, *Goldfunde aus dem Artemision von Ephesos* (Wien 2009).
- Raaflaub 1991 = K. A. Raaflaub, *Homer und die Geschichte des 8. Jhs. v. Chr.*, in: J. Latacz (Hrsg.), *Zweihundert Jahre Homer-Forschung. Rückblick und Ausblick* (Stuttgart 1991) 205–256.
- Raaflaub 2005 = K. A. Raaflaub, *Homerische Krieger, Protohopliten und die Polis. Schritte zur Lösung alter Probleme*, in: B. Meißner – O. Schmitt – M. Sommer (Hrsg.), *Krieg – Gesellschaft – Institutionen. Beiträge zu einer vergleichenden Kriegsgeschichte* (Berlin 2005) 229–266.
- Radici Colace – Falcone 2007 = P. Radici Colace – D. Falcone, *Bere greco bere barbaro. Coppe e stili di vita nell'immaginario dell'altro*, in: F. Giudice – R. Panvini (Hrsg.), *Il greco, il barbaro e la ceramica attica. Immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni. Atti del Convegno Internazionale di Studi, 14-19 maggio 2001* (Roma 2007) 143–151.
- Raeck 1981 = W. Raeck, *Zum Barbarenbild in der Kunst Athens im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr.* (Bonn 1981).
- Ragone 1996 = G. Ragone, *La Ionia, l'Asia Minore, Cipro*, in: S. Settis (Hrsg.), *Noi e i Greci. I Greci, storia, cultura, arte, società I* (Torino 1996) 903–943.
- Rakatsanis 1980 = D. Rakatsanis, *Antike Quellenzeugnisse zur Existenz des Löwen in Hellas*, in: F. Krinzinger (Hrsg.), *Forschungen und Funde. Festschrift Bernhard Neutsch* (Innsbruck 1980) 367–370.
- Rayet 1884 = O. Rayet, *Vase antique trouvé dans la nécropole de Myrina*, *BCH* 8, 1884, 509–514.
- Rayet – Thomas 1877–1880 = O. Rayet – A. Thomas, *Milet et le Golfe Latmique. Tralles. Magnésie du Méandre, Priène, Milet, Didymes, Héraclée du Latmos* (Paris 1877–1880).
- Rayonnement 1965 = *Le rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures périphériques*. VIII^e Congrès international d'archéologie classique, Paris 1963 (Paris 1965).
- Reeder 1999 = E. D. Reeder (Hrsg.), *Scythian Gold. Treasures from Ancient Ukraine*, Ausstellungskatalog San Antonio (New York 1999).
- 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) 14–98.
- Reinsberg 1989 = C. Reinsberg, *Ehe, Hetärentum und Knabenliebe im antiken Griechenland* (München 1989).
- Renehan 1981 = R. Renehan, *The Greek Anthropocentric View of Man*, *HarvStClPhil* 85, 1981, 239–259.
- Reusser 2002 = C. Reusser, *Vasen für Etrurien. Verbreitung und Funktion attischer Keramik im Etrurien des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.* (Zürich 2002).
- Rhode 1955 = E. Rhode, *Vorlage und Bestimmung einiger unveröffentlichter Vasen*, *AA* 1955, 103–126.
- Ricci 1946–1948 = G. Ricci, *Una hydria ionica da Caere*, *ASAtene* 24–26, 1946–1948, 47–57 Taf. 3–6.
- Richter 1949 = G. M. A. Richter, *Archaic Greek Art* (New York 1949).
- Richter 1953 = G. M. A. Richter, *Handbook of the Greek Collection* (Cambridge, Mass. 1953).
- Richter 1968 = G. M. A. Richter, *Korai. Archaic Greek Maidens* (London 1968).
- Richter 1970 = G. M. A. Richter, *Kouroi. Archaic Greek Youths* ³(London 1970).
- Richter – Milne 1935 = G. M. A. Richter – M. J. Milne, *Shapes and Names of Athenian Vases* (New York 1935).
- Ridgway 1977 = B. S. Ridgway, *Archaic Style in Greek Sculpture* (Princeton 1977).
- Rizza – Scrinari 1968 = G. Rizza – V. Santa Maria Scrinari, *Il santuario sull'acropoli di Gortina I* (Roma 1968).
- Robert 1952 = F. Robert, *Trois sanctuaires sur le rivage occidental. Dioscurion, Asclépiéion, sanctuaire anonyme (Leucothion?)*, *Délos* 20 (Paris 1952).
- Robertson 1964/1965 = M. Robertson, *Oltos' Amphora*, *ÖJh* 47, 1964/1965, 107–116.
- Robertson 1950 = M. Robertson, *Origins of the Berlin Painter*, *JHS* 70, 1950, 23–34.
- Rocco 2008 = G. Rocco, *La ceramografia protoattica. Pittori e botteghe (710-630 a.C.)* (Rahden/Westf. 2008).
- Roller 1999 = L. E. Roller, *In Search of God the Mother* (London 1999).

- Rombos 1988 = T. Rombos, *The Iconography of Attic Late Geometric II Pottery* (Partille 1988).
- Rothwell 2007 = K. Rothwell, *Nature, Culture and the Origins of Greek Comedy, A Study of Animal Choruses* (Cambridge 2007).
- Rouillard 2001 = P. Rouillard, *Le céramiques de grèce de l'est dans le sud-est de la péninsule ibérique, nouveaux éléments*, in: P. Cabrera Bonet (Hrsg.), *Ceràmiques jònies d'època arcaica. Centres de producció i comercialització al Mediterrani Occidental. Actes de la Taula Rodona celebrada a Empúries, els dies 26 al 28 maig de 1999* (Barcelona 2001) 225–231.
- Rudolph 2003 = C. Rudolph, *Das 'Harpyien-Monument' von Xanthos, seine Bedeutung innerhalb der spätarchaischen Plastik* (Oxford 2003).
- Rudolph – Rudolph 1973 = W. Rudolph – E. Rudolph, *Ancient Jewelry from The Collection of Burton Y. Berry* (Bloomington 1973).
- Rumpf 1927 = A. Rumpf, *Chalkidische Vasen* (Berlin 1927).
- Rumpf 1933 = A. Rumpf, *Zu den klazomenischen Denkmälern*, *JdI* 48, 1933, 55–83.
- Rumpf 1937 = A. Rumpf, *Sakonides* (Leipzig 1937).
- Rumscheid 2003 = F. Rumscheid, *Figürliche Votivterrakotten als Ritual-Indikatoren in ostgriechischen Demeter-Heiligtümern? Das Beispiel Priene*, in: C. Metzner-Nebelsick (Hrsg.), *Rituale in der Vorgeschichte, Antike und Gegenwart. Studien zur Vorderasiatischen, Prähistorischen und Klassischen Archäologie, Ägyptologie, Alten Geschichte, Theologie und Religionswissenschaft. Interdisziplinäre Tagung vom 1.–2. Februar 2002 an der Freien Universität Berlin* (Rahden/Westf. 2003) 149–163.
- Sackett 1976 = H. Sackett, *A New Figured Krater from Knossos*, *BSA* 71, 1976, 118–129.
- Saint-Pierre 2009 = C. Saint-Pierre, *Offrir l'Orient aux déesses grecques*, in: Prêtre – Huysecom-Haxhi 2009, 111–122.
- Sakellarakes 1966 = I. Sakellarakes, *Αρχαιότητες και μνημεία κεντρικής και ανατολ. Κρήτης*, *ADelt* 21 B2, 1966, 405–419.
- Salapata 2002 = G. Salapata, *Greek Votive Plaques. Manufacture, Display, Disposal*, *BABesch* 77, 2002, 19–42.
- Salzmann 1875 = A. Salzmann, *Nécropole de Camiros. Journal des fouilles exécutées dans cette nécropole pendant les années 1858 à 1865* (Paris 1875).
- Sams 2005 = G. K. Sams, *Gordion. Explorations over a Century*, in: L. Kealhofer (Hrsg.), *The Archaeology of Midas and the Phrygians. Recent Work at Gordion* (Philadelphia 2005) 10–21.
- Schaal 1930 = H. Schaal, *Griechische Vasen III, Bilderhefte zur Kunst- und Kulturgeschichte des Altertums* (Bielefeld 1930).
- Schadewaldt 1950 = W. Schadewaldt, *Sappho. Welt und Dichtung. Dasein in der Liebe* (Potsdam 1950).
- Schäfer 1957 = J. Schäfer, *Studien zu den griechischen Reliefpithoi des 8.–6. Jahrhunderts v. Chr. aus Kreta, Rhodos, Tenos und Boiotien* (Kallmünz 1957).
- Schäfer 1996 = C. Schäfer, *Xenophanes von Kolophon. Ein Vorsokratiker zwischen Mythos und Philosophie* (Stuttgart 1996).
- Schäfer 1997 = A. Schäfer, *Unterhaltung beim griechischen Symposion* (Mainz 1997).
- Schattner 1996 = T. G. Schattner, *Architrav und Fries des archaischen Apollontempels von Didyma*, *JdI* 111, 1996, 1–23.
- Schattner 2007 = T. G. Schattner, *Die Fundkeramik vom 8. bis zum 4. Jahrhundert v. Chr., Didyma 3, 4*, (Mainz 2007).
- Schattner 1995 = T. G. Schattner, *Zur Apries-Amphora. Mit einem Beitrag von Norbert Düring*, *JdI* 110, 1995, 65–93.
- Schatzkammern Eurasiens 1993 = *Aus den Schatzkammern Eurasiens. Meisterwerke antiker Kunst. Ausstellungskatalog Zürich* (Zürich 1993).
- Schauenburg 1955/1956 = K. Schauenburg, *Die Cameliden im Altertum*, *BjB* 155/156, 1955/1956, 59–94 Taf. 1–14.
- Schauenburg 1960 = K. Schauenburg, *Perseus in der Kunst des Altertums* (Bonn 1960).
- Schauenburg 1962 = K. Schauenburg, *Eine neue Sianaschale*, *AA* 1962, 745–776.
- Schauenburg 1970 = K. Schauenburg, *Zu griechischen Mythen in der etruskischen Kunst*, *JdI* 85, 1970, 28–81.
- Schauenburg 1971 = K. Schauenburg, *Herakles bei Pholos*, *AM* 86, 1971, 43–54.
- Schauenburg 1973 = K. Schauenburg, *Silene beim Symposion*, *JdI* 88, 1973, 1–26.
- Schaus 1981 = G. P. Schaus, *A New Fikellura Vase Painter*, *AJA* 85, 1981, 216 f.
- Schaus 1983 = G. P. Schaus, *Fikellura Vases and Painters*, *Classical Views* 27, 1983, 226–230 Taf. 1–3.
- Schaus 1985 = G. P. Schaus, *The East Greek, Island and Laconian Pottery. The Extramural Sanctuary of Demeter and Persephone at Cyrene, Libya* *Final Reports 2* (Philadelphia 1985).
- Schaus 1986 = G. P. Schaus, *Two Fikellura Vase Painters*, *BSA* 81, 1986, 251–295 Taf. 13–16.
- Scheer 2001 = T. Scheer, *Die Götter anrufen. Die Kontaktaufnahme zwischen Mensch und Gottheit in der griechischen Antike*, in: K. Brodersen (Hrsg.), *Gebet und Fluch, Zeichen und Traum. Aspekte religiöser Kommunikation in der Antike* (Münster 2001) 31–56.
- Schefold 1942 = K. Schefold, *Knidische Vasen und Verwandtes*, *JdI* 57, 1942, 124–142.
- Schefold 1960 = K. Schefold, *Meisterwerke griechischer Kunst, Ausstellungskatalog Basel* (Basel 1960).

- Schefold 1964 = K. Schefold, Frühgriechische Sagenbilder (München 1964).
- Schefold 1967 = K. Schefold, Die Griechen und ihre Nachbarn, Propyläen-Kunstgeschichte I (Berlin 1967).
- Schefold 1993 = K. Schefold, Götter- und Heldensagen der Griechen in der früh- und hocharchaischen Kunst (München 1993).
- Scheibler 1960 = I. Scheibler, Die symmetrische Bildform in der frühgriechischen Flächenkunst (Kallmünz 1960).
- Scheibler 1983 = I. Scheibler, Griechische Töpferkunst. Herstellung, Handel und Gebrauch der antiken Tongefäße (München 1983).
- Scheibler 1987 = I. Scheibler, Bild und Gefäß. Zur ikonographischen und funktionalen Bedeutung der attischen Bildfeldamphoren, *JdI* 102, 1987, 57–118.
- Schiering 2003 = W. Schiering, Löwenbändiger und Midas-Thron in Delphi, in: D. Damaskos (Hrsg.), Epitymbion Gerhard Neumann, Mouseio Benaki 2. Parartema (Athen 2003) 57–68.
- Schiering 1957 = W. Schiering, Werkstätten orientalisierender Keramik auf Rhodos (Berlin 1957).
- Schiering 1979a = W. Schiering, Milet. Eine Erweiterung der Grabung östlich des Athenatempels, *IstMitt* 29, 1979, 77–108 Taf. 10–26 Beil. 1.
- Schiering 1979b = W. Schiering, *BjB* 179, 1979, 752 f. (Rezension zu Walter-Karydi 1973).
- Schiering 2007 = W. Schiering, Zur Klassifizierung der orientalisierenden ostgriechischen Tierfrieskeramik nach Zeitstufen und Landschaftsstilen, in: Panionion-Symposion 2007, 247–252.
- Schiffler 1976 = B. Schiffler, Die Typologie des Kentauren in der antiken Kunst vom 10. bis zum Ende des 4. Jhs. v. Chr. (Frankfurt a. M. 1976).
- Schlesier 1987 = R. Schlesier, *Gnomon* 59, 1987, 519–524 (Rezension zu Carpenter 1986).
- Schlotzhauer 2000 = U. Schlotzhauer, Die südionischen Knickrandschalen. Formen und Entwicklung der sog. Ionischen Schalen in archaischer Zeit, in: F. Krinzinger (Hrsg.), Die Ägäis und das westliche Mittelmeer. Beziehungen und Wechselwirkungen 8. bis 5. Jh. v. Chr., Akten des Symposions, Wien 24.–27. März 1999 (Wien 2000) 407–416.
- Schlotzhauer 2001 = U. Schlotzhauer, Ausgewählte ostgriechische Keramik aus Naukratis im Blickwinkel neuer Forschungen, in: Höckmann – Kreikenbom 2001, 111–125.
- Schlotzhauer 1999 = U. Schlotzhauer, Funde aus Milet IV. Beobachtungen zu Trinkgefäßen des Fikellurastils, *AA* 1999, 223–239.
- Schlotzhauer 2006a = U. Schlotzhauer, Some Observations on Milesian Pottery, with Contributions by P. Herrmann and S. Weber, in: Villing – Schlotzhauer 2006, 133–144.
- Schlotzhauer 2006b = U. Schlotzhauer, Ostgriechische koroplastisch gestaltete Gesichts- und Kopfgefäße aus milesischen Werkstätten, in: R. Biering – V. Brinkmann – U. Schlotzhauer – B. F. Weber (Hrsg.), Maiandros. Festschrift für Volkmar von Graeve (München 2006) 229–256.
- Schlotzhauer 2007 = U. Schlotzhauer, Zum Verhältnis zwischen sogenanntem Tierfries- und Fikellurastil (SiA I und II) in Milet, in: Panionion-Symposion 2007, 263–293.
- Schlotzhauer – Villing 2006 = U. Schlotzhauer – A. Villing, East Greek Pottery from Naukratis: The Current State of Research, in: Villing – Schlotzhauer 2006, 53–68.
- Schlotzhauer – Weber 2005 = U. Schlotzhauer – S. Weber, Verschiedene Aspekte griechischer Keramik des 6. Jahrhunderts v. Chr. aus Ägypten, in: W. Bisang – T. Bierschenk – D. Kreikenbom – U. Verhoeven (Hrsg.), Prozesse des Wandels in historischen Spannungsfeldern Nordostafrikas/Westasiens, Akten zum 2. Symposium des SFB 295, Mainz, 15.10.–17.10.2001 (Würzburg 2005) 68–114.
- Schmaltz 1998 = B. Schmaltz, Peplos und Chiton – Frühe griechische Tracht und ihre Darstellungskonventionen, *JdI* 113, 1998, 1–30.
- Schmidhuber 2010 = G. Schmidhuber, Die Ursprünge der Satyrikonographie, in: M. Meyer – V. Gassner (Hrsg.), Standortbestimmung, Akten des 12. Österreichischen Archäologentages am Institut für Klassische Archäologie der Universität Wien, 28.2.–1.3.2008 (Wien 2010) 35–43.
- Schmidt 1971 = M. Schmidt, Ein ägyptischer Dämon in Etrurien, *ZÄS* 97, 1971, 118–125.
- Schmidt 2009 = S. Schmidt, Hermeneutik der Bilder, in: Schmidt – Oakley 2009, 9–14.
- Schmidt – Oakley 2009 = S. Schmidt – J. O. Oakley (Hrsg.), Hermeneutik der Bilder. Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei, *Beih. CVA* 4 (München 2009).
- Schmitt-Pantel 1992 = P. Schmitt-Pantel, La cité au banquet grec, *Histoire des repas publics dans les cités grecques* (Rome 1992).
- Schnabel 1910 = H. Schnabel, *Kordax*. Archäologische Studien zur Geschichte eines antiken Tanzes und zum Ursprung der griechischen Komödie (München 1910).
- Schnapp 2006 = A. Schnapp, L'immagine della natura nella pittura vascolare, in: I. Colpo – I. Favaretto – F. Ghedini (Hrsg.), Iconografia 2005. Immagini e immaginari dall'antichità classica al mondo moderno, *Atti del Convegno Internazionale* (Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, 26–28 gennaio 2005) (Rom 2006) 73–81.
- Schneider 1975 = L. Schneider, Zur sozialen Bedeutung der archaischen Korenstatuen (Hamburg 1975).
- Scholl 2006 = A. Scholl, ANAΘHMATA TQN APXAIQN. Die Akropolisvotive aus dem 8. bis frühen 6. Jahrhundert v. Chr. und die Staatswerdung Athens, *JdI* 121, 2006, 1–173.

- Scholl – Zin'ko 1999 = T. Scholl – V. Zin'ko, *Archaeological Map of Nymphaion (Crimea)* (Warsaw 1999).
- Scholz 2003 = B. Scholz, Akrobatinnen in Attika und Unteritalien, in: B. Schmalz – M. Söldner (Hrsg.), *Griechische Keramik im kulturellen Kontext, Akten des Internationalen Vasen-Symposiums in Kiel vom 24.–28.8.2001* (Münster 2003) 99–101.
- Schöne 1987 = A. Schöne, *Der Thiasos. Eine ikonographische Untersuchung über das Gefolge des Dionysos in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jhs. v. Chr.* (Göteborg 1987).
- Schulze 2004 = B. Schulze, *Die Votivtafeln der archaischen und klassischen Zeit von der Athener Akropolis*, Bellerophon 2 (Möhnesee 2004).
- Schwarzmaier 2008 = A. Schwarzmaier, Dionysos, der Maskengott, Kultszenen und Theaterbilder, in: R. Schlesier – A. Schwarzmaier (Hrsg.), *Dionysos. Verwandlung und Ekstase*, Ausstellungskatalog Berlin (Berlin 2008) 80–93.
- Schweitzer 1969 = B. Schweitzer, *Die geometrische Kunst Griechenlands* (Köln 1969).
- Schweitzer 1982 = B. Schweitzer, *Herakles. Aufsätze zur griechischen Religions- und Sagengeschichte* (Tübingen 1982).
- Seeberg 1964 = A. Seeberg, *The Wellcome Painter and his Companions*, *ActaArch* 35, 1964, 29–50.
- Seeberg 1965 = A. Seeberg, *Hephaistos Rides Again*, *JHS* 85, 1965, 102–109.
- Seeberg 1966 = A. Seeberg, *Astrabica* (Herodotus VI. 68–69), *SymbOsl* 41, 1966, 48–74.
- Seeberg 1971 = A. Seeberg, *Corinthian Komos Vases*, *BICS Suppl.* 27 (London 1971).
- Seifert 1991 = M. Seifert, *Ein Töpferofen vor der Stadtmauer*, *IstMitt* 41, 1991, 134–136.
- Seifert 1998 = M. Seifert, *Interdisziplinäre Untersuchungen an einer Gruppe von Fikellura-Amphoren*, in: R. Rolle – K. Schmidt (Hrsg.), *Archäologische Studien in Kontaktzonen der antiken Welt* (Göttingen 1998) 131–141.
- Seifert 2000 = M. Seifert, *Archaische Vorrats- und Transportamphoren in Milet*, *MünstBeitr* 19, 2000, 1–39.
- Seifert 2002 = M. Seifert, *Naturwissenschaftliche Verfahren zur Herkunftsbestimmung von Keramik*, in: M. Bentz (Hrsg.), *Vasenforschung und Corpus vasorum antiquorum. Standortbestimmung und Perspektiven* (München 2002) 81–96.
- Seifert 2004 = M. Seifert, *Herkunftsbestimmung archaischer Keramik am Beispiel von Amphoren aus Milet* (Oxford 2004).
- Šelov 1956 = D. B. Šelov, *Antičnyj mir v severnom pričernomor'e* (Moskva 1956).
- Senff 1992 = R. Senff u. a., *Milet 1991. Die Grabung auf dem Zeyintepe*, *IstMitt* 42, 1992, 105–108.
- Senff 1995 = R. Senff, *Die Grabung am Kalabaktepe*, *AA* 1995, 208–213.
- Senff 1997 = R. Senff, *Die Grabung auf dem Gipfelplateau des Kalabaktepe 1995*, *AA* 1997, 122–124.
- Senff 2003 = R. Senff, *Das Aphroditeheiligtum von Milet*, in: G. Heedemann – E. Winter (Hrsg.), *Neue Forschungen zur Religionsgeschichte Kleinasiens*, *AMS* 49, Bonn 2003, 11–25.
- Senff 2006 = R. Senff, *Die Löwen der Aphrodite*, in: R. Biering – V. Brinkmann – U. Schlotzhauer – B. F. Weber (Hrsg.), *Maiandros. Festschrift für Volkmar von Graeve* (München 2006) 269–278.
- Senff 2007 = R. Senff, *Die Ergebnisse der neuen Grabungen im Archaischen Milet – Stratigraphie und Chronologie*, in: *Panionion-Symposium 2007*, 320–326.
- Senff – Heinz 1997 = R. Senff – M. Heinz, *Arbeiten am Zeyintepe im Jahre 1994*, *AA* 1997, 114–118.
- Severyns 1946 = A. Severyns, *Simple remarques sur les comparaisons homériques*, *BCH* 70, 1946, 540–547.
- Sevinç 1996 = N. Sevinç, *A New Sarcophagus of Polyxena from the Salvage Excavations at Gümüşçay*, *StTroica* 6 (1996), 251–264.
- Shapiro 1981 = H. A. Shapiro, *Courtship Scenes in Attic Vase-Painting*, *AJA* 85, 1981, 133–143.
- Shapiro 1989 = H. A. Shapiro, *Art and Cult under the Tyrants in Athens* (Mainz 1989).
- Shapiro 1992 = H. A. Shapiro, *Eros in Love, Pederasty and Pornography in Greece*, in: A. Richlin (Hrsg.), *Pornography and Representation in Greece and Rome* (Oxford 1992) 53–72.
- Shapiro 2008 = H. A. Shapiro, *Cults of Heroines in Ancient Athens*, in: N. Kaltsas – A. Shapiro (Hrsg.), *Worshipping Women, Ritual and Reality in Classical Athens* (Athens 2008) 163–173.
- Shear 2002 = I. M. Shear, *Mycenaean Centaurs at Ugarit*, *JHS* 122, 2002, 147–153.
- Shear 1923 = T. L. Shear, *A Terra-Cotta Relief from Sardes*, *AJA* 27, 1923, 131–150.
- Sheftel 1974 = P. A. Sheftel, *The Ivory, Bone and Shell Objects from Gordion from the Campaigns of 1950 through 1973* (Diss. Univ. of Pennsylvania 1974).
- Shefton 1989 = B. B. Shefton, *East Greek Influences in Sixth-Century Attic Vase-Painting and Some Laconian Trails*, *Greek Vases in the Getty Museum* 4, *Occ. Papers* 5 (Malibu 1989) 41–72.
- Sidorova 1962 = N. A. Sidorova, *Archaičeskaja keramika is Pantikapeja*, in: I. B. Zeest – I. D. Marčenko (Hrsg.), *Pantikapej* (Moskva 1962) 94–148.
- Sidorova 1968 = N. A. Sidorova, *Archaičeskaja keramika is raskopok pantikapeja*, *SoobMuzMoskva* 4, 1968, 110–118.
- Sidorova 1992 = N. A. Sidorova, *Keramika archaičeskogo perioda iz raskopok Pantikapeja 1965–1985 gg. (krome attičeskoj černofigurnoj)*, in: *Archeologija i iskusstvo Bospora – Archaeology and Art of Bosporus Kimmerian* = *SoobMuzMoskva* 10, 1992 (Moskva 1992).

- Sieveking – Hackl 1912 = J. Sieveking – R. Hackl, Die königliche Vasensammlung zu München (München 1912).
- Simantoni-Bournia 1992a = E. Simantoni-Bournia, La céramique à Reliefs au Musée de Chios (Athenai 1992).
- Simantoni-Bournia 1992b = E. Simantoni-Bournia, Tessons à reliefs au Musée de Chios, in: F. Blondé – J. Y. Perreault (Hrsg.), Les ateliers de potiers dans le monde grec aux époques géométrique, archaïque et classique, Actes de la Table Ronde organisée à l'École française d'Athènes (2 et 3 octobre 1987), BCH Suppl. 23 (Paris 1992) 175–187.
- Simantoni-Bournia 2000 = E. Simantoni-Bournia, Chian Relief Pottery, in: A. Archontidou-Argyre – Th. Kyriakopoulou (Hrsg.), *Χίος τ'έναντος πόλις Οινόπιωνος* (Chios 2000) 240–249.
- Simantoni-Bournia 2004 = E. Simantoni-Bournia, La céramique grecque à reliefs. Ateliers insulaires du VIIIe au VIe siècle avant J.-C. (Genève 2004).
- Simon 1953 = E. Simon, Opfernde Götter (Berlin 1953).
- Simon 1973 = E. Simon, Die Tomba dei Tori und der etruskische Apollonkult, JdI 88, 1973, 27–42.
- Simon 1975 = E. Simon (Hrsg.), Führer durch die Antikenabteilung des Martin von Wagner Museums der Universität Würzburg (Mainz 1975).
- Simon 1976 = E. Simon, Die griechischen Vasen. Aufnahmen von Max Hirmer und Albert Hirmer (München 1976).
- Simon 1986 = Ch. G. Simon, Archaic Votive Offerings and Cults of Ionia (Ann Arbor 1986).
- Sinn – Wehgartner 2001 = U. Sinn – I. Wehgartner (Hrsg.), Begegnungen mit der Antike. Zeugnisse aus vier Jahrtausenden mittelländischer Kultur im Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg (Würzburg 2001).
- Sismanides 1987 = K. Sismanides, Το αρχαϊκό νεκροταφείο της Αγίας Παρασκευής Θεσσαλονίκης. Πρώτη παρουσίαση και πρώτες εκτιμήσεις, in: *Αμητός. τμητικός τόμος για τον καθηγητή Μανόλη Ανδρόνικο II* (Thessalonike 1987) 787–803 Taf. 159–165.
- Skia 1898 = A. N. Skia, Παναρχαία έλευσινιακή νεκρόπολις, AEpheM 1898, 29–122.
- Škorpil' 1904 = V. Škorpil', Otčet' ob' archeologičeskikh' raskopkach' v' g. Kerči i ego okrestnostjach' v' 1902 godu, Izv'stija Imperatorskoj Archeologičeskoj Kommissii 9, 1904, 71–177.
- Skudnova 1957 = V. M. Skudnova, Chiosskie kubki is raskopok na ostrove Berezani, SovA 4, 1957, 128–139.
- Skudnova 1960 = V. M. Skudnova, Rodoskaja keramika s o. Berezani, SovA 4, 1960, 153–167.
- Skudnova 1988 = V. M. Skudnova, Archaičeskij nekropol' Ol'vii (Leningrad 1988).
- SMB Verluste V1 2005 = M. Miller, Skulpturen, Vasen, Elfenbein und Knochen, Goldschmuck, Gemmen und Kameen. Dokumentation der Verluste, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung V.1 (Berlin 2005).
- Šmidt 1952 = R. V. Šmidt, Grečeskaja archaičeskaja keramika Mirmekija i Tiritaki, in: V. F. Gajdukevič – M. I. Maksimovoj (Hrsg.), Bosporskie goroda. Itogi archeologičeskich issledovanij Tiritaki i Mirmekija v 1935–1940 gg., MatIsslA 25 (Moskva 1952) 223–248.
- Smith 1885 = C. Smith, Early Paintings of Asia Minor, JHS 6, 1885, 180–191.
- Smith 1932 = H. R. W. Smith, The Origin of Chalcidian Ware, University of California Publications in Classical Archaeology 1, 3 (Berkeley, Calif. 1932).
- Smith 1998 = T. J. Smith, Dances, Drinks and Dedications, in: W. G. Cavanagh – S. E. C. Walker (Hrsg.), Sparta in Laconia. The Archaeology of a City and its Countryside, Proceedings of the 19th British Museum Classical Colloquium Held with the British School at Athens and King's and University Colleges, London 6–8 December 1995 (London 1998) 75–81.
- Smith 2000 = T. J. Smith, Dancing Spaces and Dining Places. Archaic Komasts at the Symposium, in: G. R. Tsatskheladze (Hrsg.), *Periplous. Papers on Classical Art and Archaeology Presented to Sir John Boardman*, London 2000, 306–319.
- Smith 2004 = T. J. Smith, Festival? What Festival? Reading Dance Imagery as Evidence, in: S. Bell – G. Davies (Hrsg.), Games and Festivals in Classical Antiquity. Proceedings of the Conference Held in Edinburgh 10–12 July 2000 (Oxford 2004) 9–23.
- Smith 2007 = T. J. Smith, The Corpus of Komast Vases. From Identity to Exegesis, in: E. Csapo – M. C. Miller (Hrsg.), *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama* (Cambridge 2007) 48–76.
- Smith 2010 = T. J. Smith, Komast Dancers in Archaic Greek Art (Oxford 2010).
- Snodgrass 1964 = A. M. Snodgrass, Early Greek Armour and Weapons (Edinburgh 1964).
- Snodgrass 1971 = A. M. Snodgrass, The First European Body-Armour, in: J. Boardman – M. A. Brown – T. G. E. Powell (Hrsg.), *The European Community in Later Prehistory. Studies in Honour of C. F. C. Hawkes* (London 1971) 33–50.
- Snodgrass 1974 = A. M. Snodgrass, JHS 94, 1974, 225–226 (Rezension zu Greenhalgh 1973).
- Snodgrass 1982 = A. M. Snodgrass, Arms and Armour of the Greeks (London 1982, Reprint der Auflage von 1967).
- Snodgrass 1998 = A. M. Snodgrass, Homer and the Artists. Text and Picture in Early Greek Art (Cambridge 1998).
- Sokolov 1999 = G. I. Sokolov, Ol'vija i Chersones (ioničeskoe i doričeskoe iskusstvo) (Moskva 1999).

- Solov'ev 2005 = S. L. Solov'ev (Hrsg.), Borisfen – Berezan'. Načalo antičnoj épochi v Severnom Pričernomor'e, k 120-letiju archeologičeskich raskopok na ostrove Berezan', katalog vystavki b gosudarstvennomu Ėrmitaže, Sankt-Peterburg, 23 ijunja – 11 sentjabrja 2005 g. (Sankt-Peterburg 2005).
- Solovyov 1999 = S. L. Solovyov, Ancient Berezan. The Architecture, History and Culture of the First Greek Colony in the Northern Black Sea, *Colloquia Pontica* 4 (Leiden 1999).
- Sourvinou-Inwood 1985 = C. Sourvinou-Inwood, Altars with Palm-Trees, Palm-Trees and Parthenoi, *BICS* 32, 1985, 125–146.
- Sourvinou-Inwood 1991 = C. Sourvinou-Inwood, 'Reading' Greek Culture. Texts and Images. Rituals and Myths (Oxford 1991).
- Sørensen 1992 = L. W. Sørensen – P. Pentz, Lindos, 4, 2. Excavations and Surveys in Southern Rhodes. The Post-Mycenaean Periods until Roman Times and the Medieval Period (Copenhagen 1992).
- Sørensen 2001 = L. W. Sørensen, Archaic Greek Painted Pottery from Cyprus, Naukratis and Tell Defenneh, in: Höckmann – Kreikenbom 2001, 151–161.
- Spadea 1993 = R. Spadea, Reggio, in: E. Lattanzi (Hrsg.), *Il Museo Nazionale di Reggio Calabria* (Roma 1993) 80–107.
- Sparkes 1976 = B. A. Sparkes, Treading the Grapes, *BABesch* 51, 1976, 47–64.
- Spartz 1962 = E. Spartz, Das Wappenbild des Herrn und der Herrin der Tiere in der minoisch-mykenischen und frühgriechischen Kunst (München 1962).
- Splitter 2000 = R. Splitter, Die "Kypseloslade" in Olympia (Mainz 2000).
- Stähler 1984 = K. Stähler (Hrsg.), Griechische Vasen aus westfälischen Sammlungen (Münster 1984).
- Starr 1978 = C. G. Starr, An Evening with the Flute-Girls, *PP* 33, 1978, 401–410.
- Stein-Hölkeskamp 1989 = E. Stein-Hölkeskamp, Adelskultur und Polisgesellschaft. Studien zum griechischen Adel in archaischer und klassischer Zeit (Stuttgart 1989).
- Steingraber 1985 = S. Steingraber, Etruskische Wandmalerei (Stuttgart 1985).
- Steinhart 1992 = M. Steinhart, Zu einem Kolonnettenkrater des KY-Malers, *AA* 1992, 486–512.
- Steinhart 2004 = M. Steinhart, Die Kunst der Nachahmung. Darstellungen mimetischer Vorführungen in der griechischen Bildkunst archaischer und klassischer Zeit (Mainz 2004).
- Steinhart 2007 = M. Steinhart, From Ritual to Narrative, in: E. Csapo – M. C. Miller (Hrsg.), *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama* (Cambridge 2007) 196–220.
- Stibbe 1992 = C. M. Stibbe, Dionysos mit einer Kithara?, in: H. Froning (Hrsg.), *Kotinos. Festschrift für Erika Simon* (Mainz 1992) 139–144 Taf. 25.
- Stibbe 1974 = C. M. Stibbe, Il cavaliere laconico, *MededRom* 36, 1974, 19–37.
- Stibbe 1997 = C. M. Stibbe, Lakonische Keramik aus dem Heraion von Samos, *AM* 112, 1997, 25–142.
- Stibbe 1972 = C. M. Stibbe, Lakonische Vasenmaler des 6. Jahrhunderts v. Chr. (Amsterdam 1972).
- Stibbe 2004 = C. M. Stibbe, Lakonische Vasenmaler des sechsten Jahrhunderst v. Chr., Supplement (Mainz 2004).
- Stieber 2004 = M. Stieber, *The Poetics of Appearance in the Attic Korai* (Austin, Tex. 2004).
- Štitel'man 1977 = F. M. Štitel'man (Hrsg.), *Antične Mistectvo* (Kiev 1977).
- van Straten 1995 = F. van Straten, *Hiera kala. Images of Animal Sacrifice in Archaic and Classical Greece* (Leiden 1995).
- Studniczka 1886 = F. Studniczka, *Geschichte der altgriechischen Tracht* (Wien 1886).
- Studniczka 1890a = F. Studniczka, *Kyrene, eine altgriechische Göttin* (Leipzig 1890).
- Studniczka 1890b = F. Studniczka, Zum Klazomenischen Dolon-Sarkophag, *JdI* 5, 1890, 142–148.
- Studniczka 1903 = F. Studniczka, Über den Augustusbogen in Susa, *JdI* 18, 1903, 1–24.
- Sturgeon 1987 = M. C. Sturgeon, *Sculpture I, 1952–1967, Isthmia* 4 (Princeton 1987).
- Summerer 2005 = L. Summerer, Griechische Tondächer im kappadokischen Kontext, Die Architekturterracotten aus Akalan, in: F. Fless – M. Treister (Hrsg.), *Bilder und Objekte als Träger kultureller Identität und interkultureller Kommunikation im Schwarzmeergebiet. Kolloquium in Zschortau/Sachsen vom 13.2.–15.2.2003* (Rahden/Westf. 2005) 125–139 Taf. 64–73.
- Summerer 2009 = L. Summerer, Influence of the Greek Pottery on the Late Archaic Architectural Terracottas from Northern Anatolia, in: P. Dupont – V. Lungu (Hrsg.), *Les Productions Céramiques du Pont-Euxin à l'Époque Grecque, Actes du Colloque International* (Bucarest, 18–23 Septembre 2004) (Roma 2009) 187–202.
- Sutton 1981 = R. F. Sutton, The Interaction between Men and Women Portrayed on Attic Red-Figure Pottery (*Ann Arbor* 1981).
- Sutton 1992 = R. F. Sutton, Pornography and Persuasion on Attic Pottery, in: A. Richlin (Hrsg.), *Pornography and Representation in Greece and Rome* (Oxford 1992) 3–35.
- Sutton 2000 = R. F. Sutton, The Good, the Base and the Ugly, The Drunken Orgy in Attic Vase Painting and the Athenian Self, in: B. Cohen (Hrsg.), *Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art* (Leiden 2000) 180–202.

- Sutton 2009 = R. F. Sutton, Lovemaking on Attic Black-figure Pottery, *Corpus with Some Conclusions*, in: Schmidt – J. O. Oakley (Hrsg.), *Hermeneutik der Bilder. Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei*, Beih. CVA 4 (München 2009) 77–91.
- Technau 1929 = W. Technau, Griechische Keramik im Samischen Heraion, *AM* 54, 1929, 6–64.
- Tempesta 1998 = A. Tempesta, *Le raffigurazioni mitologiche sulla ceramica greco-orientale arcaica*, *RdA Suppl.* 19 (Roma 1998).
- Thalmann 1977 = J. P. Thalmann, *Céramique trouvée à Amathonte*, in: E. Gjerstad, *Greek Geometric and Archaic Pottery Found in Cyprus* (Stockholm 1977) 65–86.
- Thomsen 2011 = A. Thomsen, *Die Wirkung der Götter. Bilder mit Flügelfiguren auf griechischen Vasen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.* (Berlin 2011).
- Tiverios 1976 = M. A. Tiverios, *Ο Λυδός και το έργο του*, *Deltion Ergh.* 23 (Athenai 1976).
- Tölle 1963 = R. Tölle, Figürlich bemalte Fragmente vom Kerameikos, *AA* 1963, 642–666.
- Tölle 1964 = R. Tölle, Frühgriechische Reigentänze (Waldsassen 1964).
- Tölle-Kastenbein 1974 = R. Tölle-Kastenbein, *Das Kastro Tigani. Die Bauten und Funde griechischer, römischer und byzantinischer Zeit, Samos 14* (Bonn 1974).
- Topper 2009 = K. Topper, Primitive Life and the Construction of the Symptotic Past in Athenian Vase Painting, *AJA* 113, 2009, 3–26.
- Torelli – Moretti Sgubini 2008 = M. Torelli – A. M. Moretti Sgubini (Hrsg.), *Etruschi. Le antiche metropoli del Lazio*, *Ausstellungskatalog Rom* (Roma 2008).
- Touloupa 1969 = E. Touloupa, *Une Gorgone en Bronze de l'Acropole*, *BCH* 93, 1969, 862–884.
- Treasures Hermitage 1994 = V. A. Suslov (Hrsg.), *Great Art Treasures of the Hermitage Museum*, St. Petersburg (New York 1994).
- Trofimova 2007 = A. A. Trofimova (Hrsg.), *Greeks on the Black Sea. Ancient Art from the Hermitage*, *Ausstellungskatalog Los Angeles* (Los Angeles 2007).
- Tsiafakis 2003 = D. Tsiafakis, ΠΕΛΩΠΑ. *Fabulous Creatures and/ or Demons of Death?*, in: J. M. Padgett (Hrsg.), *The Centaur's Smile. The Human Animal in Early Greek Art*, *Ausstellungskatalog Princeton* (New Haven 2003) 73–104.
- Tsomis 2001 = G. Tsomis, *Zusammenschau der frühgriechischen monodischen Melik. Alkaios, Sappho, Anakreon* (Stuttgart 2001).
- Tuchelt 1970 = K. Tuchelt, *Die archaischen Skulpturen von Didyma. Beiträge zur frühgriechischen Plastik in Kleinasien*, *IstForsch* 27 (Berlin 1970).
- Tuchelt 1976 = K. Tuchelt, *Zwei gelagerte Gewandfiguren aus Didyma*, *RA* 1976, 55–66.
- Tuna – Berges 2000 = N. Tuna – D. Berges, *Datça/ Emecik/ Sarı Liman Mevkii Arkaik Kutsal*. Alan 1999 Yılı Çalışmaları, *KST* 22, 2000, Nr. 2, 127–136.
- Tzannes 2004 = M.-C. Tzannes, *The Excavations of G. Oikonomos at the Archaic Cemetery of Monastirakia in Klazomenai, 1921–22*, in: A. Moustaka – E. Skarlatidou – M. C. Tzannes – Y. Ersoy (Hrsg.), *Klazomenai, Teos and Abdera – Metropoleis and Colony*, *Proceedings of the International Symposium Held at the Archaeological Museum of Abdera*, 20–21 October 2001 / 19th Ephorate of Prehistoric and Classical Antiquities of Komotini (Thessaloniki 2004) 97–120.
- Usener 1994 = K. Usener, *Zur Existenz des Löwen im Griechenland der Antike*, *SymbOsl* 69, 1994, 5–33.
- Van Den Driessche 1971 = B. Van Den Driessche, *Une forme grecque de boucles d'oreilles portées par les Korai de l'Acropole*, *RAArtLouv* 4, 1971, 73–96.
- Vdovičenko 2008 = I. I. Vdovičenko, *Antičnye raspisnye vazy v Severnom Pričernomor'e (VII–IV vv. do n.e.)* (Simferopol' 2008).
- Venit 1984 = M. S. Venit, *Early Attic Black Figure Vases in Egypt*, *JARCE* 21, 1984, 141–154.
- Venit 1988 = M. S. Venit, *Greek Painted Pottery from Naukratis in Egyptian Museums*. *American Research Center in Egypt, Catalogs* 7 (Winona Lake 1988).
- Vermeule 1969 = E. Vermeule, *Some Erotica in Boston*, *AntK* 12, 1969, 9–15.
- Vetta 1983 = M. Vetta, *Poesia e simposio nella Grecia antica. Guida storica e critica* (Roma 1983).
- Vierneisel 1961 = K. Vierneisel, *Neue Tonfiguren aus dem Heraion von Samos*, *AM* 76, 1961, 25–59.
- Villard 1949 = F. Villard, *Deux dinoi d'un peintre ionien au Louvre*, *Mon Piot* 43, 1949, 33–57 Taf. 5.
- Villard 1960 = F. Villard, *La Céramique grecque de Marseille (VIe-Ve siècle). Essai d'histoire économique* (Paris 1960).
- Villing 1998 = A. Villing, *Athena as Ergane and Promachos. The Iconography of Athena in Archaic East Greece*, in: N. Fisher – H. van Wees (Hrsg.), *Archaic Greece. New Approaches and New Evidence* (London 1998) 147–168.
- Villing 1999 = A. Villing, *Funde aus Milet I. Zwei archaische Schüsselformen in Milet*, *AA* 1999, 189–202.
- Villing 2009 = A. Villing, *The Daily Grind of Ancient Greece. Mortars and Mortaria Between Symbol And Reality*, in: A. Tsingarida (Hrsg.), *Shapes and Uses of Greek Vases (7th–4th centuries B.C.)*, *Proceedings of the Symposium Held at the Université libre de Bruxelles 27–29 April 2006* (Bruxelles 2009) 319–333.
- Villing – Schlotzhauer 2006 = A. Villing – U. Schlotzhauer (Hrsg.), *Naukratis. Greek Diversity in Egypt. Studies on East Greek Pottery and*

- Exchange in the Eastern Mediterranean (London 2006).
- Vinogradov u. a. 2003 = Y. A. Vinogradov – A. M. Butyagin – M. Y. Vakhtina, Myrmekion – Porthmeus. Two "small" Towns of Ancient Bosphorus, in: D. V. Grammenos – E. K. Petropoulos (Hrsg.), *Ancient Greek Colonies in the Black Sea II* (Thessaloniki 2003) 803–840.
- Voigt 2005 = M. M. Voigt, Old Problems and New Solutions. Recent Excavations at Gordion, in: L. Kealhofer (Hrsg.), *The Archaeology of Midas and the Phrygians. Recent Work at Gordion*, Philadelphia 2005, 22–35.
- Voigtländer 2004 = W. Voigtländer, Teichiussa (Rahden/Westf. 2004).
- Vokotopoulou 1996 = J. Vokotopoulou, Guide to the Archaeological Museum of Thessalonike (Athens 1996).
- Vollkommer 1991 = R. Vollkommer, Die Löwenfrau in der frühgriechischen Kunst, *AM* 106, 1991, 47–64.
- Vos 1963 = M. F. Vos, Scythian Archers in Archaic Attic Vasepainting, *Archaeologica Traiectina* 6 (Groningen 1963).
- Wäfler 1975 = M. Wäfler, Nicht-Assyrer neuassyrischer Darstellungen (Kevelaer 1975).
- Wagner 2001 = C. Wagner, The Worship of Athena on the Athenian Acropolis. Dedications of Plaques and Plates, in: S. Deacy – A. Villing (Hrsg.), *Athena in the Classical World* (Leiden 2001) 95–104.
- Waldhauer 1929 = O. Waldhauer, Ein Askos aus der Sammlung Chanenko in Kiew und die altsamische Kunst, *AA* 44, 1929, 236–266.
- Walker 1996 = A. S. Walker (Hrsg.), *Animals in Ancient Art from the Leo Mildenberg Collection III* (Mainz 1996).
- Walser 1966 = G. Walser, Die Völkerschaften auf den Reliefs von Persepolis. Historische Studien über den sogenannten Tributzug an der Apadanatreppe (Berlin 1966).
- Walsh 2009 = D. Walsh, Distorted Ideals in Greek Vase-Painting, *The World of Mythological Burlesque* (Cambridge 2009).
- Walter 1957 = H. Walter, Frühe samische Gefäße und ihre Fundlage I, *AM* 72, 1957, 35–51 Taf. 2–3 Beil. 45–76.
- Walter 1959 = H. Walter, Korinthische Keramik, *AM* 74, 1959, 57–74 Beil. 98–114.
- Walter 1968 = H. Walter, Frühe Samische Gefäße. Chronologie und Landschaftsstile ostgriechischer Gefäße, *Samos* 5 (Bonn 1968).
- Walter – Vierneisel 1959 = H. Walter – K. Vierneisel, Heraion von Samos. Die Funde der Kampagnen 1958 und 1959, *AM* 74, 1959, 10–34 Beil. 11–75.
- Walter-Karydi 1970 = E. Walter-Karydi, Äolische Kunst, in: *Studien zur griechischen Vasenmalerei*, *AntK* Beih. 7 (Bern 1970) 3–18.
- Walter-Karydi 1972 = E. Walter-Karydi, Geometrische Keramik aus Naxos, *AA* 1972, 386–421.
- Walter-Karydi 1973 = E. Walter-Karydi, Samische Gefäße des 6. Jahrhunderts v. Chr., *Samos* 6, 1 (Bonn 1973).
- Walter-Karydi 1982 = E. Walter-Karydi, Ostgriechische Keramik, in: H. Walter (Hrsg.), *Alt-Ägina* 2, 1 (Mainz 1982) 9–18 Taf. 1–7.
- Walter-Karydi 1985a = E. Walter-Karydi, Geneleos, *AM* 100, 1985, 91–104.
- Walter-Karydi 1985b = E. Walter-Karydi, Die Themen der ostionischen figürlichen Salbgefäße, *MüJb* 36 1985, 7–16.
- Walter-Karydi 1986 = E. Walter-Karydi, Zur archaischen Keramik Ostioniens, in: W. Müller-Wiener (Hrsg.), *Milet 1899–1980. Ergebnisse, Probleme und Perspektiven einer Ausgrabung*, Kolloquium Frankfurt am Main 1980, *IstMitt* Beih. 31 (Tübingen 1986) 73–80 Taf. 4–5.
- Walter-Karydi 1991 = E. Walter-Karydi, $\chi\rho\omega\sigma$ – Die Entstehung des griechischen Farbwortes, *Gymnasium* 98 (1991).
- Walters 1893 = H. B. Walters, *Catalogue of the Greek and Etruscan Vases in the British Museum II* (London 1893).
- Wascheck 2008 = F. Wascheck, Fikellura-Amphoren und -Amphoriskoi von Milet. Ein Gefäßlager am Kalabaktepe?, *AA* 2008/2, 47–81.
- Watzinger 1924 = C. Watzinger, *Griechische Vasen in Tübingen* (Reutlingen 1924).
- Waugh 2009 = N. Waugh, Visualising Fertility at Artemis Orthia's Site, in: W. G. Cavanagh – C. Gallou – M. Georgiadis (Hrsg.), *Sparta and Laconia. From Prehistory to Pre-Modern*, *Proceedings of the Conference held in Sparta, 17–20 March 2005* (London 2009) 159–167.
- Weber 1995 = M. Weber, Zu einer datierten ionischen Halshenkelamphora aus Ägypten, *AA* 1995, 163–170.
- Weber 2001 = S. Weber, Archaisch ostgriechische Keramik aus Ägypten außerhalb von Naukratis, in: Höckmann – Kreikenbom 2001, 127–150.
- Weber 2006 = S. Weber, East Greek 'Situlae' from Egypt, in: Villing – Schlotzhauer 2006, 145–154.
- Weber-Lehmann 1985 = C. Weber-Lehmann, Spätarchaische Gelagebilder in Tarquinia, *RM* 92, 1985, 19–44.
- Webster 1955 = T. B. L. Webster, Homer and Attic Geometric Vases, *BSA* 50, 1955, 38–50.
- Webster 1970 = T. B. L. Webster, *The Greek Chorus* (London 1970).
- van Wees 1998 = H. van Wees, Greeks Bearing Arms, The State, the Leisure Class, and the Display of Weapons in Archaic Greece, in: N. Fisher – H. van Wees (Hrsg.), *Archaic Greece. New Approaches and New Evidence* (London 1998) 333–378.
- van Wees 2004 = H. van Wees, *Greek Warfare. Myths and Realities* (London 2004).

- van Wees 2005a = H. van Wees, Trailing Tunics and Sheepskin Coats, Dress and Status in Early Greece, in: L. Cleland – M. Harlow – L. Llewellyn-Jones (Hrsg.), *The Clothed Body in the Ancient World* (Oxford 2005) 44–51.
- van Wees 2005b = H. van Wees, Clothes, Class and Gender in Homer, in: D. Cairns (Hrsg.), *Body Language in the Greek and Roman Worlds* (Wales 2005) 1–36.
- Wegner 1949 = M. Wegner, *Musikleben der Griechen* (Berlin 1949).
- Wegner 1968 = M. Wegner, *Musik und Tanz*, ArchHom III U (Göttingen 1968).
- Weickert 1940 = C. Weickert, Grabungen in Milet 1938, in: Bericht über den VI. Internationalen Kongress für Archäologie, Berlin 21.–26. August 1939 (Berlin 1940) 325–332.
- Weiher 1970 = A. Weiher (Hrsg.), *Homerische Hymnen. Griechisch und deutsch* (München 1970).
- Weißl 2002 = M. Weißl, Grundzüge der Bau- und Schichtenfolge im Artemision von Ephesos, ÖJh 71, 2002, 313–346.
- Wescoat 1995 = B. D. Wescoat, Wining and Dining on the Temple of Athena at Assos, in: S. C. Scott (Hrsg.), *The Art of Interpreting* (University Park, Pa. 1995) 292–320.
- West 1966 = M. L. West (Hrsg.), *Hesiod Theogony. Edited with Prolegomena and Commentary* (Oxford 1966).
- West 1974 = M. L. West, *Studies in Greek Elegy and Iambus* (Berlin 1974).
- West 1992 = M. L. West, *Ancient Greek Music* (Oxford 1992).
- West 1985 = M. L. West, *The Hesiodic Catalogue of Women. Its Nature, Structure, and Origins* (Oxford 1985).
- White 1976/1977 = D. White, Excavations in the Sanctuary of Demeter and Persephone at Cyrene. Fifth Preliminary Report, *LibyaAnt* 13/14, 1976/1977, 289–312.
- Wickert-Micknat 1982 = G. Wickert-Micknat, Die Frau, ArchHom III R (Göttingen 1982).
- Wide 1973 = S. Wide, *Lakonische Kulte* (Darmstadt 1973).
- Wiegand 1911 = T. Wiegand, Siebenter vorläufiger Bericht über die von den Königlichen Museen in Milet und Didyma unternommenen Ausgrabungen, *AbhBerlin* (Berlin 1911).
- Wiegand – Knackfuss 1941 = T. Wiegand, H. Knackfuss, *Didyma, Erster Teil, Die Baubeschreibung* (Berlin 1941).
- van de Wiel 1968 = W. H. van de Wiel, *Verzameling Ceramiek en Terracotta's van het Archaeologisch Instituut der Rijksuniversiteit Leiden* (Leiden 1968).
- Wiesner 1968 = J. Wiesner, *Fahren und Reiten*, ArchHom I F (Göttingen 1968).
- Williams 1983a = D. Williams, Aegina, Aphaia-Tempel. V, The Pottery from Chios, *AA* 1983, 155–186.
- Williams 1983b = D. Williams, *Sophilos in the British Museum, Greek Vases in the Getty Museum 1*, (Malibu 1983).
- Williams 2005 = D. Williams, From Phokaia to Persepolis, in: A. Villing (Hrsg.), *The Greeks in the East, The British Museum Research Publications 157* (London 2005) 105–114.
- Williams 2006 = D. Williams, The Chian Pottery from Naukratis, in: Villing – Schlotzhauer 2006, 127–132.
- Williams 2009a = D. Williams, From East and West, The Inspiration of Athenian Potters, in: E. M. Moormann – V. V. Stissi (Hrsg.), *Shapes and Images. Studies on Attic Black Figure and Related Topics in Honour of Herman A. G. Brijder* (Leuven 2009) 1–10.
- Williams 2009b = D. Williams, *Masterpieces of Classical Art* (London 2009).
- Williams – Ogden 1994 = D. Williams – J. Ogden, *Greek Gold. Jewellery of the Classical World* (London 1994).
- Winkler-Horaček 2000 = L. Winkler-Horaček, Mischwesen und Tierfries in der archaischen Vasenmalerei von Korinth, in: T. Hölscher (Hrsg.), *Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike* (München 2000) 217–244.
- Winkler-Horaček 2003 = L. Winkler-Horaček, Der geflügelte Menschenlöwe (Sphinx), Ein Bildmotiv in der frühgriechischen Vasenmalerei und sein Verhältnis zu den östlichen Vorbildern, in: B. Schmaltz – M. Söldner (Hrsg.), *Griechische Keramik im kulturellen Kontext, Akten des Internationalen Vasen-Symposiums in Kiel vom 24.–28.8.2001* (Münster 2003) 225–228.
- Winter 1903 = F. Winter, *Die Typen der figürlichen Terrakotten I* (Berlin 1903).
- Wittke u. a. 2012 = A.-M. Wittke – E. Olshausen – R. Szydlak, *Historischer Atlas der antiken Welt, DNP Suppl. 3* (Stuttgart 2012).
- Woodford – Loudon 1980 = S. Woodford – M. Loudon, Two Trojan Themes. The Iconography of Ajax Carrying the Body of Achilles and of Aeneas Carrying Anchises in Black Figure Vase Painting, *AJA* 84, 1980, 25–40.
- Worley 1994 = L. J. Worley, *Hippeis. The Cavalry of Ancient Greece* (Boulder 1994).
- Yalouri 1972 = A. Yalouri, „Οὐτίς με τυφλοῖ βλέφαρου“ (EYP. Κύκλωψ 673), *AEphem* 1972, 127–132 Taf. 57–60.
- Yalouris 1953 = N. Yalouris, Πτεροέντα πέδιλα, *BCH* 77, 1953, 293–321.
- Yfantidis 1990 = K. Yfantidis, *Antike Gefäße, Staatliche Museen Kassel* (Melsungen 1990).
- Young 1956 = R. S. Young, The Campaign of 1955 at Gordion, Preliminary Report, *AJA* 60, 1956, 249–266.
- Young 1960 = R. S. Young, The Gordion Campaign of 1959. Preliminary Report, *AJA* 64, 1960, 227–243 Taf. 55–62.

- Zacharou-Loutrare 2000 = A. Zacharou-Loutrare,
The Sphinx, the Emblem of Chios, in: A.
Archontidou-Argyre – Th. Kyriakopoulou (Hrsg.),
Χίος τ'έναντος πόλις Οτιοπίωνος (Chios 2000) 18–
24.
- Zahn 1898 = K. Zahn, Zwei Vasenscherben aus
Klazomenai, AM 23, 1898, 38–79 Taf. 6.
- Zancani Montuoro – Zanotti-Bianco 1954 = P.
Zancani Montuoro – U. Zanotti-Bianco, Heraion
alle foce del Sele III (Roma 1954).
- Zapheiropoulos 1973 = N. S. Zapheiropoulos,
Ανασκαφή Σελλάδας Θήρας, Prakt 1973, 121–126
Taf. 145–150.
- Zapheiropoulos 2008 = Ph. Zapheiroulou,
Μυθολογική παράσταση σε άγγείου του 7ου αι.
π. Ξ., AEp̄hem 147, 2008, 225–246.
- Zazoff 1970 P. Zazoff, Laufende Gorgo, stehende
Artemis?, AA 1970, 154–166.
- Zervos 1920 S. Zervos, Rhodes. Capitale du
Dodécanèse (Paris 1920).
- Zin'ko 1996 = V. N. Zin'ko, Nymphaion Project, 3.
Geroevka-2. A Rural Settlement in the Chora of
Nymphaion (Ancient Period), ArcheologiaWarsz
47, 1996, 85–94.
- Zin'ko 1998 = V. N. Zin'ko, Chora Nimpheja v
VI–IV vv. do n. è., Drevnosti Bospora 1, 1998,
86–103.
- Zink-Kaasgaard Falb 2009 = D. Zink-Kaasgaard
Falb, Das Artemis Orthia-Heiligtum in Sparta im
7. und 6. Jh. v. Chr., in: T. Fischer-Hansen – B.
Poulsen (Hrsg.), From Artemis to Diana. The
Goddess of Man and Beast, Revised Versions of
Papers Presented at a Conference Held at the
University of Copenhagen in March 2005
(Copenhagen 2009) 127–152.
- Zirra 1954 - V. Zirra – S. Dimitriu – E. Condurachi,
A. Ceramica arhaică și attică, in: E. Condurachi
(Hrsg.), Histria 1, București 1954, 363–436.
- Zoffili 1992 = E. Zoffili, Kleidung und Schmuck im
alten Ägypten (Frankfurt a. M. 1992).
- Zschietzschmann 1928 = W. Zschietzschmann, Die
Darstellungen der Prothesis in der griechischen
Kunst, AM 53, 1928, 17–47.
- Zwierlein-Diehl 2007 = E. Zwierlein-Diehl, Antike
Gemmen und ihr Nachleben (Berlin 2007).

KURZFASSUNG

Die vorliegende Arbeit widmet sich den Bildern von Menschen und Mischwesen mit Menschenkörper in der ostgriechischen Vasenmalerei archaischer Zeit. Eine neue Zusammenstellung des bislang publizierten Materials bietet die Grundlage, die zentralen Bildthemen zu ermitteln: Solche, die häufig dargestellt werden und solche, die sich aufgrund ihrer Darstellungsweise, Zeitstellung und der Bildträger, auf denen sie angebracht sind, zu Gruppen zusammenschließen lassen. Die Bildthemen werden jeweils vorgestellt und im Vergleich mit den Darstellungen anderer Landschaften ikonographisch untersucht, um schließlich nach der Deutung der Bilder in ihrem ursprünglichen Rezeptionskontext zu fragen.

Die Untersuchung geht jeweils von den Vasenbildern aus. Ausgewählte Darstellungen der untersuchten Bildthemen in anderen Materialgattungen werden hinzugezogen, um das bei den Vasenbildern gewonnene Bild zu ergänzen und um jeweils zu überprüfen, inwieweit es sich um ein gattungsspezifisches Thema handelt.

Besonderes Augenmerk gilt im Rahmen der ikonographischen Untersuchung dem Vergleich der ostgriechischen Darstellungen mit denen anderer Landschaften, vor allem den Vasenbildern des Mutterlands, die aufgrund ihres Bilderreichtums traditionell im Fokus des Forschungsinteresses standen. Dahinter steht die Frage, ob es überhaupt eine spezifisch ostgriechische Ikonographie in archaischer Zeit gibt, oder ob diese weitgehend derjenigen der anderen Landschaften entspricht.

Zu Beginn wird die Frage nach dem Anfang der Menschen- und Sagedarstellungen im ostgriechischen Bereich gestellt. Die nächsten Kapitel widmen sich Darstellungen von Menschen in verschiedenen Rollen, so bei Tanz, Gelage, Reigen, Prozession und Opfer sowie als Gabenbringer. Sodann werden die besonders häufig vorkommenden Mischwesen untersucht, also Satyrn und Kentauren. Dazwischen werden übergreifende Themen in eigenen Kapitel behandelt: Zum einen die Kleidung, die für die Ikonographie aller Bilder von Menschen von Bedeutung ist; zum anderen Flügelfiguren und Naturdarstellungen, Themen, die in der archäologischen Forschung traditionell als ›typisch ionisch‹ gelten.

Darstellungen von Menschen und Mischwesen setzen in den ostgriechischen Vasenbildern vergleichsweise spät ein. Eine dichtere Reihe beginnt erst an der Wende vom 7. zum 6. Jh. und damit deutlich später als im Mutterland. Ab dieser Zeit ist die ostgriechische Vasenmalerei in ihrer Darstellungsweise insgesamt weder besonders rückständig noch besonders innovativ. Sie hat Teil an den zentralen Strömungen ihrer Zeit und ist in vielen Fällen auf dem jeweils neuesten Stand.

Die Bildsprache unterscheidet sich nicht grundlegend von derjenigen anderer griechischer Landschaften. Auch die ostgriechischen Bilder zeigen nicht nur Elemente der sichtbar den Menschen umgebenden Welt, sondern nutzen Bildelemente, etwa Pflanzen oder Flügel, um nicht Sichtbares wie Stimmungen, Eigenschaften oder göttliche Mächte ins Bild zu setzen. Die Topoi zu vermeintlich ›typisch ionischen‹ Eigenheiten der ostgriechischen Ikonographie finden in der Gesamtheit der Bilder keine Bestätigung. Die Eigenheiten der ostgriechischen Vasenbilder zeigen sich vielmehr im Detail: Zum einen in eigenen Variationen allgemein verbreiteter Themen, zum anderen in besonderen Ausprägungen von Figuren oder ihrer spezifischen Verwendung auf bestimmten Gefäßformen. Auch in Details der dargestellten Kleidung mögen sich lokale Praxis, Bräuche und Traditionen spiegeln.

Insgesamt sind die Unterschiede aber nicht so ausgeprägt, dass sie auf ein völlig anderes Lebensgefühl oder Gesellschaftsbild im ostgriechischen Raum schließen lassen. Die griechische Ostägäis bildet vielmehr einen einheitlichen und künstlerisch eng vernetzten Kulturraum mit dem Mutterland.

ABSTRACT

This book deals with the depiction of human beings and hybrid creatures with a human body in East Greek vase painting of the archaic period. It provides a new compilation of the material published so far, which serves as the foundation for discerning the central pictorial themes: Those depicted frequently and those that can be grouped together because of the way and time of depiction and the medium that carry them. The study presents and analyzes the pictorial themes in comparison with the iconography of vase painting of other Greek regions to arrive at an interpretation of the paintings in the primary context of perception.

The analysis starts from the illustrations, but uses also depictions found in other materials to derive additional information and to see whether some themes are bound to pottery and vase painting.

Special attention is given to the comparison of East Greek decoration with those of other regions, in the first place with those of the Greek mainland. Thus, the study addresses the question of whether specific East Greek iconography can indeed be identified in the archaic period or whether it is essentially identical to that of other Greek regions.

The first chapter explores the beginnings of depictions of humans and myths in the East Greek region. The following chapters focus on depictions of humans – komasts, banqueters, women dancers, worshippers and women and men in processional scenes – as well as on often depicted hybrid creatures, satyrs and centaurs. Separate chapters deal with more comprehensive themes, such as dress – because it is relevant for the iconography of all human beings – or winged figures and the illustration of nature, two themes often labelled as ‘typical Ionian’ in archaeological research.

Illustrations of human beings and hybrid creatures were introduced late in East Greek geometric vase painting, compared to other regions. They start to be used more frequently around the transition from the 7th to the 6th century BC. and thus much later than on the Greek mainland. From that time onwards East Greek vase painting is neither particularly underdeveloped nor particularly innovative. It mirrors the central trends of the time and is in many cases ‘up to date’.

East Greek iconography is not essentially different from that of other Greek regions. East Greek decoration uses elements such as plants or wings, to represent the non-visible as demons, properties, or divine powers. Moreover, the topoi of the supposed ‘typical Ionian’ characteristics of East Greek decoration cannot be identified in the entirety of pictures. Rather the characteristics of East Greek vase painting show in the details: On the one hand, in specific variations of generally widespread themes, and on the other hand, in specific manifestations of figures or in their specific usage on certain vase shapes. The details of depicted dress might mirror local customs and traditions.

And yet, the overall differences are not so distinct as to permit the conclusion that a completely different way of life or society existed in the East Greek region. Instead, the picture that emerges from the analysis is that of an East Aegean firmly embedded in the wider network of archaic Greek art and culture.

LEBENS LAUF

- 1977 in Mainz geboren.
- 1987–1996 Rabanus-Maurus-Gymnasium in Mainz.
- 1996–1998 Studium der Klassischen Archäologie, Kunstgeschichte und Vor- und Frühgeschichte an der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz.
- 1998–1999 Auslandsstudium an der Università degli Studi di Bologna (Studienschwerpunkte: Etruskologie, Christliche Archäologie).
- 1999–2003 Studium der Klassischen Archäologie, Kunstgeschichte und Christlichen Archäologie an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn.
- Juli 2003 Magistra Artium mit einer Arbeit über »Darstellungen mythischer Mütter in Attika im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr.« (Betreuung: Marion Meyer).
- 2005–2013 Promotionsstudium an der Universität Wien, gefördert durch Stipendien des DAAD und der Studienstiftung des deutschen Volkes.
- seit 2001 Mitarbeit auf der Ausgrabung des Deutschen Archäologischen Instituts in Didyma.
- seit 2013 Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Projekt ›Kulte im Kult‹ der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften und der Künste.