



<https://publications.dainst.org>

iDAI.publications

ELEKTRONISCHE PUBLIKATIONEN DES
DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS

Dies ist ein digitaler Sonderdruck des Beitrags / This is a digital offprint of the article

Agnes Schwarzmaier

Wo ist Heimarmene? Eine neue Deutung des berühmten Amphoriskos in der Berliner Antikensammlung

aus / from

Archäologischer Anzeiger

Ausgabe / Issue **1 • 2012**

Seite / Page **15-41**

<https://publications.dainst.org/journals/aa/107/4783> • urn:nbn:de:0048-journals.aa-2012-1-p15-41-v4783.1

Verantwortliche Redaktion / Publishing editor

Redaktion der Zentrale | Deutsches Archäologisches Institut

Weitere Informationen unter / For further information see <https://publications.dainst.org/journals/aa>

ISSN der Online-Ausgabe / ISSN of the online edition **2510-4713**

Verlag / Publisher **Hirmer Verlag GmbH, München**

©2017 Deutsches Archäologisches Institut

Deutsches Archäologisches Institut, Zentrale, Podbielskiallee 69–71, 14195 Berlin, Tel: +49 30 187711-0

Email: info@dainst.de / Web: dainst.org

Nutzungsbedingungen: Mit dem Herunterladen erkennen Sie die Nutzungsbedingungen (<https://publications.dainst.org/terms-of-use>) von iDAI.publications an. Die Nutzung der Inhalte ist ausschließlich privaten Nutzerinnen / Nutzern für den eigenen wissenschaftlichen und sonstigen privaten Gebrauch gestattet. Sämtliche Texte, Bilder und sonstige Inhalte in diesem Dokument unterliegen dem Schutz des Urheberrechts gemäß dem Urheberrechtsgesetz der Bundesrepublik Deutschland. Die Inhalte können von Ihnen nur dann genutzt und vervielfältigt werden, wenn Ihnen dies im Einzelfall durch den Rechteinhaber oder die Schrankenregelungen des Urheberrechts gestattet ist. Jede Art der Nutzung zu gewerblichen Zwecken ist untersagt. Zu den Möglichkeiten einer Lizenzierung von Nutzungsrechten wenden Sie sich bitte direkt an die verantwortlichen Herausgeberinnen/Herausgeber der entsprechenden Publikationsorgane oder an die Online-Redaktion des Deutschen Archäologischen Instituts (info@dainst.de).

Terms of use: By downloading you accept the terms of use (<https://publications.dainst.org/terms-of-use>) of iDAI.publications. All materials including texts, articles, images and other content contained in this document are subject to the German copyright. The contents are for personal use only and may only be reproduced or made accessible to third parties if you have gained permission from the copyright owner. Any form of commercial use is expressly prohibited. When seeking the granting of licenses of use or permission to reproduce any kind of material please contact the responsible editors of the publications or contact the Deutsches Archäologisches Institut (info@dainst.de).

Wo ist Heimarmene? Eine neue Deutung des berühmten Amphoriskos in der Berliner Antikensammlung

Aus zwei Gründen hat der Amphoriskos in der Berliner Antikensammlung (Abb. 1. 2)¹ Berühmtheit erlangt: Erstens ist er das namensgebende Stück des Heimarmene-Malers, eines athenischen Künstlers, der im letzten Drittel des 5. Jhs. v. Chr. offenbar hochqualitätvolle kleine Parfüm- und Salbgefäße in rotfiguriger Technik bemalt hat. Und zweitens besaß man darauf seit seiner Publikation durch Robert Zahn² die bisher einzige Darstellung von Heimarmene, der Verkörperung des unausweichlichen Schicksals, der infolge dessen sogar ein LIMC-Artikel³ gewidmet ist. Zudem fehlt der Amphoriskos in keiner Arbeit über griechische Personifikationen⁴.

Auffällig war nur, worauf Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff bereits 1929 hinwies⁵, daß Heimarmene als Substantiv in der textlichen Überlieferung vor dem 4. Jh. v. Chr. nicht sicher belegt ist, was dem Amphoriskos auch in sprachgeschichtlicher Hinsicht besondere Bedeutung verlieh⁶. Beide Feststellungen sollten skeptisch stimmen und Anlaß geben, die Deutung des Gefäßes einer erneuten Prüfung zu unterziehen⁷.

Mein Dank gilt Andreas Scholl und Stefan Schmidt, vor allem aber Ursula Kästner dafür, daß sie mir die Arbeit an dem CVA-Band anvertraut haben und mir dabei alle erdenkliche Hilfe zuteil werden ließen. Die Restauratoren Priska Schilling und Bernd Zimmermann sowie Angelika Schöne-Denkinger unterstützten mich mit Rat und Tat bei der Untersuchung des Amphoriskos. Johannes Laurentius ließ nichts unversucht, um die kaum noch lesbaren Inschriften erstmals photographisch zu dokumentieren. Klaus Junker und Achim Heiden halfen bei der Photobeschaffung. Bei Vorträgen im Rahmen der CVA-Arbeitskreise in Berlin und München erhielt ich von den Teilnehmern viele kritische und weiterführende Hinweise. Ihnen allen danke ich herzlich.

1 Inv. 30036, aus Griechenland, Ankauf 1911 in Paris aus der Sammlung A. Sambon. Es lassen sich mindestens drei Restaurierungen nachweisen, eine vor 1911 (s. folgende Anm.), dann 1954 und 1959, bei denen Kriegsschäden

beseitigt wurden. Das Stück ist aus vielen Fragmenten zusammengesetzt, die Fehlstellen wurden gefüllt und retuschiert. Die Oberfläche ist an vielen Stellen beschädigt. – ARV² 1173, 1; Beazley, Para 459; Beazley, Addenda² 339; Beazley Archive Nr. 215552 <<http://www.beazley.ox.ac.uk/archive/default.htm>> (31.10.2012); gute Abb.: s. Anm. 2. **3** Shapiro 2005, 50–52 Abb. 5, 7–11. **2** A. Furtwängler – K. Reichhold, Griechische Vasenmalerei. Auswahl hervorragender Vasenbilder III (München 1932) 312–314 Abb. 149 (Photos vor der Restaurierung in Paris) Taf. 170, 2 (Z). **3** LIMC IV (1988) 472 f. Nr. 1 Taf. 280 s. v. Heimarmene (L. Kahil). **4** F. W. Hamdorf, Kultpersonifikationen der vorhellenistischen Zeit (Mainz 1964) 97 T 286; Shapiro 1986; Shapiro 1993; Borg 2002; Stafford 2000; Smith 1997; Smith 2011. **5** U. von Wilamowitz-Möllendorff, Lese Früchte, Hermes 64, 1929, 486. **6** Heimarmene spielt erst in der stoischen Philosophie eine große Rolle.

Die erste sichere Erwähnung findet sich bei Plat. Gorg. 512 e. Zu dem Begriff: RE VII 2 (1912) 2622–2645 s. v. Heimarmene (W. Gundel); Kleiner Pauly II (1967) 972 f. s. v. Heimarmene (W. Pötscher); RAC VII (1969) 531 f. s. v. Fatum (Heimarmene) (H. O. Schröder). Die frühe Geschichte des Begriffs bei den Ioniern wird von Wilamowitz a. O. (Anm. 5) 486 als spätere Interpolation angesehen. Auffälligerweise kommt sie bei den klassischen Tragikern – zumindest in den überlieferten Stücken – nicht vor, Y. Vernière, La famille d'Ananke, in: J. Duchemin (Hrsg.), Mythe et personification. Actes du Colloque du Grand Palais, Paris 7–8 mai 1977 (Paris 1980) 63; Kahil a. O. (Anm. 3) 472. **7** Das Gefäß wurde im Jahre 2007 im Rahmen der Bearbeitung der rotfigurigen Amphoren der Berliner Antikensammlung für einen CVA-Band gründlich untersucht. Dabei konnten die Inschriftenreste bei verschiedenen Lichtverhältnissen u. a. unter dem Mikroskop studiert werden.



1



2

Beschreibung

Doch betrachten wir zunächst das Gefäß mit seinen Darstellungen: Der 18,1 cm hohe Spitzamphoriskos ist mit zwei Bildzonen geschmückt: Während auf der Schulter je ein Eros den Raum zwischen den unter den Henkeln sitzenden Akanthusstauden füllt (Abb. 3. 4), ist der Gefäßbauch mit einem umlaufenden Bildfries verziert, der oben und unten von einem Eierstab begrenzt ist. Das Zentrum des Bildes auf der Vorderseite (Abb. 5) bildet eine Gruppe aus zwei Frauen. Die rechte sitzt nach links zu mit übereinandergeschlagenen Füßen auf einer niederen Bodenerhöhung. Sie ist mit einem Peplos, einem um den Unterkörper geschlungenen Mantel, Sandalen und einem Diadem im Haar bekleidet. In ihrem Schoß und den Unterkörper größtenteils verdeckend sitzt in Gegenrichtung eine in Gedanken versunkene Frau auf einem mit Sternen bestickten Tuch, das zum Mantel ihres Gegenübers gehören dürfte. Sie trägt einen feinen Ärmelchiton, der die Körperformen am Oberkörper durchscheinen läßt, sowie einen um Gesäß und Oberschenkel gewickelten Mantel. Über ihren Hinterkopf verläuft ein Schleiertuch, das auf die Schultern herabfällt. Vor dessen Saum ist gerade noch der Rest eines Diadems zu sehen, das demjenigen der Peplosträgerin entsprochen haben dürfte. Auch tragen beide eine feine Halskette. Die verschleierte Frau stützt ihren Kopf auf den

Abb. 1. 2 Amphoriskos des »Heimarmene-Malers«, Vorder- und Rückseite, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung Inv. 30036



3



4



5



6

Amphoriskos des »Heimarmene-Malers«, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung Inv. 30036

Abb. 3. 4 Schulterbild, Vorder- und Rückseite

Abb. 5 Mittelszene des Hauptfrieses auf der Vorderseite

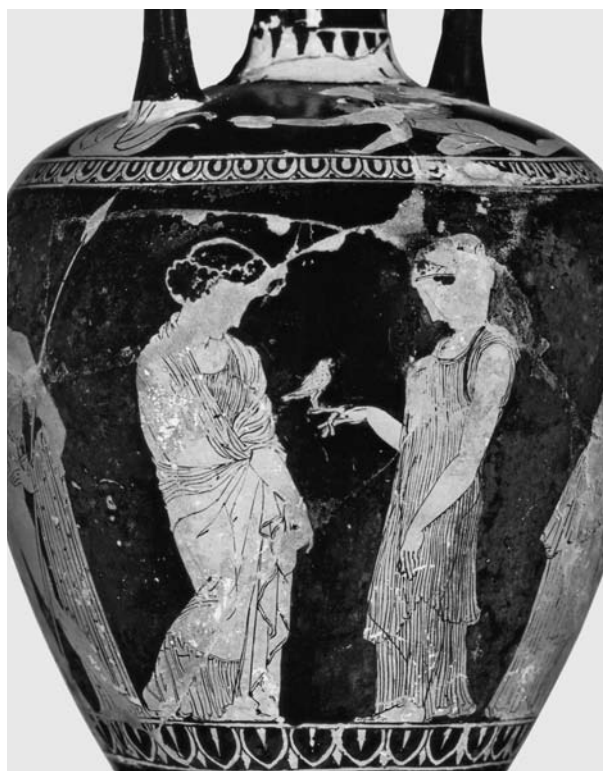
Abb. 6 Gruppe von Himeros und Jüngling

linken Arm, so daß die Mundpartie verdeckt ist, so als sei sie unentschlossen und verzagt. Während sie mit dem gesenkten Kopf ganz in sich gekehrt scheint, legt ihr Gegenüber ihr behutsam ermunternd den rechten Arm um die Schulter. Eine Inschrift, die schon lange gelesen worden ist, benennt die Sitzende im Peplos als Aphrodite.

Obwohl die beiden Frauen keine Notiz von ihr nehmen, steht links eine Frauengestalt im Peplos, die ein Kästchen in der Rechten hat. Ihre Haare sind unter einer gemusterten Haube verborgen. Ihr Blick sowie die verhaltene Zeigegeste führen zum Boden hinter Aphrodites Füßen. Im Rücken hinter Aphrodite folgt eine weitere, ganz auf sich bezogene Zweiergruppe aus einem



7



8

stehenden nackten Jüngling und einem geflügelten Knaben (Abb. 6), der zum Zeichen seiner Macht dessen rechten Unterarm und Schulter ergriffen hat. Mit dem Blick fixiert er ihn zusätzlich, so daß er im wahrsten Sinne des Wortes von dem Jüngling Besitz ergreift. Dieser ist durch seine Nacktheit, Schwertgehänge, Speer und die vom eingestützten linken Unterarm herabhängende Chlamys als Heros charakterisiert. Im Haar trägt er einen Kranz aus länglichen Blättern, während um den Oberkopf des geflügelten Knaben ein Band mit einem dahinter gesteckten Blatt oder Schmuckstück geschlungen ist, wie es bei Jünglingsfiguren häufig vorkommt.

Die Rückseite des Gefäßes nehmen zwei weitere Frauenpaare ein. Davon wendet sich die eine Gruppe – hinter der Frau mit Kästchen – der Szene der Vorderseite zu (Abb. 7). Die eine Frauengestalt, im Profil und mit abgewandtem Spielbein, steht leicht vorgebeugt und weist mit ihrer Rechten auf die Sitzenden vor ihnen, während sie den anderen Arm ihrer Gefährtin um die Schultern gelegt hat. Diese stützt sich mit dem rechten Ellenbogen auf deren Schulter und folgt mit dem Blick der Geste ihrer Gefährtin, während sie den Körper frontal zum Betrachter wendet. Auch durch ihre Kleidung sind die beiden unterschiedlich charakterisiert. Während die Frau im Vordergrund einen gegürteten Peplos mit langen Überschlagen sowie eine tief in die Stirn gezogene Haube trägt, ist ihr Gegenüber mit einem fein gefältnen Chiton mit langem Überschlagen bekleidet. Ein Gürtel faßt die Stoffmassen unter der Brust zusammen. Die Frisur bündigt ein fünffach um den Kopf geschlungenes Band.

Die andere Frauengruppe im Rücken der beiden Jünglingsgestalten (Abb. 8) nimmt dagegen vom Geschehen keine Notiz, ist vielmehr ganz auf sich bezogen. So stehen sich zwei Frauen gegenüber und wenden sich mit ihrem Blick einem Vögelchen zu, das die rechte auf dem Zeigefinger der rechten Hand balanciert. Wiederum sind beide durch Kleidung und Haltung

Amphoriskos des ›Heimarmene-Malers‹, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung Inv. 30036

Abb. 7 Frauengruppe mit Nemesis auf der Rückseite

Abb. 8 Gruppe von zwei Frauen auf der Rückseite



Abb. 9 Fries vom Epinetron des Eretria-Malers, Schmückung der Harmonia, Athen, Nationalmus. Inv. 1629

unterschiedlich charakterisiert: Die linke ist züchtig in ihren Mantel gewickelt, den sie über dem Chiton trägt. Ihre rechte Hand bleibt im Mantelwulst verborgen, während sie mit dem linken Ellenbogen das Gewand festklemmt, als wollte sie sein Verrutschen verhindern. Auch der durch das rechte Spielbein und den gesenkten Kopf hervorgerufene S-Schwung des Körpers betont ihre Scheu und Zurückhaltung. Dazu fügt sich die Frisur mit den im Nacken hochgeschlagenen Haaren. Ihr Gegenüber – wieder im Profil – ist dagegen in einen wallenden Chiton gekleidet, der trotz seines bis über die Knie reichenden Überschlages vom Körper mehr ent- als verhüllt. So zeichnen sich Scham und Beine deutlich unter dem Faltengeriesel ab. Ein *Maschalister* hält das Gewand über den Schultern in Position, ein Gürtel fehlt jedoch. Außerdem verdeckt eine Haube die Frisur. Auf spielerische Art scheint sie mit dem Vögelchen auf ihrer Hand zu kommunizieren.

Die beiden jünglinghaften Eroten der Schulterzone vervollständigen das Bild. Auf der Vorderseite fliegt ein Erosknabe nach rechts in Richtung des stehenden Heros, in den Händen eine ausgebreitete Halskette, während auf der gegenüberliegenden Seite ein Eros nach links kriecht. Ob er in seiner Rechten einen Gegenstand ebenfalls in Richtung auf den Jüngling vorstreckte, ist aufgrund einer Beschädigung nicht eindeutig zu entscheiden.

Gefäßform

Bevor wir uns der bisherigen Deutung der Figuren und der Lesung der Inschriften zuwenden, muß erst kurz auf Gefäßform und Datierung eingegangen werden:

Spitzamphoriskoi in der Art des Berliner Stückes mit rotfiguriger Bemalung sind relativ selten. Die Form scheint im letzten Drittel des 5. Jhs. v. Chr. aufgekommen und bis ins 1. Viertel des 4. Jhs. v. Chr. gebräuchlich gewesen zu sein⁸. Häufiger hat sich ihre Glanztonvariante mit Stempeldekoration erhalten. Die nächsten bemalten Vergleiche stammen aus dem Umkreis des Eretria-Malers⁹ – ein Stück im Ashmolean Museum Oxford, eines in Boston und eines in der Athener Universität, doch sind alle drei nur mit je einer Gestalt pro Seite verziert, getrennt durch ein pflanzliches Ornament in der Henkelzone. Der Eretria-Maler stellt die Gefäßform auch auf der einen Längseite seines berühmten Epinetrons im Athener Nationalmuseum¹⁰ dar (Abb. 9). In der Szene, die meist als Hochzeit der Harmonia interpretiert wird¹¹, hält Himeros

⁸ J. D. Beazley, *CVA Oxford 1* (Oxford 1927) 31 bei Taf. 40, 3–5.

⁹ Lezzi-Hafter 1988, 238–242. 345 f. Nr. 248–250 Taf. 162–164.

¹⁰ Inv. 1629, Lezzi-Hafter 1988, 253–262 Nr. 257 Taf. 168. 169; Himeros und Hebe: Taf. 169 d. Sie datiert es kurz vor 420 v. Chr.

¹¹ Vgl. dazu Borg 2002, 76–78.

der sich ein Haarband umlegenden Hebe einen entsprechenden Amphoriskos entgegen. Er dürfte demnach als Gefäß für kosmetische Essenzen oder Parfüm zu verstehen sein.

Datierung

Die Entstehungszeit des Parfümgefäßes dürfte in die Zeit um 430 v. Chr. fallen. Die zentrale Gruppe von Aphrodite und dem auf ihrem Schoß sitzenden Mädchen ist sicherlich von der Gruppe der gelagerten Göttinnen aus dem Ostgiebel des Parthenon beeinflusst, die kurz vor 432 v. Chr. geschaffen sein muß¹², auch wenn die beiden Figuren auf der Vase aufeinander bezogen und stärker aufgerichtet sind. Denn eine ähnliche Komposition läßt sich erst danach auf attischen Hochzeitsvasen wie z. B. dem namengebenden Stück des Malers von Athen 1454 nachweisen¹³. Der Heimarmene-Maler, dessen Œuvre mit zwei zugeschriebenen Werken sehr schmal ist¹⁴, wird dem Werkstattkreis um den Eretria-Maler zugeordnet¹⁵. Martin Robertson hat auch erwogen, ob er nicht mit dem Maler Polion identisch ist¹⁶. Dann müßte der Amphoriskos zu dessen Frühwerk gehören, doch ist dies schwer zu entscheiden. Am ehesten bestehen Ähnlichkeiten zu dem – allerdings jüngeren – Krater des Polion im Akademischen Kunstmuseum Bonn, der die Geburt der Helena aus dem Ei zeigt¹⁷.

Gegenüber dem Spitzamphoriskos des Eretria-Malers in Oxford, von John Beazley um 430, von Adrienne Lezzi-Hafter 430–425 v. Chr. datiert¹⁸, wird das Berliner Gefäß um wenig älter sein. Vergleicht man das in sich gekehrt sitzende Mädchen auf dem Stück im Ashmolean Museum, fallen die Gewänder lockerer um den Körper. Die Mantelfalten um Gesäß und Oberschenkel beginnen sich zu einem Muster zu verselbständigen. Die Chitonfalten, die vom Ärmel kommen, stehen im Gegensatz zu denjenigen, die den Rückenkontur begleiten. Ähnliches zeigt der Vergleich der stehenden Theano auf dem Oxforder Gefäß mit der Mantelfigur auf der Rückseite des Berliner Amphoriskos.

Auch gegenüber dem berühmten Epinetron des Eretria-Malers im Athen Nationalmuseum (Abb. 9), das in die Jahre 425–420 v. Chr. eingeordnet wird¹⁹, sind ähnliche Unterschiede festzustellen. Dort haben sich die Chitonfalten noch stärker zu einem Muster verselbständigt, das die einzelnen Körperteile unterstreicht und voneinander abhebt. Näher stehen den Gestalten des Heimarmene-Malers noch die Mänaden auf der berühmten Bauchlekythos des Eretria-Malers (Abb. 10), die sich vor dem Krieg in der Berliner Sammlung befand²⁰, doch sind auch sie aus den gleichen Gründen bereits fortgeschrittener.

12 P. C. Bol, Die Skulpturen des Parthenons, in: P. C. Bol (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II. Klassische Plastik (Mainz 2004) 159. 174 Abb. 109 c.

13 Athen, Nationalmuseum Inv. 1454, ARV² 1178, 1. 1685; J. H. Oakley – R. H. Sinos, The Wedding in Ancient Athens (Madison, WI 1993) 18. 66 Abb. 28. 29.

14 Das zweite ist eine längliche Lekythos mit abgerundeter Schulter im Museo Civico, Bologna Inv. PU 323, auf

der Apoll und eine Frau bei einer Trankspende dargestellt sind, ARV² 1173, 2; Beazley Archive Nr. 215553 <<http://www.beazley.ox.ac.uk/archive/default.htm>> (31.10.2012); LIMC VI (1992) 665 Nr. 65 a Taf. 393 s. v. Mousa, Mousai (A. Queyrel).

15 Burn 1987, 70; Lezzi-Hafter 1988, 242.

16 M. Robertson, The Art of Vase-Painting in Classical Athens (Cambridge 1992) 247 Abb. 252. 253.

17 Inv. 78, H. Mielsch (Hrsg.), Das Akademische Kunstmuseum. Antikensammlung der Universität Bonn (Petersberg o. J. [2003]) 70 f. Taf. 22.

18 Oxford, Ashmolean Museum V 537, Lezzi-Hafter 1988, 238–242 Nr. 248 Taf. 162; Beazley a. O. (Anm. 8).

19 s. Anm. 10.

20 Inv. F 2471, Lezzi-Hafter 1988, 210–213. 226 f. Nr. 234 Taf. 143 d–145. Sie datiert sie (S. 213) 430–425 v. Chr.



Abb. 10 Bauchlekythos des Eretria-Malers, ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung F 2471

Abb. 11 Schale des Kodros-Malers, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung F 2537



Stellt man dagegen die Berliner Schale des Kodros-Malers (Abb. 11) daneben, auf der die Übergabe des Erichthonioskindes an Athena dargestellt ist und die generell zwischen 440 und 430 v. Chr. angesetzt wird²¹, dürfte der Amphoriskos das jüngere Werk sein. Zum Beispiel liegen bei der Schale die Gewänder den Körpern enger an, es fehlt ihnen das eigene Volumen und die Luftschicht zwischen Körper und Gewand bzw. den einzelnen Stofflagen. Gegenüber dem hinter Athena stehenden König erscheint das Standmotiv des Jünglings auf dem Amphoriskos, der ja ebenfalls den Arm in die Hüfte stützt, stärker geschwungen und räumlicher.

21 Inv. F2537, CVA Berlin 3, Taf. 113 (A. Greifenhagen); E. D. Reeder (Hrsg.), Pandora. Frauen im Klassischen Griechenland. Ausstellungskatalog Baltimore/Basel (Mailand 1996) 258–260; N. Kaltsas – A. H. Shapiro (Hrsg.),

Worshipping Women. Ritual and Reality in Classical Athens. Ausstellungskatalog New York/Athen (New York 2008) 178 f. Nr. 75 (A. Avramidou); A. Backedahmen – U. Kästner – A. Schwarzmaier,

griechischen Vasen (Tübingen 2010) 36 f. Nr. 16 (U. Kästner). Zur Datierung: C. Isler-Kerényi, Chronologie und »Synchronologie« attischer Vasenmaler der Parthenonzeit, in: Zur Griechischen Kunst. Hansjörg Bloesch zum 60.

Bisherige Deutung

Die Deutung der Szenen auf dem Bauchfries des Gefäßes wird zu großen Teilen bereits Robert Zahn verdankt, der das Stück 1932 erstmals publiziert hat. Er entdeckte auch bei einigen der Figuren fragmentarische Inschriften, die in Karl Reichholds Umzeichnung (Abb. 12) eingetragen sind²². Demnach ist die mütterliche Sitzende der Mittelgruppe als Aphrodite benannt, der geflügelte Knabe in ihrem Rücken ist Himeros, von dessen Namen noch die ersten Buchstaben erhalten sind. Ebenfalls aufgrund der Inschrift kann die Frau mit dem Kästchen eindeutig identifiziert werden. Sie ist Peitho, die Überredung, die in der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. häufig mit Aphrodite gepaart ist. Außerdem fand sich nach Zahn eine vollständige Inschrift »Nemesis« über der sich gegenseitig stützenden Frauengruppe, die aufgrund eines weiteren Inschriftrestes vor dem Gesicht der rechten Gefährtin auf die Zeigende zu beziehen ist. Von dieser Inschrift waren nur ein Y und ein weiterer Buchstabenrest erkennbar, der zu zahlreichen Spekulationen Anlaß gab: Oupis, Tyche oder Eutychia²³. Schließlich las Zahn über dem Kopf der in ihren Mantel gewickelten scheuen Frauengestalt die Buchstaben EIMAP, die er zu Heimarmene, der Verkörperung des unausweichlichen Schicksals, ergänzte, während ihr Gegenüber mit dem Vögelchen anscheinend keinen Namen besaß.

Die junge Frau auf dem Schoß Aphrodites sowie den von Himeros bezauberten Jüngling ließ der Maler namenlos. Dennoch war man sich von Beginn an einig, daß in ihnen das mythische Liebespaar Paris und Helena zu sehen ist. Helena, die Gemahlin des Menelaos und von Aphrodite im Schönheitswettbewerb der Göttinnen versprochener Siegespreis, wird von Aphrodite in Gegenwart von Peitho überredet, sich mit Paris zu verbinden und ihm nach Troja zu folgen²⁴. Paris dagegen wird von Himeros das Liebesverlangen zu Helena eingeflößt. Die vier Frauengestalten der Rückseite verstand man als Personifikationen und versuchte, Nemesis, der strafenden Vergeltung²⁵, und Heimarmene die passenden Gefährtinnen zur Seite zu stellen, wobei die verschiedenen Forscher zu ganz unterschiedlichen Vorschlägen kamen. Die wichtigsten sind in der Tabelle im Anhang zusammengestellt.

Verwunderung rief vor allem das unbestreitbare Auftauchen von Nemesis hervor, die sonst in der Vasenmalerei der Zeit keine Rolle spielt. Allerdings wurden in etwa derselben Zeit, in der auch der Amphoriskos entstand, ihr Tempel in Rhamnus und das von Agorakritos geschaffene Kultbild errichtet, auch wenn ein Kult dort bereits seit dem mittleren 6. Jh. v. Chr. bestand. Insofern nahm man an, daß die Göttin nach dem in den Kyprien überlieferten Mythos wie in Rhamnus hier als Mutter der Helena anwesend ist²⁶.

Tyche, die von Alan Shapiro (im Sinne von momentaner Chance) favorisierte Deutung ihrer Gefährtin, schien zu Nemesis gut zu passen. Diese versteht er als die in die Zukunft weisende Schicksalsgöttin, die an die fatalen Konsequenzen von Helenas Handeln erinnert, während Heimarmene das schon lange beschlossene Schicksal darstelle. Demnach umfaßten die drei Schicksalsgöttinnen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Als vierte im Bunde vermutete er Themis²⁷, die Verkörperung von Ordnung und Recht, die seit dem 6. Jh. v. Chr. bisweilen auf Vasenbildern auftaucht²⁸.

Allerdings wurde gegen diese These eingewandt, daß Tyche sonst erst ab dem 4. Jh. v. Chr. überhaupt in der Bildkunst aufkommt und erst ab dem frühen Hellenismus eine wichtige Rolle spielt²⁹. Gerhard Neumann argumentiert zusätzlich, daß Tyche als Doppelung zu Heimarmene keinen neuen Aspekt hinzufügen würde. Folgt man also Shapiros Vorschlag, würden von den vier Personifikationen auf dem Berliner Amphoriskos drei, nämlich

Geburtstag, *AntK Beih.* 9 (Bern 1973) 23–33, bes. 30.

22 s. o. Anm. 2.

23 s. Tabelle im Anhang.

24 L. Ghali-Kahil, *Les enlèvements et le retour d'Hélène dans les textes et les documents figurés* (Paris 1955) 59 f. Nr. 14 Taf. 8, 2, 3.

25 LIMC VI (1992) 733–762 s. v. Nemesis (P. Karanastassis); Stafford 2000, 75–110; Smith 1997, 68–72; Smith 2011, 41–46.

26 Shapiro 1986, 13; Shapiro 2005, 53; Stafford 2000, 90. Dagegen allerdings G. Neumann, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst* (Berlin 1965) 21 f.: Nemesis als die strafende Vergeltung.

27 Shapiro 1986, 12. – Zu Themis vgl. LIMC VIII (1997) 1199–1205 s. v. Themis (P. Karanastassis). Seit wann ihre Kultgemeinschaft mit Nemesis in Rhamnus besteht, ist unklar. Durch Inschriften wird sie erst im ausgehenden 4. Jh. v. Chr. belegt, ebenda 1201. Vgl. aber P. Karanastassis, *Wer ist die Frau hinter Nemesis?*, *AM* 109, 1994, 121–131.

28 Vgl. die Berliner Schale des Kodros-Malers *Inv. F2538*, Backe-Dahmen – Kästner – Schwarzmaier a. O. (Anm. 21) 106 Nr. 54 (U. Kästner).

29 LIMC VIII (1997) 115–125, bes. 124 Taf. 85–89 s. v. Tyche (L. Villard). Der Berliner Amphoriskos wäre wiederum der früheste Beleg. So selbst Shapiro 1993, 227.



Abb. 12 Der Amphoriskos, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung Inv. 30036, in der Umzeichnung von Karl Reichhold

Heimarmene, Tyche und Nemesis, für uns in der Vasenmalerei erstmals faßbar sein und zugleich auch ohne gleichzeitige Parallelen bleiben, was dem Gefäß zusätzliche Bedeutung zukommen läßt. Und dies ist umso erstaunlicher, als im letzten Drittel des 5. Jhs. v. Chr., gerade im Umkreis des Eretria- und des Meidias-Malers Personifikationen eine bedeutende Rolle spielen. Dank der Schreibfreude beider Maler und ihrer Werkstattgenossen sind sie eindeutig zu benennen, denn aufgrund ihrer Ikonographie wären sie nicht zu unterscheiden³⁰.

Lesung der Inschriften

Wenden wir uns also der Überprüfung der Inschriftenreste zu, die durch die Kunst des Berliner Museumsphotographen Johannes Laurentius trotz der oft stark beschädigten Oberfläche des Gefäßes hier erstmals photographisch dokumentiert werden können. Beginnen wir mit den unstrittigen Fällen, die zugleich erlauben, sich in die Buchstabenformen einzulesen und ein Gefühl für die Abstände der einzelnen Buchstaben voneinander zu gewinnen. Wie aus der – wenn auch hinsichtlich der Position der Buchstaben nicht immer genauen – Umzeichnung von Reichhold (Abb. 12) hervorgeht, befinden sich die Inschriften in der Regel über den Köpfen. Der Schriftzug Aphrodite über der Frauengruppe (Abb. 13) beginnt mit dem A ziemlich genau oberhalb der Saumkante des Schleiers³¹, der den Vorderkopf unbedeckt läßt. Das A zeichnet sich relativ schwach als matte Spur auf dem schwarzen Glanzton ab, während Φ , P, ein un rundes O und Δ leicht zu erkennen sind. Das I, knapp vor der Mitte von Aphrodites hochgebundenen Haarsträhnen am Hinterkopf, ist dagegen wieder schwer lesbar. Die letzten beiden Buchstaben konnte ich nicht mehr finden. Ähnlich unumstritten ist der Name der geflügelten Jünglingsgestalt (Abb. 14). Der Namenszug IMEP – zu ergänzen zu Himeros – findet sich über dem hochgestellten Flügel, beginnend etwa in der Mitte, unmittelbar über dem äußersten Ende der obersten, aus dem Kontur des Flügels ausbrechenden Schwungfeder. Das sehr breit gezogene M und das E sind als matte Spuren auf der glänzenden Oberfläche relativ gut auszumachen, das in

³⁰ s. u.

³¹ Es ist in der Umzeichnung von Reichhold zu weit nach links gerückt.



Amphoriskos des »Heimarmene-Malers«, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung Inv. 30036

Abb. 13 Inschriftenreste über den Köpfen der Mittelgruppe



Abb. 14 Inschriftenreste über dem Flügel des Himeros

regelmäßigem Abstand folgende P wird dagegen von der unruhigen Oberfläche fast verschluckt.

Bei der Frau mit den Kästchen beginnt die Inschrift ziemlich genau zwischen Haube und Eierstab kurz vor der Stirn (Abb. 15). Diesmal hebt sie sich schwarz von der durch Fehlbrand braunroten Oberfläche ab. Dem im Verhältnis relativ kleinen Π folgt ein wesentlich größeres E, dann in weitem Abstand ein Θ und der Rest des Ω , von dem vor allem die beiden unteren Hasten wie ein nicht geschlossenes Dreieck ansteigen. Das I des Namens Peitho muß, nach dem Abstand zwischen E und Θ zu urteilen, genau an der Stelle des geflickten Bruches gelegen haben und ist deshalb verloren.

Über den Köpfen der sich stützenden Frauen – relativ nahe am das Bildfeld begrenzenden Eierstab und etwa in der Mitte des Lockenkopfes rechts des markanten Bruches – ist wieder in matter Farbe ein breitgezogenes M zu sehen (Abb. 16 a. b), das dem bei Himeros entspricht. Wie bereits von Zahn gesehen, folgen darauf ein E sowie ein schlecht geschriebenes Σ und I. Ob der in passendem Abstand folgende schwarze Schatten in der umgebenden abgeplatzten

Amphoriskos des ›Heimarmene-Malers‹,
Staatliche Museen zu Berlin, Antikensamm-
lung Inv. 30036

Abb. 15 Inschrift über der Frau mit dem
Kästchen



Abb. 16 a. b Inschrift über der Gruppe der
sich umarmenden Frauen



16 a



16 b

Oberfläche wirklich das auslautende S des Namens Nemesis darstellt, wage ich nicht zu entscheiden. Auch die anlautenden Buchstaben N und E konnte ich nicht ausmachen. Da der Name jedoch auf die Haubenträgerin zu beziehen ist – die Frau im Hintergrund besitzt ja eine Inschrift vor ihrer Stirn – muß aufgrund der Position über den Köpfen vor dem M noch eine anlautende Silbe postuliert werden. Insofern dürfte MEΣI genügen, um die Deutung auf Nemesis aufrechtzuhalten.

Soweit herrscht in der Forschungsliteratur *communis opinio*. Für die Gefährtin neben Nemesis hat bereits Neumann die erhaltenen Spuren m. E. richtig gedeutet³². In der pockigen und durch Fehlbrand rotgefärbten Oberfläche auf Höhe von Augenbraue und Stirn (Abb. 17) sind ein v-förmiges schwarzes Y und ein weiterer Buchstabenrest rechts davon zu erkennen, der aus einer senkrechten und einer oben davon nach rechts abgehenden waagerechten Haste besteht. Wie man schon lange erkannt hat, ist vor dem Y nur noch Raum für einen Buchstaben. Die Lesung Tyche scheitert daran, daß der Buchstabe hinter dem Y kein X sein kann und angesichts der üblichen weiten Abstände zwischen den Zeichen auch keines eingefügt werden könnte. Wie schon von Neumann vorgeschlagen, dürfte der Buchstabenrest vielmehr zu einem T gehören, außerdem läßt sich noch ganz schwach ein anlautendes E identifizieren, so daß ein mit EYT beginnender Name gesucht werden muß, am ehesten Eutychia.

Bei der anderen ganz auf sich bezogenen Frauengruppe ist hinter dem Hinterkopf der mit einer Haube bekleideten Frau (Abb. 18) etwa rechts der Verlängerung ihres Rückenkonturs wieder schwach ein mattes breitgezogenes M zu erkennen, gefolgt von I und A, wobei letzteres näher an das I gerückt ist als sonst üblich. Aufgrund der Position der Inschrift im Verhältnis zum Kopf dürfte es sich um die letzte Silbe des Namens handeln (... MIA), dessen erster Teil der stark beschädigten Oberfläche zum Opfer gefallen ist.

Bleibt also die Inschrift, die nach Zahn EIMAP[MENH] lautet und dem Maler seinen Namen gab. Wo ist Heimarmene? In der Tat läßt sich über dem Kopf der ganz in sich gekehrten Frau (Abb. 19) noch hinter ihrem Haarwulst ein E ausmachen³³. Der folgende Buchstabe wird durch eine Fehlstelle verunklärt. Es folgt über der Kopfmittle ein Buchstabe – von Zahn als M gelesen –, der jedoch weniger in die Breite gezogen ist als die bisher gesicherten. Der folgende hat diagonal gegeneinander aufsteigende Hasten wie bei einem A oder Λ, doch ist seine obere Hälfte beschädigt. Der nächste sieht eher wie ein Klecks mit nach rechts reichender waagerechter Haste aus und ist nicht sicher lesbar – nach Zahn ein P³⁴, die übrigen vier Zeichen des Namens Heimarmene ergänzt er. Stellt man den noch zur Verfügung stehenden Platz vor der Haube der zweiten Frau in Rechnung, können aber allerhöchstens drei, eher nur zwei Buchstaben gefolgt sein, von denen einer noch auszumachen ist. Er hat etwa dreieckige Form und könnte ein A sein. Nimmt man regelmäßige Abstände zwischen den Buchstaben an, müßte er der siebte Buchstabe des mit E beginnenden Namens sein. Der zweite und sechste sind aufgrund von Beschädigungen unklar bzw. weitgehend verloren. Möglicherweise sind an der zweiten Stelle unterhalb der Abplatzung Reste eines v-förmigen Y erhalten. Der bisher als M geltende dritte Buchstabe, der sich von denen bei Himeros und dem auf -mia endenden Namen unterscheidet, sollte meiner Meinung nach als K gelesen werden, der folgende als Λ, da die verbindende Haste beim A rechts bei den anderen Beispielen immer sehr tief ansetzt. Konzidiert man also das beschädigte zweite Zeichen als Y, das vorletzte als I und das unlesbare als schlecht geschriebenes E, was sich jeweils mit den Lücken und Fehlstellen vereinbaren läßt, ergibt sich der Name Eukleia, eine Personifikation, die sich

32 Neumann a. O. (Anm. 26) 21.

33 In der Umzeichnung durch Reichhold (Abb. 12) sind die Köpfe zu weit auseinandergezogen, deshalb scheint genug Platz für die Ergänzung des Namens. Um dies auszugleichen, ist die Position des anlautenden E in der Zeichnung zu weit nach rechts gerückt.

34 Dies ist jedoch auszuschließen aufgrund der waagerechten Haste in der Mitte, die nach rechts übersteht.

Amphoriskos des ›Heimarmene-Malers‹,
Staatliche Museen zu Berlin, Antikensamm-
lung Inv. 30036

Abb. 17 Inschriftenreste vor den Gesich-
tern der sich umarmenden Frauen



Abb. 18 Inschriftenreste hinter der Frau
mit dem Vögelchen



Abb. 19 Inschriftenreste über der auf das
Vögelchen blickenden Frau



im letzten Viertel des 5. Jhs. v. Chr. im Umkreis des Eretria- und Meidias-Malers großer Beliebtheit erfreut. Nicht umsonst hat Amy Smith die Existenz von Eukleia auf dem Amphoriskos gefordert, auch wenn sie hierbei an die zweite Frau der Nemesis-Gruppe dachte³⁵.

Meiner Meinung nach sind in der Gruppe mit der unstrittigen Nemesis – wie bereits von Neumann vermutet – Eutychia und in den beiden einander zugewandten Frauen Eukleia und Eunomia dargestellt, wozu sich der Namensrest -mia zwanglos ergänzen ließe.

Was die Buchstabenformen angeht, entsprechen sie etwa dem ionischen Alphabet, das in Athen in der Vasenmalerei des späten 5. Jhs. v. Chr. geschrieben wurde³⁶. Die nächsten Vergleiche finden sich auf dem Epinetron des Eretria-Malers (Abb. 9)³⁷ und auf der Kanne im Vatikan aus dem Umkreis des Heimarmene-Malers³⁸. Allerdings scheint der Maler unseres Amphoriskos einen relativ dicken Pinsel eingesetzt zu haben, so daß die Buchstaben weniger klar konturiert und zugleich flüchtiger erscheinen als bei den beiden anderen Beispielen. Ungewöhnlich ist das Sigma in Form eines großen Schreibschrift-E im Namen Nemesis.

Personifikationen im letzten Drittel des 5. Jhs. v. Chr.

Dieser Vorschlag hat den Vorteil, in der in Frage stehenden Zeit und in dem Malerkreis, dem der Heimarmene-Maler angehört, zahlreiche Parallelen zu besitzen. Unter den Personifikationen, die der Meidias-Maler und sein Umkreis auf ihren Bildern aus dem Aphroditekreis darstellen, sind sowohl Peitho und Himeros, als auch Eutychia (die Verkörperung des glücklichen Ereignisses) – und häufig paarweise – Eukleia³⁹ (der gute Ruf) und Eunomia⁴⁰ (die gute Ordnung, Wohlgesetzlichkeit) zu finden.

Eutychia läßt sich erstmals sicher kurz nach 420 v. Chr. auf der berühmten Hydria des Meidias-Malers in Florenz ausmachen⁴¹. Sie gehört dort zum Gefolge von Aphrodite und ihrem Geliebten Adonis und ist als junges Mädchen dargestellt, das in einem Spiegel ihr Bild betrachtet und der vor ihr sitzenden Eudaimonia die Hand auf die Schulter legt. Hier gehören also Glückseligkeit und glücklicher Augenblick eng zusammen. Andere Darstellungen der Eutychia, z. B. auf der Karlsruher Parisurteil-Hydria⁴² oder den Bauchlekythen in Baltimore und Reading⁴³, zeigen sie in ähnlicher Gesellschaft: Auf der Lekythos in Reading ist sie mit Aphrodite, Himeros und Makaria – der Seligkeit – verbunden. Auf dem Gefäß in Baltimore führt die Szene in ein Frauengemach, in dem Hochzeitsvorbereitungen stattfinden. Dort haben Eutychia und Paidia (das Spiel, auch das sexuelle Spiel⁴⁴) die Rolle der Helferinnen mit Schmuckkästchen übernommen, die Eunomia bedienen. Diese hat die Gestalt eines Mädchens, das in die Betrachtung der Kette in ihren Händen versunken ist.

35 Smith 1997, 109 f. 296; Smith 2011, 154 VP 16 Abb. 4, 2.

36 H. R. Immerwahr, *Attic Script. A Survey* (Oxford 1990) 122 zu Polion; 113 Nr. 780 Taf. 34 Abb. 140 für die Kanne mit dem Wiedersehen von Menelaos und Helena im Vatikan Inv. 16535, die dem Heimarmene-Maler nahesteht. Dort ist auch das breitgezogene M zu finden.

37 Immerwahr a. O. (Anm. 36) Taf. 35 Abb. 142–144 Nr. 798.

38 s. u. Anm. 69.

39 LIMC IV (1988) 48–51 s. v. Eukleia (A. Kossatz-Deißmann); Shapiro 1993, 70–78.

40 LIMC IV (1988) 62–65 s. v. Eunomia (A. Kossatz-Deißmann); Shapiro 1993, 79–86.

41 Florenz, Archäologisches Museum Inv. 81948, Burn 1987, 97 M 1 Taf. 22–25 a; Borg 2002, 172–176 Abb. 49–54.

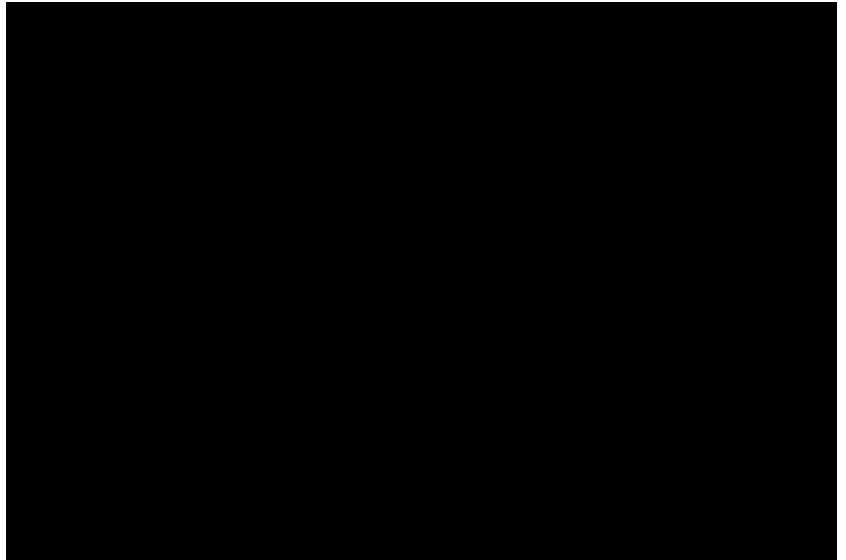
42 Karlsruhe, Badisches Landesmuseum Inv. B 36, Burn 1987, 100 C 1 Taf. 39–41;

Borg 2002, 145. 217 Anm. 720 Abb. 42.

43 Baltimore, Walters Art Museum Acc. 48.205, Shapiro 1993, 88. 238 Nr. 32 Abb. 41; Borg 2002, 188 Anm. 605 Nr. 1 Abb. 66. – Reading, University, Museum of Greek Archaeology Acc. 52.3.2, Shapiro 1993, 88. 238 Nr. 33 Abb. 42; Borg 2002, 189 Anm. 605 Nr. 11.

44 Borg 2002, 197–199; Borg 2001, 305–307; Borg 2005, 196 f.

Abb. 20 Lekanisdeckel, Eukleia und Eunomia, Mainz, Archäologisches Institut der Universität Inv. 118



45 s. die Auflistung bei Borg 2002, 188–190 Anm. 605.

46 Neapel, Nationalmuseum Stg. 316, Borg 2002, Abb. 70; Shapiro 1993, 71 Abb. 23 Nr. 26. – Mainz, Universität, Archäologisches Institut Inv. 118, K. Junker (Hrsg.), *Aus Mythos und Lebenswelt. Griechische Vasen aus der Sammlung der Universität Mainz* (Worms 1999) 87–90 Nr. 15 (C. Christmann); Borg 2002, Abb. 68. 69; Shapiro 1993, 72 Abb. 24 Nr. 27; Burn 1987, 116 MM 128 Taf. 21. – Ullastret, *Mus. Monográfico Inv. 1486*, Borg 2002, Abb. 67; Shapiro 1993, 73 Abb. 25 Nr. 28; Burn 1987, 116 MM 134 Taf. 19b.

47 Klymene ist auch der Name einer Nereide, doch dürfte er hier als sprechend zu verstehen sein und das Passiv von κλύω = ›erhören‹ meinen.

48 Borg 2002, 175 zu Pannychis, 206 Anm. 666 zu deren Bedeutung auf der Neapler Lekanis.

49 E. Böhr, *Mit Schopf an Brust und Kopf. Der Jungfernkranich*, in: A. J. Clark – J. Gaunt (Hrsg.), *Essays in Honor of Dietrich von Bothmer* (Amsterdam 2002) 37–47.

50 s. o. Anm. 46.

51 Borg 2002, 175 mit Anm. 555.

52 Beispielsweise spielt auch Eurynoe auf der berühmten Florentiner Hydria des Meidias-Malers mit der Darstellung von Aphrodite und Adonis mit einem Sperling, Borg 2002, 172–176, bes. 175 Abb. 49. 50.

Allerdings wäre Eutychia in all diesen Darstellungen ohne Beischrift nicht von anderen Frauengestalten des Aphroditekreises zu unterscheiden. Ähnliches läßt sich für die anderen weiblichen Personifikationen feststellen, auch für Eukleia und Eunomia. Beide sind ebenfalls um 420 v. Chr. oder kurz danach sicher faßbar. Sie kommen mehrfach auf Lekanisdeckeln aus der Werkstatt des Meidias-Malers vor und finden sich dort zusammen mit anderen Personifikationen in Hochzeitsszenen⁴⁵. Häufig tragen sie Gegenstände herbei, die die Braut bei der Hochzeit benötigt oder zum Geschenk erhält, wie Kästchen, Parfüm- und Hochzeitsgefäße, Schmuckstücke, Kränze, Hauben, Bänder und Ähnliches. Beispiele hierfür sind Lekanisdeckel im Neapler Nationalmuseum und in Mainz sowie ein Fragment in Ullastret⁴⁶. Bei ihnen allen geht sowohl aus der Gefäßform des Bildträgers als auch aus der Zusammenstellung der jeweils durch Beischriften benannten Figuren der Bezug auf die Hochzeit hervor. Wieder lassen bei diesen ziemlich konventionellen Stücken nur die Inschriften die Frauengestalten als Personifikationen erkennen. Auf dem Neapler Stück wird die auf einem Klismos sitzende Aphrodite von Eros mit einer Halskette geschmückt. Von beiden Seiten nähern sich Klymene⁴⁷, die Verkörperung des ›Erhört werdens‹, und Pannychis, das ›Fest der ganzen Nacht‹, sowie Eunomia, während sich Eukleia mit einem Kranz der sitzenden Harmonia zuwendet⁴⁸. Zwischen der Liebesgöttin und Pannychis steht noch ein Jungfernkranich⁴⁹, der Liebesvogel Aphrodites, der ebenfalls häufig in Zusammenhang mit Hochzeitsbildern auftaucht.

Auf dem Mainzer Deckel⁵⁰ (Abb. 20) bringt die durch einen Pferdeschwanz als Mädchen charakterisierte Eukleia der sitzenden Eunomia ein Kästchen. Diese hält einen kleinen Vogel in der Hand, der sich als Sperling identifizieren läßt. Auch mit ihm ist eine symbolische Bedeutung verbunden, sagte man dem Sperling doch unbändigen Paarungswillen nach. Insofern dürfte er als Zeichen für Liebesverlangen und Sexualität zu deuten sein⁵¹. Wir werden gleich sehen, daß der Sperling auch mit anderen Personifikationen aus dem Umkreis Aphrodites verbunden sein kann⁵².

Gerade das häufige Auftauchen von Eukleia und Eunomia auf Frauengemach- und Hochzeitsgefäßen mit deren deutlich auf die Braut bezogenen Ikonographie sind ein untrügliches Zeichen dafür, daß die Bedeutung der Personifikationen in Zusammenhang mit der Eheschließung gesucht werden



21



22



23

muß. Barbara Borg hat dies genauso gesehen und eine allgemeinere politische Bedeutung der Personifikationen zu Recht und mit guten Argumenten abgelehnt⁵³. Gerade in Zusammenhang mit der Ehe dürfte Eukleia als der gute Ruf der Braut zu verstehen sein, während sich Eunomia sicherlich auf die gute Ordnung bezieht, die durch eine rechtmäßige Ehe hergestellt wird.

Daß sich dies ähnlich auch auf einen jungen Mann münzen läßt, zeigt die Berliner Eichelkythos (Abb. 21–23), auf der beide das sich küssende Paar Adonis und Eros flankieren⁵⁴. Eunomia – vor Adonis – ist züchtig in Chiton und Mantel gekleidet und hält vor sich einen mit Trauben und anderem Obst prall gefüllten Korb. Die hinter Eros stehende Eukleia hingegen, in deren Richtung Adonis auch seinen Kopf wendet, ist mit einem durchsichtigen Chiton bekleidet, unter dem sich die Beine abzeichnen. Zusätzlich entblößt sie kokett den linken Unterschenkel, dadurch daß das Gewand mit Hilfe eines breiten, um die Hüfte geschlungenen Tuches gerafft wird. Die Lyra in der

⁵³ Borg 2002, 190–208 in Auseinandersetzung mit D. Metzler, *Eunomia und Aphrodite, Hephaistos* 2, 1980, 73–88. – Das gerade erschienene Buch Smith 2011 (überarbeitete Publikation der Microfiche-Dissertation von 1997)

stellt insofern einen Rückschritt dar, als Smith die Arbeiten von Borg zwar zitiert, sie in der Argumentation aber überhaupt nicht zur Kenntnis nimmt, z. B. 71–76 zu Eukleia und Eunomia, wo sie wieder auf Metzlers allgemeine politische Deutung

Lekythos des Malers der Frankfurter Eichelkythos, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung F 2705

Abb. 21 Eunomia mit Obstkorb

Abb. 22 Adonis küßt Eros

Abb. 23 Eukleia mit Lyra

zurückgreift.

⁵⁴ Berlin, Antikensammlung Inv. F 2705, Wehgartner 1987, 185–197; Borg 2002, 184 Abb. 62.

Linken, hält sie Adonis einen kleinen Vogel entgegen, der auf ihrem rechten Zeigefinger sitzt. Diesen hat man ebenfalls als Sperling erkannt, den Vogel Aphrodites, der hier wieder Sinnbild für das Liebesverlangen sein dürfte, das Eros dem eher reservierten Adonis einhaucht. Irma Wehgartner und Barbara Borg nahmen an, daß guter Ruf und gute Ordnung Adonis dazu auffordern, das rechte Maß zu halten und sich nicht übermäßig den aphrodisischen wie den dionysischen Genüssen hinzugeben⁵⁵, eine Mahnung, die als Thema für einen sicherlich als Hochzeitsgeschenk verwendeten Parfümflakon durchaus passend war. Man kann sich auch fragen, ob der Obstkorb und der darüber hängende Kranz nicht übertragen gemeint sind, und damit Adonis empfohlen wird, die Früchte der durch Eros und Sperling symbolisierten Liebe im Rahmen der guten Ordnung und des guten Rufes, also einer vollgültigen Ehe, und nicht anderswo zu suchen⁵⁶. Dann würden alle drei Attribute – die Lyra als Zeichen für den wohlklingenden Ruf – zu den beiden Personifikationen gehören, anstatt – wie von Wehgartner und Shapiro vorgeschlagen⁵⁷ – teilweise auf Adonis und die Kultfeste zu seinen Ehren hinzuweisen. Gerade die Forschungen von Borg haben gezeigt, daß eine Bildsprache, in der Attribute und Personifikationen abstrakte Aussagen visualisieren, im letzten Viertel des 5. Jhs. v. Chr. durchaus geläufig war. Zudem ist eine Anspielung auf den Kult bei einem Parfümgefäß nicht von vornherein zu erwarten.

Für Nemesis fehlen in der Vasenmalerei der Zeit Parallelen. Zwar wird seit etwa 430 v. Chr. die Geburt der Helena aus dem Ei für eine Generation auf Vasen zum Bildthema, doch taucht Nemesis bei dessen Auffindung durch Leda nicht auf⁵⁸. Die einzigen bekannten, etwa gleichzeitigen Darstellungen, die Auskunft geben könnten über Funktion und Bedeutung der Nemesis, liegen im Kultbild des Agorakritos in Rhamnus und dem Reliefschmuck der zugehörigen Basis vor, die durch Giorgos Despinis und Vassilios Petrakos rekonstruiert werden konnten⁵⁹. Allerdings besteht keinerlei typologische Verbindung zwischen dem Kultbild und der Figur auf unserem Amphoriskos. Ob das mit der zeitlichen Abfolge beider Werke zusammenhängt – die Rhamnunter Statue wird heute wie der zugehörige Tempel in das Jahrzehnt 430–420 v. Chr. datiert – oder mit der bereits mehrfach beschriebenen Tatsache, daß sich generell für die verschiedenen Personifikationen im späten 5. Jh. v. Chr. keine festen ikonographischen Schemata herausgebildet haben, muß offen bleiben.

Allerdings ist auffällig, daß Nemesis in der Zeit um den Ausbruch des Peloponnesischen Krieges in Athen dennoch eine bedeutende Rolle gespielt haben muß, war die Göttin doch auch Titelfigur einer Komödie des attischen Dichters Kratinos, die wahrscheinlich 431 v. Chr. aufgeführt wurde⁶⁰. Nach

55 Wehgartner 1987, bes. 196 f.; Borg 2002, 184.

56 Vgl. z. B. den Obststeller, der auf einem Loutrophorenfragment im Athener Benaki-Museum (Inv. 35495) der Braut gebracht wird, Kaltsas – Shapiro a. O. (Anm. 21) 320 f. Nr. 143 (I. Papageorgiou); CVA Athens, Benaki Museum 1 Taf. 2, 27. Dieses in Hochzeitsszenen ungewöhnliche Motiv wird auf die Fruchtbarkeit der Braut bezogen.

57 Wehgartner 1987, 192. 194; Shapiro 1993, 76.

58 Shapiro 2005, 53 f.

59 G. Despinis, Συμβολή στη μελέτη τοῦ ἔργου τοῦ Ἀγορακρίτου (Athen 1971); V. Petrakos, Προβλήματα της βάσης του ἀγάλματος της Νεμέσεως, in: H. Kyrieleis (Hrsg.), Archaische und klassische griechische Plastik. Akten des internationalen Kolloquiums, Athen 22.–25. April 1985 II (Mainz 1986) 89–106 Taf. 111–116; D. Kreikenbom, Der Reiche Stil, in: P. C. Bol, Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II. Klassische Plastik (Mainz 2004) 211–213. 515. 562 Textabb. 79 Abb. 139 a–d. – Zum Tempel der Nemesis und seiner zeitlichen

Stellung: M. M. Miles, A Reconstruction of the Temple of Nemesis at Rhamnus, *Hesperia* 58, 1989, 133–249; zur Datierung 221–235; zur Datierung der Statue 227 mit Anm. 153.

60 B. Zimmermann, Die griechische Komödie (Darmstadt 1998) 194 f.; B. Zimmermann, Die attische Komödie, in: B. Zimmermann (Hrsg.), Handbuch der griechischen Literatur der Antike I. Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit (München 2011) 719. 723 f.

dem, was wir über den Plot des nur sehr fragmentarisch erhaltenen Stückes wissen, beinhaltet es die Sage um die Zeugung der Helena durch Zeus und Nemesis, in denen Perikles und seine Geliebte Aspasia persifliert wurden. Man nimmt an, daß die Komödie direkt auf den Kriegsausbruch gemünzt war und die kompromißlose Haltung des athenischen Staatsmannes kritisierte.

Auch die Errichtung des Nemesis-Tempels und ihres Kultbildes wird heute in unmittelbare Verbindung mit der politischen Situation zu Beginn des Peloponnesischen Kriegs gebracht. So ließ sich nachweisen, daß das Werk des Agorakritos aus einem Marmorblock besteht, der ursprünglich in den Perserkriegen für ein geplantes persisches Siegesdenkmal des Dareios herangeschafft wurde, dann aber nach der Niederlage bei Marathon nicht mehr zum Einsatz kam⁶¹. Die Athener verstanden sich demnach als Werkzeug der Nemesis, die die Hybris der Perser strafte und die Athener in der Schlacht bei Marathon zu den Rettern Griechenlands werden ließ. Der daraus abgeleitete Hegemonieanspruch war Grundlage des attischen Seebundes und wurde durch die Ereignisse in Frage gestellt, die zum Ausbruch des Peloponnesischen Krieges führten. Wolfgang Ehrhardt⁶² konnte zudem zeigen, daß die Attribute der Nemesis allegorisch aufzufassen sind und die allumfassende, ewige und sich über den ganzen Erdkreis erstreckende Macht der Göttin versinnbildlichen, die als Garantin der göttlichen Ordnung deren Übertretung bestraft. Die Reliefs der Basis, auf der Helena im Kreise ihrer Familie von Leda zur Mutter Nemesis gebracht wird⁶³, versteht er als Exemplum für die Wirksamkeit der Göttin.

Dennoch wird das Heiligtum in Rhamnus nicht allein der strafenden Nemesis gegolten haben, zumal sie spätestens seit dem späten 4. Jh. v. Chr. dort zusammen mit Themis als der Wahrerin des Rechts verehrt wurde. Brigitte Knittlmayer hat herausgearbeitet, daß Nemesis als die den rechten Anteil Zuweisende auch positiv auf das Leben der Menschen Einfluß nehmen konnte⁶⁴. Demnach war Nemesis als Hüterin der gesetzlichen Ordnung zugleich Garantin eines friedlichen Zusammenlebens der Menschen, eine Funktion, die zu Beginn des Peloponnesischen Krieges anscheinend besonders in das Bewußtsein der Athener rückte⁶⁵.

Auf dem Berliner Amphoriskos ist sie mit Eutychia gepaart und dürfte demnach in erster Linie als Schicksalspersonifikation eingesetzt sein, die zugleich die Einhaltung der Normen überwacht. Gerade aufgrund der engen Verbindung mit der Verkörperung des glücklichen Augenblicks, sowie mit Eukleia und Eunomia ist – wie bei den Personifikationen auf den Frauengemachvasen generell – eine grundsätzlich positive Grundstimmung zu erwarten, die wiederum auf die Hochzeit des Brautpaares abzielt.

Unter den Personifikationen des Berliner Amphoriskos ist Peitho die einzige, die schon lange zum Kreis der Aphrodite gehört und als Ausfluß von Aphrodites Kraft zusammen mit der Göttin dargestellt wird⁶⁶. Sie gilt in der

61 W. Ehrhardt, Versuch einer Deutung des Kultbildes der Nemesis von Rhamnus, *AntK* 40, 1997, 36 f.

62 Zur Deutung der Statue: Ehrhardt a. O. (Anm. 61) 29–39.

63 K. S. Lapatin, A Family Gathering at Rhamnous? Who's Who on the Nemesis Base, *Hesperia* 61, 1992, 107–119; P. Karanastass, Wer ist die Frau hinter

Nemesis?, *AM* 109, 1994, 121–131; Ehrhardt a. O. (Anm. 61) 34–36.

64 B. Knittlmayer, Kultbild und Heiligtum der Nemesis von Rhamnous am Beginn des Peloponnesischen Krieges, *JdI* 114, 1999, 1–18. Sie versteht die Ausgestaltung des Rhamnunter Heiligtums als Reaktion auf den Krieg.

65 Stafford 2000, 76–78; Knittlmayer

a. O. (Anm. 64) 11 f. 18.

66 Zu Peitho: R. G. A. Buxton, *Persuasion in Greek Tragedy. A Study of Peitho* (Cambridge 1982); Shapiro 1993, 186–207; LIMC VII (1994) 242–250 s. v. Peitho (N. Icard-Gianolio); Stafford 2000, 111–145.

Dichtung als Tochter der Aphrodite und kann die Bedeutung der erotischen Überredung besitzen. Als solche tritt sie auf Bildzeugnissen bereits seit der Spätarchaik auf⁶⁷. So begleitet sie Aphrodite auf dem bekannten Skyphos des Makron in Boston, der dem Schicksal der Helena gewidmet ist⁶⁸, und bewirkt damit deren Verführung durch Paris. In gleicher Weise ist sie auf der Oinochoe im Vatikan⁶⁹ zugegen, auf der Menelaos bei der Eroberung Trojas auf seine zum Palladion geflohene, treulose Gemahlin Helena trifft und von Aphrodites Mächten überwältigt das Schwert fallen läßt. Daß Peitho sich von der Szene demonstrativ und regungslos abwendet, soll unterstreichen, daß ihre Überredungskünste gerade nicht notwendig sind.

Die zentrale Szene

Was die zentrale Szene des Berliner Amphoriskos angeht, stand immer außer Frage, daß die unbeschrifteten Protagonisten mit Helena und Paris zu identifizieren seien, auch wenn ein zweifelsfreier Beleg in Form einer etwa zeitgenössischen inschriftlich benannten Parallele fehlt. Allerdings dachte man immer, dem Vasenbild mit dieser neuartigen Gruppenkomposition der Helena auf dem Schoß der Aphrodite müsse ein Tafelbild als Vorlage zugrunde liegen⁷⁰, das vielleicht in einem in mehreren Fassungen überlieferten römischen Relief⁷¹ aus dem 1. Jh. v. Chr. zitiert sein könnte. Die Reliefs zeigen in ähnlicher Weise die Gruppen von Helena und der auf ihrem Schoß sitzenden Aphrodite sowie von Eros und Alexandros. Auf einem Pfeiler hinter den beiden Frauen sitzt ganz in sich versunken die als Braut gekleidete Peitho. Die beste Version im Neapler Nationalmuseum ist mit Inschriften versehen und damit eindeutig. Allerdings unterscheiden sich die beiden Figurengruppen von Aphrodite und Helena bzw. Eros und Paris in den Einzelheiten doch so signifikant, daß sie sicher nicht auf dasselbe Vorbild zurückgehen wie die Gruppen auf unserem Amphoriskos. Die Theorie von der Vorlage in Form eines Tafelbildes wird man deswegen nicht aufrecht erhalten wollen. Dennoch stellt sich die Frage, ob die Deutung der Figurenszenen auf so einer langen Bildtradition beruht, daß man von dem neuattischen Relief auf das Vasenbild des 5. Jhs. v. Chr. rückschließen kann.

Die Gruppenzusammenstellung von Jüngling und Eros findet sich noch auf einer attischen Oinochoe des Meidiaskreises in Athener Nationalmuseum⁷², wenn auch dem Neapler Relief näher, da der Jüngling ebenfalls mit einer

67 Shapiro 1993, 189; Icard-Gianolio a. O. (Anm. 66) 243 Nr. 1.

68 Boston, Museum of Fine Arts Acc. 13.186, N. Kunisch, Makron (Mainz 1997) 191 f. Nr. 300 Taf. 98. 99.

69 Vatikan Inv. 16535; Lezzi-Hafter 1988, 338 Nr. 210 Taf. 133 (von ihr mit Fragezeichen dem Heimarmene-Maler zugeschrieben); Shapiro 1993, 192 Nr. 130 Abb. 150; Stafford 2000, 134 f. Abb. 15.

70 z. B. G. Lippold, Antike Gemäldedekopien, AbhMünchen N. F. H. 33 (München 1951), zum Neapler Relief und zum Berliner Amphoriskos 21–25 Taf. 3 Abb. 13. 14. Zu Gegenargumenten s. folgende Anm. – Auch bei den pompe-

janischen Wandbildern, die man früher auf griechische Tafelbilder bezog, hat sich vielfach die Erkenntnis durchgesetzt, daß die Bilder zeitgenössischen Kompositionsprinzipien folgen und insofern römische Erfindungen sein müssen, vgl. B. Schmaltz, Andromeda – ein campanisches Wandbild, JdI 104, 1989, 259–281, bes. 270–273 zur unterschiedlichen griechischen und römischen Bildsprache.

71 H. Froning, Marmor-Schmuckreliefs mit griechischen Mythen im 1. Jh. v. Chr. (Mainz 1981) 63–71 Taf. 12, 1. 2; 14, 1; 15, 1; 16; 17, 1. Zur Frage der Gemäldevorlage 66–68 mit Anm. 17. Froning weist aber 68–70 auf die unklassischen Verände-

rungen hin, die die neuattische Komposition der Reliefs nicht vor dem 2. Jh. v. Chr. entstanden sein lassen. Vgl. auch die genaue Analyse der Überlieferung der Relieffassungen durch D. Grassinger, Römische Marmorkratere (Mainz 1991) 94–99. Zu Bedenken hinsichtlich einer Gemäldevorlage 94 mit Anm. 3.

72 Athen, Nationalmuseum Inv. 1263, ARV² 1324, 38; Ghali-Kahil a. O. (Anm. 24) 160 Nr. 118 Taf. 12, 4; A. Vazaki, Mousike Gyne (Möhnesee 2003) 119 f. 223 Kat. rfV 86 Abb. 36; Eros grec. Amours des dieux et des hommes (Athen 1989) 96 Nr. 36 mit Farbbabb.

Chlamys bekleidet ist und sich auf den Jagdspeer stützt. Auch sind Eros und der Jüngling nicht völlig voneinander absorbiert wie auf dem Berliner Amphoriskos, sondern der Blick des jungen Mannes ist über Eros hinweg auf ein verschüchtert im Hintergrund stehendes junges Mädchen gerichtet, das vor Scham den Mantel vor das Gesicht zieht. Im Zentrum des Bildfeldes sitzt noch eine selbstbewußt aufblickende Frau auf einem Klismos, die ein Barbiton spielt. Auf ihren Schoß verweist Eros den Jüngling, der davon jedoch keine Notiz zu nehmen scheint. Obwohl auch hier Beischriften fehlen, wurden der Jüngling und die Sitzende als Paris und Helena verstanden⁷³, während sich Aphrodite im Hintergrund halte, eine Deutung, die der Charakterisierung der Figuren m. E. völlig widerspricht. Denn die lässig Sitzende im Zentrum, auf die Eros verweist, muß die Liebesgöttin Aphrodite (oder eine Personifikation aus ihrem Umkreis⁷⁴) sein, auch wenn das Musizieren normalerweise nicht zu ihren Hauptcharakteristika gehört⁷⁵. Das verschüchterte Mädchen im Hintergrund kann nach der gewählten Ikonographie nur die Auserwählte des Jünglings meinen⁷⁶. Ob aufgrund von Nacktheit, Chlamys, Schwertgehänge, Speer und dem Petasos im Nacken ein mythischer Jüngling und damit in dem Paar Paris und Helena dargestellt sein müssen, bleibt m. E. fraglich, da der junge Mann kaum von attischen Ephebendarstellungen zu unterscheiden ist. In Hochzeitsszenen wie auf einer rotfigurigen Loutrophoros im Piräus-Museum kann der Bräutigam durch genau diese Attribute als Ephebe gekennzeichnet sein⁷⁷. Auf der anderen Seite ist diese mythische Deutung auch nicht auszuschließen.

Dasselbe gilt für die Darstellung auf einer Bauchlekythos des Pronomos-Malers in der Berliner Antikensammlung (Abb. 24. 25)⁷⁸, auf der im Zentrum eine junge Frau auf einer Aussteuertruhe sitzt. Sie wird flankiert von zwei Eroten. Der eine steht gebückt hinter ihr und blickt ihr tief in die Augen, der zweite schwebt von der anderen Seite heran und bringt ihr die Brautkrone. Der Bräutigam steht ähnlich wie auf der Athener Oinochoe ganz rechts, während ganz links ein weiteres Mädchen mit gesenktem Kopf schüchtern mit ihrem Gewand spielt. Auch hier wird in dem Paar Paris und Helena vermutet, während das Mädchen am Rand als Dienerin oder Aphrodite angesprochen

73 Vgl. z. B. Vazaki a. O. (Anm. 72) 119 f.: Der Typus der sitzenden Musikerin im Frauengemach habe die Ikonographie der Braut so sehr geprägt, daß auf der Oinochoe die mythische Braut Helena als Barbitonspielerin neben Paris dargestellt sei. Das Mädchen im Hintergrund sei eine Gefährtin oder Dienerin. – Froning a. O. (Anm. 71) 66 hält dagegen die Barbitonspielerin nicht für Helena charakteristisch. Die Benennung der beiden Hauptpersonen sei deshalb unklar.

74 Vgl. die sitzende Eudaimonia auf der Bauchlekythos im British Museum, London E 698, Burn 1987, 101 P 1 Taf. 20 c. d; Shapiro 1993, 63 f. Nr. 18 Abb. 17; 131 Abb. 84. Der Jüngling heißt Polykles, Pandaisia trägt Fruchtkorb und Blattzweig, dahinter folgt Hygieia, dargestellt wie eine schüchterne Braut im durchsichtigen Chiton, während Kalé, die Schöne, hinter Polykles steht.

Dieses Gefäß zeigt, daß eine Deutung der Figuren ohne Beischriften schwierig bleibt.

75 A. Zschätzsch, Ein Musikinstrument für Aphrodite, *Die Musikforschung* 56, 2003, 135–154; *ThesCRA II* (2004) 382 s. v. Musik, gr. (A. Zschätzsch) kennt keine griechischen Bildbeispiele für Aphrodite mit einem Musikinstrument. Insofern müßte man überlegen, ob das Barbiton eine abstrakte symbolische Bedeutung in Bezug auf die Gesamtszene besitzt oder ob eine unbenannte Personifikation aus dem Aphroditekreis gemeint ist, zu der das Musikinstrument paßt. Vielleicht sollte in dem Musikinstrument der Liebessingsang verdeutlicht werden, der auf der Londoner Pyxis E 775 aus dem Meidias-Malerkreis in Hedylogos, der »süßen Rede« personifiziert ist, s. u. Anm. 81.

76 Vgl. das gleiche Schema auf der Lekythos in London E 698, auf der die

Braut des Jünglings mit vor das Gesicht gezogenem Schleier ebenfalls links im Hintergrund steht, während in der Mitte Pandaisia und die sitzende Eudaimonia zu finden sind, Shapiro 1993, 63 f. Abb. 17; 234 Nr. 18; Burn 1987, 101 P 1 Taf. 20 c. d.

77 Piräus, Museum Inv. 5197, V. Sabetai in: Kaltsas – Shapiro a. O. (Anm. 21) 295 f. Abb. 6.

78 Inv. V. I. 4906, Ghali-Kahil a. O. (Anm. 24) 158 f. Nr. 115 Taf. 12, 1–3; E. Kunze-Götte, Myrthe als Attribut und Ornament auf attischen Vasen (Kilchberg 2006) 72–74 mit Abb. Sie deutet die zentrale Szene auf Aphrodite und Adonis; D. Grassinger – T. O. Pinto – A. Scholl (Hrsg.), *Die Rückkehr der Götter. Berlins verborgener Olymp. Ausstellungskatalog Berlin* (Regensburg 2008) 193 f. (U. Kästner).



24



25

Abb. 24. 25 Bauchlekythos des Pronomos-Malers, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung V. I. 4906

79 M. Söldner, Erzählweise auf spätklassischen Vasen als Deutungsfälle. Zur Relevanz ikonographischer Hermeneutik, in: R. F. Docter – E. M. Moormann (Hrsg.), *Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology, Amsterdam July 12–17, 1998* (Amsterdam 1999) 393–397.

80 s. o. Anm. 11.

81 Athen, Nationalmuseum Inv. 14792, ARV² 1133, 197; E. Buschor, Ringende Flügelknaben, *AM* 71, 1956, 207 Beil. 116, 1; Ghali-Kahil a. O. (Anm. 24) 65 Nr. 20 Taf. 15, 2; Shapiro 1993, 195 Abb. 155. Er sieht Peitho in der Dienerinnenfigur. – V. Sabetai, *The Washing Painter* (Diss. University of Cincinnati, Ann Arbor 1994) 213–215.

wird. Zumindest letzteres scheint mir aufgrund der zurückhaltenden bräutlichen Gestik ausgeschlossen. Man möchte statt dessen vermuten, daß auf dem Gefäß mehrere Stadien bräutlichen Verhaltens dargestellt sind, wie dies Magdalene Söldner auch für mehrfigurige Lekanisbilder nachweisen konnte⁷⁹. Auch das bereits erwähnte Epinetron des Eretria-Malers belegt diese Erzählweise, da dort gleich mehrere Frauen Tätigkeiten ausführen, die der Braut zukommen (Abb. 9). So hält Aphrodite die Halskette, die ihr Eros aus dem Schuckkästchen gereicht hat. Da die beiden Figuren aber ganz auf sich bezogen sind und sich von der folgenden Gruppe abwenden, wird sich Aphrodite die Kette umlegen. Bei der sich anschließenden Szene sitzt Harmonia im Mittelpunkt. Sie ist hinsichtlich Kleidung und Schmuck als leicht kleinere »Kopie« der Aphrodite charakterisiert. Die hinter ihr stehende Peitho betrachtet aber bezeichnenderweise sich selbst im Spiegel, während Kore Harmonia ermuntert. In der folgenden Szene reicht Himeros Hebe das Parfümfläschchen. Diese trägt einen aufreizend durchsichtigen Chiton und ist gerade dabei, sich die Haare hochzubinden, also auch dies eine Brautschmückung⁸⁰. Diese Beispiele machen deutlich, daß die ikonographische Kennzeichnung der Frauenfiguren gerade in dieser Zeit nicht ausreicht, um zu entscheiden, ob eine bestimmte Heroine, Aphrodite oder eine Personifikation ihres Umfeldes gemeint ist. Vermutlich kam es eher auf die aphrodisische Grundstimmung an, die für die Besitzerin des Gefäßes zur Identifikation gleich mehrere Rollen bereitstellte.

Doch zurück zu den Vergleichen für die zentrale Szene auf dem Berliner Amphoriskos: Eine ähnliche Gruppe aus Aphrodite und einer von ihr überredeten jungen Frau, der sie die Hand auf die Schulter legt, wird noch auf einem sehr schlecht erhaltenen Teller des Frauenbad-Malers in Athen überliefert (Abb. 26)⁸¹. Hier spielt die Szene offenbar in einem Frauengemach, denn die

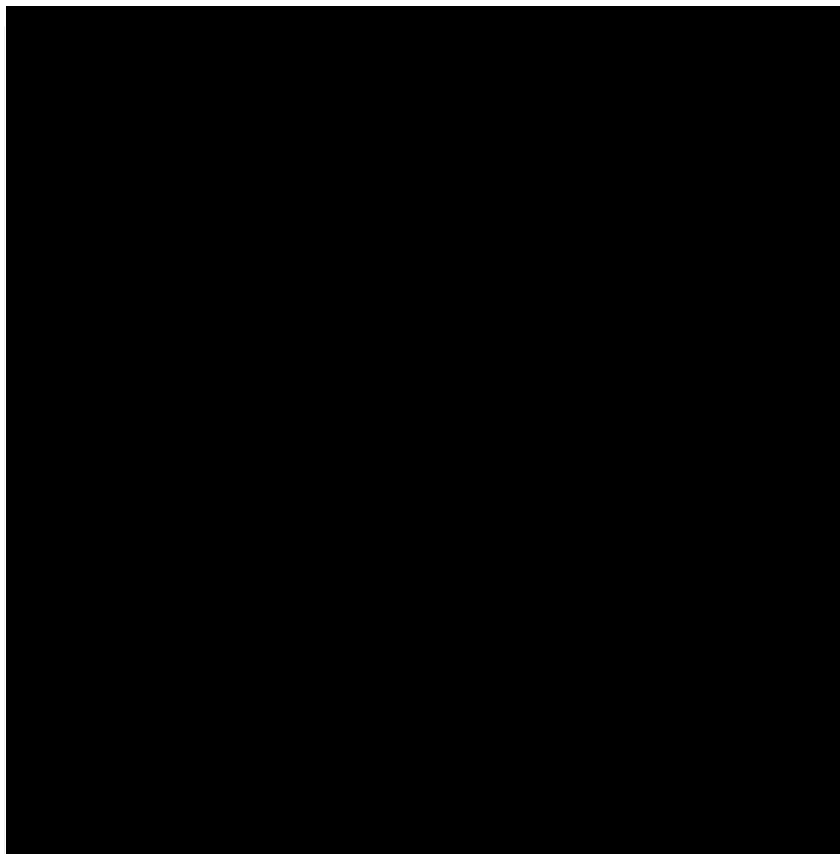


Abb. 26 Teller des Frauenbad-Malers,
Athen, Nationalmus. Inv. 14792

beiden Frauen in der Mitte sitzen auf einem Klismos bzw. einem Klappschemel (δίφρος ὀκλαδίας), und hinter der Dienerin steht ein Diphros, der mit einem Kästchen und einem Alabastron belegt ist. Hinter der mütterlichen Sitzenden steht rechts wiederum ein junger Mann, der den rechten Arm auf seine Jagdspeere stützt und die Linke in die Hüfte gestemmt hat. Chlamys, Petasos und Schwertgehänge sind seine einzige Bekleidung. Über den Köpfen der Sitzenden flattert Eros auf den Jüngling zu, um ihn zu bekränzen. Auch diese Gruppe wird auf Aphrodite, Helena und Paris bezogen, ohne daß es eindeutige Hinweise gäbe.

Läßt man die aufgeführten Vergleiche revuepassieren, so geben sie keine zusätzlichen Anhaltspunkte für die Benennung des Liebespaares auf dem Berliner Amphoriskos, im Gegenteil: Die ungewöhnliche Anwesenheit von Nemesis, die trotz ihrer vorherrschenden Funktion als Personifikation beim Betrachter die Rhamnunter Sagenversion von Helenas Herkunft in Erinnerung gerufen haben dürfte, ist am ehesten als ausschlaggebendes Indiz zu werten, das auf Helena und Paris als Liebespaar hindeutet, während die Hauptpersonen der Athener Oinochoe und auf dem Teller des Frauenbad-Malers erst aufgrund der Ähnlichkeiten mit dem Berliner Gefäß in einen konkreten mythischen Zusammenhang gebracht werden. Vermutlich war es auch bei dem Berliner Gefäß kein Zufall, daß der Maler bei dem Liebespaar auf Namensbeischriften verzichtete, während er alle anderen, auch die eindeutig erkennbaren Liebesgötter Aphrodite oder Himeros genau benennen zu müssen glaubte. Vermutlich sollte dies der mit dem Gefäß beschenkten Braut die Möglichkeit geben, sich selbst in der verzagt Sitzenden zu sehen und die Szene auf ihre eigene Hochzeit zu beziehen.

Interpretation des Berliner Amphoriskos

Welche Schlüsse lassen sich nun aus dem bisher Dargelegten ziehen, und wie ist der Bildfries auf dem Berliner Amphoriskos dann zu verstehen? Es dürfte klar geworden sein, daß sich die Bedeutung der Szene im Rahmen der Hochzeitsikonographie bewegt, wie dies bereits durch die Gefäßform als Kosmetikflakon nahegelegt wird. Vermutlich wurden diese Gefäße anlässlich der Hochzeit an die Braut verschenkt, so daß der Bildschmuck auf diese Funktion Bezug nimmt.

Die nachdenkliche junge Frau⁸² auf Aphrodites Schoß wirkt wie eine verschüchterte Braut, die von Aphrodite auf das Kommende vorbereitet und ermutigt werden muß, während Peitho wie eine Familienangehörige oder Dienerin das Schmuckkästchen bringt, um die Schmückung der Braut vorzunehmen. Demnach statten Aphrodite und Peitho – letztere ist als ›Verführung‹ Ausfluß von Aphrodites Macht – die Braut mit der erotischen Ausstrahlung aus, der der Bräutigam verfallen soll. Gleichzeitig flößt Himeros dem Jüngling über den magischen Blick Liebesverlangen ein⁸³, wie dies im Idealfall auch bei einer realen Hochzeit geschah.

Die beiden Frauenpaare der Gefäßrückseite geben offensichtlich den Kommentar ab zu dieser Verbindung. Die schüchterne und fest in ihren Mantel gewickelte Eukleia sowie die im verführerisch durchsichtigen Hausgewand auftretende Eunomia⁸⁴ beschäftigen sich wie auf der Berliner Adonis-Lekythos mit einem Sperling, der auch hier als Symbol für Sexualität stehen dürfte. Demnach soll das Brautpaar ermahnt werden, daß das Ausleben von Sexualität nur im Rahmen einer gültigen Ehe guten Ruf und gute Ordnung garantiert.

Nemesis und Eutychia umarmen sich gegenseitig und geben sich als eng zusammengehörig zu erkennen, als wollten sie bekräftigen, daß in der vom Schicksal zugeteilten Hochzeit zugleich eine glückliche Chance enthalten ist, die es zu ergreifen gilt. Dies mag auch die Mahnung einschließen, das Glück in der Ehe zu suchen und damit das zugeteilte Schicksal anzunehmen.

Ob Nemesis' Zeigegeste jedoch wirklich – wie in der Forschung häufig vermutet – der mahnende Hinweis auf den verhängnisvollen Ehebruch von Helena und Paris bedeutet und damit ein moralisierender Unterton enthalten ist, läßt sich schwer entscheiden. Der Mythos von Helena galt sicher nicht deswegen als das passende Thema für ein Hochzeitsgeschenk, sondern weil Helena als Paradigma weiblicher Schönheit und Geschenk der Aphrodite die Attraktivität besaß, die man der Braut wünschte. Zudem machte die wie eine Naturgewalt hereinbrechende Liebe Helena und Paris zu dem Liebespaar par excellence und damit zum Exemplum für ein Brautpaar.

Hochzeitsideologie in Zeiten des Krieges

Man hat lange Zeit die vielen glückverheißenden Personifikationen auf attischen Vasen aus dem letzten Drittel des 5. Jhs. v. Chr. als Eskapismus oder erträumte Idylle in unheilvoller Zeit verstanden⁸⁵. Borg konnte dagegen belegen, daß die aphrodisischen Bilder eine ganz spezifische, auf Ehe und Sexualität bezogene Ideologie beinhalten: Sie »transportieren [...] eine moralphilosophische Botschaft, die sie zu Allegorien über die Freuden und Grenzen der *aphrodisia* macht«⁸⁶.

Es kann kein Zufall sein, daß diese Art der aphrodisischen Bilder auf Hochzeits- und Frauengemachgefäßen genau in das letzte Drittel des 5. Jhs. v. Chr. und damit in die Zeit des Peloponnesischen Krieges fällt und nach 400 v. Chr. wieder verschwindet.

82 Zum Motiv des versunkenen Sinns: H. Jung, *Die sinnende Athena*, *JdI* 110, 1995, 132 f. mit Abb. 19; Neumann a. O. (Anm. 26) 123. Er deutet die Geste als Selbstbefragung und kritische Entscheidung. Bei Helena seien dieses Ringen um Entscheidung und das sichere Ahnen tragischer Verwicklung in dieser Form einzigartig, da sie sonst eher mit der Gebärdensprache einer pathetisch wirkenden inneren Beteiligung gezeigt wird.

83 Durch den Blick tief in die Augen dringt Eros in die Menschen: Borg 2001, 305 mit Anm. 14.

84 Borg 2002, 190–208; Borg 2001, 299–314; Borg 2005, 193–210.

Bis auf Nemesis und Eutychia finden sich alle Personifikationen des Amphoriskos auf der Pyxis in der Art des Meidias-Malers in London, *British Museum E 775*, Borg 2001, 300 Abb. 2.

85 Zitiert bei Borg 2002, 173 mit Anm. 546; 190 mit Anm. 606; Borg 2001, 299–301.

86 Borg 2001, 311.

Die Betonung von gutem Ruf und guter Ordnung auf vielen dieser Vasen erinnert an die demokratische Ehegesetzgebung des Perikles von 451/50 v. Chr. in Athen, nach der nur Nachkommen aus einer legitimen Ehe zweier Athener Vollbürger das Bürgerrecht erhielten, das die Teilnahme an der Polis und ihren Institutionen garantierte⁸⁷. Demnach wurde in Athen die Ideologie der Polis als einer Abstammungsgemeinschaft von legitim geborenen attischen Bürgern vertreten, die im Gegensatz stand zu den auswärtigen Heiratsverbindungen aristokratischer Familien. Dieser Mythos von der autochthonen Herkunft des athenischen Polisverbandes, den Thukydides im Perikles in den Mund gelegten »Epitaphios« auf die Gefallenen des ersten Kriegsjahres als eine Grundlage der athenischen Vorherrschaft und Blüte benennt (Thuk. 2,36–41), scheint in den Wirren von Krieg und Pest mit der Realität nicht mehr übereingestimmt zu haben. Offenbar wurde das Bürgerrechtsgesetz aufgeweicht und erst nach Kriegsende 403 v. Chr. wieder in Kraft gesetzt, allerdings ohne rückwirkend Anwendung zu finden⁸⁸. Insofern möchte man vermuten, daß die Hochzeitsvasen gerade die vollgültige Ehe mit legitimem Nachwuchs propagierten, weil dies in der Realität aufgrund der chaotischen Zustände und der von Thukydides geschilderten Auflösung der Sitten während der Pest (Thuk. 2,47–54)⁸⁹ nicht mehr zweifelsfrei zu bezeugen war.

Daß die athenische Staatsideologie in der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. auch sonst ihren Niederschlag in der bildenden Kunst fand, belegen – um nur zwei herausragende Beispiele zu nennen – der Panathenäenfries des Parthenon, den Henning Wrede ganz dezidiert mit dem thukydideischen Epitaphios des Perikles und anderen einschlägigen Schriftzeugnissen der Zeit parallelisiert hat⁹⁰, oder – wie oben geschildert – das Kultbild der Nemesis von Rhamnus, in dem sich unter anderem die Begründung der athenischen Hegemonie über Griechenland manifestierte.

Der Wert des Berliner Amphoriskos besteht nun darin, daß er ganz am Beginn dieser Entwicklung steht und viele Personifikationen für uns erstmals fassen läßt, nämlich Eukleia, Eunomia und Eutychia, möglicherweise sogar Nemesis. Die so außergewöhnlich scheinende Heimarmene jedoch müssen wir aus unserem ikonographischen Repertoire streichen⁹¹. Insofern stellt sich die Frage, ob man nicht dem Maler des Berliner Amphoriskos einen anderen – weniger irreführenden – Namen geben sollte. Solange nicht eindeutig belegt ist, daß sich hinter unserem Maler das Frühwerk des Polion verbirgt⁹², sollte man ihn vielleicht – einem Vorschlag von Ursula Kästner folgend – Amphoriskos-Maler nennen.

87 Hartmann 2002, 45–75; C. B. Patterson, Marriage and the Married Woman in Athenian Law, in: S. B. Pomeroy (Hrsg.), Women's History and Ancient History (Chapel Hill 1991) 48–72.

88 Hartmann 2002, 52–59; zur Polis als Abstammungsgemeinschaft 70–72.

89 Ein archäologischer Beleg für die Schilderung des Thukydides von der Auflösung der Begräbnissitten während der Pest fand sich bei den U-Bahn-Grabungen: In zwei großen, ungeordneten Massengräbern im Kerameikos wurden wahrscheinlich Pesttote bestattet,

L. Parlama – N. Ch. Stambolidis, Athens: The City beneath the City. Antiquities from the Metropolitan Railway Excavations. Ausstellungskatalog Athen (Athen 2000) 271–273 Abb. 8–10; 351–356 Nr. 383–390 Abb. – Zum Epitaphios: H. Flashar, Der Epitaphios des Perikles. Seine Funktion im Geschichtswerk des Thukydides, Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse (Heidelberg 1969).

90 H. Wrede, Das Lob der Demokratie am Parthenonfries, TrWPr 21 (Mainz 2004).

91 Ähnliches konnte G. Ferrari, The

End of Aponia, *MetMusJ* 30, 1995, 17 f. auf einer attisch rotfigurigen Pyxis im New Yorker Metropolitan Museum nachweisen. Dort finden sich im Gefolge Aphrodites neben Peitho auch Eukleia und Harmonia. Eine Frauengestalt wurde bisher als Aponia identifiziert, doch konnte inzwischen die Inschrift richtig gelesen werden: Eunomia.

92 s. o. Anm. 16. 17. In der Tat gibt es Übereinstimmungen mit dem Krater des Polion im Akademischen Kunstmuseum Bonn, der die Auffindung des Eies durch Leda zeigt.

Anhang

Autor	Gestalt im Himation	Gestalt mit Vogel	Gestalt mit ausgestrecktem Arm	Gestalt mit aufgelehntem Ellenbogen
R. Zahn (1932) ⁹³	Heimarmene		Nemesis	
L. Ghali-Kahil (1955) ⁹⁴	Heimarmene		Nemesis	Oupis ⁹⁵ oder Tyche
G. Neumann (1965) ⁹⁶				Eutychia
A. Lezzi-Hafter (1988) ⁹⁷	Heimarmene		Nemesis	Tyche
H. A. Shapiro (1986, 1993, 2005) ⁹⁸	Heimarmene	Themis?	Nemesis	Tyche/Eutychia
A. C. Smith (1997, 2003, 2011) ⁹⁹	Heimarmene	Themis	Nemesis	Eukleia
Verf. (2012)	Eukleia	Eunomia	Nemesis	Eutychia

93 s. Anm. 2.

94 s. Anm. 24.

95 Oupis als Beiname der Nemesis, ebenfalls eine Gottheit der Gerechtigkeit (Ghali-Kahil ebenda 60), doch fand der Vorschlag in der Forschung zu Recht keine Zustimmung.

96 s. Anm. 26.

97 Lezzi-Hafter 1988, 346.

98 Shapiro 1986; Shapiro 1993, 192–195. 227 f. 260 Nr. 129; Shapiro 2005.

99 Smith 1997, 72. 75. 86. 109 f. 134. 295 f. VP 26; A. C. Smith, Athenian Political Art from the Fifth and Fourth Centuries BCE: Images of Political Personifications, Nemesis, in: C. W. Blackwell (Hrsg.), Demos: Classical Athenian

Democracy. The Stoa: A Consortium for Electronic Publication in the Humanities (2003) 17 <http://www.stoa.org/projects/demos/article_personifications?page=17&greekEncoding=>> (25.10.2012); Smith 2011, 44 f. 48. 58 f. 72. 130. 154 f. VP 16 Abb. 4, 2.

Zusammenfassung

Agnes Schwarzmaier, *Wo ist Heimarmene? Eine neue Deutung des berühmten Amphoriskos in der Berliner Antikensammlung*

Der Amphoriskos des Heimarmene-Malers in der Berliner Antikensammlung galt bisher als einziges Bildzeugnis für Heimarmene, das personifizierte unausweichliche Schicksal. Eine neue Lesung der Inschriften zeigt nun, daß auf der Rückseite des Gefäßes Nemesis und Eutychia vielmehr Eukleia und Eunomia gegenübergestellt sind. Sie kommentieren als Personifikationen die Hauptszene, die Überredung der Braut durch Aphrodite und Peitho, während Himeros dem Bräutigam Liebesverlangen einflößt. Damit findet die Darstellung zahlreiche Parallelen unter den Hochzeitsgefäßen aus dem Umkreis des Meidias-Malers. Eukleia und Eunomia propagieren als guter Ruf und gute Ordnung Liebe und Sexualität im Rahmen einer vollgültigen Ehe und erinnern damit an die perikleische Ehegesetzgebung, die das Bürgerrecht an die athenische Abstammung beider Eltern knüpfte. Infolge des Peloponnesischen Krieges und der durch die Pest hervorgerufenen chaotischen Zustände ließ sich die legitime Herkunft vielfach nicht mehr nachweisen. Insofern dürfte der Verweis auf die Abstammungsideologie der athenischen Polisbürger besonders notwendig gewesen sein.

Abstract

Agnes Schwarzmaier, *Where is Heimarmene? A New Interpretation of the Famous Amphoriskos in the Berlin Collection of Classical Antiquities*

The amphoriskos by the Heimarmene Painter in the Berlin Collection of Classical Antiquities has been supposed to bear the sole depiction of Heimarmene, the personification of ineluctable fate. A new reading of the inscriptions now shows that, on the back of the vase, Nemesis and Eutychia are more likely to be juxtaposed with Eukleia and Eunomia. As personifications they comment upon the central scene, the persuasion of the bride by Aphrodite and Peitho, while Himeros infuses desire into the bridegroom. Thus interpreted, the pictorial representation has numerous parallels among wedding vases from the circle of the Meidias Painter. Eukleia and Eunomia, embodying good reputation and good order, propagate love and sexuality within a fully legitimate marriage, and hence recall the Pericleian legislation pertaining to marriage which made citizenship conditional upon the Athenian ancestry of both parents. As a consequence of the Peloponnesian War and the chaos caused by the plague, it was in many cases no longer possible to establish legitimate ancestry. This being so, reference to the ancestry ideology of the citizens of the Athenian polis may have been particularly necessary.

Schlagworte

Vasenmalerei, attisch-rotfigurig • Heimarmene-Maler • Aphrodite • Personifikationen • Hochzeitsgefäße

Keywords

vase painting, Attic red-figure • Heimarmene Painter • Aphrodite • personifications • wedding vases

Abbildungsnachweis

Abb. 1. 2. 5–8: Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung 30036 N6. 30036 N5. 30036 N3. 30036 N4. 30036 N2. 30036 N1 (I. Luckert) • Abb. 3. 4: Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung Ant 7441. 7442, 1939 aufgenommen (Photograph unbekannt) • Abb. 9. 26: D–DAI–ATH–NM–5128 (Detail). D–DAI–ATH–NM–4713 (Detail) (E.–M. Czakó) • Abb. 10: Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung Ant 4877 (Photograph unbekannt) • Abb. 11. 23: Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung bpk Nr. 29036; F 2705 N5 (I. Geske–Heiden) • Abb. 12: nach A. Furtwängler – K. Reichhold, Griechische Vasenmalerei. Auswahl hervorragender Vasenbilder III (München 1932) Taf. 170, 2 • Abb. 13–19: Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung (J. Laurentius) • Abb. 20: Universität Mainz (A. Schurzig) • Abb. 21. 22. 24. 25: Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung F 2705 N11. F 2705 N9; bpk Nr. 78197. 78196 (J. Laurentius)

Abkürzungen

Acc. • Accession number

Borg 2001 • B. E. Borg, Eunomia oder: vom Eros der Hellenen, in: R. von den Hoff – S. Schmidt (Hrsg.), Konstruktionen von Wirklichkeit (Stuttgart 2001) 299–314
 Borg 2002 • B. E. Borg, Der Logos als Mythos (München 2002)
 Borg 2005 • B. E. Borg, Eunomia or 'Make Love not War'? Meidian Personifications Reconsidered, in: E. Stafford – J. Herrin (Hrsg.), Personification in the Greek World. From Antiquity to Byzantium (London 2005) 193–210
 Burn 1987 • L. Burn, The Meidias Painter (Oxford 1987)
 Hartmann 2002 • E. Hartmann, Heirat, Hetärenentum und Konkubinat im klassischen Athen (Frankfurt 2002)
 Lezzi-Hafter 1988 • A. Lezzi-Hafter, Der Eretria-Maler (Mainz 1988)
 Shapiro 1986 • H. A. Shapiro, The Origin of Allegory in Greek Art, *Boreas* 9, 1986, 9–14
 Shapiro 1993 • H. A. Shapiro, Personifications in Greek Art. The Representation of Abstract Concepts 600–400 B. C. (Kilchberg 1993)
 Shapiro 2005 • H. A. Shapiro, The Judgment of Helen in Athenian Art, in: J. M. Barringer – J. M. Hurwit (Hrsg.), Periklean Athens and its Legacy. In Honor of J. J. Pollitt (Austin 2005)
 Smith 1997 • A. C. Smith, Political Personifications in Classical Athenian Art (Diss. Yale University, Ann Arbor 1997)
 Smith 2011 • A. C. Smith, Polis and Personification in Classical Athenian Art (Leiden 2011)
 Stafford 2000 • E. Stafford, Worshipping Virtues. Personification and the Divine in Ancient Greece (London 2000)
 Wehgartner 1987 • I. Wehgartner, Das Ideal maßvoller Liebe auf einem attischen Vasenbild. Neues zur Lekythos F 2705 im Berliner Antikensammlung, *JdI* 102, 1987, 185–197

Anschrift

PD Dr. Agnes Schwarzmaier
 Antikensammlung
 Staatliche Museen zu Berlin
 Geschwister-Scholl-Str. 6
 10117 Berlin
 Deutschland
 aschwarz@zedat.fu-berlin.de