



MERSİN ÜNİVERSİTESİ KILIKIA ARKEOLOJİSİNİ ARAŞTIRMA MERKEZİ

(MERSIN UNIVERSITY RESEARCH CENTER OF CILICIAN ARCHAEOLOGY)

KAAM

YAYINLARI

**OLBA
IV**



MERSİN
2001

KAAM YAYINLARI
OLBA
IV

©2001 Mersin/Türkiye
ISSN 1301-7667

OLBA dergisi hakemlidir

KAAM'ın izni olmadan OLBA'nın hiçbir bölümü kopya edilemez. Alıntı yapılması durumunda dipnot ile referans gösterilmelidir.

It is not allowed to copy any section of OLBA without the permit of KAAM.

OLBA'ya gönderilen makaleler aşağıdaki web adresinde yada KAAM tarafından dağıtılan broşürlerde bildirilmiş olan formatlara uygun olduğu taktirde basılacaktır.

Articles should be written according the formats mentioned in the following web address or brochures distributed by KAAM

Her yıl Mayıs ayında çıkar.

Yayınlanması istenilen makalelerin, her yılın sonuna kadar aşağıda belirtilen iletişim adreslerine teslim edilmiş olması gerekmektedir.

Published each year in May. Articles should be sent to the following correspondence addresses till the end of the year.

OLBA'nın yeni sayılarında yayınlanması istenen makaleler için yazışma adresi:

Correspondance addresses for sending articles to following volumes of OLBA:

Prof. Dr. Serra Durugönül
Mersin Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi
Arkeoloji ve S. Tarihi Bölümü
Çiftlikköy Kampüsü
33342-MERSİN
TURKEY

DİĞER İLETİŞİM ADRESLERİ

Other Correspondance Addresses

Tel:00.90.324.361 00 01 (10 Lines)/162-163 or 372

Fax: 00.90.324.361 00 46

web mail: www.kaam.mersin.edu.tr

e-mail: Kaam@mersin.edu.tr

Kilikia@usa.net

Teknik konulardaki yardımlarından dolayı Yrd. Doç Dr. Mustafa AKSAN'a teşekkür ederiz.





MERSİN ÜNİVERSİTESİ
KILIKIA ARKEOLOJİSİNİ ARAŞTIRMA MERKEZİ
(KAAM)
YAYINLARI-IV

MERSIN UNIVERSITY
PUBLICATIONS OF THE RESEARCH CENTER OF
CILICIAN ARCHAEOLOGY
(KAAM)-IV

Editör

Serra DURUGÖNÜL
Murat DURUKAN

Bilim Kurulu

Prof. Dr. Serra DURUGÖNÜL
Prof. Dr. Coşkun ÖZGÜNEL
Prof. Dr. Tomris BAKIR
Prof. Dr. Hayat ERKANAL
Prof. Dr. Sencer ŞAHİN
Prof. Dr.Yıldız ÖTÜKEN



MERSİN
2001

OLBA'nın basılması için vermiş
olduđu tüm desteklerden dolayı,
Mersin Üniversitesi Rektörü
Prof. Dr. Uğur ORAL'a
teşekkür ederiz.

İÇİNDEKİLER/CONTENTS

Nurettin Arslan	1
Kilikia Bölgesindeki Grek Kolonizasyonu	
Engin Akdeniz (Lev. 1)	19
Pisidya Türünde Bir Depas Amphikypellon	
Şevket Dönmez (Lev. 2-5)	27
Amasya Müzesi'nden Merzifon Kökenli Dört Çömlek	
Nesibe Kara (Lev. 6-19)	31
Das Ostionische Frauenbild in der Archaischen Zeit	
R. Gül Gürtekin-Demir (Lev. 20-22)	65
Three Provincial Marbling Ware with Eastern Greek Aspects in Manisa Museum	
Carola Reinsberg (Lev. 23-26)	71
Der Polyxena-Sarkophag in Çanakkale	
Gonca Cankardaş Şenol (Lev. 27-31)	101
Metropolis'den Hellenistik Döneme Ait Bir Grup Amphora Mühürü	
N. Eda Akyürek Şahin (Lev. 32-34)	117
Eine Kleine Reliefbüste im Museum von Kütahya	
Lale Özgenel (Lev. 35-36)	125
Anadolu'daki Yunan Dönemi Konutlarında Mekan Tanımı, Kullanımı ve Cinsiyet	
Fikret Özbay (Lev. 37-42)	145
Elaiussa Sebaste ve Korykos Su Sistemi	
N. Eda Akyürek Şahin	163
Büyük Çiftçi Tanrısı Zeus Bronton, Arkeolojik ve Epigrafik Belgelerle Phrygia'da Bir Zeus Kültü	
Emel Erten (Lev. 43)	183
A Glass Bottle with Three Pinched Feet in The Marmaris Museum	
Burcu Ceylan (Lev. 44-53)	189
Geç Antik Dönem Batı Anadolu Bazilikaları	
Ayşe Aydın (Lev. 54-56)	203
Die Langgewichte aus den Museen in Adana und Mersin	
Lale Doğer (Lev. 57-71)	209
İzmir Arkeoloji Müzesindeki Bitkisel Bezemeli Sgraffito Bizans Kapları	
Suna Güven (Lev. 72-73)	225
Kıbrıs'ta Artemis	

DER POLYXENA-SARKOPHAG IN ÇANAKKALE
(Lev. 23-26)

*Carola Reinsberg

ÖZET

1994 yılında Nurten Sevinç tarafından Troas'da, şimdiye kadar sadece Fenike Sidon'u ve Kıbrıs'ta gün ışığına çıkarılmış ve ender rastlanan kabartmalı Grek lahitlerinin en eskisi bulunmuştur. Sadece anıtsal format ve ölü gömme geleneği değil, aynı zamanda kabartmalı friz de lahitin bir aristokrata ait olduğunu göstermektedir. Bu mezar M.Ö. 6. yy'ın sonlarında Propontis'deki Grek kentlerine, belki Priapor'a ya da Parion'a hükmeden bir tiranın, evlenmemiş soylu genç kızının mezarıdır. Ön yüzün sol bölümünde, ölen kişinin, duvağıyla tahtta oturan bir gelin olarak nasıl başkaları tarafından düğün için süslendiğini ve hediyeler aldığını göstermektedir. Ön yüzün sağ bölümünde ise Artemis'in "kız çocuğu" kültüründe Parthenos olarak görünüşü yansıtılmıştır. Ölen kız diğer kız çocuklarından daha uzun ve daha güzel olarak, kithara çalar şekilde ve aralarında bir krotal dansçının döndüğü silah dansçıları korusu (chora) ile, bilindik düzendeki bir kızlar korosunu yönetmektedir. Bütün dansçılar evlenme çağına gelmiş Parthenoi'un Artemis korosunda dans ettiği Ephesos kültüne işaret etmektedirler. Bu tür kült korolarına katılım Atina'da olduğu gibi burada da öncelikle soylulara açıktı. Sağda kısa kenarda ölü olarak betimlenen gelinin, gelin evinde Nymphetria ile konuşma sahnesi izlemektedir. Ölenin gelin olarak temsili, Attika'daki kız çocuğu mezarları üzerindeki kore heykellerinin gelin olarak yansıtılmış görünüşlerine uymaktadır. Bu betimleme ölüm sebebiyle gerçekleştirilemeyen düğünün yaşamsal amacını resimsel anlatımla tamamlamaktadır ve böylelikle "mors immatura" için de bedel ödenmektedir. Sonuçta, lahitin arka yüzünün kaplayan mitolojik frizde, Priamos'un kızı genç Prenses Polyxena'nın evlilik yaşında kurban edilerek, zamansız ölümün acımasızlığı ve aynı kaderin "mors immatura"ya katlanarak yansıtılması simgelenmektedir. Giysiler ve fizyonomi de İonia'lı olarak karakterize edilmiştir. Bu şekilde genç ölünün gerçek anlamdaki akrabalarını tanımlayan Troya'lılar tarafından Polxena'nın yasının tutulduğu görülmektedir. Bu durum, ölenin babasının da kendisini kral Priamos'un hükümdar geleneğinde yansıtmak isteğinin sonucudur.

Als 1996 der Polyxena-Sarkophag¹ (fig. 1-4) aus dem Kizöldün Tumulus bei Gümüşçay in "The Lydian Treasure"² erstmals einer breiteren Öffentlichkeit bekannt gemacht wurde, löste er in der Fachwelt ungläubiges Erstaunen und zugleich größtes Interesse aus. Wären die Fundumstände nicht gesichert gewesen, hätte manch einer ihn als Fälschung verdächtigt. Kurz danach legte Nurten Sevinç, die Ausgräberin und Direktorin des Museums von Çanakkale, wo der Sarkophag aufbewahrt wird, in den Studia Troica eine erste Publikation des einzigartigen Denkmals vor³.

Er ist der älteste der seltenen griechischen Reliefsarkophage, wie sie bislang nur das phönizische Sidon⁴ und das phönizisch beeinflusste Zypern⁵

*Prof. Dr. Carola Reinsberg, Klassische Archäologie, PF 15 11 50, D- 66041 Saarbrücken/ALMANYA

1Durch die Großzügigkeit des Archäologischen Museums von Çanakkale unter Leitung der Direktorin Nurten Sevinç war es mir 1998 auf einer Exkursion mit dem archäologischen Seminar Saarbrücken möglich, den Sarkophag zu betrachten. Die vorliegende ikonographische Deutung des Sarkophages geht auf jenen Besuch zurück und wurde im März 1999 erstmals in Graz, anschließend in Bonn, Frankfurt, Göttingen, Hamburg, Hannover, Saarbrücken und Würzburg vorgetragen. Für eine rege und kompetente Diskussion und viele Hinweise und Anregungen danke ich vor allem Dr. Ursula Mandel, Frankfurt, und Prof. Dr. Ramazan Özgan, Konya.

2Özgen - Oztürk 1996, S. 56.

3Sevinç I 1996, S. 251ff.

4Hamdy Bey 1892; Graeve 1970; Kleemann 1958; Fleischer 1983; Schmidt-Dounas 1985. Als typologischer Vorgänger und traditionsbildend für die klassischen griechischen Sarkophage in Sidon ist der phönizische Reliefsarkophag des Königs Ahiram aus der Königsnekropole von Byblos in Beirut zu betrachten, der um 1000 v. Chr. datiert wird, Parrot - Chèhab - Moscati 1977, S. 75f. 94, Abb.

ans Licht brachten. Mit einer Länge von 3,32 m, einer Breite von 1,60 m und einer Höhe von 1,78 m ist er neben dem Alexander-Sarkophag aus der sidonischen Königsgruft der größte griechische Reliefsarkophag⁶ und wie jener sicher eine fürstliche Grablege. Dafür sprechen nicht nur das monumentale Format und die aufwendige Ausgestaltung mit fast 8 m Relieffries, sondern auch die sepulkrale Tradition, in der die Sarkophagbestattung vornehmlich eine Praktik des Adels war. Den aristokratischen Stand der Verstorbenen bestätigen schließlich die Reliefbilder auf dem Sarkophagkasten, wie man im Folgenden sehen wird. Sie zeigen außerdem, daß die Bestattete eine Frau war⁷.

N. Sevinç datierte den Polyxena-Sarkophag überzeugend in das späte 6. Jh. v. Chr.⁸. Äußere Anhaltspunkte bietet ein kleinerer, schlichter Marmorsarkophag, der nachträglich in demselben Tumulus beigelegt wurde⁹. Man fand ihn unverseht. Er barg das Skelett eines acht- bis elfjährigen Mädchens, das angetan mit reichem Goldschmuck im mittleren 5. Jh. bestattet worden war¹⁰. Während dies einen Terminus ante quem für die Hauptbestattung und Anlage des Tumulusgrabes gibt, führt der Reliefstil des Polyxena-Sarkophages zu einer genaueren Zeitbestimmung. Wenn auch die unzureichende Qualität der meisten publizierten Fotos für eine regelrechte Stilanalyse kaum geeignet ist, legen einige Abbildungen so wie die eigene Anschauung des Monumentes eine Datierung in das letzte Jahrzehnt des 6. Jhs. v. Chr. nahe.

Datierung

Eindeutig älter ist der Skulpturenschmuck des Siphnierschaftzhauses in Delphi¹¹, der dem Sarkophag im Landschaftstil verwandt ist und aus historischen Gründen kurz vor 525 v. Chr. entstanden sein muß. Gilt auch der Ostfries heute nicht mehr als rein ostionisches Werk, so ist seine ionische Prägung von der jüngeren Forschung wieder bestätigt worden. Die schweren Proportionen und blockhaft geschlossenen Körperformen der sitzenden Götter im Ostfries, bleiben in der Entwicklung deutlich hinter den schlanken

76-79; Hitzl 1991, S. 170f. Nr. 10, Abb. 3-5 (mit weiterer Literatur). Zur Datierung: Mocati 1988, S. 92f.

⁵Wiener Amazonensarkophag, Fleischer 1998, S. 7ff. Zwei gräzisierende Vorgänger aus dem 5. Jh. v. Chr. aus Golgoi und Amathous im Metropolitan Museum New York, Hitzl 1991, S. 200ff.; Richter 1946, S. fig. 111; Dentzer 1982, S. 240ff., 568 R6 fig. 185-188.

⁶Die von Hitzl 1991, S. 160ff. aufgelisteten gräzisierenden oder griechischen Sarkophage archaischer und klassischer Zeit bleiben alle weit hinter der Größe des Polyxena- und Alexander-Sarkophages zurück. Wenige erreichen eine Länge über 2,00 m. Der Alexander-Sarkophag, der größte in der sidonischen Königsgruft, ist kürzer als der Polyxena-Sarkophag, aber breiter und vor allem fast 0,30 m höher: Länge: 3,18 m, Breite: 1,67 m; Höhe: 1,95 m.

⁷N. Sevinç stellte die Betonung des weiblichen Elements in den Darstellungen fest. Sevinç I 1996, S. 262., - Annahme einer weiblichen Toten auch: Steuernagel II 1998, S. 176f.; Himmelmann 1999, S. 27.

⁸Sevinç I 1996, S. 262.

⁹Sevinç I 1996, S. 251f. Der kleine Sarkophag stand nicht im Zentrum, sondern seitlich versetzt und nur 0,50 m unter der Oberfläche, Sevinç 1999, S. 489ff.

¹⁰Sevinç II 1996, S. 29 (Die Übersetzung des Aufsatzes ins Deutsche verdanke ich Nesibe Kara, M.A., Mersin); Sevinç 1999, S. 489ff. Neben Ohrringen, Armreifen, Halsband und Halskette reiche Grabbeigaben; Özgen - Oztürk 1996, S. 57, fig. 126.

¹¹Brinkmann 1994, passim; Picard - La Coste-Messelière 1928, 57-171.

beweglichen Frauen auf der Kline¹² (fig. 4) an der einen Schmalseite des Sarkophages zurück. Überziehen dort strenge Faltsysteme in ornamentalem Rhythmus die Körperblöcke, legen sich hier die Gewänder stofflich weich um die Gestalten und zeichnen die Konturen nach, mal leicht gespannt mit flachen Faltenrücken, mal zu dichten Faltenbündeln zusammengeschieben oder übereinandergeschichtet. Auch die Figuren aus dem Westfries, der von ostionischen Bildhauern geschaffen wurde, verdeutlichen den Zeitabstand zum Sarkophag. Die Artemis (Aphrodite) vom Siphnierschatzhaus ist den klagenden Frauen¹³ (fig. 1-2) motivisch vergleichbar. Die Unterschiede sind wie oben beschrieben.

Stilistisch sicher jünger als der Polyxenasarkophag ist das Baseler Arztrelief¹⁴, das man allgemein um 480 v. Chr. datiert, und das sogenannte Leukotheare Relief in der Villa Albani in Rom¹⁵, das wenig später um 480/70 v. Chr. entstanden sein wird. Beide Monumente gelten als Werke ostgriechischer Kunst¹⁶ und stehen dem Sarkophagrelief nicht nur in der kunstlandschaftlichen Provenienz, sondern als Grabstelen auch typologisch und gattungsmäßig nahe. Der Vergleich der sitzenden Verstorbenen mit der thronenden Frau auf der einen Langseite des Sarkophages¹⁷ (fig. 3) macht seine frühere Entstehung evident. Am Bild des Arztes treten die Körperformen in subtiler Weise durch das Gewand nach außen. In der Einziehung des Rückens und der Unterscheidung der Unterschenkel beginnt sich die plastische Einheit von Körper und Gewand aufzulösen, das Wechselspiel von tragendem Körper und bedeckendem Gewand wird bewußt und sichtbar gemacht. Noch größer ist der stilistische Abstand zum Leukotheare Relief.

Zur weiteren zeitlichen Eingrenzung müssen schließlich mangels vergleichbarer Denkmäler aus dem ostgriechischen Kunstkreis attische Parallelen herangezogen werden, die N. Sevinç bereits für die Datierung anführte¹⁸. Den Krieger, die Polyxena gepackt halten¹⁹ (fig. 1) sind die agilen Athleten der Ballspielerbasis²⁰ eng verwandt. Die Unterschiede in der Artikulierung der Körper mit den schwereren Einzelformen und der weich vergleitenden Muskulatur auf dem Sarkophag einerseits und der knappen pointierte Formgebung und den prägnanten Muskelreliefs auf der Kurosbasis andererseits, sind Spezifika des attischen beziehungsweise ostgriechischen Landschaftstils. Ungeachtet dieser Abweichungen entsprechen sich die Reliefs in der Auffassung der Gewänder und dem Verhältnis von Körper und Gewand. Die Figuren teilen die Proportionen und differenzierte Gliederung des

12Sevinç I 1996, S. 261, fig. 14. 15.

13Sevinç I 1996, S. 257, fig. 10a; Sevinç II 1996, S. 26.

14Berger 1970, S. 11, Abb. 9.

15Bol 1988 S. 251ff, Nr. 81, Taf. 147; Berger 1970, S. 125, Abb. 144.

16Berger 1970, S. 31ff.; 124ff.; Hiller 1975, S. 140; 159f. O14, S. 186ff. I2.

17Sevinç I 1996, S. 259, fig. 13; Sevinç II 1996, S. 27.

18Sevinç I 1996, S. 262, Note 28.

19Sevinç I 1996, S. 256, fig. 10b.

20Boardman 1981, fig. 242. Gute Abbildung: Borbein 1995, S. 258.

Körpers, sowie die bewußte, teils kühne Bewegung im Raum, die in ausstreichenden Gliedern und gegenbewegten Körperhaltungen Ausdruck finden.

Die stilistische Gemeinsamkeiten treten noch klaren hervor in der Gegenüberstellung mit der altertümlicheren attischen Grabstele des Aristion²¹, die man allgemein um 510 v. Chr. einordnet. Starr aufgerichtet und in strengem Profil ohne die geringste Andeutung von optischer Verkürzung steht der Krieger vor dem Relieffgrund. Ebenso wie der Panzer mit dem darunter liegenden Körper verschmilzt, ist der gefältelte Chiton mit dem Oberschenkeln verwachsen. Eingraviert in die Haut folgt der Faltenfall nicht der Schwerkraft, sondern dem Verlauf des Kontur. Locker steht dagegen der zuvorderst trauernde Mann auf dem Sarkophag auf den Stab gestützt²² (fig. 1), den er bezeichnender Weise nicht etwa mit der linken, dem Relieffgrund anliegenden Hand umfaßt und senkrecht hält, sondern den er mit der Rechten schräg vor den Körper stellt. Diese Komposition ist räumlich komplizierter. Trotz der Profilansicht schiebt sich die rechte Schulter mit dem Arm leicht zurück und gibt den Blick frei auf die schräg zum Grund vergleitende Brust. Man erkennt noch den Mantel, der über die linke Schulter geworfen ist. Das Gewand, das am Rückenkontur ganz mit dem Körper identisch ist, zeigt an anderen Stellen eine eigenständige stoffliche Konsistenz. Es bildet am Ellenbogen eine weiche Ärmelschlaufe und schiebt sich rund über den Fußansatz. Die Chitone der Krieger bestätigen den fortschrittlichen Eindruck des Sarkophagreliefs im Vergleich zur Aristionstele. Sie liegen als dünne, teils faltig zusammengeschobene Schicht auf dem Körper, zeichnen sich fein stufig im Kontur ab und lassen den Körper unter dem dünnfallenden Stoff hindurchscheinen. Die stilistische Relation zum Aristionrelief auf der einen und der Ballspielerbasis auf der anderen Seite spricht für eine Datierung des Sarkophages um 500 v. Chr.²³, jedenfalls kaum vor 510 beziehungsweise nach 490 v. Chr. Dies wird durch die attischen Vasenbilder²⁴ gestützt, die ein noch feineres Datierungsraaster bieten.

Ausführlicher kann die Datierung des Sarkophages derzeit nicht diskutiert werden, da dies bessere und detaillierte Fotos voraussetzt. Dasselbe gilt für die Frage der landschaftlichen Bestimmung. Woher kamen die Künstler, die diesen Prunksarkophag ausgearbeitet haben? Welchen Werkstätten gehörten sie an? Die stilistischen Eigenheiten scheinen nach Phokea (Münzbildnisse) und in den Raum von Samos, Ephesos, Milet zu weisen.

Tod und Beweinung der Polyxena (Langseite B)

Opferung der Polyxena

Zur Entschlüsselung der Ikonographie, Deutung der dargestellten Szenen und Interpretation der Bildfriese bedarf es indes keiner weiteren fotografischen Dokumentation des Sarkophages. Dazu genügen die

²¹Berger 1970, S. 101, Abb. 121.

²²Sevinç I 1996, S. 256, fig. 9 Nr. 7 (Nestor), 10b; Sevinç II 1996, S. 26.

²³So auch Steuernagel II 1998, S. 167; siehe hier Anmerkung 6.

²⁴Vergleiche in der Vasenmalerei weisen ebenfalls in die Zeit um 500 v. Chr., vgl. späte Vasenbilder des Euphronios, Oltos und Smikros.

vorliegenden detaillierten Strichzeichnungen von N. Sevinç²⁵ (fig. 1-4), die die Reliefs auf allen vier Seiten des Monumentes wiedergeben.

Die Langseite mit der mythischen Szene der Polyxenaopferung (fig. 1), die man am häufigsten und besten, auch farbig, abgebildet²⁶ findet, ist nicht die Hauptansichtsseite, sondern die Rückseite des Sarkophages²⁷. Das besondere Interesse an ihr beruht anscheinend auf der Faszination des Ungeheuerlichen und Unvorstellbaren, das hier ins Bild gesetzt wird: die Hinschlachtung einer jungen Frau in einem Menschenopfer. Ein solches Thema ist selbst als sublimierte, mythologische Reflexion singulär in der griechischen Sepulkralkunst²⁸. Da der Fries jedoch nicht die Verstorbene darstellt, diese vielmehr auf der anderen Langseite in einem Aufwärtungszeremoniell feierlich thronend erscheint, muß diese als Vorderfront oder Hauptansichtsseite²⁹ fungiert haben. Denn mit dem Bild der Toten entspricht sie sowohl ikonographisch, aber auch im Repräsentationscharakter konventionellen Grabreliefs, die den oder die Verstorbene stets in den Mittelpunkt stellen, seit der Wende zum 5. Jh. zuweilen im Gegenüber mit einer zweiten, als Hinterbliebene/r interpretierten Figur³⁰. Obwohl der Polyxenafries nicht die Hauptseite zielt, soll auch hier die Betrachtung von ihm ausgehen, da er ikonographisch evident ist und den Schlüssel zur Interpretation des übrigen Bildschmuckes birgt.

Unverkennbar ist hier der Opfertod der Priamostochter Polyxena dargestellt³¹, die nach dem Fall von Troja am Grabe des Achill getötet wurde.

25Sevinç 1998, S. 315, Fig. 15. 18; Sevinç I 1996, S. 256, fig. 9. 15.

26Sevinç I 1996, S. 257, fig. 10 a-b; Sevinç II 1996, Titelbild; National Geographic December 1999, S. 74f.

27Diese Ansicht vertritt auch die Ausgräberin in Sevinç II 1996, S. 26, und in der ersten Publikation durch Özgen - Oztürk 1996, S. 56; Später hält sie die Polyxenseite für die Vorderseite. Vielleicht spielen die Funde an dieser (Ost)seite, nämlich Amphoren und Holzreste von einem Kasten, für die neue Annahme eine Rolle. Die Begriffe Vorder- und Rückseite sind nicht im Sinne einer Aufstellung, eines künstlerischen Entwurfs oder einer handwerklichen Ausarbeitung gemeint, sondern sollen die Priorität der Darstellung für den Betrachter deutlich machen. Vergleichbar sind die A- und B-Seiten griechischer Vasen.

28Zur gleichen Thematik in der etruskischen Kunst zuletzt Steuernagel I 1998, 1ff.

29Bei den allseitig reliefsierten griechischen Sarkophagen scheint die Ausrichtung auf eine Vorderseite als Hauptansichtsseite nicht gewollt. Dies machen Sarkophage wie der Klagefrauen- und der Amazonensarkophag deutlich, bei denen alle vier Seiten mit den gleichen Bildsujets geschmückt sind. Ob Qualitätsunterschiede in der Ausarbeitung der Reliefs auf eine bevorzugte Seite hinweisen, bleibt fraglich, Fleischer 1998, 43. Allein die antike Aufstellung in einer geschlossenen Gruft wie bei den sidonischen Sarkophagen gibt gewisse Anhaltspunkte darüber, welche Seite bevorzugt war. Soweit die bisherige Publikation zeigt, fehlen beim Canakkale-Sarkophag äußere Anzeichen für den Vorrang der einen oder anderen Seite. Vor der Ostseite mit dem Polyxenafries wurden Amphoren und Reste eines hölzernen Kastens, vor der Westseite Reste von Wagenrädern und bronzenem Zaumzeug gefunden. Nur die Ikonographie mit der Darstellung der Toten ist ein deutlicher Anhaltspunkt, die Westseite als Hauptansichtsseite anzusehen.

30Archaische Beispiele für Grabreliefs von Frauen sind selten (Schmaltz 1983, S. 161ff.). Aus Attika: Athen, National Museum, Boardman 1981, fig. 237f.; Himmelmann 1999, S. 22 Abb. 5. - Kerameikos, Himmelmann 1999, S. 20, Abb. 3 mit angefügtem zweiten Fragment, S. 24 Anm. 36; Willemsen 1970, S. 34ff., Taf. 15,2. - Aus Aigina: Berger 1977, S. 110, Abb. 132; Himmelmann 1999, S. 21 Abb. 4. - Basen von breitformatigen Stelen, die vermutlich eine Sitzfigur zeigten und laut Inschriften Frauen galten: Jeffery 1962, S. 121 Nr. 12; S. 129 Nr. 22 (Stele der Keramos); S. 130 Nr. 24 (Stele der Lampito); S. 131 Nr. 27 (Stele der Kleito). - Ostgriechische Stelen: Pfuhl - Möbius 1977, S. 8 Nr. 1, Taf. 1.

31Sevinç I 1996, S. 258.

Euripides führt uns ihr tragisches Geschick im Drama *Hekabe* ergreifend vor Augen³². Bei der Abfahrt der Achäer aus Ilion erscheint Achill in goldenen Waffen über seinem Grab, hemmt die Schiffe und fordert, sein Grabmal nicht ohne den ehrenden Lohn zu lassen³³. Die versammelten Achäer beschließen, auf seinem Grabe die junge Königstochter Polyxena zu opfern. Sie fügt sich klaglos diesem Spruch, folgt dem Neoptolemos zum Grab des Achilleus, sinkt auf die Knie und bietet freiwillig ihren Hals dem Opfermesser dar³⁴. Ganz anders als die Klassik, die Polyxena ihr Los freiwillig annehmen läßt, schildert das Geschehen der Sarkophagfries.

Vor den Augen von sieben klagenden Männern und Frauen wird eine junge Frau abgeschlachtet. Drei Krieger haben sie gepackt und waagrecht emporgehoben. Der vordere hält ihren Oberkörper, die Linke umfaßt ihre Schulter, mit der Rechten greift er über ihren Leib und die vor dem Bauch gekreuzten Hände, deren Fesseln wahrscheinlich gemalt waren³⁵. Sein Nebenmann umschlingt mit beiden Armen ihre Schenkel, ein dritter hält die Füße fest. Ein vierter Mann vollzieht das eigentliche Opfer. An den Haaren zerzt er den Kopf des Mädchens herab, so daß der bloße Hals dicht vor seinem Gesicht liegt, und stößt ihr das Schwert in die Kehle. Der Schwertgurt mit der leeren Scheide hängt über seinem Rücken herab. Die Gewaltsamkeit des Vorgangs und die entscheidende Rolle dieser Figur veranschaulicht der emporgewinkelte Ellenbogen, der allein über die obere Reliefgrenze hinausstößt.

Die Drastik dieser Opferdarstellung findet in der griechischen Kunst kaum ihresgleichen. Ähnlich unverhüllt schildert das entsetzliche Ereignis nur das ikonographisch entsprechende Bild einer Tyrrhenischen Amphora in London³⁶ (fig. 5), auf die N. Sevinç ihre Deutung gründete³⁷. Die etwa 60-70 Jahre ältere Vase benennt die Akteure durch Beischriften. Das Opfer heißt *Polyxena*, der Vollstrecker *Neoptolemos*. Seine Helfer sind die Helden *Amphilochos*, *Antiphates* und der lokrische *Ajas*. Dieselben könnte man in

32Euripides *Hekabe* 107ff. - Die homerischen Epen kennen Polyxena nicht und berichten nichts von diesem Opfer. Aber es muß spätestens als Bestandteil des nachhomerischen Epischen Kyklos (z. B. in der Iliupersis) vorausgesetzt werden. Darauf weisen Reminiszenzen in der Chorlyrik des 6. Jhs.: Ibykos Fragment 36, Simonides Fragment. 209 (Bergk). Dafür spricht auch eine protoattische Scherbe aus dem mittleren 7. Jh. v. Chr. in Boston, (Schefold 1993, S. 135, Abb. 132), die zwei junge Männer mit den Füßen und berockten Beinen einer Frau zeigt. Angesicht des Sarkophages muß die Szene auf Polyxena, nicht auf Iphigenie bezogen werden, für die ikonographische Parallelen in der griechischen Kunst fehlen. Ob sich aus den etuskischen Iphigenie-Darstellungen hellenistischer Zeit eine Deutung der Bostoner Scherbe auf Iphigenie begründen läßt, ist fraglich. Vergleiche. Steuernagel I 1998, S. 28ff. - Ein heute verlorenes Drama des Sophokles trug den Namen der Trojanische Prinzessin Polyxena. Am vollständigsten erscheint der Mythos in der *Hekabe* des Euripides.

33Das Opfer wird in Euripides *Hekabe* 37ff. und 115, damit begründet, daß Achill einen Beuteanteil, ehrenden Lohn und Ehrengeschenk fordert. - Dasselbe wird in den Troerinnen formuliert: Euripides *Troerinnen* 622f. *Polyxena starb, hingeschlachtet, als Geschenk für den seelenlosen Toten.* - Ovid *Metamorphosen* 13, 441f. *Drohend trat Achill aus der Erde heraus und fordert, ihn nicht zu vergessen und für seine Taten zu danken. Damit das Grab nicht ohne Ehre sei, gefällt den Achilleischen Manen die geschlachtete Polyxena.*

34Euripides *Hekabe*, 545-570.

35Sevinç I 1996, S. 255.

36Touchefeu- Meynier 1994, S. 433 Nr. 26.

37Sevinç I 1996, S. 258.

den Griechen auf dem Relief erkennen. Die Tötung der Prinzessin erfolgt über einem Tymbos, auf dem Altarflammen brennen und auf den sich das Opferblut ergießt. Es ist das Achilleusgrab, dessen Hügel der Sarkophag am rechten Friesrand zeigt. Der Dreifuß davor kennzeichnet die Stätte als Heroon³⁸. Hier wurde Polyxena hingeschlachtet. *Sfattein* = *die Kehle durchschneiden, schlachten, opfern*, ist der Begriff, mit dem die griechische Antike die Tötung der Polyxena beschrieben hat³⁹. Es ist das Schlachten der Opfertiere gemeint. Diese Gleichung belegt auch die Ikonographie. Die griechischen Krieger haben das Mädchen emporgehoben wie auf einem etwas älteren Vasenbild in Viterbo⁴⁰ (fig. 6) ein Opferstier hochgewuchtet wird, um ihm die Halsschlagader zu öffnen und ihn opfergerecht auszubluten. Denselben Akt vollzieht hier Neoptolemos. Die unverhüllte Darstellung des Vorgangs als 'Schlachtung' kennzeichnet die Tötung der Polyxena als Opfer.

Trauerzug

Anders als auf dem Vasenbild, wo die griechischen Heroen Nestor und Diomedes dem Opfer beiwohnen, während sich Phoinix mit Grauen abwendet, ist hier ein Zug von Trauernden zugegen. Ihn führen zwei Männer an, es folgen vier Frauen und am Ende ein dritter Mann. Die Männer erscheinen wie die Frauen in langen Chitonen, was die Identifizierung der Geschlechter erschwert hat⁴¹. Darüber tragen sie allerdings das Himation, während die Frauen ohne Mantel und gegürtet auftreten. Sie werden außerdem durch expressive Klagegesten gekennzeichnet. Sie raufen sich die Haare und schlagen sich mit den Fäusten an Stirn und Hals. Zwei von ihnen sind sogar zu Boden gesunken, wobei eine in wilder Trauer die Arme emporwirft⁴². Es sind die Gesten der rituellen Totenklage⁴³, die de facto erst nach den Tod nämlich am Totenlager erfolgte, aber hier proleptisch in die Darstellung des Opfertodes hineingezogen ist. Die Trauergesten der Männer sind traditionsgemäß verhaltener. Sie schlagen sich an Stirn und Schläfen. Einer faßt sich an die Nase⁴⁴. Mit der üblichen Gebärde der emporgestreckten Hand⁴⁵ skandieren

38U. Sinn erinnerte mich an die Dreifuße in Heroa. Die Assoziation an Dreifüße als Grabbeigaben und Votive, ebenso wie an die Agone bei den Leichenfeiern spielt ebenso eine Rolle.

39Euripides Hekabe 505; Pausanias I 22,6.; X 25,9 Pausanias beschreibt die gefangenen Troerinnen auf einem Gemälde in der Lesche der Knidier in Delphi und erinnert sich an die Darstellung des Poyxenaopfers in Athen und Pergamon.

40Barbieri - Durand 1985, p. 1ff. fig.1-3.

41Die Männer wurden nicht alle als solche erkannt: Sevinç I 1996, S. 258 (Figur 7 männlich, Figuren 1-6 weiblich); Sevinç II 1996, S. 27 (zwei Männer an der Spitze, eine alte Person am Ende); Steuernagel II 1998, S. 168 (Figuren 1-6 weiblich, Figur 7 männlich); Gilotta 1998, S. 11 (spricht nur von weiblichen Figuren).

42Vergleiche klagende Frau auf weißgrundiger Lekythos, Shapiro 1991, S. 653, fig. 25.

43Wie bereits Steuernagel II 1998, S. 169 herausstellte, gehören nicht alle Gebärden zu den ritualisierten Klagegesten. Die beiden in die Knie gesunkenen Frauen haben auf den Prothesisbildern keine Parallelen. Ihre Trauergebärden gleichen eher dem persönlichen Ausdruck von Trauer, den Hinterbliebene auf manchen weißgrundigen Lekythen am Grab zeigen. Vergleiche vorausgehende Anmerkung. Zu Darstellungen von Prothesis und Totenklage zuletzt profund: Mommsen 1997, S. 14ff.

44Steuernagel II 1998, S. 169 deutet dies als "verhaltenen Weinen".

45Trauernde beim Threnos: Mommsen 1997, Beilage C; Shapiro 1991, S. 638, fig. 11; Zschietzschmann 1928, Beilage 12, Nr. 71; 13, Nr. 54;

zwei Trauernde den Threnos, den Klagegesang zum Lob und zur Erinnerung an die Verstorbene.

Das Trauerzeremoniell erklärt auch die zum Teil ungewöhnliche Haartracht der Klagenden. Die Frisuren der Frauen sind zum Teil aufgelöst, das Haar fällt offen auf die Schultern und ins Gesicht, bei der Knieenden scheint es über der Stirn gestutzt. Das Scheren des Haares überliefert schon Homer als Praktik, Trauer auszudrücken⁴⁶. Geschorenes Haar meinen offenbar auch die kurzen nach vorn gekämmten Strähnen auf dem Oberkopf der Männer⁴⁷, ihr zurückweichender Haaransatz und die Geheimratsecken.

Die Trauernden können in diesem mythologischen Bild nur Trojaner sein⁴⁸. Sie beklagen den Opfertod der Polyxena wie seit geometrischer Zeit in den Prothesiszenen die Angehörigen den Verstorbenen an der Totenbahre beweinen. Die antiken Trauerrituale fordern diese Pflicht zunächst von den engsten Verwandten, bei Unverheirateten den Eltern⁴⁹, was einzelne Prothesisbilder durch Beischriften hervorheben⁵⁰. Insofern sind hier unter den trojanischen Frauen die Schwester Cassandra und Andromache zu erwarten, die Mutter Hekabe erscheint wohl auf der Schmalseite. Allerdings fehlen jegliche Unterscheidungsmerkmale, die eine von ihnen erkennen ließen. Einer der Männern wird der Bruder Helenos sein, der Zwilling der Cassandra, dem eine ähnliche Seherkraft gegeben war. Der Mann zuvorderst mit dem Stock könnte jenen meinen. Die *Tabulae Iliacae* zeigen jedenfalls Helenos nach der Zerstörung von Troja neben den gefangenen Frauen Hekabe, Polyxena, Cassandra und Andromache sitzen. Alle sind durch Beischriften benannt⁵¹.

Die Gruppe der Trauernden unterscheidet sich auffällig von den Vollstreckern des Opfers. Rechts vermittelt die Riege kurzberockter Männer in beinahe militärischem Gleichschritt einen pointiert dynamischen Rhythmus, links trägt der stehende Zug der langgewandeten Trauernden eher zeremoniellen Charakter. Dies spiegelt nicht nur die rituelle Verschiedenheit von Klage und Opfer, sondern charakterisiert zwei Parteien, die sich äußerlich klar unterscheiden: die das tödliche Opfer vollziehenden Griechen und die leidtragenden Trojaner. Wobei diese mit ihren bodenlangen Chitonen, dem langen Haar und der Bartlosigkeit dem Prototyp des frühen Ioniers entsprechen, wie ihn uns Kunst und Literatur vor Augen führen. Haartracht, Kleidung und sogar ein schwererer Körperbau setzen sie gegen die athletischen, kurzhaarigen Griechen ab, deren trainierte Körper sich unter den kurzen Chitonen abzeichnen.

⁴⁶Homer *Odyssee* 4,197; *Ilias* 23,44; 23,135; 23,152.

⁴⁷Die gleiche Darstellung von stoppelig kurzem Haar, das - eine Generation früher - der trauernde Ehemann in der Prothesiszene der Exekiaspinakes trägt, deutet Mommsen 1997, S. 30f., Taf. 1-2 ebenfalls als Trauerfrisur.

⁴⁸Anders Sevinç I 1996, S. 258, die in dem vorderen Mann Nestor sieht.

⁴⁹Vergleiche den Phormiskos der Myrrhine in Athen, Kerameikos: Mommsen 1997, S. 23; Shapiro 1991, S. 636f., fig. 7-10.

⁵⁰Mommsen 1997, S. 26, Beilage C (Pinax des Sappho-Malers in Paris, Louvre).

⁵¹Homer *Ilias* 6,76; 7,44; Helenos erhält die Sehergabe von Apollon Thymbraios. Auf den *Tabulae Iliacae* erscheint Helenos unter den trojanischen Gefangenen neben den namentlich gekennzeichneten Frauen Andromache, Polyxene, Cassandra und Hekabe: Scheffold 1989, 176, Abb. 157.

Trauer (Schmalseite D)

Die Trauergemeinde setzt sich auf der rechts anschließenden Schmalseite (fig. 2) fort. Der Grabhügel, der um die Kastenecke reicht, verbindet beide Friese. Vor zwei wehklagenden Frauen hockt unter einem kahlen Baum⁵² auf dem nackten Erdboden eine tief in dem Mantel gehüllte Gestalt. Sie hat die linke Hand an die Stirn gelegt, mit der Rechten hält sie einen Stab an die Schulter gelehnt. N. Sevinc hat sie als Hekabe bezeichnet und auf die Alterszüge hingewiesen. Wenn auch der zurückweichende eckige Haaransatz zunächst an die Trauerfrisuren der Männer erinnert, zeigt das volle, tief herabgezogene Schläfenhaar und die unter dem Mantel hervorgeschobene Rundung des Ohrschmuckes, daß eine Frau dargestellt ist⁵³. Der Stab, der für Hekabe ikonographisch nicht belegt ist, kann das königliche Zepter⁵⁴ oder ein schlichter Stützstock sein⁵⁵. Die Position der Frau quasi am Kopfende der sterbenden Tochter entspricht dem Platz der Mutter bei der Totenklage an der Bahre. So bilden Schmal- und Langseite formal und inhaltlich ein einheitliches Bild, das den grausamen Tod der Polyxena verbunden mit der breit ausgeführten Trauer der trojanischen Angehörigen schildert.

Wenn auf dem Sarkophag einer weiblichen Verstorbenen der Tod und die Beweinung eines junges Mädchens thematisiert wird, drängt sich die Frage nach dem konkreten Bezug zur Grabinhaberin auf⁵⁶. Sind Mädchentod und Totenklage das Tertium Comparationis? War die Verstorbene ein ebenso junges, und unverheiratetes Mädchen wie die mythische Prinzessin, mit deren trauernden Anverwandten sich die wirklichen Hinterbliebenen identifizieren konnten? Indizien dafür liefert die Vorderseite (fig. 3).

Hochzeit und kultische Chöre (Langseite A)

Aufwartung für die Braut

Der Vorderseitenfries (fig.3) führt weg von der mythisch heroischen Sphäre auf die Ebene der realen Lebenswelt⁵⁷. Die repräsentative

52Dagegen, daß die Blätter des Baumes gemalt werden sollten oder gemalt waren, spricht ein entsprechend kahler, mit Kränzen oder Binden behängter Baum, der eine Prothesisszene auf einem Grabpinax im Louvre kommentiert: Zschietzschmann 1928, Beilage 10 Nr. 31.

53Detailsfoto: Sevinc 1998, S. 323, fig. 19.

54Vergleiche kurzen oben verdickten Stab als Zepter von Zeus: Demargne 1984, S. 986 Nr 339, S. 1000 Nr. 485.

55Stab als Stützstock auch bei alten Frauen wie der Aithra auf einem Krater des Myson in London: Kron 1981, S. 426 Nr. 66.

56Eine direkte Parallelität der Todesart, daß etwa die Tote durch Feindeshand umgekommen sei, schließt sich wohl aus. Es widerspricht der griechischen Kunst, auf den Grabmalern die Art eines Todes zu thematisieren, es sei denn, dies dient dem Lob des oder der Verstorbenen wie bei Kriegerern oder im Kindbett gestorbenen Frauen. Aber selbst in diesen Fällen wird die Todesart nur angedeutet und nicht unverhüllt dargestellt. Auch die Annahme, die drastische Art des Menschenopfers weise auf nichtgriechische Auftraggeber, die es etwa "in Form des freiwilligen Selbstopfers hinterbliebener Frauen" nicht grundsätzlich ablehnten (Steuernagel 1998, S. 177), ist nicht zu halten. Menschenopfer sind im Mythos und in den ohnehin seltenen archäologischen Befunden, die stets an der Peripherie der griechischen Welt liegen, (Alexandrescu 1994, S. 15ff.) nur für verstorbene Männer, niemals für Frauen belegt oder schriftlich überliefert. Die Ikonographie der Chöre auf der Vorderseite schließt außerdem eine Verstorbene aus, die nicht voll in die griechischen Kultur integriert war. Siehe im Folgenden.

57So auch Himmelmann 1999, S. 27.

Heraushebung der Verstorbenen, die als einzige sitzt, und dies auf einem ausgefallenen prachtvollen Thron mit Beinen in Gestalt von knienden Flügelknaben, erweist diese Seite als Front. Die Thronende ist formal und inhaltlich der Mittelpunkt eines Aufwartungszeremoniells. Von beiden Seiten haben sich Frauen in gemessener Haltung genähert, die Luxus- und Toilettenartikeln bringen. Die Frauen sind sicher keine Dienerinnen. Denn sie alle tragen Schmuck und aufwendige Kleidung, mit einer Ausnahme Chiton und Mantel, einige dazu die Haube. Zwei Mädchen treten von vorn heran, das erste offeriert eine Schale mit Früchten, während es zugleich einen Griffspiegel emporhält, das andere präsentiert zwei Alabastra. Die Grabherrin hat von den Früchten genommen und riecht an einer Blüte. Hinter ihrem Thron hält eine Vertraute einen Fächer bereit, die nachfolgende umschloß in der emporgeworbenen Faust ein ursprünglich aufgemaltes Objekt, wahrscheinlich einen Kranz. Eine Binde schwenkt die Frau dahinter, derweil die letzte eine Lyra mit sich führt.

N. Sevinç interpretierte die Darstellung als Begräbnisfeier, wobei sie die Thronende als heroisierte Tote zu verstehen scheint. Die sepulkrale Deutung basiert auf der ikonographischen Ähnlichkeit mit dem zwanzig Jahre jüngeren Harpyienmonument in Xanthos⁵⁸ und auf der funeren Auffassung der mitgeführten Utensilien und Gaben der Frauen. Einige Dinge kommen aber überhaupt nicht im Grabkult, die meisten nicht ausschließlich dort, sondern auch in anderen Zusammenhängen vor. Die Lyra benötigt man bei vielen Festlichkeiten, nicht nur bei der Leichenfeier⁵⁹. Ebenso vielseitig ist die Verwendung von Salbölgefäßen und Binden. Unmißverständlich in ihrer eschatologischen Bedeutung wären nur die Eier, sofern die ovalen Eßwaren, die auf der Schale gereicht werden, tatsächlich Eier meinen. In der Hand der Grabherrin erreicht eines gerade die Länge der beiden oberen Fingerglieder. Für ein gängiges Hühnerei ist dies zu klein, außerdem zu schmal⁶⁰. Überzeugender ist N. Sevinçs spätere Bestimmung der Objekte als Früchte⁶¹. Die rituelle Darbietung von Früchten ist jedoch nicht an den Totenkult gebunden. Gegen ein Grabzeremoniell sprechen schließlich Fächer und Spiegel, die keinerlei funeren Charakter haben. Sie rücken die Szene in die Sphäre des Frauengemaches, zu der auch alle anderen Requisiten ohne weiteres passen.

Die Thronende, der die Aufwartung gilt, unterscheidet ein Trachtdetail von den übrigen Frauen. Es ist der charakteristische kurze Brautschleier⁶²,

⁵⁸Berger 1970, S. 129ff., Abb. 146-151; Hiller 1975, S. 141f.

⁵⁹So hält der Symposiast auf dem etwa gleichzeitigen Symposionrelief aus Kos eine Lyra in der Hand, Berger 1970, S. 60, Abb. 59. - Der Fund von Resten einer Lyra oder Kithara im Dedetepe Tumulus, Sevinç 1998, S. 314, fig. 14, bestärkte die Ausgräberin in der Annahme einer funeren Funktion der Lyra.

⁶⁰Vergleiche das Ei in der Hand der dritten Adorantin auf der Westseite des Nereidenmonumentes: Berger 1970, S. 131, Abb. 149.

⁶¹Sevinç II 1996, S. 27. Zunächst hielt sie sie für Eier, Sevinç I 1996, 260.

⁶²Froning 1984, S. 130. Den kurzen Brautschleier trägt die Braut in vielen Heimführungsszenen auf klassischen Lutrophoren: Reeder 1996, S. 163-172, fig. 23-27. Er wird meist zusätzlich zum Himation getragen und ist von jenem durch die unterschiedliche Musterung oder die fehlende Randbordüre zu unterscheiden. Oft wird statt des Schleiers das Himation über den Kopf gezogen.

der sie als bräutliches, junges Mädchen kennzeichnet. Dieser Schleier schmückt in der gleichzeitigen attischen Vasenmalerei vereinzelt Parthenoi wie Iphigenie und Atalante⁶³ zum Ausdruck ihrer sexuellen Reife und erotischen Anziehungskraft. Den gleichen Schleier tragen viele Bräute in den Hochzeitsbildern hochklassischer Vasen. Mit Sternen bestickt, umhüllt er die Braut bei der Heimführung auf einer Lutrophore in Boston (fig. 7)⁶⁴. Durch dieses Attribut liest sich das Zeremoniell wie die Aufwartung für eine Braut, etwa eine Brautschmückung und Brautbeschenkung, die in vergleichbarer Ikonographie seit dem mittleren 5. Jh. auf attischen Vasenbildern erscheinen. Der archaischen Kunst fehlen vergleichbare Darstellungen. Typisch für solche Szenerien⁶⁵ ist die sitzende Braut, zu der von allen Seiten Helferinnen und Angehörige, manchmal auch Aphrodite selbst, herantreten und die Brautausstattung oder Geschenke bringen. Man schafft die Lutrophore mit dem Wasser für das Brautbad herbei, reicht Kosmetika und Schmuck, bürstet der Braut das Haar, bindet ihr die Brautschuhe⁶⁶ und hält den Schleier bereit. Auf einem Lebes Gamikos in Athen (fig. 8) sieht man die Vorbereitungen in zwei Abschnitten. Während sich rechts drei Frauen offenbar um die Toilette der Braut kümmern, ercheint diese links auf dem Schoß der Liebesgöttin, die als Nympheutria fungiert und ihr die Brautkrone aufsetzt. Die junge Helferin hinter ihnen hat die Hand mit dem Spiegel sinken lassen, derweil von vorne eine lange Reihe von Frauen ankommt, die diverse Geschenke offerieren: eine kleine Truhe, zwei Kästchen, ein Alabastron und andere Dinge, die die Lücken in der Gefäßwand nicht mehr erkennen lassen.

Offenbar nimmt der Sarkophag solche hochzeitlichen Darstellungen vorweg. Er zeigt die Verstorbene als Braut, die zur Vorbereitung der Hochzeit geschmückt wird und Geschenke empfängt, wobei das Präsentierte in der Funktion ambivalent ist. Es kann ebenso zur Ausstattung der Braut oder des Festes gehören wie ein Geschenk sein. Außer der Schmückung und Beschenkung wohnt dem Bild noch ein drittes Element des realen Hochzeitsrituals inne. Spiegel, Alabastron und Tānie assoziieren Bad und

Der Brautschleier dient auch als Chiffre bräutlicher Attraktivität und potentieller sexueller Interaktion außerhalb von hochzeitlichen Bildkontexten: Reeder 1996, p 63-73 fig. 4, 12, 14, 19-21 (Oakley); In diesem Zusammenhang findet man ihn bereits in der spätarchaischen Vasenmalerei Athens um 500 v. Chr. Siehe folgende Anmerkung.

632 weißgrundige Lekythen des Duris in Cleveland und Palermo: Reeder 1996 S. 71, fig. 19; S. 331; fig. 101; Kahil 1990, S. 709f. Taf. 466;. Die sexuelle Konnotation verstärken in der Atalantedarstellung die beiden Eroten, die das Mädchen verfolgen.

64Museum of Fine Art: Oakley - Sinos 1993, S. 9, 36, 51 fig. 1; S. 105ff. fig. 105-107; Reeder 1996, Frontispiz; S. 165ff., fig. 24-.

65Reeder 1996, S. 227-233, fig. 55-58, Reinsberg 1993, S. 55ff., Abb. 10-11.

66Lezzi-Hafter 1988, S. 346f. Nr. 253; Nr. 256, Taf. 163a, 164, 166-167.

Toilette der Braut, Lyra⁶⁷, Kranz (?) und Fächer⁶⁸ lassen an das spätere Fest denken. Das rituelle Darreichen von Früchten führt schließlich in das zukünftig gemeinsame Haus des Ehemannes, wo die Braut Apfel, Quitte oder Dattel als Symbol erwarteter Fruchtbarkeit empfing⁶⁹. Eine Quitte scheint die Braut auf einem Brautwassergefäß in Toronto⁷⁰ zu halten. Datteln sind offenbar auf dem Sarkophag gemeint. Das Darreichen und Annehmen der Früchte bestimmt das Zentrum der Komposition und ist überdies die einzige Interaktion der Szene. Die grundlegende Bedeutung der Fertilität für die Eheschließung begründet diesen Vorrang vor den anderen sematischen Komponenten der Darstellung.

Neben den Attributen der Mädchen bürgt nicht zuletzt der exquisite Thron der Grabherrin für den bräutlichen Charakter der Szene. Sein gerader Rücken und die fehlenden Armlehnen haben orientalische Vorbilder. Ihr Einfluß wird aber vor allem in den Flügelknaben der Thronbeine sichtbar. Als wirkliche Stützfiguren, deren tragende Funktion die gegen den Sitz gestemmtten Arme auch motivisch zum Ausdruck bringen, stehen sie in der Tradition assyrischer, uratäischer und achämenidischer Möbelfiguren⁷¹, obschon genaue Parallelen⁷² fehlen. Daß die Darstellung als Thronende bei unverheiratet Verstorbenen Heroisierung bedeutet, wurde für das klassische Athen immer wieder vermutet⁷³. Eine entsprechende Idealisierung der jungen Toten auf einem Monument Kleinasiens, wo das Bild der Thronenden eine andere Genese hat, ist nicht anzunehmen. Hier handelt es sich buchstäblich um einen Brautthron⁷⁴. Denn was können die geflügelten Knaben, die den Sitz tragen, anderes meinen als Eroten? Sie vergegenwärtigen den bräutlichen Status der Verstorbenen und komplettieren das hochzeitliche Bild durch das Element des Eros.

67Der Lyraspieler, in einem Fall auch eine Lyraspielerin, ist eine kanonische Figur in schwarzfigurigen Hochzeitszügen: Killeit 1994, S. 97f. - Gleichzeitig impliziert die Lyra auf dem Sarkophag musikalische Aktivitäten im zurückliegenden Mädchenleben, auch als Teil der Erziehung. Diese Vorstellungen werden gleichermaßen auf attischen Hochzeitsgefäßen thematisiert: Reeder 1996, S. 224ff., fig. 55. Musizierende Frauen im Frauengemach, Amphora Baltimore; Hydria New York: Reeder 1996, S. 206- 210, fig. 44-45.

68Fächer als Requisit oder Geschenk auf der Lutrophoros in Boston (Rückseite von Abb. 7) Reeder 1996, S. 165ff., fig. 24; Kranz in der Hand einer Angehörigen: Lutrophoros in Houston, Reeder 1996, S. 162, fig. 22.

69Vergleiche Pyxis London (Reinsberg 1989, S. 64 fig. 18a-c; Zeichnung der Frucht: Brückner 1907, S. 83), wo die Frucht eine Feige, Quitte oder ein Honigkuchen ist. Die Frucht, die die Braut verschiedentlich in der Hand hält (malon= Quitte oder Apfel, Plutarch *Moralia* 138d = *Coniugalia praecepta* 1) Datteln, Feigen, Nüsse, spielen bei der Hochzeit auch im Ritual der *Katachysmata* eine Rolle, dargestellt auf einer Lutrophoros in Boston: Reeder 1996, S. 169f., fig. 26.

70Reeder 1996, S. 65, fig. 6;

71Kyrieleis 1969, S. 68ff., 194ff., 201.

72Das Knien der Knaben ist für Stützfiguren einzigartig, die sonst stehend oder schreitend ihre Funktion erfüllen, entweder als Karyatiden oder im Atlanten-Typus. Die Flügelknaben sind dem Atlanten-Typus zuzurechnen, dem alle achämenidischen Stützfiguren angehören (Kyrieleis 1969, S. 70). Dies scheint achämenidische Einflüsse auf den Sarkophag zu belegen, die auch in der formalen Ähnlichkeit der Aufwartung mit orientalischen Audienzszene faßbar scheint.

73Cain 1989, 89ff.; Dagegen: Lohmann 1992, 108ff.,

74Deutung der Frauenthronen als Brautthronen: Lohmann 1992, 109ff.

Chöre im Artemiskult

Der Vorderseitenfries (fig. 3) gliedert sich ebenso wie das Polyxenarelief in zwei Abschnitte. An die Brautaufwartung schließt rechts ein feierliches Prozessionszeremoniell an. Zum Klang von Aulos und Kithara bewegen sich zwei Paare von Waffentänzern und eine Krotalentänzerin, denen eine Formation von drei Frauen in Mänteln folgt. Die Waffenträger sind mit runden Schilden und buschigen Helmen ausgestattet und scheinen hoch auf den Zehen nach vorne zu tänzeln⁷⁵. Diese Szene ist ikonographisch singulär. Einzelne Züge haben Parallelen in Etrurien⁷⁶, wo Chiusiner Cippusbasen und Grabfresken des frühen 5. Jhs.⁷⁷. Waffentänzer neben Krotalentänzerinnen⁷⁸ zeigen. Hier steht der Waffentanz im Rahmen von sportlichen Agonen. In der Forschung werden sie entweder konkret auf die Leichenspiele bezogen oder als allgemeine Reminiszenz des aristokratischen Lebensstils der Verstorbenen verstanden⁷⁹. Letzteres entspricht der Bedeutung der Tänze auf dem Sarkophag, wobei ein bestimmter Bereich der Adelswelt thematisiert wird und konkrete, aber typische Ereignisse im Leben einer jungen Adligen zugrundeliegen. Der Waffentanz hat hier weder einen sportlichem noch sepulkralen Hintergrund. Insofern ergeben die ikonographischen Überschneidungen keine inhaltlichen Aufschlüsse, bestätigten allenfalls die bekannte Verbindung zwischen Jonien und Etrurien.

Griechische Waffentänze⁸⁰, darunter die prominente Pyrrhiche, sind bekannt als sportliche Übungen in der Palästra, aber auch als zeremonieller Tanz, zum Beispiel bei den Panathenäen. Auf dem Sarkophag erweisen die paarweise Anordnung und Reihung den Tanz als ein feierliches Zeremoniell. Mehr als ungewöhnlich ist dabei, daß die Waffentänzer hier von weiblichen Instrumentalisten angeführt werden, wie überhaupt ausschließlich Frauen das Umfeld ausmachen. Meist sind Tanzende und Musizierende gleichen Geschlechts, allenfalls können männliche Instrumentalisten weibliche Tanzchöre anführen, nicht aber umgekehrt, schon gar nicht Frauen den kriegerisch virilen Waffentanz der Männer⁸¹. Tatsächlich sind die Waffentänzer junge Mädchen⁸². Die Schilde verwehren zwar einen informativen

75Sevinç I 1996, S. 260.

76Unabhängig von einander zeigten Steuernagel II 1998 und Gilotta 1998 die ikonographischen Beziehungen des Sarkophages zu etruskischen Denkmälern auf. Der Waffentanz hat in Etrurien eine eigene Tradition und wird seit dem 8.Jh. bis ins 5.Jh. dargestellt. Zu griechischen und etruskischen Waffentänzen zuletzt: Lesky 2000, S. 155ff., 267ff. Die engste Parallele, möglicherweise nur eine zufällige, weist eine Reliefbasis ehemals im Kunsthandel Basel auf (Thuillier 1997, S. 242ff. mit Abb.), deren Authentizität allerdings nicht außer Zweifel steht (Lesky 2000, S. 186-189, Abb. 41). Die Ähnlichkeit mit den Tanzenden des Sarkophages könnte ein Argument für die Echtheit sein.

77Lesky 2000, S. 268 Nr. 7-8, 12-16, 22-24, 31-32.

78Lesky 2000, S. 271f. Nr. 18-21; Jannot, 1984, S. 48ff. Nr. C I 8-9, fig. 171. 174.

79Steuernagel II 1998, S. 174; D' Agostino 1991, S. 223ff.

80Lesky 2000, S. 16-154, 230-236, 240ff.; Delavaud-Roux 1993; Poursat 1968.

81Lesky 2000, S. 231 konstatiert diesen einzigartigen Umstand und erklärt ihn mit der Tatsache, daß die Bestattung einer Frau gilt.

82Lesky 2000, dessen Untersuchungsergebnisse zu den Waffentänzen attischer Mädchen die hier vorgetragene Deutung der Waffentänze auf dem Sarkophag in allen Punkten bestätigt, war einer ähnlichen Lösung sehr nahe. Ihm verstellte die sepulkrale Interpretation der Aufwartung den bereits geschärften Blick. Lesky 2000, S. 231, Anm. 982 schließt die Identifizierung als weibliche Tanzende nicht aus, er betont den "unkriegerischen" Charakter des Tanzes, dem die Angriffswaffe fehle und

Blick auf die weiblichen Körperformen, aber das lange Haar, das im Nacken auf die Schultern fällt⁸³ und die enganliegenden hosenartigen Beinkleider, die unter den Schilden hervorschauen, sind im Kontext der gesamten Darstellung eindeutig⁸⁴. Letztere meinen keinen kurzen Chiton, wie die Kriegerchitone im Polyxenaopfer auf der anderen Sarkophagseite deutlich machen, sondern das Perizoma, das übliche Sportkleid der Mädchen.

Das Perizoma⁸⁵ erscheint seit dem mittleren 6. Jh. in der griechischen Kunst als Lententuch oder knappe anliegende Hose bei ansonsten unbedeckten Mädchen. Gut bekannt ist es von figürlichen Spiegelstützen⁸⁶ und Phialengriffen⁸⁷, aber ebenso von Vasenbildern, die die jungfräuliche Atalante beim Ringen mit Peleus oder im Wettkampf mit Hippomenes zeigen⁸⁸. Die athletische Tätigkeit der Atalante und spätere, klassische Darstellungen des Perizoma als kurze Hose von Athletinnen, Akrobatinnen und Gauklerinnen zeigen seine Verwendung im Sport und seine Funktion als weibliche Minimalbekleidung anstelle völliger Nacktheit bei starker körperlichen Bewegung. Dazu paßt, daß die mit Perizoma Bekleideten in archaischen Bildern ausschließlich Mädchen und blutjunge Frauen sind. Das mädchenhafte Alter zeigt oft ein jugendlich schmaler Wuchs ohne erkennbar weibliche Körperphysiognomie. In Einzelfällen entstand deswegen sogar Unsicherheit über das Geschlecht. Zweifellos handelt es sich bei den Perizomaträgerinnen um die ganz Jungen, also die Altersgruppe der Frauen, für die als einzige Körperertüchtigung und die Teilnahme an sportlichen Agonen überliefert

der sich choreographisch von den attischen und etruskischen Kriegstänzen unterscheidet. Wenn er auch feststellt, daß nichts in der Tanzszene auf Leichenspiele hinweist, übernimmt er Sevinçs Deutung des dargestellten Vorgangs als "funerary celebration". Da Waffentänzerinnen jedoch in den Begräbnisriten nicht belegt sind, muß er die Tanzende für Männer halten.

83Deutlich bei der vordersten Tänzerin.

84Wenn beide antiquarischen Details, jedes für sich genommen, auch noch kein zwingender Beweis für das weibliche Geschlecht der Tanzenden sind, so werden sie im Zusammenhang mit dem gesamten Bildprogramm des Sarkophages unabwiesbare Argumente für Tänzerinnen. Langes Haar ist in der ostgriechischen Kunst wie in der attischen im ausgehenden 6. Jh. für junge Männer nicht mehr üblich, sofern es sich nicht um mythische Gestalten handelt, aber vereinzelt belegt, wie auf dem Grabrelief aus Syme: Pfuhl - Möbius 1977, S. 11 Nr. 8 Taf. 3. Das lange Haar der trauernden Trojaner im Polyxenaopfer gebührt den mythischen Heroen. - Das Perizoma erscheint seit dem letzten Viertel des 6. Jhs. in Bildern des Satyrspiels, wo es vom Perizoma der Athletinnen übernommen wird (Kossatz-Deissmann 1982, S. 83). Sonst wird es als Bekleidung von Männern nur auf Vasen der sogenannten Perizoma-Gruppe des späten 6. und frühen 5. Jhs. dargestellt. Allerdings ist es hier ein um die Hüften geschlungenes Tuch, keine anliegende Hose. Da diese Vasen offenbar größtenteils für den etruskischen Markt produziert wurden (Simon 1975, S. 107; Kossatz-Deissmann 1982, S. 75), wo das Perizoma eine andere Tradition hat, muß man es als einen etruskisierenden Zug verstehen (Lesky 2000, S. 72-78). Für die Verwendung und Bedeutung des Perizoma in der griechischen Kunst hat dies keine Relevanz.

85Zum Perizoma: Kossatz-Deissmann 1982 mit weiterer Literatur.

86Lakonische Bronzewerkstätten übernahmen um 600 v. Chr. diesen Gerätetypus aus Ägypten (Herfort-Koch 1986, S. 31ff) und verbreiteten ihn in Griechenland, Floren 1987, S. 225. Einige Grifffiguren tragen ein Perizoma: Congdom 1981, S. 136f. Nr. 14 Taf. 10, aus Aigina; S. 211f. Nr. 116, Taf. 95 (Floren 1987, S. 436, hält sie für eine Arbeit der spartanischen Gründung Tarent). Die lakonischen haben kein Perizoma.

87Kossatz-Deissmann 1982, S. 81-83 Anm. 64, Abb. 21-21; Oberländer 1967, S. 211, 275f. Anm. 149 Liste der Phialengriffe in Gestalt von Mädchen mit Perizoma.

88Boardman 1984, S. 945, Nr. 63 mit Abb. (frühes Beispiel); Reeder 1996; S. 368-371.

sind⁸⁹. Da auf Mädchensport in Sparta bekanntlich mehr Wert gelegt wurde als anderswo, verwundert es nicht, wenn gerade hier das Bild des athletisch nackten Mädchens geschaffen und in Gestalt der Spiegelstützen erstmals künstlerisch formuliert wurde⁹⁰.

Zur Sporterziehung der Mädchen gehörte, zumindest in Sparta, auch der Waffentanz. Ebenso ist er für Attika belegt, wo Waffentänzerinnen seit dem frühen 5. Jh. ein Thema der Vasenmalerei sind⁹¹. Auf Lekythen und Trinkgefäßen sieht man junge Mädchen oder Frauen als mythische Kriegerinnen, im Amazonenkostüm⁹², den Waffentanz aufführen. Der Tanz der Amazonen ist durch den Gründungsmythos des ephesischen Heiligtums mit Artemis verbunden⁹³. Im Artemiskult siedeln Altar⁹⁴ und Hirsche⁹⁵ auch die Tanzchöre der Vasenbilder an. Die kultische Funktion zu Ehren der Artemis illustriert unmißverständlich eine Pyxis in Neapel⁹⁶ (fig. 9), auf der ein Mädchen im Perizoma den Waffentanz vor dem Altar, Tempel und Kultbild der Artemis vollführt. Wie die übrigen Szenen erkennen lassen, muß es sich um einen Kultakt im Zuge der vorhochzeitlichen Riten handeln⁹⁷, in denen Artemis eine wesentliche Rolle spielte. Die Waffentänze, die die Tänzerinnen im früheren 5. Jhs. als mythische Amazonen, später im bürgerlichen Habitus von Pyrrhichistinnen zeigen, stehen jedenfalls im Zusammenhang mit dem Artemiskult. Im Zeichen der Artemis sind Waffentänze auch in Sparta vorzusetzen⁹⁸, wo die Göttin sowohl im Staatskult als auch in den Initiations- und Jugendkulten eine zentrale Bedeutung hatte.

Kultische Waffentänzerinnen waren immer junge Mädchen. Wenn sich ihre Körperformen in den Darstellungen kaum von denen eines Jünglings unterscheiden, dann resultiert dies nicht nur aus dem maskulinen Charakter des Waffentanzes, sondern ebenso aus der Jugend der Tänzerinnen, die das übliche Heiratsalter von etwa vierzehn Jahren gerade erreicht hatten oder kurz davor standen. Nur in diesem Alter, nach dem Eintritt der Pubertät und vor der Hochzeit waren sie Parthenoi, heiratsfähige Mädchen auf der Stufe zwischen Kind und Frau. Mit der ersten Kindsgeburt erlangten sie endgültig den Status der Gyne. Nur als Parthenoi können sie in gewissem Maße männlich konnotierte Rollen übernehmen. In diesem sexuell indifferenten Alter werden

89Mädchenagon im Lauf zu Ehren der Hera: Pausanias 5,16, 2.

90Bezeichnender Weise zeigen die lakonischen Spiegelstützen, und nur sie, die Mädchen stets völlig nackt. Congdon 1981, S. 46-50 Nr. 1-2, 5-8, 10-11, 15, 23, 28, 114 Taf. 1-2, 4-7, 12-13, 20, 23, 94. Herfort-Koch 1986, S. 102f. Sie stellen wohl Mädchen im Artemiskult dar. Die Nacktheit der kaum ausgewachsenen Mädchen ist sportlich nicht aphroditisch gemeint. Zur lakonischen Ikonographie: Pipili 1987, 77f.

91Lesky 2000, S. 85ff.;

92Überzeugend Lesky 2000, S. 86-90 Nr. 54-56: da der anführende Aulet ein Mann ist, kann es sich nur um als Amazonen verkleidete Frauen, nicht um wirkliche Amazonen handeln.

93Erst aus hellenistischer Zeit, Kallimachos Hymnen III 236ff. (Hymnos an Artemis)

94weißgrundige Lekythos, Privatbesitz USA, Lesky 2000, S. 259 Nr. 56; Poursat 1968, S. 612 Abb. 61f.

95Heute verschollener Skyphos, ehemals Berlin, Staatliche Museen 3766; Lesky 2000, S. 258 Nr. 55, Abb. 22; Poursat 1968, S. 610, Abb. 59f.

96Kossatz-Deissmann 1982, S. 75f., fig.12f.; Lesky 2000, Abb. 29.

97Dies wurde kürzlich herausgearbeitet von Lesky 2000, S. 119ff.

98In den Partheneia des Alkman ist von *μαχοντα* die Rede: Calame 1997, S. 4

sie häufig mit Epheben verglichen⁹⁹. Nur die Parthenoi tragen Züge von wilden, ungezähmten Naturwesen¹⁰⁰, die erst durch die Heirat zivilisiert werden. Im Ritual des disziplinierenden Waffentanzes findet diese Bändigung sozusagen einen Anfang. Nicht zufällig ist Artemis, die wilde jungfräuliche Göttin des Draußen, die männliche und weibliche Züge gleichermaßen in sich vereint, diejenige, die den jungen Mädchen Identifikationsfigur und mit ihnen in besonderer Weise kultisch verbunden ist. Ist sie doch die Schutzgöttin alles Jungen, Heranwachsenden, Mensch wie Tier, männlich wie weiblich. Ihr weiht man vor der Hochzeit und dem Eintritt in das Erwachsenenleben Jugendlocken und Spielzeug, die Zeichen der Kindheit. Bezeichnenderweise ist es Artemis, in deren Namen Mädchen die wilde Seite ihres Wesens kultisch zum Ausdruck bringen, am besten bekannt im Kult der attischen Artemis Brauronia, wo die Mädchen als sogenannte Bärinnen, arkttoi, Dienst taten.

Ein analoges Kultphänomen, das die artemishafte Ungezähmtheit und sexuelle Ambivalenz der Pathenoi im amazonenhaften Waffentanz spiegelt, stellt der Sarkophag dar. Ein solches ist nur im Artemiskult denkbar. Für ihn bezeugen die attischen Vasenbilder zwei Jahrzehnte später den Tanz der Mädchen als Amazonenchor, der schließlich entmythologisiert und verbürgerlicht von einer einzelnen Athletin im Perizoma getanzt wird. Auf dem Sarkophag tanzt nicht eine Parthenos allein, sondern ein ganzer Chor. Nach einer Krotalentänzerin folgt ihm ein weiterer Chor, formiert aus drei Frauen. Während die vorderste die Hand erhebt, greifen die beiden Frauen hinter ihr in die Mantelsäume. Die Abfolge von mehreren Chören läßt Strukturen eines Festes erkennen. Offenbar ist nicht der Kultakt einer einzelnen Braut am Vorabend der Hochzeit, sondern ein großer Aufzug im Rahmen einer allgemeinen kultischen Festveranstaltung gemeint. Wegen des Waffentanzes kann es sich nur um eine Feier für Artemis handeln. Man denkt sofort an die ephesische Artemis, für die der Waffentanz der Amazonen bei der Kultgründung überliefert ist. Die Teilnahme von Frauen und Mädchen bei den Ephesien bezeugt Thukydides¹⁰¹. Aristophanes¹⁰² spricht von den korai Ludwn, den lydischen Mädchen, die die Ephesische Artemis verehren. C. Calame¹⁰³ erschloß aus dieser und späteren literarischen Quellen als immer wiederkehrendes Kultritual in Ephesos einen Tanzchor von jungen Mädchen und Jünglingen. Möglicherweise fand als Perpetuierung des initialen Amazonentanzes bei der Kultgründung auch ein Waffentanz der Parthenoi statt. Wenn Kallimachos im Artemishymnos¹⁰⁴ einen jährlichen Reigen besingt, den man nicht versäumen dürfe wie etwa die Amazone Hippos, die dafür gebüßt habe, dann könnte dies auf einen Waffentanz hinweisen. Mädchenchöre sind auch für die Artemis von Magnesia belegt¹⁰⁵, während im benachbarten Samos außer den Parthenoi auch Jünglinge für Artemis tanzten,

⁹⁹Calame 1997, S. 27 mit Literaturhinweisen.

¹⁰⁰Calame 1997, S. 27, 101f., 238f.; Reeder 1996, S. 299-372.

¹⁰¹Thukydides 3,104,3f.

¹⁰²Aristophanes Wolken 598-601.

¹⁰³Calame 1997, S. 93ff.

¹⁰⁴Kallimachos Hymnen III 249f. (Hymnos an Artemis).

¹⁰⁵Calame 1997, S. 96f.

wie Herdot berichtet¹⁰⁶. Obwohl keines dieser Zeugnisse für die archaische Zeit spricht, darf man in den großen, bereits in archaischer Zeit blühenden Kulturen von Epesos und Samos eine ältere Tradition der Riten annehmen, die sich im 5. Jh. literarisch niederschlagen.

Gerade der ephesische Kult ruft die bekannte gesellschaftliche Funktion der Mädchenchöre¹⁰⁷ in Erinnerung. Sie führten die Mädchen als Parthenoi, also im begehrenswertesten Alter, in die Öffentlichkeit und den jungen Männern vor Augen. Aus dieser Festsituation entwickelte sich in der griechischen Romanliteratur häufig eine Liebesromanze. Auch an das Fest der ephesischen Artemis knüpfen sich solche Vorstellungen, die in der späteren Kaiserzeit Xenophon von Ephesos in seinem Roman¹⁰⁸ verarbeitete. Die Liebesgeschichte beginnt mit der Begegnung des Mädchen- und Jünglingschores bei den Feiern in Ephesos. Die schönsten Chormitglieder gaben jeweils die Anführerin beziehungsweise den Anführer ab. Genau diese beiden Protagonisten, Antheia und Habrocomes, verlieben sich ineinander.

Dieses literarische Motiv lenkt die Aufmerksamkeit auf die Kitharistin im Reliefbild, die offenbar als Anführerin des Chores verstanden werden muß und wohl ebenfalls die Verstorbene meint. Erhobenen Hauptes scheint sie die Chöre zu dirigieren, die Kithara spielbereit an die rechte Schulter gedrückt, in der Linken das Plektron, das ein Band am Instrument festhält. Die hochgewachsene Gestalt, die die anderen überragt, und betonten Körperformen bringen besondere Schönheit zum Ausdruck. Das Haar, nach antiker Vorstellung die Hauptzierde weiblicher Schönheit, trägt sie offen und lang und als einzige mit einem Diadem geschmückt. Auch die Kleidung besticht durch Üppigkeit und Raffinesse. Der auf der Schulter geknüpfte Mantel liegt doppelt und bildet durch diesen Überschlag zweifache Säume und seitliche Faltenkaskaden. Die Chorführerin, die von einer Auleitin unterstützt wird, steht zwei Chören vor: dem der Waffentänzerinnen und einem konventionellen Mädchenchor¹⁰⁹ am Friesende. Hier schreitet ein einzelnes Mädchen vor einem Paar. Beide raffen den Chiton in die Höhe, um sich Beinfreiheit für den Tanzschritt zu verschaffen. Hier ist nicht der auf archaischen ostgriechischen Vasen so beliebte Chorregen¹¹⁰ dargestellt, bei dem sich die Mädchen an den Händen fassen, sondern eine andere Form¹¹¹. Das Aufeinanderfolgen mehrerer Chöre und die Ausrichtung der Choregen auf die Choreuten entspricht jedoch diesen Vasenbildern und der literarischen Überlieferung.

Zwischen beiden Chören dreht sich lasziv eine Krotalentänzerin. Mit verschränkten Armen die Klappern schlagend, schraubt sie der Oberkörper nach vorn, wirft sich in die Brust und schiebt mit einer Rückwärtsdrehung des Kopfes das Hinterteil heraus. Dieser Tanz ruft den obzönen Kordax zu Ehren der Artemis von Elis und ähnlich orgiastische Mädchentänze für die

106 Herodot 3,48.

107 Calame 1997, S. 93; passim; Schneider 1975, S. 5ff.

108 Ephesische Geschichten von Anthia und Habrocomes 1,2ff.

109 Daß die Frauen das Himation über den Kopf gezogen haben, läßt nicht unbedingt wie in der attischen Kunst auf verheiratete Frauen schließen.

110 Cook - Dupont 1998, S. 96ff., fig. 12.1- 12.3.; Borbein 1995, 153 mit Abb.

111 Zur Kreis- oder prozessionsartigen Form der Chöre: Calame 1997, S. 34-38.

lakonische Artemis¹¹² in Erinnerung, mit denen die Tänzer Urelemente ungebändigter Natur zum Ausdruck brachten¹¹³. Zugleich illustriert er in schönster Weise die Beschreibung eines entsprechenden Tanzes im ephesischen Artemiskult durch ein Fragment der attischen Komödie¹¹⁴: *Es tanzen die Mädchen der Lyder mit wehenden Haaren, mit beiden Händen Musik anschlagend bei der Ephesischen Artemis, und wippen mit den Hüften auf und ab, wie eine Bachstelze*. Der kultische Gehalt dieser Mädchenfeiern mit der Ambivalenz von wild und zivilisiert kann kaum sinnfälliger Gestalt annehmen als in diesem Nebeneinander von diszipliniertem gruppenformierten Waffentanz und ekstatischen Kastanettensolo.

So ist auch das Szenario der kultischen Chöre durchdrungen von erotisch-bräutlichen Vorstellungen, die sie mit dem Aufwartungsbild verklammern. Hinter der Darstellung des kultischen Lebens der jungen Verstorbenen, der Wahrnehmung ihrer religiösen Aufgaben, scheint assoziativ ihre erotische Attraktivität im Brautstatus, die Begegnung mit dem anderen Geschlecht und die erwartete Hochzeit auf. Hier wie dort ist das heiratsfähige Mädchen, die bräutliche Parthenos das eigentliche Bildthema, hier wie dort klingt die bevorstehende Heirat an, dort im häuslichen, inneren Bereich, hier im kultischen, öffentlichen Bereich. Inhaltlich übergreifend ist der Gedanke der Hochzeit und die Fiktion der Braut.

Brautgemach

Eben dieses Thema wird auf der zugehörigen Schmalseite (fig.4) in einer anderen Faszette ausgeführt. Zwei Frauen sitzen sich auf einer Kline gegenüber und halten Zwiesprache. Die kleinere versinkt in ihrem Mantel, den sie im Gestus der Anakalypsis, der hochzeitlichen Enthüllung, zu lüpfen scheint. Nur das Gesicht und die linke Hand schauen heraus. Die zweite Frau am Kopfende des Bettes ist größer, sitzt aufrechter, ihre Körperformen zeichnen sich unter dem Gewand ab¹¹⁵. Auch in der Kommunikation zwischen beiden hat sie die dominante, aktivere Rolle. Die Darstellung hat keine ikonographischen Parallelen in der archaischen Kunst. N. Sevinç deutete sie als Symposion beziehungsweise Totenmahl¹¹⁶. Allerdings fehlen die konstituierenden formalen Komponenten des Totenmahls: der gelagerte Heros oder die Heroine und vor allem der Speisetisch; außerdem Heroenattribute. Auch als Lebensbild der Verstorbenen beim Symposion scheitert die Interpretation am Fehlen des Speisetisches. Außer einer Frucht aus einer

112 Calame 1997, S. 141-174; Orgiastische und obzöne Tänze für Artemis Korythalia, Karyatis, Dereatis und Orthia in Sparta, Artemis Kordaka in Elis.

113 Dieselben charakteristischen Tanzbewegungen mit dem herausgestreckten Gesäß zeigt eine Tänzerin neben obzönen Tänzer auf dem Schulterbild einer Caeretaner Hydria, die Devambez wegen der Artemis im Hauptbild und in Anbetracht des Autokrateszitates (siehe nächste Anmerkung) auf die Tänze im ephesischen Artemiskult bezieht, Devambez 1946, S. 29; Kahil 1965, S. 28, Taf. 10,1.

114 Tympanistai von Autokrates, überliefert von Aelian *Natura animalium* 12,9 = Autokrates Fragment 1 KA; Calame 1997, S. 93 Anmerkung 12.

115 Sevinç 1996 I, S. 261 fig. 14.

116 Steuernagel II 174f. erinnert außerdem an die Trauerfeier auf einem der Exekiaspinakes: Mommsen 1997, Taf. 15.

Früchteschale werden keinerlei Speisen, Getränke oder Trinkgefäße bereitgehalten oder angeboten¹¹⁷.

Die Szene, die zweifellos im Frauengemach spielt¹¹⁸, läßt sich durch vergleichbare Bilder klassischer Vasen identifizieren. Es ist das Brautlager, auf dem die junge Braut vor der Hochzeitsnacht Zuspruch und Ratschläge der Nympheutria erhält¹¹⁹. Das Brautbett erscheint als attributiver Verweis auf die Hochzeit seit dem letzten Viertel des 5. Jhs. zuweilen auf attischen Hochzeitsgefäßen und Gerätschaften von Frauen¹²⁰. Das Zwiegespräch zwischen Braut und Nympheutria klingt auf dem Lebes in Athen (fig. 8) bereits an, der die Braut auf dem Schoß der Brautführerin zeigt. Dieselbe Szene rückt ein Salbölfläschchen des 4. Jhs. in das Brautgemach, wo die Unterredung der beiden Frauen auf dem Hochzeitsbett neben dem gelagerten Bräutigam stattfindet¹²¹. Die engste ikonographische Parallele zum Sarkophagbild bietet ein Hochzeitslebes aus der Zeit um 430/20 v.Chr. in Athen (fig. 10). Hier sitzen Nympheutria und Braut in ähnlicher Weise nebeneinander auf der Kline, die Füße auf eine Fußbank gestellt. Die Brautführerin, die auch hier als verheiratete Frau größer und überlegen dargestellt ist, lehnt sich in lockerer Haltung und Gewandung auf das Kopfkissen und streckt der jungen Braut, die sich tief in den Mantel kauert, aufmunternd eine kleine Frucht¹²² hin. Neben und hinter der Kline sieht man weitere Frauen stehen. Ganz wie auf dem Sarkophag, wo drei Mädchen an das Bett herangetreten sind. Die linke tätschelt der Braut beruhigend die Hüfte, während die beiden anderen auf der rechten Seite eine kleine Frucht, Quitte, Dattel oder Feige und eine Kanne mit Griffschale zum Waschen bereithalten. Das Reichen einer Frucht im Brautgemach überliefert Solon¹²³. Ihr Verzehr sollte die Fruchtbarkeit fördern und für einen duftenden Atem sorgen¹²⁴. Ebenso kann die Frucht als Symbol bräutlicher Fertilität verstanden werden. Das Brautthema der Vorderseite findet also auf der Schmalseite seine konsequente Fortsetzung.

Grab einer Aristokratentochter

Wenn in allen drei Bildern, der Aufwartung, den Mädchenhören (fig. 3) und der Zwiesprache auf dem Hochzeitsbett (fig. 4), der Brautstatus der Verstorbenen thematisiert wird, entspricht dies dem bräutlichen Habitus von Korestatuen¹²⁵ auf den Mädchengräbern in Attika. Die bekannte Grabstatue

117Darüberhinaus lagert man bei "Frauensymposien" (Pingatoglou 1994, 39ff) nicht auf Klingen, außer es handelt sich um Hetären. Wie die Trauernden auf dem Exekiaspinax (Mommsen 1997, Taf. 15) und auf vergleichbaren etruskischen Darstellungen (Jannot 1984, S. 373ff.) sitzen die Frauen auf Stühlen.

118So bereits Himmelmann 1999, 27.

119Die prominenteste Darstellung dieses Themas ist das Fresko der sogenannten Aldobrandinischen Hochzeit (3. pompejanischer Stil) im Vatikan, das auf ein hellenistisches Gemälde zurückgeht. Simon 1986, S. 220f., Taf. 32/33.

120Reinsberg 1989, S. 65-79, fig. 19-21, 24, 31.

121Reinsberg 1989, S. 65, fig. 20.

122Brueckner 1907, S. 94 hält es fälschlich für einen Ring. Er hätte keine Parallelen und wäre inhaltlich schwer zu erklären. Das Objekt war mit weißer Farbe aufgesetzt, die jetzt verschwunden ist. Früchte werden häufig mit Weiß aufgehöhlt, zum Beispiel: Reeder 1996, S. 98 fig. 10.

123Plutarch Solon 20,3.

124Oakley-Sinos 1993, 35.

125Lohmann 1992, S. 107f (zur sogenannten Berliner Göttin).

der Phrasikleia in Athen¹²⁶ zeigt die Verstorbene als Braut mit aufwendigem Schmuck und Brautkrone¹²⁷. Das Epigramm nennt sie Kore, also Jungfrau, und beklagt, daß ihr von der Gottheit statt der Hochzeit auf immer dieser Namen zudedacht worden sei. Die Auffassung der Toten als Braut oder Bräutigam finden wir bei unverheiratet Verstorbenen seit dem frühen 7. Jh. Sie wird faßbar in der Aufstellung von Lutrophoren und der Spende des Brautbades am Grab, vor allem aber später in den zahlreichen klassisch-attischen Grabdenkmälern, die die Form steinerner Brautbadgefäße haben oder hochzeitspezifische Ikonographien zeigen¹²⁸. Der Sarkophag wiederholt in bester Weise dieses Phänomen. Im Bild ist die Hochzeit ausgerichtet, in deren festlichem Glanz die bräutliche Tote für immer verbleibt.

Hinter der Darstellung der Verstorbenen als Bräute steht, wie man glaubt, die kompensatorische Absicht, den Toten die Hochzeit bildlich nachzureichen, ihnen das durch den Tod versäumte Lebensziel symbolisch zu erfüllen und sie schließlich durch ein herausragendes Grabmal zu entschädigen. In jedem Fall manifestiert sich hier die zentrale Bedeutung von Hochzeit und Ehe für das antike Frauenleben, das, ohne jene zu erreichen, vergeudet scheint. Zugleich hat die Darstellung als Braut repräsentative Aspekte. Sie zeigt die Tote im Einklang mit den gesellschaftlichen Erwartungen und dem geltenden Frauenideal. Daß die Verstorbene den Ansprüchen sogar in hohem Maße gerecht zu werden versprach, dies signalisiert einerseits ihre bräutliche Attraktivität und Schönheit, andererseits ihre zu erwartende, durch den Tod verhinderte Mutterschaft, die die Fertilitätssymbolik von Früchten und Brautbett andeutet. Darüberhinaus schägt der Relieffries noch ein anderes Thema an, das auf archaischen und klassischen Mädchengrabmälern bislang fehlt: die Präsenz und Funktion der Verstorbenen im Kult, hier speziell im Artemiskult. Während Brautstatus und Hochzeit die Frauenrolle im Oikos thematisieren, führen die Wahrnehmung religiöser Pflichten und die Kultausübung die Verstorbene in die Öffentlichkeit, präsentieren sie in einer öffentlichen Aufgabe. Der Dienst im Kult ist auf dem Sarkophag ebenso Gegenstand der Erinnerung und Repräsentation wie die hoffnungsfrohe Bräutlichkeit und verlorene Hochzeit. Ersteres rühmen die Grabepigramme, allerdings erst in späterer Zeit, mit dem Begriff der Eusebeia¹²⁹, letzteres fassen sie in die topische Antithese von Hochzeit und Tod und beklagen durch Parallelisierung von Totenriten und Brautritual, von Bestattungszereemoniell und Hochzeitsfeier die Grausamkeit des vorzeitigen Todes, der *mors immatura* eines jungen Mädchens.

Die Unerbittlichkeit und die Gewaltsamkeit der *Mors immatura* tritt uns im Bild der Polyxenaopferung (fig. 1) eindringlich vor Augen. Das Grauen dieses Mädchentodes wird durch die drastische altertümliche Bildfassung noch gesteigert, die in spätarchaischer Zeit längst von mildereren, die Brutalität

126Boardman 1981, S. 89f. fig. 108a; Mastrokostas 1972, S. 298ff., fig. 13-15.

127Lohmann 1992, S. 107ff.

128Griessmair 1966, passim.

129Pircher 1979, S. 51f. 58ff. 61ff.

des Vorganges verschleiern Versionen abgelöst worden war¹³⁰. Die ohnehin nicht häufige Darstellung des Mythos zeigte damals nicht mehr den Akt der Tötung selbst, sondern die Präliminarien, das heißt, wie Polyxena zum Opferplatz am Grab des Achill geführt wird¹³¹. Wenn der Sarkophag indes auf einen älteren Bildtypus zurückgreift, dann wählt er ihn bewußt als Metapher für die Grausamkeit der Mors immatura. Er sucht dadurch dem unheilvollen Schicksal und gewaltigen Leid Ausdruck zu verleihen, das der frühzeitige Tod über die Verstorbene und deren Angehörige gebracht hat. Todesschrecken und Trauer sind ungeschönt ins Bild gesetzt.

Wer war dieses Mädchen, dessen Tod und Beweinung ein so prächtiges und beredtes Grabdenkmal provozierten? Wenn die Verstorbene in den Artemiskult eingebunden war, an Kultfeiern teilgenommen und in den Chören mitgetanzt hat, veranschaulicht dies nicht zuletzt ihren sozialen Status. Sie wird zur adligen Oberschicht gehört haben, der diese Privilegien vorbehalten oder zumindest vorrangig zugestanden waren¹³². Angesichts der Weltläufigkeit der archaischen Adelsgesellschaft und der Bedeutung der großen Kultfeierlichkeiten, zu denen sich das internationale Publikum versammelte, kann man davon ausgehen, daß hier nicht irgendein Artemiskult¹³³, sondern der in Ephesos gemeint ist, zumal für ihn der Waffentanz und laszive Mädchentänze bezeugt sind.

Auch der historische Kontext des Sarkophages läßt das vermuten. Der Grabtumulus liegt in der Troas im griechisch besiedelten Küstenstreifen der Propontis, nicht weit von der ionischen Gründung Parion entfernt, näher noch an der milesischen Kolonie Priapos. Seit der Mitte des 6. Jhs. v. Chr. (547/46) und dem Untergang des lydischen Reiches unter Kroisos, gehörte diese Region wie ganz Kleinasien zum Herrschaftsbereich des persischen Großkönigs¹³⁴. Er unterstellte die einzelnen Reichsteile verschiedenen Satrapen, förderte aber ansonsten in den griechischen Städten die Fortexistenz der Tyrannis durch einheimische Adelsgeschlechter, um den Adel abhängig und die Städte unter Kontrolle zu halten. Auch in den Griechenstädten der Propontis herrschten am Ende des 6. Jhs., als der Sarkophag entstand, allorts Tyrannen. Herodot nennt für das Jahr 512 v. Chr. namentlich die Tyrannen von Abydos, Lampsakos, Prokonnesos und Kyzikos sowie den Herophantes von Parion. Wahrscheinlich hatte auch Priapos einen Tyrannen. Alle diese Städte beteiligten sich 499 v. Chr. am ionischen Aufstand, gewannen aber erst nach der engültigen Rückschlagung der Perser die Demokratie¹³⁵. Insofern liegt es auf der Hand, daß einer jener Tyrannen, wahrscheinlich aus Parion oder

130Steuernagel II 1998, S. 168.

131Zur Ikonographie: Touchefeu-Meynier 1994.

132Wenn man auch die Teilnahme von nicht Adligen nicht ausschließen kann, beweist die Nachricht, daß die Schwester des Harmodios als Kanephore bei den Panathenäen nicht zugelassen worden war, ein bestimmtes Auswahlverfahren. Thukydides 6,56.

133Einen Artemiskult bezeugt Plutarch Luc 13,5 für die Stadt Priapos: Olshausen 19, S. 482. In Parion überliefert Strabo 10,487;13,588, ein Orakel von Apoll und Artemis, Olshausen 1970, S. 982. Beide Städte liegen nahe beim Fundort des Sarkophages.

134Die Propontis gehörte zur 9. Satrapie mit Sitz in Daskyleion

135Die Städte gehörten dann zum attisch-delisch Seebund.

Priapos der Auftraggeber des Sarkophages war und die Verstorbene seine junge Tochter. Die Wahl des Polyxenamythos als Metapher für ihren Tod kann möglicherweise auch aus seiner königähnlichen Herrscherposition verstanden werden. Wenn auf dem Polyxenafries die Trojaner, die Identifikationsfiguren der Verstorbenen und ihrer Hinterbliebenen, in so eindeutiger Weise durch ihren Habitus als Ionier beziehungsweise kleinasiatische Griechen charakterisiert sind, dann spricht dieses für einen griechischen oder gräzisierten lydischen Auftraggeber, der sich als Herrscher im ursprünglichen Phrygerland in der Tradition des mythischen Phrygerkönigs Priamos sehen konnte. Einer persischen Potentatin kann der Sarkophag jedenfalls nicht gegolten haben, schon deswegen nicht, weil ihre Präsenz im griechischen Mädchenkult für Artemis auszuschließen ist.

Die besondere Bedeutung des Sarkophages liegt in seiner Aussagekraft als Zeugnis kultureller Überschneidungen, künstlerischer Adaptionen und Innovationen. Er belegt die Aneignung der aus Ägypten und Phönizien kommenden aristokratischen Sitte der Bestattung in aufwendigen Reliefsarkophagen durch einen einheimischen, vermutlich griechischen Fürsten an der Propontisküste. Dabei werden geläufige griechische Ikonographien verwendet, aber auch völlig neue geschaffen und solche vorweggenommen, die ein bis zwei Generationen später in der attischen Kunst auftauchen. Einzelne Züge scheinen an persische Repräsentationskunst anzuknüpfen. Ausgeführt durch griechische Bildhauer wohl ostionischer Werkstätten ist der Sarkophag von Çanakkale ein Monument, das den Kulturtransfer von Ost nach West bezeugt und die alte Vorstellung belebt, dass die griechische Kunst entscheidende Impulse aus dem Osten erhielt. Wie weit die Spuren im einzelnen zu verfolgen sind, in welchen kulturellen Umfeldern die Ursprünge dieser oder jener Bildmuster liegen, wie groß die ikonographischen und inhaltlichen Abhängigkeiten und Eigenständigkeiten waren, für all diese Fragen bietet der Sarkophag eine neue Diskussionsbasis.

Abbildungsverzeichnis

- Fig. 1 Polyxenasarkophag, Çanakkale, Rückseite (Sevinç 1996, p. 256, fig.9)
 Fig. 2 Polyxenasarkophag, Çanakkale, linke Schmalseite (Sevinç 1998, p. 316, fig.18)
 Fig. 3 Polyxenasarkophag, Çanakkale, Vorderseite (Sevinç 1998, 315, fig.15)
 Fig. 4 Polyxenasarkophag, Çanakkale, rechte Schmalseite (Sevinç 1996, p. 261, fig.15)
 Fig. 5 Tyrrenische Amphora, London (Schefold 1993, S. 334, Abb. 381)
 Fig. 6 Schwarzfigurige Amphora, Viterbo (Babieri - Durand 1985, p. 6, fig)
 Fig. 7 Rotfigurige Lutrophoros, Boston (Reeder 1996, Frontispiz)
 Fig. 8 Fragmente eines Lebes Gamikos, Athen (Brueckner 1907, Taf. 8)
 Fig. 9a-b Rotfigurige Pyxis, Neapel (Poursat 1968, p. 601 fig. 54-55)
 Fig. 10 Fragment eines Lebes Gamikos, Athen (Brueckner 1907, Taf. 6)

Literaturverzeichnis und Abkürzungen

- Alexandrescu 1994 Alexandrescu, P., in: *Nécropoles et Sociétés Antiques (Grèce, Italie, Languedoc)*. Actes du Colloque International, Lille 1991. 1994, S. 15ff.
- Barbieri - Durand 1985 Barbieri, G. - Durand, J.L., *Con il Bue a Spalla*, Bollettino d' Arte 29, 1985, S. 1ff.
- Berger 1970 Berger, E., *Das Baseler Arztrelief*, Basel 1970.
- Boardman 1981 Boardman, J., *Griechische Plastik. Die archaische Zeit*, Mainz 1981.
- Boardman 1984 Boardman, J., *Atalante*, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae II*, S. 940-950, Zürich - München 1984
- Bol 1988 Bol, P.C., *Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke I*, Berlin 1988.
- Borbein 1995 Borbein, A.H., *Das alte Griechenland*, München 1995.
- Brinkmann 1994 Brinkmann, V., *Beobachtungen zum formalen Aufbau und zum Sinngehalt der Friese des Siphnierschatzhauses*, *Ennepetal* 1994.
- Brueckner 1907 Brueckner, A., *Athenische Hochzeitgeschenke*, *Athenische Mitteilungen* 32, 1907, S. 79ff.
- Cain 1989 Cain, H.U., *Zur Bedeutungsgeschichte eines archaischen Throntypus*, *Festschrift N. Himmelmann* 1989.
- Calame 1977 Calame, C., *Choruses of young Women in Ancient Greece*, Lanham, Boulder, New York, London 1977.
- Ceccarelli 1998 Ceccarelli, P., *La Pirrica nell' Antichità Greco Romano*. 1998.
- Congdom 1981 Congdom, L.O.K., *Caryatid Mirrors of Ancient Greece*, Mainz 1981.

- Cook - Dupont 1998 Cook, R.M. - Dupont, P., East Greek Pottery, London-New York 1998:
- D' Agostino 1991 D' Agostino, B., Dal Palazzo alla Tomba percorsi della Imagerie Etrusca Archaica, Archeologia Classica 43, 1991, S. 223ff.
- Delavoux-Roux 1993 Delavoux-Roux, M.H., Les Danses armées en Grèce antique, 1993.
- Dentzer 1982 Dentzer, J.M., Le Motif du Banquet Couché dans le Proche-Orient et le Monde Grec du VII^e au IV^e Siècle avant J. C.
- Demargne 1984 Demargne, P., Athena, Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae II, S. 955ff., Zürich - München 1984.
- Devambeze 1946 Devambeze, P., Deux nouvelles Hydries de Caeré au Louvre, Monument Piot 41, 1946.
- Fleischer 1983 Fleischer, R., Der Klagefrauensarkophag aus Sidon, Istanbulischer Forschungen 34, 1983.
- Fleischer 1998 Fleischer, R., Antike Plastik 26, 1998, S. 7ff.
- Floren 1987 Floren, J., Die griechische Plastik. Band I. Die geometrische und archaische Plastik, München 1987.
- Froning 1984 Froning, H., Hochzeit und Ehe. Griechische Vasen aus Westfälischen Sammlungen, Münster 1984; S. 124-142.
- Gilotta 1998 Gilotta, F., Gümüşçay e L' Etruria: Due Ambienti a Confronto, Rivista di Archeologia 22, 1998, S. 11ff.
- Graeve 1970 von Graeve, V., Der Alexander-Sarkophag und seine Werkstatt, Istanbulischer Forschungen 28, 1970.
- Griessmair 1966 Griessmair, E., Das Motiv der Mors immatura in den griechischen metrischen Grabinschriften. Commentationes Aenipontanae 7, 1966.

- Hamdy Bey - Reinach 1892 Hamdy Bey, O. - Reinach, Th., Une Nécropole Royal à Sidon (1892);
- Herfort-Koch 1986 Herfort-Koch, M., Archaische Bronzeplastik Lakoniens, Boreas, 4. Beiheft, Münster 1986.
- Himmelman 1999 Himmelman, N., Attische Grabreliefs, Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Geisteswissenschaften G 357, Opladen-Wiesbaden 1999.
- Hiller 1975 Hiller, H., Ionische Grabreliefs der ersten Hälfte des 5. Jhs. Tübingen 1975.
- Hitzl 1991 Hitzl, I., Die griechischen Sarkophage der archaischen und klassischen Zeit, Jonsered 1991.
- Jannot 1984 Jannot, J.R., Les Reliefs Archaiques des Chiusi, 1984.
- Jeffery 1962 Jeffery, L.H., The inscribed Gravestones of Archaic Attica. The Annual of the British School at Athens 57, 1962, S. 115ff.
- Kahil 1965 Kahil, L.G., Autour de l' Artemis Attique, Antike Kunst 8, 1965, S. 20ff.
- Kahil 1990 Kahil, L.G., Iphigeneia, Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae V, S. 706ff., Zürich - München 1990.
- Killet 1994 Killet, H., Zur Ikonographie der Frau auf attischen Vasen archaischer und klassischer Zeit, Berlin 1994.
- Kleemann 1958 Kleemann, I., Der Satrapen-Sarkophag aus Sidon, Istanbulischer Forschungen 20, 1958.
- Kossatz-Deissmann 1982 Kossatz-Deissmann, A., Die Herkunft des Perizoma im Satyrspiel, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 97, 1982, S. 75ff.

- Kyrieleis 1969 Kyrieleis, H., Throne und Klinen. Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 24. Ergänzungsheft, Berlin 1969.
- Lesky 2000 Lesky, M., Untersuchungen zur Ikonographie und Bedeutung antiker Waffentänze in Griechenland und Etrurien, München 2000.
- Lezzi Hafter 1988 Lezzi Hafter, A., Der Eretria-Maler, Mainz 1988.
- Lohmann 1992 Lohmann, H., Das Motiv der mors immatura in der griechischen Grabkunst, Kotinos. Festschrift für Erika Simon, 1992, S. 103ff.
- Mastrokostas 1972 Mastrokostas, E., *Archaiologika Analekta ex Athene* 5, 1972, S. 298ff.
- Moscatti 1988 Moscati, S., *I Fenici*, Ausstellung Venedig, 1988.
- Mommsen 1997 Mommsen, H., Exekias I. Die Grabtafeln, Mainz 1997.
- Oakley - Sinos 1993 Oakley, J.H. - Sinos, R.H., *The Wedding in the Ancient Athens*, Madison 1993.
- Olshausen 1994 Olshausen, E., Priapos, *Paulys Real-Enzyklopädie der classischen Altertumswissenschaften*, Supplement 14 (1964) 482f.
- Olshausen 1970 Olshausen, E., Parion, *Paulys Real-Enzyklopädie der classischen Altertumswissenschaften*, Supplement 12 (1970) 982f.
- Özgen - Öztürk 1996 Özgen, I. - Öztürk, J., *Heritage Recovered. The Lydian Treasure*, Istanbul 1996, S. 56f.
- Parrot - Chehab - Moscati 1977 Parrot, A. - Chèhab, M., - Moscati, S., *Die Phoinizier* (1977).
- Pfuhl - Möbius 1977 Pfuhl, E., - Möbius, E., *Die ostgriechischen Grabreliefs*, Band I, Mainz 1977.

- Picard - La Coste-Messelière 1928 Picard, C., - La Coste-Messelière, P.de; Fouilles de Delphes. IV 2, Paris 1928.
- Pircher 1979 Pircher, J., Das Lob der Frau im vorchristlichen Epigramm der Griechen Innsbruck 1979.
- Pingiatoglou 1994 Pingiatoglou, S., Rituelle Frauengelage auf schwarzfigurigen attischen Vasen, Athenische Mitteilungen 109, 1994, S. 39ff.
- Pipili 1987 Pipili, M., Laconian Ikonography of the Sixth Century B.C., Oxford 1987.
- Poursat 1968 Poursat, J.C., Danse armée dans la Céramique, Bulletin de Correspondance Hellénique 92, 1968, S. 550-615.
- Reeder 1996 Reeder, E.D., Pandora. Frauen im klassischen Griechenland, Katalog der Ausstellung Baltimore/Basel 1996.
- Reinsberg 1993 Reinsberg, C., Ehe, Hetärentum und Knabenliebe, 2. Auflage, München 1993.
- Richter 1946 Richter, G.M.A., The Sculpture and Sculptors of the Greek 3. Auflage, London 1946.
- Scheffold 1989 Scheffold, K., Die Sagen von den Argonauten , von Theben und Troja in der Kunst der klassischen und hellenistischen Zeit, München 1998.
- Scheffold 1993 Scheffold, K., Götter- und Heldensagen der Griechen in der Früh- und Hocharchaischer Kunst, München 1993.
- Schmaltz 1983 Schmaltz, B., Griechische Grabreliefs, Darmstadt 1983.
- Schmidt-Dounas 1985 Schmidt-Dounas, B., Der Lykische Sarkophag aus Sidon, Istanbuler Mitteilungen Beiheft 30, 1985.
- Schneider 1975 Schneider, L.A., Zur sozialen Bedeutung der archaischen Korestatuen, Hamburg 1975.

- Sevinç I 1996. Sevinç, N., A new Sacophagus of Polyxena from the Salvage Excavations at Gümüşçay, *Studia Troica* 6, 1996, S. 251ff.
- Sevinç II 1996 Sevinç, N.; Gümüşçay Kurtarma Kazilari ön Raporu. *Arkeoloji ve sanat* 72, 1996, S. 24ff.
- Sevinç 1998 Sevinç, N., - Rose, C. B. - Strahan, D. - Tekkök-Biçken, B.; The Dedetepe Tumulus. *Studia Troica* 8, 1998, p. 315s. Fig. 15-19; 323.
- Sevinç 1999 Sevinç, N., - Brian Rose, C., A Child's Sarcophagus from the Salvage Excavation at Gümüşçay, *Studia Troica* 9, 1999, S. 489ff.
- Shapiro 1991 Shapiro, H.A., The Iconography of Mourning in Athenian Art, *American Journal of Archeology* 95, 1991, S. 629ff.
- Simon 1975 Simon, E., Führer durch die Antikenabteilung des Martin Wagner-Museums der Universität Würzburg, 1975.
- Simon 1986 Simon, E., Augustus. Kunst und Leben im Rom um die Zeitenwende München 1984
- Steuernagel I 1998 Steuernagel, D., Menschenopfer und Mord am Altar, *Palilia* 3 1998.
- Steuernagel II 1998 Steuernagel, D., Ein spätarchaischer Sarkophag aus Gümüşçay im Museum von Çanakkale. Ikonographische Beobachtungen. In Veröffentlichungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften, Hamburg, 87 1998, S. 176 f.
- Touchefeu-Meynier 1994 Touchefeu-Meynier, O., Polyxene, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VII, S. 431ff., Zürich - München 1994.
- Thuillier 1997 Thuillier, J.P., *Revue Archéologique* 1997, S. 243ff.
- Willemsen 1970 Willemsen, F., Stelen, *Athenische Mitteilungen* 85, 1970, S. 23ff.

Zschietzschmann 1928

Zschietzschmann. W., Die Darstellung der Prothesis in der griechischen Kunst, Athenische Mitteilungen 53, 1928, S. 17ff.

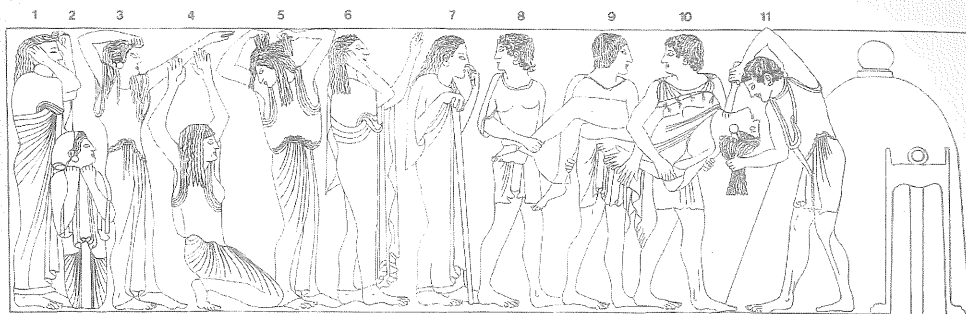


Fig. 1

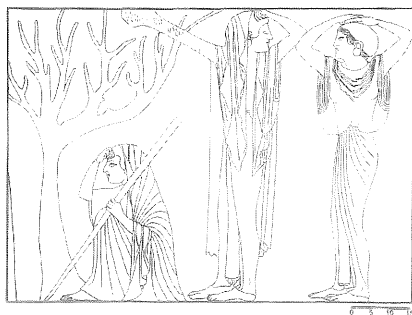


Fig. 2



Fig. 4

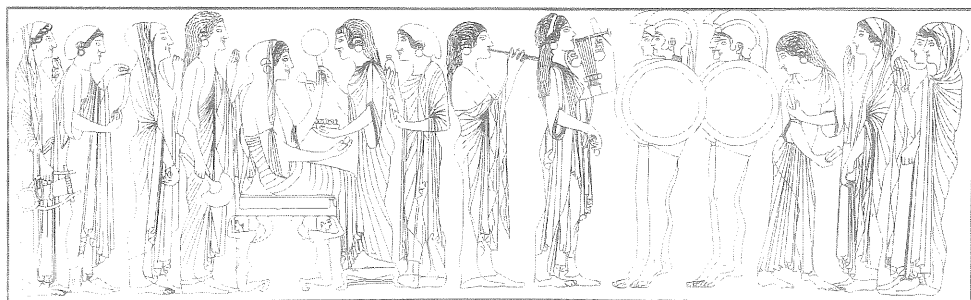


Fig. 3

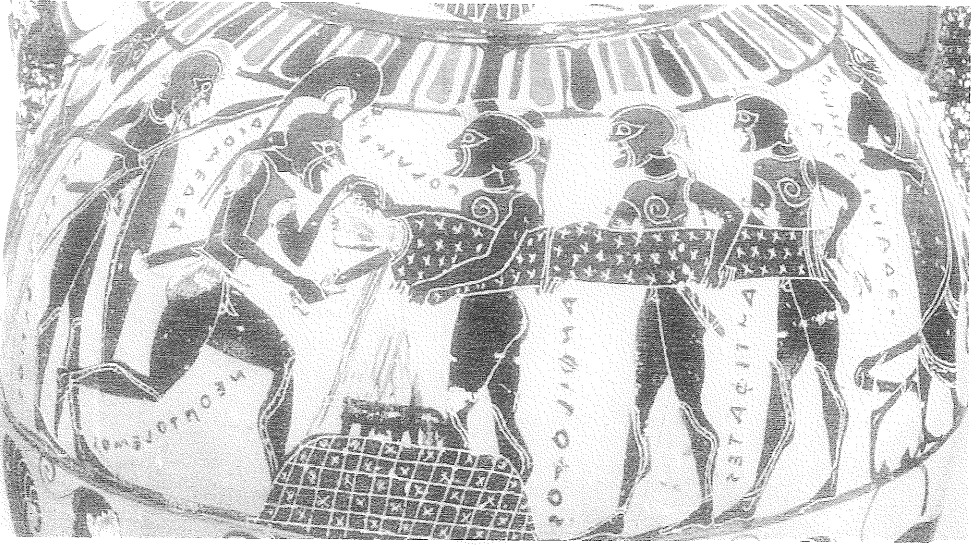


Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

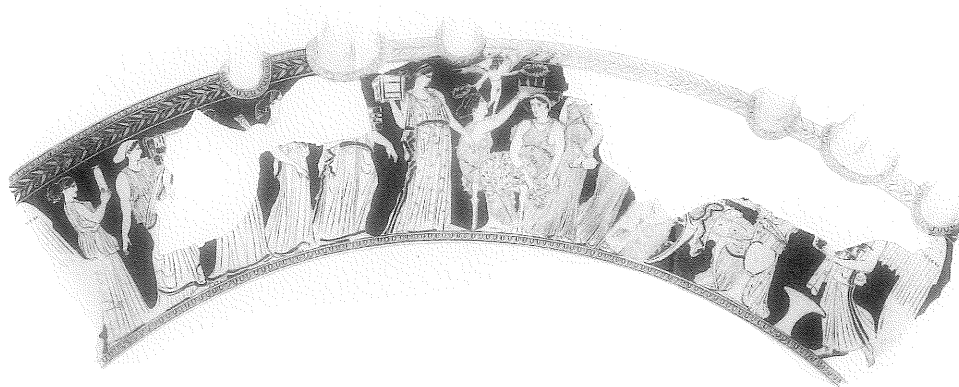


Fig. 8



Fig. 9a - b



Fig. 10