

John H. OAKLEY, *Picturing Death in Classical Athens: The Evidence of the White Lekythoi*. Cambridge: Cambridge University Press 2004. XXVI + 268 S., 175 sw-, 8 Farb-Abb.

Die auf weißem Grund bemalten Lekythen gehören zweifellos zu den besonders attraktiven Objekten, die aus dem klassischen Athen erhalten sind. Die schlichten Figuren mit ruhiger, zurückhaltender Gestik, ihre sichere und manchmal sogar meisterhafte Zeichnung wirken auf den modernen Betrachter wie die Quintessenz der attischen Kunst des 5. Jahrhunderts v. Chr. Damit bündeln sich in ihnen aber auch die Herausforderungen, vor denen jede Analyse von Bildwerken der Griechischen Klassik steht. Gerade die eindrucksvoll naturnahe Gestaltung der Details verleitet dazu, auch die Bilder insgesamt als illusionistisch zu verstehen. Zwar ist es heutzutage ein Allgemeinplatz, den Unterschied zwischen fotografischen Wiedergaben und griechischer Vasenmalerei hervorzuheben, aber sechshundert Jahre neuzeitlicher Bemühungen um illusionistische Bilder haben unsere Wahrnehmung so stark geprägt, dass wir uns die Konsequenzen andersartiger Bildkonzeptionen immer wieder aufs neue bewusst machen müssen. Von den grundsätzlichen Problemen, die sich in der Auseinandersetzung mit den griechischen Bildern immer wieder stellen, zeugen auch einige der Unentschiedenheiten in der neuen, umfassenden Studie von John H. Oakley zu den Darstellungen auf den weißgrundigen Lekythen.

Der Autor ist ein bestens ausgewiesener Kenner der hochklassischen attischen Vasenmalerei. Bereits in seinen früheren Arbeiten zu den *Œuvres* des PhialeMalers, des Achilleus-Malers und des Bosanquet-Malers hat Oakley sich intensiv mit dieser ästhetisch eindrucksvollen Gefäßgattung beschäftigt. Hatte er dort die weißgrundigen Lekythen vorrangig unter künstlerisch-technischen Aspekten betrachtet, so wendet sich Oakley in seinem neuen Buch dezidiert den Bildern und ihrer Interpretation zu. Seine Analyse folgt dabei der bereits im Titel des Buches angesprochenen zentralen Frage nach der Verbildlichung des Todes, nach den Bezügen der Bilder zu den Begräbnisriten im klassischen Athen (xxiii). Ähnlich thematisch orientierte Überblicke über attische Vasenbilder hat der Autor bereits in den beiden Koproduktionen mit Rebecca H. Sinos zur Hochzeit und mit Jenifer Neils zur Kindheit im antiken Griechenland vorgelegt.¹

Obwohl die Bilder im Zentrum von Oakleys Studie stehen, gibt eine ausführliche Einleitung zunächst Hinweise auf verschiedene Aspekte der Gefäßgattung

¹ J. H. Oakley – R. H. Sinos, *The Wedding in Ancient Athens* (1993); J. Neils – J. H. Oakley, *Coming of Age in Ancient Greece* (2003).

und ihres Umfeldes. Damit erfüllt der Verfasser seinen Anspruch, der Untersuchung den Charakter eines Handbuchs zu geben (xxiv). Nach einem chronologischen Überblick über die Literatur zu den weißgrundigen Lekythen (1–4) folgen Abschnitte zu Form und Benennung der Lekythen (4–6) und zur Geschichte der weißgrundigen Maltechnik (6–9). An dieser Stelle wird deutlich, dass die weißgrundigen Gefäße mit mehrfarbiger Bemalung in einer längeren Tradition von Lekythen mit schwarzfiguriger und im Umriss-Stil ausgeführter Dekoration stehen. Weniger klar wird hervorgehoben, dass die polychrome Bemalung auf weißem Grund in klassischer Zeit von Fall zu Fall auch auf anderen Gefäßformen verwendet wird, etwa auf Pyxiden oder Schalen. Die Konzentration der Betrachtung auf die Lekythen und ihre sepulkrale Nutzung führt Oakley zu einer wenig befriedigenden Antwort auf die Frage nach den Gründen für die Wahl des weißen Hintergrunds. Seine Bemerkung, die Farbe passe gut zu den marmornen Grabmonumenten und zu den Knochen der Toten (9, 216), ist ganz von der Wahrnehmung des modernen Betrachters geprägt. Kein Grieche hat die Lekythen je neben einer unbemalten, marmorweißen Grabstele oder gar neben einer verwesten Leiche im Grab gesehen. Vielmehr muss die Beliebtheit der Technik etwas mit ihrer besonders präziösen Wirkung zu tun haben, die auch bei den als Geschenke für Frauen dienenden Pyxiden oder den weitgehend unbenutzbaren, nur als Weihgaben geeigneten Schalen eine Rolle gespielt hat.

Unter dem Zwischentitel „The Archaeological Evidence“ (9–11) findet sich eine knappe Zusammenfassung der Fundumstände von weißgrundigen Lekythen. Die statistische Auswertung, nach der nur etwa 12 Prozent der attischen Gräber zwischen 470 und 400 v. Chr. weißgrundige Lekythen als Beigaben enthielten, ist dabei weniger aussagekräftig, als Oakley annimmt. Erst eine Differenzierung der Gräber nach verschiedenen Personengruppen, etwa Erwachsenen und Kindern, könnte deutlich machen, ob es sich tatsächlich um Ausstattungsgegenstände von besonderem, herausragendem Wert (vgl. 217) oder aber um übliche Beigaben, für einen bestimmten Personenkreis handelte.

Beschlossen wird die Einleitung von einem Überblick über die athenischen Begräbnisriten im 5. Jahrhundert v. Chr. (11–13) und einer etwas ausführlicheren, chronologisch geordneten Charakterisierung der Vasenmaler, die polychrome Lekythen bemalt haben (13–18). Die hier zusammengefassten Ergebnisse der traditionellen Meister- und Werkstattforschung, zu denen Oakley selbst wichtige Beiträge geliefert hat, stellen mehr als nur das chronologische Gerüst der nachfolgenden Studie dar. Seine Untersuchung der Bilder greift immer wieder auf die Œuvres einzelner Maler zurück, in denen sich bestimmte Neuerungen oder Schwerpunkte erkennen lassen.

Der Hauptteil des Buches ist didaktisch in einen ikonographischen und einen ikonologischen Abschnitt gegliedert (xxiii). Dabei nimmt der erste Schritt, die Analyse dessen, was auf den Bildern dargestellt ist, bei weitem den umfangreichsten Platz ein. In vier Kapiteln werden thematische Schwerpunkte der Lekythenbilder vorgestellt. Die kulturhistorische Einordnung der Gefäße und ihrer Darstellungen und damit die Fragen, warum gerade diese Bilder für die Dekoration der Lekythen gewählt wurden und was sie über die Einstellung zu Tod und Trauer im Athen der klassischen Zeit verdeutlichen können, ist weitgehend auf das letzte Kapitel beschränkt.

Da die ikonographischen Kapitel über weite Strecken hin deskriptiv gehalten sind, eine Fülle von Material in chronologischer Reihung vorgestellt und eine Vielzahl von Aspekten der Darstellungen angesprochen wird, ist es nicht ganz einfach, Oakleys Zugang zu den Lekythenbildern in einer allgemeinen Weise zu charakterisieren. Es lassen sich vor allem zwei Fragen benennen, die seine Untersuchung in unterschiedlicher Intensität durchziehen: Zum einen geht er an vielen Stellen Hinweisen nach, warum gerade Darstellungen von Frauen auf den weißgrundigen Lekythen so zahlreich sind. Zum anderen beschäftigt er sich anlässlich verschiedener Beispiele damit, inwieweit es überhaupt möglich und gerechtfertigt ist, in einer bestimmten Figur den Toten zu erkennen.

Gerade für die Beantwortung solcher Fragen ist die Beobachtung der spezifischen Darstellungsweise der Bilder oder, anders gesagt, ihrer Bildsprache eine wichtige Voraussetzung. Oakleys Auffassung ist dabei geprägt von der Alternative zwischen in sich stimmigen Szenen, die eine Situation wiedergeben, einerseits und andererseits Bildern, die aus Elementen zusammengesetzt sind, die verschiedenen Zusammenhängen entstammen. Dabei stellt er bei seinen chronologischen Durchgängen die zweite Bildform als eine spätere Stufe heraus, die vorrangig in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. anzutreffen ist (grundsätzlich dazu: 85). Seine Interpretationen der Bilder orientieren sich an diesen beiden alternativen Formen. Während er bei der späteren Form mit Bildaussagen rechnet, die verschiedene räumliche und zeitliche Ebenen zu einer komplexen Botschaft verknüpfen, bespricht er Bilder, die er der ersten Form zuordnet, als Blicke auf ein reales Geschehen, als Wiedergaben einer zusammenhängende Handlung.

Diese Trennung erweist sich indes immer wieder als problematisch. Zwar verwenden die Lekythenmaler feststehende Bildtypen, wie etwa Kriegerabschied, Waffenübergabe, so genannte *Courting Scenes* (Werbeszenen zwischen Mann und Frau), Prothesis oder auch die Bergung eines Toten durch Hypnos und Thanatos. Diese Bildtypen lassen sich jedoch nicht unbedingt gleichsetzen

mit Wiedergaben eines bestimmten Momentes, der in einem bestimmten Raum stattfindet. Die modernen Forschungen zu den Erzählstrukturen von Mythenbildern auf griechischen Vasen haben hervorgehoben, dass eine einheitliche Vorstellung von Raum und Zeit im Bild kein Kriterium für die archaischen und klassischen Künstler war.²

Das gilt ebenso für die nicht-mythologischen Bilder. Auch sie sind hochgradig konstruierte visuelle Aussagen. Wenn etwa in Darstellungen von Frauen Bildelemente wie Spiegel, Gefäße oder Binden wie zufällig ‚an der Wand hängend‘ erscheinen, ist dies keineswegs der Versuch das Aussehen eines bestimmten Ortes wiederzugeben. Vielmehr müssen die Gegenstände als Attribute zur Charakterisierung der Figuren verstanden werden. Wenn bei einem ‚Kriegerabschied‘ dem bewaffneten Mann eine Frau auf dem Klismos gegenüber sitzt (Abb. 37–38), soll damit nicht angedeutet werden, dass sich der Krieger von seiner Frau im Frauengemach verabschiedet, sondern die Sittsamkeit der Hausfrau soll besonders hervorgehoben werden. Konkrete Räume werden in den griechischen Vasenbildern nicht dargestellt. Wenn raumdefinierende Bildelemente gezeigt werden, wie Stühle, Säulen oder Felsen, handelt es sich nicht um Indikatoren zur Lokalisierung des Bildes als Ganzem, sondern ebenfalls um Hinweise zur Charakterisierung einer oder mehrerer Figuren. Die klare Grenze zwischen illusionistischen und konstruierten Darstellungen, die Oakley in seiner Studie sieht und bei seinen Interpretationen verwendet, wird den Bildern nicht gerecht.

Das erste ikonographische Kapitel ist überschrieben mit „Domestic Scenes“ (wörtlich: häusliche Szenen). Diesen in der Vasenforschung traditionell für nicht-mythologische Frauenbilder verwendeten Begriff erweitert Oakley. Er fasst hier alle Lekythenbilder zusammen, auf denen kein Grabmal, keine Prothesis und keine mythologischen Figuren dargestellt sind. In sechs in sich chronologisch geordneten Abschnitten beschreibt er die Bilder nach Kompositionstypen: einzelne Frau, einzelner Mann, zwei Frauen, Frau und Mann, zwei Männer und drei oder mehr Erwachsene. Innerhalb dieser etwas schematischen Gliederung finden sich die meisten Bildtypen, die aus der rotfigurigen Vasenmalerei übernommen wurden, wie Kriegerabschied, Rüstungsbilder, Epheben und Athletendarstellungen, vor allem aber Bilder von Frauen bei unterschiedlichen Tätigkeiten.

² Z. B. W. Raeck, Zur Erzählweise archaischer und klassischer Mythenbilder, *JdI* 99, 1984, 1–24; L. Giuliani, *Bild und Mythos* (2003).

Als gemeinsame Klammer all dieser Darstellungen sieht Oakley den Bezug auf den Haushalt der athenischen Familie. Dabei versteht er darunter – wie sich im Schlusskapitel zeigt (223) – mehr als die alltägliche Lebensgemeinschaft. Die Bilder verweisen seiner Ansicht nach auf den Oikos, der in den politischen Diskussionen im demokratischen Athen als Grundlage und Nukleus der Polisorganisation angesehen wurde. Insbesondere die Frauenbilder würden den Eindruck eines funktionierenden Haushaltes und damit den Beitrag der Frauen zu einer wohlgeordneten Polis vermitteln. Die Darstellungen von Kriegern oder Athleten zeigten Aufgaben der männlichen Mitglieder athenischer Familien (75). Aus dem alten ikonographischen Terminus *domestic* ist bei Oakley damit unausgesprochen das Äquivalent zum historischen Oikos geworden.

Dieser stark politisch gefärbte Deutungsansatz wirft allerdings Fragen auf. Warum sollen gerade die Darstellungen von Frauen oder Männern in ihren gängigen Rollenbildern und dem ihnen angemessenen Verhalten auf die Institution des athenischen Oikos verweisen. Schließlich existieren auf den weißgrundigen Lekythen fast keine Bilder, die eine Gemeinschaft der Angehörigen des Haushaltes betonen könnten. Anders als auf manchen attischen Grabreliefs des 4. Jahrhunderts v. Chr., in deren umfangreichen, teilweise mit Handschlag verbundenen Figurengruppen man eine Hervorhebung der Zusammengehörigkeit erkennen kann, sind auf den Lekythen selbst bei der Gegenüberstellung von Mann und Frau in einem Bild die Gesten der Verbundenheit – wenn überhaupt vorhanden – so dezent, dass sie kaum das zentrale Anliegen der Darstellung gewesen sein können. Zwar entsprechen die dargestellten Verhaltensweisen und Handlungskontexte den von der Polisgemeinschaft eingeforderten und gelobten Maximen ihrer Mitglieder, doch können mit solchen Bildern auch die Eigenschaften einzelner Personen hervorgehoben werden.

Einige der Charakterisierungen passen zudem nicht zu einer Betonung der dargestellten Personen als Teil des Oikos. So geraten in Oakleys recht pauschaler Deutung der Frauenbilder als alltägliche Aktivitäten etwa die hochzeitlichen Anspielungen vieler Bilder aus dem Blick. Zwar ist Oakleys Kritik an dem Versuch von Joan Reilly, die Frauenbilder auf den Lekythen insgesamt als Hochzeitsvorbereitungen zu deuten, vollauf berechtigt (32–33), doch das völlige Ignorieren der Hinweise ist ebenso einseitig. Tatsächlich werden die Frauen auf den Lekythen immer wieder als besonders schön und (sexuell) attraktiv charakterisiert, etwa wenn sie ein Exaleiptron, ein Alabastron, einen Kranz, einen Gürtel oder eine Binde mit rechteckigen Fransenenden halten, oder, noch deutlicher, wenn sie ihren Chiton gürteten und ein Mantelbündel

entgegennehmen. Dabei handelt es sich, wie Victoria Sabetai gezeigt hat,³ um gezielt eingesetzte hochzeitliche Motive, die persönliche Qualitäten der Frauen hervorheben sollten.

Berücksichtigt man zudem, dass in fast allen weißgrundigen Lekythenbildern der Tod einer Person in unterschiedlicher Weise Thema ist, und dass die Darstellungen in unmittelbarem Zusammenhang mit den Begräbnisfeierlichkeiten eines Verstorbenen rezipiert wurden, liegt die Annahme nahe, dass mit den Frauen-, Krieger- oder Athletenbildern zuerst auf die lobenswerten Eigenschaften einzelner Personen – natürlich im Rahmen des allgemein Erwarteten – verwiesen werden sollte, nicht aber auf abstrakte Ideale der Polisorganisation.

Im zweiten ikonographischen Kapitel, das den Prothesis-Darstellungen, den traditionellen Bildern der Totenfeiern in der griechischen Kunst, gewidmet ist, gilt Oakleys Augenmerk vor allem der emotionalen Intensität der dargestellten Trauergesten. Daneben diskutiert er die Frage, inwieweit sich mit Hilfe der Lekythenbilder entscheiden lässt, ob die Aufbahrung der Toten im Inneren der athenischen Häuser oder in deren Hof stattgefunden hat.

Das folgende Kapitel stellt die mythologischen Darstellungen vor. Gerade in diesem Themenfeld wird die starke Konzentration der Lekythenikonographie auf Tod und Begräbnis besonders deutlich. Im ersten Abschnitt, der die Darstellungen von Mythengestalten bespricht, die nicht in eine Erzählung eingebunden sind, stellt Oakley heraus, dass es sich zumeist um Bilder handelt, die in der Tradition der Umrissmalerei auf den älteren weißgrundigen Lekythen stehen (88. 141). Auf den polychrom bemalten (Grab-)Lekythen verschwinden die Bilder von Göttern, Niken oder Amazonen relativ rasch aus dem Repertoire, jedoch nicht ohne vorher noch eine signifikante Auswahl erfahren zu haben. Am langlebigsten sind Darstellungen von weiblichen Gestalten, insbesondere von Artemis und Amazonen (98–101). Dies lässt sich als parallele Erscheinung zum Überwiegen von Frauenbildern bei den *Domestic Scenes* verstehen (93).

Noch deutlicher wird die Spezialisierung des Bildrepertoires bei den Darstellungen, die sich mit mythischen Handlungen verbinden lassen. Während auf den weißgrundigen Lekythen mit Umrissbemalung eine recht große Vielfalt solcher Bilder zu finden ist, kann Oakley auf den späteren, polychrom bemal-

³ V. Sabetai, *Aspects of Nuptial and Genre Imagery in Fifth-Century Athens: Issues of Interpretation and Methodology*, in: J. H. Oakley – W. D. E. Coulson – O. Palagia (Hrsg.), *Athenian Potters and Painters. The Conference Proceedings (1997)* 319–335.

ten lediglich vier Darstellungen nennen, die zudem alle eng mit dem Tod verknüpft sind (104–106. 141). Die weitaus häufigsten mythologischen Gestalten auf den polychromen Lekythen sind vielmehr solche, die direkt mit den Toten verbunden waren. Ihre Besprechung nimmt dementsprechend auch den größten Teil des Kapitels ein. Dabei ließe sich fragen, inwieweit die Bilder mit Charon, Hypnos und Thanatos oder Hermes Chthonios überhaupt zu der Rubrik ‚Mythos‘ oder ‚mythische Figuren‘ zu zählen sind, steht doch in den Darstellungen in der Regel ein menschlicher Verstorbener im Mittelpunkt, der von diesen Gestalten in seine neue Existenz geleitet wird.

Die bei weitem umfangreichste ikonographische Gruppe wird im 5. Kapitel behandelt. Dabei deuten sich die interpretatorischen Schwierigkeiten bereits in der Überschrift an. Statt „Szenen am Grab“ („Scenes at the Grave“) müsste es eigentlich „Szenen mit Grabmälern“ heißen. Oakley selbst bemerkt einleitend, dass die Bilder „von Beginn an nicht notwendigerweise Schnappschüsse vom Besuch am Grab“ (145), sondern aus Bildelementen unterschiedlicher Herkunft zusammengesetzt seien. In diesem Kapitel finden sich viele der Bildtypen wieder, die bereits im Kapitel zu den „Domestic Scenes“ besprochen wurden. Die an dieser Stelle aufgeführten Darstellungen von Frauen bei häuslichen Tätigkeiten (187–191), Kriegerabschied (181), Kämpfen (181.186) und anderen Lieblingsbeschäftigungen („Pastimes“, 173–175) wurden durch die Zuhilfenahme eines Grabmals deutlich auf den Tod und den Toten bezogen.

Trotz der einleitenden Feststellung entwickelt Oakley auf dieser typologischen Grundlage keine einheitlichen Kriterien für die Interpretation der einzelnen Bilder. In seiner Argumentation greift er vielmehr immer wieder auf die Vorstellung von einer grundsätzlich zu erwartenden, zeitlich und räumlich einheitlichen Darstellung zurück. Und zwar in wechselnden Perspektiven: So bestimmt er einzelne Figuren wie etwa Musizierende (165) oder Nackte (165. 169) als die jeweiligen Toten, weil ein entsprechendes Auftreten an einem Grab undenkbar sei. Wenn dagegen auf den ersten Blick nichts gegen die Abbildung einer einheitlichen Situation spricht, deutet er alle Elemente des Bildes als Teile einer illusionistischen Darstellung. So bespricht er in einem Abschnitt über Grabgaben (*offerings*, 203–212) eine Vielzahl von Gegenständen, die in den Grabbildern gezeigt werden, als Gaben, die an das Grab gebracht werden, obwohl bei manchen Dingen, wie etwa den Alabastra, den Exaleiptra oder den Spieltieren, keineswegs immer klar ist, ob sie als Geschenke an einen Toten gemeint waren oder aber die Eigenschaften der jeweiligen Figur charakterisieren und diese damit ebenfalls als Verstorbene kennzeichnen sollten.

Einen größeren Abschnitt widmet Oakley den auf den Lekythen dargestellten Grabmälern (191–203. 214). Für die Typologie der Monumente wertet er dabei vor allem die Arbeit von Norio Nakayama aus. Zu der in der Forschung seit langem diskutierte Frage nach dem Realitätsgehalt der Darstellungen bleibt seine Stellungnahme eher vorsichtig. Er rechnet mit unterschiedlichen Inspirationsquellen für die gemalten Grabstelen, die es nach den archäologischen Befunden auf zeitgleichen athenischen Gräbern nicht gegeben hat. Auch bei diesem Problem wäre eine klarere Bestimmung der Darstellungsweise der Lekythenbilder hilfreich gewesen. Der stark zeichenhafte Charakter solcher Markierungen, der wenig mit einer alltäglichen Realität zu tun hatte, wird immer wieder deutlich. Bereits bei der Besprechung von Säulendarstellungen hatte Oakley in einem vorangegangenen Kapitel auf das Problem hingewiesen, dass es in den athenischen Häusern des 5. Jahrhunderts v. Chr. gar keine Säulen gab. Trotzdem wurde dieses Motiv in den Bildern verwendet, um ganz allgemein Innenräume zu kennzeichnen (82). In ähnlicher Weise wird man auch die Grabstelen verstehen müssen. Bezeichnend für die beabsichtigte Realitätsferne dieser Bildchiffren ist die Tatsache, dass zu der Zeit, als bereits wieder Stelen auf den Gräbern in Athen üblich waren (nach 430 v. Chr.), auf den Lekythen neue, phantasiervolle Grabzeichen, wie etwa die Akanthussäulen erfunden wurden (199).

Im abschließenden ikonologischen Kapitel stellt Oakley die Lekythen und ihre Bilder in verschiedene Kontexte. Unter dem Stichwort „Historischer Kontext“ erörtert er mögliche Gründe für den Beginn und das Ende der polychrom verzierten Lekythen. Aufgrund neuer Funde von Lekythen in athenischen Staatsgräbern und aufgrund der zeitlichen Übereinstimmung des Beginns der polychromen Lekythen mit der Einführung des Patrios Nomos, des jährlichen Festakts für die gefallenen Athener, erwägt er einen Zusammenhang zwischen der Politisierung des Totenkults und dem Aufkommen der aufwändigen Grabgefäße. Diese Hypothese nimmt er jedoch wieder zurück mit dem Verweis auf den Export gerade früher polychromer Lekythen, der gegen die ursprüngliche und ausschließliche Verbindung der Gefäße mit dem athenischen Totenkult spräche (216, siehe auch 10). Dem ist durchaus zuzustimmen, zeigt sich doch in Oakleys ikonographischen Kapiteln mehrfach, dass die Bildthemen der polychromen Lekythen in der Tradition der älteren Lekythen mit Umrissdekoration stehen und die Konzentration der Bilder auf Tod und Grab erst allmählich ausgebildet wird. Beides spricht gegen einen bestimmten Zeitpunkt und Anlass für die Einführung. Als mögliche Gründe für das Ende der weißgrundigen Lekythen führt Oakley verschiedene Ansichten zum Wandel des athenischen Grabkults sowie politische und ökonomische Veränderungen an, ohne sich für eine bestimmte These stark zu machen.

Unter der Überschrift „Archäologischer und ikonographischer Kontext“ vergleicht er die Bilder der Lekythen mit den attischen Grabreliefs, die in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. nach einer längeren Pause wieder entstehen. Die starken Unterschiede der Darstellungen führt er allerdings nur in einem Fall auf die abweichende Funktion von Totenkultgerät und dauerhaftem Grabdenkmal zurück: Dass die Darstellungen von Stelen auf den Grabreliefs weitestgehend fehlen, die ja selbst die Denkmäler für die Erinnerung an den Verstorbenen und für den Totenkult sind, ist völlig überzeugend (223). Darüber hinaus hätte jedoch auch für andere Differenzen zwischen Lekythenbildern und Grabreliefs auf die unterschiedlichen Absichten und Rezeptionssituationen verwiesen werden können. Stattdessen hebt Oakley zwei Charakteristika als übereinstimmend hervor, die zunächst eher marginal wirken: die Schwierigkeiten, den jeweiligen Verstorbenen zu bestimmen, und die Tendenz späterer Lekythenbilder, mehrere Generationen vorzuführen (222). Diese Kongruenz ist für Oakleys weitere Argumentation wichtig.

In dem Abschnitt zum „Sozialen Kontext“ orientiert er sich nämlich an den jüngeren sozialgeschichtlichen Arbeiten zu attischen Grabreliefs, die eine besondere Betonung politischer beziehungsweise demokratischer Werte auf den Reliefs erkennen wollen. Gerade die unterschiedslose Darstellung von Verstorbenen und lebenden Familienangehörigen sowie die Betonung verschiedener Generationen wird als Argument gebraucht, um die Grabreliefs vor allem als Repräsentation des Oikos zu bestimmen. Anders als archaische Grabmonumente, die individuelle Leistungen des Verstorbenen lobten, sollen die klassischen Bilder auf den Reliefs die Werte der Gruppe, das heißt der Familie betonen. Oakley übernimmt diesen Gegensatz für die Beurteilung der Lekythenbilder. Das ist jedoch nicht unproblematisch. Selbst wenn man die erheblichen ikonographischen und funktionalen Unterschiede zwischen den Reliefs und den Vasenbildern außer acht lässt, bleibt das Postulat einer Diskontinuität zwischen der archaischen/aristokratischen und der klassischen/demokratischen Grabrepräsentation fragwürdig. Auch in den archaischen Grabbildern ist das Lob des Verstorbenen nicht in einem modernen Sinn individuell, sondern auf wenige, von der (aristokratischen) Gesellschaft anerkannte und geforderte Eigenschaften konzentriert. Auf den klassischen Lekythenbildern wird zwar der Kreis der zu Lobenden anders definiert, der Bezug auf die soziale Person des Verstorbenen bleibt jedoch grundsätzlich ähnlich. Für die Frauen, die hier erstmals gewürdigt werden, musste ein visuelles Vokabular lobenswerter Eigenschaften aus ihrer sozialen Rolle entwickelt werden, und die hatte viel mit Heiratsfähigkeit und Attraktivität beziehungsweise mit haushälterischer Tüchtigkeit zu tun. Daraus eine „family message“ (224) abzuleiten, halte ich, wie oben bereits dargelegt, für verfehlt. Hier muss deutlicher zwischen dem Quellenwert

der Darstellungen für den modernen Betrachter und den Intentionen in einem historischen Kontext unterschieden werden. Zwar spiegelt die Tatsache, dass Frauen überhaupt in stärkerem Maße eines visuellen Lobes für würdig erachtet wurden, natürlich veränderte Bewertungen im demokratischen Athen wider, doch war für die Käufer und Benutzer der Lekythen die Erinnerung an einen Verstorbenen und die Versicherung des Andenkens das Entscheidende, nicht die Präsentation des richtigen politischen Bewußtseins.

Unter dem Stichwort „Kultureller Kontext“ geht Oakley auf einem anderen Weg der Frage nach, warum die Athener solche Bilder auf ihren Lekythen sehen wollten. Eine Antwort sucht er im Anschluss an Arnold Van Genneps Überlegungen zu den *rites de passage*. Dabei setzt er die hauptsächlichen Themenfelder der Lekythenbilder nicht etwa mit den Trennungsriten und den Angliederungsriten in Van Genneps zweistufigem Modell gleich, sondern mit den Stadien, die von diesen Riten getrennt werden. Die *Domestic Scenes* entsprächen demnach dem ursprünglichen Zustand der von einem Todesfall betroffenen Gruppe, die Bilder der mythologischen Begleiter der Toten würden für die Übergangsphase zwischen der Trennung und der endgültigen Eingliederung des Toten stehen, und die Darstellungen des Besuchs am Grab wären mit dem Zustand der wiederhergestellten Ordnung nach dem Ende der Trauerphase gleichzusetzen.

Diese allzu schematische Parallelisierung ist wenig überzeugend, da sie bereits in ihrer Grundlage, der Bestimmung der drei Themenfelder auf den Lekythen, nicht völlig aufgeht. Das Bild der Berliner Lekythos des Achilleus-Malers (Abb. 120–121) mit dem heftig trauenden Alten und dem nackten Krieger an einem Grabmal etwa lässt sich nur schwer als Sinnbild für regelmäßige Totenehrungen verstehen. Wie bereits angemerkt, sind nicht alle Bilder mit Grabstelen auch Bilder vom Besuch am Grab. Ebenso sind nicht alle Bilder ohne Stelen Einblicke in das Leben der athenischen Familie. Oakley reduziert das Spektrum und die Interpretation der Lekythenbilder hier zu stark auf die Überschriften seiner eigenen Kapitel. Zudem erscheint der Bezug auf Van Genneps *rites de passage* wenig hilfreich zum Verständnis der Bilder, da auf ihnen die Übergangsriten anlässlich des Todes tatsächlich nur in wenigen Ausnahmen (Prothesis) Thema sind, wie Oakley selbst zu Beginn des folgenden Abschnitts (227) feststellt.

Dieser letzte Abschnitt bringt unter dem Stichwort „Literarischer Kontext“ m. E. den größten Gewinn für das Verständnis dessen, was die Athener von den Lekythenbildern erwarteten. Durch die knappe Vorstellung einiger Beispiele zeigt Oakley, dass die Konfrontation mit dem Tod sowohl in literarischen Texten als auch in Grabepigrammen vor allem in zwei Motiven zum Ausdruck

kommt: Einerseits im Lob des Verstorbenen und andererseits in der Klage um den Toten, insbesondere dass er vermisst wird (228). Diese beiden Aspekte sind, wie Oakley zurecht feststellt, auch auf den Bildern der weißgrundigen Lekythen mit unterschiedlichen visuellen Mitteln hervorgehoben. Die Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart des Verstorbenen und seiner Angehörigen oft sogar in einem einzigen Bild ist ein charakteristisches Merkmal vieler Darstellungen auf den Lekythen. Unter dieser Voraussetzung sind die Bilder weitaus besser verständlich als durch die Annahme, dass in der Regel die Abbildung einer einheitlichen Situation beabsichtigt gewesen sei.

John Oakleys Studie zu den Darstellungen auf den weißgrundigen Lekythen hat zweifellos manche Schwachstellen. Insgesamt fehlt es oft an einem gewissen *esprit de synthèse*. Man hätte sich hier und da klarere Entscheidungen und Stellungnahmen gewünscht. Das Buch zeichnet sich jedoch vor allem durch die intensive Auseinandersetzung mit den Vasen selbst aus. Eine Vielzahl von Bildern wird ausführlich beschrieben und besprochen, darunter auch eine Reihe von bislang unerschlossenen Stücken. Die meisten davon werden durchwegs mit brauchbaren, teilweise mit sehr guten, auch farbigen Abbildungen dokumentiert, was angesichts des oft schlechten Erhaltungszustandes der Malerei keine Selbstverständlichkeit ist. Umfangreiche Listen zu den behandelten ikonographischen Gruppen geben zusätzliche Anreize, sich mit dieser Gattung weiter zu beschäftigen. Dass diese Listen, grau unterlegt, in den Fließtext eingestellt sind, erweist sich allerdings als eher unpraktisch für die Lektüre. Da sie in der Regel keine genaueren Informationen zu den einzelnen Darstellungen enthalten, hätten sie gesammelt am Ende des Buches ihren Zweck ebenso gut erfüllt.

In dem Bestreben, möglichst viele Stücke anzuführen und möglichst viele unterschiedliche Deutungsansätze und Meinungen zu den Lekythenbildern zu präsentieren und abzuwägen, ist die Qualität des Buches von Oakley zu sehen. Es ist im besten Sinne eine Einführung und eine Grundlage für jede Auseinandersetzung mit den weißgrundigen Lekythen. Darüber hinaus stellt es eine unverzichtbare Sammlung von visuellen Quellen zum Umgang mit dem Tod im klassischen Athen dar.

PD Dr. Stefan Schmidt
Klassische Archäologie
Universität Augsburg
D-86135 Augsburg
E-Mail: stefan.schmidt@phil.uni-augsburg.de