

Karin Schlott

# KOMIK IM KULT

EINE KONTEXTUELLE UNTERSUCHUNG  
DER BÖOTISCHEN KABIRENBECHER



HEIDELBERG 2021

## Vorwort

Die vorliegende Studie ist die vollständig überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg im Sommer 2010 unter dem Titel „Die abnormen Körper und Motive auf den Kabirengefäßen und der Kult im Kabirion bei Theben in klassischer Zeit“ vorlag. Die bis 2020 erschienene Literatur habe ich eingearbeitet. Die Arbeit behandelt die vielschichtigen Verknüpfungen zwischen der Kultgeschirrgattung der Kabirenbecher, ihrer Bilderwelt und ihrem realen Verwendungsrahmen, dem klassischen Kabirion bei Theben, dessen kultische Lebenswelt durch architektonische Reste und verschiedene Votivgruppen bezeugt ist.

Die Arbeit wäre ohne die Hilfe zahlreicher Personen nicht zu Stande gekommen. Als Ersten sei meinen Betreuern *Tonio Hölscher* (Heidelberg) und *Detlev Wannagat* (Rostock) sehr herzlich gedankt. Ihre wertvollen Denkanstöße und ihre Kritik gleichermaßen haben am Entstehungsprozess der Arbeit sehr großen Anteil genommen. Großen Dank für die Diskussion und Besprechung von Überlegungen und Ideen möchte ich an dieser Stelle an *Christina Leypold* (Zürich), *Sebastian Traummüller* (Landau), *Jens-Arne Dickmann* (Freiburg), *Sabine Massoth* (Heidelberg), *Angela Berthold* (Berlin), *Erika Meili-Schneebeli* (Pfäffikon, Schweiz), *Rudolf Wachter* (Basel), *Lauren Walker-Coulitce* (Waterloo, Kanada), *John Ma* (Oxford), *Astrid Lindenlauf* (Bryn Mawr), *Martin Kreeb* (ehem. Patras), *Michael Krumme* (Berlin), *Oliver Pilz* (Mainz) und *Christina Avronidaki* (Athen) aussprechen. Jedes einzelne Gespräch und jede Korrespondenz waren ausnehmend wertvoll.

Gleichermaßen bin ich überaus dankbar für die hilfsbereite Unterstützung und den unkomplizierten Zugang, den ich in zahlreichen europäischen und nordamerikanischen Museen zu den Vasen erhalten habe. Im Speziellen seien: *Christina Avronidaki* (Nationalmuseum Athen), *Martin Boß* (Universitäts-sammlung Erlangen), *Amy Brauer* (Arthur M. Sackler-Museum der Universität Harvard, Cambridge, Massachusetts), *Paul Denis* (Royal Ontario Museum Toronto), *Bettina von Freytag genannt Löringhoff* (ehem. Antikensammlung der Universität Tübingen), *Daniel Graepler* (Antikensammlung der Universität Göttingen), *Richard Gross* (ehem. Museum of Fine Arts Boston), *Kurt Gschwantler* (ehem. Kunsthistorisches Museum Wien), *Claus Hattler* (Badisches Landesmuseum Karlsruhe), *Tamara Johnston* (Milwaukee Institute of Art & Design, ehem. Ellen Riegel Memorial Museum Bryn Mawr), *Ursula Kästner* (ehem. Antikensammlung Berlin), *Florian Knauß* (Antikensammlung München), *Hermann Pflug* (ehem. Antikensammlung der Universität Heidelberg), *Rüdiger Splitter* (Antikenabteilung der Staatlichen Kunstsammlungen Kassel), *Christiane Tytgat* (International Association for the Reunification of the Parthenon Sculptures, ehem. Musée du Cinquenaire Brüssel) und *Irma Wehgartner* (ehem. Martin-von-Wagner-Museum Würzburg) genannt.

Für ihre bei weitem nicht selbstverständliche Hilfe danke ich im Besonderen *Vasilis Aravantinos* (ehem. Ephorie und Archäologisches Museum, Theben) und den Mitarbeitern der 9. Ephorie in Theben. Ebenso will ich mich bei den zum Teil ehemaligen Mitarbeitern des DAI Athen bedanken, die mir bei der Durchsicht der Grabungsdokumentation des Kabirions und der Fotothek mit Rat und Tat zur Seite standen – darunter *Astrid Lindenlauf* (Bryn Mawr), *Martin Kreeb* (ehem. Patras), *Michael Krumme* (Berlin), *Oliver Pilz* (Mainz) und *Christina Zioga* (DAI Athen).

Sehr großen Dank für ihre Geduld und Ausdauer schulde ich den Korrekturlesern meiner Arbeit. Daher sei vor allem *Sabine Massoth* (Heidelberg) und *Angela Berthold* (Berlin), ferner *Julia Knopp* (Heidelberg), *Jesko Fildhuth* (Istanbul), *Christina Leypold* (Zürich), *Juliane Metz* (Berlin), *Nora Böttcher* (Bonn), *Jens-Arne Dickmann* (Freiburg), *Thomas Corsten* (Wien) und *Annette Haug* (Kiel) sehr lieb gedankt.

Zuletzt gilt eine besondere Danksagung der *Gerda-Henkel-Stiftung* in Düsseldorf, die das Entstehen der Arbeit mit einem Promotionsstipendium und einer Reisekostenunterstützung erst ermöglichte.

*Karin Schlott*

Heidelberg, Oktober 2020

## Abkürzungsverzeichnis

In den Fußnoten und zum Teil im Fließtext werden folgende Abkürzungen verwendet:

Übs.	= Übersetzung	Mus.	= Museum
s.	= siehe	BM	= British Museum
vgl.	= vergleiche	NM	= Nationalmuseum
sf.	= schwarzfigurig	MMA	= Metropolitan Museum of Art
rf.	= rotfigurig	MFA	= Museum of Fine Arts
att.	= attisch	Univ.	= Universität
apul.	= apulisch	Slg.	= Sammlung
böot.	= böotisch	OK	= Oberkante
campan.	= campanisch	UK	= Unterkante
etrusk.	= etruskisch	MRB	= Mittlerer Rundbau
korinth.	= korinthisch	URB	= Unterer Rundbau
lukan.	= lukanisch	REB	= Rechteckbau
paest.	= paestanisch	ORB	= Oberer Rundbau
arch.	= archäologisch	GAK	= (Maler des) Großen Athener Kantharos
App.	= Appendix		

## Internetressourcen

Soweit möglich, habe ich die Kabirenbecher sowie Funde und Befunde aus dem Kabirion mit den vorhandenen Bildressourcen im Internet verlinkt. Gleiches gilt für Vergleichsbeispiele. Die Links erscheinen im Text in blauer Farbe und sind unterstrichen. Im Kurzkatalog und im Literaturverzeichnis sind die Verlinkungen ausgeschrieben. Damit das Auffinden der Stücke auch ohne Internetressource gewährleistet bleibt, sind die Links stets mit Angaben in der gedruckten Literatur kombiniert. Alle Verlinkungen habe ich im September 2020 geprüft. Es empfiehlt sich, beim Lesen online zu sein.

## Abbildungen

Ich habe mich bemüht, für alle gezeigten Abbildungen eine Erlaubnis der Rechteinhaber und Museen einzuholen. Sollte ich dies für eine Abbildung dennoch versäumt haben, setzen Sie sich bitte mit mir in Verbindung: [kschlott.konradin\(at\)gmail.com](mailto:kschlott.konradin(at)gmail.com)

Meine Anfrage am Archäologischen Museum von Theben, meine Fotografien von bereits publizierten Stücken zu nutzen, blieb bis zur Publikation dieser Arbeit unbeantwortet.

# Inhalt

<b>VORWORT</b> .....	I
<b>ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS</b> .....	II
<b>A. EINLEITUNG</b> .....	1
I. FORSCHUNGSGESCHICHTE DER KABIRENBECHER .....	2
II. ZIEL UND INHALT DIESER STUDIE .....	7
<b>B. FORM, BEMALUNG UND WERKSTÄTTEN DER KABIRENBECHER</b> .....	11
I. DIE MORPHOLOGIE UND BEMALUNG .....	11
1. <i>Gefäßform, Handhabung und Tonware</i> .....	11
a) Die Benennung der Gefäße .....	17
b) Die Erfindung des Kabirenbechers – Sinnbild des dionysischen Exzesses? .....	18
2. <i>Die Maltechniken</i> .....	23
a) Die schwarzfigurige Malweise und ihre Tradierung in Böotien .....	23
b) Rotfigurige Malerei .....	27
c) Umrissmalerei .....	28
d) ‚Intentional Red‘ (Miltos) .....	29
e) Weißauftrag: Ein entscheidendes Detail .....	31
f) Glanztonware .....	33
3. <i>Warum sind die Kabirenbecher schwarzfigurig?</i> .....	33
4. <i>Werkstattübergreifende Merkmale der Bildfeldgestaltung</i> .....	36
II. WERKSTÄTTEN, STILANALYSE UND DATIERUNG .....	40
1. <i>Der Pan-Satyr-Maler</i> .....	41
2. <i>Die Mysteriemaler I und II</i> .....	46
a) Malstil und Dekor .....	46
b) Der Argos-Maler .....	51
c) Gefäßformen und Datierung .....	52
3. <i>Die Rebrankengruppe und ihr Werkstattkreis</i> .....	56
a) Malstil und Dekor .....	56
b) Gefäßformen und Datierung .....	59
c) Die Rebrankengruppe: Teil der Werkstatt des Malers des Großen Athener Kantharos (GAK), des Frauenkopfmalers und der Branteghemwerkstatt .....	65
d) Der Karlsruher Kabirmaler und Bruns’ Kabirmaler .....	71
e) Zusammenfassung .....	73
4. <i>Singulär vertretene Maler</i> .....	74
5. <i>Ornamentaler Dekor</i> .....	75
a) Die ornamental verzierten Kabirenbecher .....	76
b) Bedeutungsgehalt des floralen Dekors .....	78
c) Datierung .....	80
6. <i>Frühhellenistische Imitationen klassischer Kabirenbecher</i> .....	83
7. <i>Fehlidentifizierte ‚Kabirenware‘</i> .....	85
III. ZUSAMMENFASSUNG .....	89
<b>C. DIE ABNORME KÖRPERKONZEPTION IN BILD UND SCHRIFT: DAS AIEXPON UND SEINE ETHISCHE WERTUNG</b> .....	92
I. GROTESK, REALISMUS, KARIKATUR, VERKURVUNG UND ABNORM .....	92
1. <i>Grotesk</i> .....	92
2. <i>Realismus</i> .....	96

3. Karikatur.....	97
4. Abnorm und verkurvt.....	101
5. Zusammenfassung .....	103
II. DIE BILDICHE KONZEPTION DES ABNORMEN KÖRPERS AUF DEN KABIRENBECHERN .....	105
1. Die Werkstatt des Pan-Satyr-Malers – Schöpfer der abnormen Körperkonzeption.....	105
a) Männliche Figuren.....	105
b) Weibliche Figuren .....	108
c) Satyrn – Vorbild für den Kabirenkörper.....	109
d) Zusammenfassung .....	110
2. Die Mysterienmaler.....	110
a) Hässliche Köpfe.....	110
b) Das en face des Gesichts .....	112
c) Nackte Körper .....	115
d) Bekleidete Körper.....	117
e) Zusammenfassung .....	120
3. Der Werkstattkreis der Rebrankengruppe.....	120
a) Hässliche Köpfe.....	121
b) Nackte und bekleidete Körper .....	122
c) Zusammenfassung .....	126
4. Verschiedene Stile, gleiche Zeit: Warum das abnorme Körperkonzept unterschiedlich umgesetzt wurde.....	126
5. Zwergenhafte Körpergröße als Merkmal von Abnormalität .....	129
6. Die Physiognomien auf den Kabirenbechern und ihre Verbindung zur antiken Ikonographie von Menschen aus Subsahara-Afrika.....	130
III. DIE LITERARISCHE KONZEPTION DES ABNORMEN KÖRPERS, SEINE ETHISCHE BEWERTUNG UND DIE POLYVALENZ DES HÄSSLICHEN .....	133
1. Das αἰσχρόν als Gegensatz zur Norm und der Bedeutungsradius des Hässlichen.....	133
2. Die Schriftquellen zur Konzeption des menschlichen Körpers in der klassischen Kunst.....	139
3. Die ethischen Qualitäten der abnormen Körperkonzeption, der einzelnen Körperteile und der Bewegungsweise .....	141
IV. DAS ΑΙΣΧΡΟΝ ALS ΓΕΛΟΙΟΝ.....	150
1. Die Ambivalenz des γελοῖον.....	150
2. Αἰσχρολογία und γελοῖον in der griechischen Komödie – Die komische Semantik des Kostüms und sein Pendant auf den Kabirenskyphoi.....	155
V. DAS LACHEN UND DIE ANTHROPOLOGISCHE URSÄCHLICHKEIT DER ABNORMEN KÖRPERKONZEPTION .....	167
1. Der Effekt des hässlichen γελοῖον, das Lachen – Prozess, Mechanismen, Wirkungskraft und Funktion .....	167
a) Komisch ist, wer sich mechanisiert und kindlich bewegt .....	167
b) Welche Rolle das Gesicht spielt .....	168
c) Wenn der Geist in den Körper rutscht .....	169
d) Warum man im Theater lachen kann .....	169
e) Harmloses Lachen, verletzendes Lachen .....	170
2. Michail Bachtins ‚groteske Körperkonzeption‘ sowie die karnevaleske Lachkultur des Mittelalters und der Renaissance.....	175
a) Bachtins grotesker Körper und die Kabirenbecher .....	175
b) Bachtin und die Antike .....	178
c) Die Schwächen in Bachtins Thesen .....	178
VI. ZUSAMMENFASSUNG .....	181

<b>D. DIE MOTIVE UND BILDTHEMEN AUF DEN KABIRENBECHERN</b> .....	186
I. GRUNDLAGEN DER MOTIVANALYSE.....	186
1. <i>Vorgehensweise</i> .....	186
2. <i>Das Themenrepertoire auf den Kabirenskyphoi</i> .....	188
3. <i>Die rotfigurigen Kabirenbecher (369, 436, 437 und 438 a-b)</i> .....	190
II. DIE MYTHENPARODIE DER GERANOMACHIE – EIN VISUELLES UND SEMANTISCHES ‚IDEAL‘ DES ABNORMEN IN DER GRIECHISCHEN BILDKUNST.....	195
1. <i>Die schriftliche Überlieferung zu den Pygmäen</i> .....	195
2. <i>Die Pygmäen in der attischen Bildkunst</i> .....	198
a) Archaische Zeit.....	199
b) Klassische Zeit.....	202
3. <i>Die Pygmäen auf den Kabirenbechern (354, 299, 367 und 324)</i> .....	205
4. <i>Die Vögel auf den Kabirenbechern – Dekor und Naturbeobachtung</i> .....	213
a) Vögel der Mysterienmaler (357, 380, 393, 399, 355 und 365).....	214
b) Vögel der Rebrankengruppe (74 und 363).....	216
c) Dekor, Naturbeobachtung und Komik.....	217
5. <i>Zusammenfassung</i> .....	218
III. MYTHEN TRAVESTIEN UND -PARODIEN – DIE VERKEHRUNG VON BEKANNTEN BILD- UND LITERATURMOTIVEN GRIECHISCHER MYTHEN.....	221
1. <i>Parodie und Travestie</i> .....	221
2. <i>Thebanische Lokalmythen</i> .....	225
a) Kadmos und der Drache des Ares (356).....	225
b) Sieben gegen Theben (365).....	228
c) Kephalos, Lailaps und der teumessische Fuchs (303).....	231
3. <i>Der trojanische Mythenkreis</i> .....	232
a) Peleus, Achill und Chiron (399).....	232
b) Das Parisurteil auf 366: Eine Szene aus Kratinos’ Dionysalexandros?.....	234
c) Das Parisurteil auf 401.....	242
d) Aias verfolgt Cassandra (390).....	243
e) Odysseus trifft Kirke und Penelope am Webstuhl (376, 398, 402 und 433).....	245
f) Odysseus auf hoher See (433).....	252
4. <i>Mythen panhellenischer Heroen</i> .....	255
a) Der umgarnte Herakles (356).....	255
b) Bellerophon, Pegasus und die Chimaira (324 und 414).....	258
c) Theseus und die krommyonische Sau (363).....	259
5. <i>Folkloristische Mythen und Monster – Die Verkehrung weiblicher Schönheit (401)</i> .....	262
6. <i>Die Mythen travestien und -parodien – Zusammenfassung</i> .....	265
a) Die komischen Verfahren und ihre Stoßrichtungen.....	266
b) Komödie im Theater und Komödie im Bild – Interaktionsräume und der Begriff der Karikatur.....	267
IV. BILDER BÜRGERLICHER EXZELLENZ IN ABNORMEM GEWAND.....	273
1. <i>Bilder der Jagd</i> .....	275
a) Hunde jagen Fuchs und Hase (381 und 413).....	275
b) Jäger jagen Fuchs, Hase, Reh und Eber (301, 298, 387 und 388).....	278
c) Jäger und Jagdhund (379).....	284
2. <i>Bilder von Athleten (362, 353, 355 und 300)</i> .....	285
3. <i>Zusammenfassung – Die Parodie bürgerlicher Exzellenz</i> .....	289
V. BILDER VON TANZ, GELAGE UND FEST.....	293
1. <i>Wesen einer Gegenwelt tanzen</i> .....	296

a) Die daimonischen Dreifigurengruppen (296, 382, 397, 414, 418 und 372) .....	296
b) Die dionysischen Dreifigurengruppen (304, 408, 436, 58 und das Oinochoenfragment Athen NM 10530) .....	304
c) Ein rasanter Komos (388 und 429).....	308
2. <i>Figuren aus der Lebenswelt tanzen</i> .....	309
a) Frenetische Tänzer (291, 353, 312, 133 mit 13 und 411).....	309
b) Die Tänzer des Mysterienmalers II (400, 352, 2, 3 und 314).....	313
c) Tanz mit Hindernissen (390) .....	317
3. <i>Bilder vom Gelage</i> (297, 300, 74, 371 und 358).....	320
4. <i>Die Komik übersteigter Tänze in den Schriftquellen</i> .....	329
5. <i>Zusammenfassung</i> .....	332
VI. BILDER VON PROZESSION, ADORATION UND DEN KULTINHABERN .....	335
1. <i>Gruppen alter Männer und Frauen</i> (380, 422, 6, 8, 103/103, 51a-b, 52, 4, 141, 403, 362).....	335
2. <i>Die Kabirenbecher 292 und 289 – Darstellungen eines Hieros Gamos?</i> .....	346
3. <i>Bilder in der Ikonographie griechischer Weihreliefs</i> .....	353
a) Kabiros (297, 305).....	353
b) Hermespeiler (290, 389, 94, 143).....	355
c) Prozession mit Opfertier (350).....	356
d) Fragmente aus vergleichbaren Darstellungen (310, 373/373, 93, 323).....	356
e) Die Bedeutung der Bilder .....	357
f) Ein Mythos um Kabiros und Pais? (302, 34 und 38-40) .....	363
4. <i>Zusammenfassung</i> .....	369
VII. ERSTLINGSWERKE .....	373
1. <i>Unreife Malweise auf sorgfältig getöpften Gefäßen</i> (330, 329, 404, 293, 434, 598, 188, 294, 295, 385 und 380).....	373
2. <i>Wer sind die Maler?</i> .....	385
VIII. NEUZEITLICHE MALEREI AUF ANTIKEN KABIRENVASEN .....	392
1. <i>Kabirenbecher 358 in Berlin</i> .....	392
2. <i>Kabirenbecher 420 in Wien</i> .....	397
3. <i>Böotisch-schwarzfigurige Stamnos-Pyxis/Lebes 559 in Chicago</i> .....	398
4. <i>Kabirenbecher 440</i> .....	401
5. <i>Kabirenbecher 405 in Nafplio</i> .....	403
6. <i>Kabirenbecher 407 in New York</i> .....	407
7. <i>Kabirenbecher 402 in Oxford, Mississippi</i> .....	408
8. <i>Kabirenbecher 371 in Brüssel</i> .....	409
9. <i>Zusammenfassung</i> .....	410
IX. ZUSAMMENFASSUNG .....	411
<b>E. VERBREITUNG, FUNDORTE UND FUNDKONTEXT DER KABIRENBECHER</b> .....	415
I. DAS HEILIGTUM DES KABIROS, PAIS UND THAMAKOS BEI THEBEN .....	415
1. <i>Die Lage des Kabirions und die Forschungsgeschichte des Heiligtums</i> .....	415
2. <i>Das Heiligtum von geometrischer bis in archaische Zeit</i> .....	421
3. <i>Das Heiligtum in klassischer Zeit I (500 bis 430 v. Chr.)</i> .....	424
a) Keramik – Böotische Glanztonkantharoi und attische Kopfgefäße, ideelle Vorläufer der Kabirenbecher .....	426
b) Glasperlen .....	433
4. <i>Das Heiligtum in klassischer Zeit II (430 bis 335 v. Chr.)</i> .....	436
a) Keramik – Kabirenbecher, Glanztonkantharoi und panathenäische Preisamphoren .....	438
b) Figurinen aus Ton und Metall (5. und 4. Jh. v. Chr.).....	445
c) Kreisel und Glocken aus Ton und Metall .....	465
d) Eisenklingen und Obsidianschaber .....	470

e) Die Inschriften auf den Kabirenbechern, Glanztongefäßen und Metallstieren .....	472
f) Zusammenfassung .....	481
5. <i>Das Heiligtum ab hellenistischer Zeit</i> .....	484
6. <i>Die mächtige Fundschicht – Fundort von Kabirenbechern</i> .....	491
7. <i>Die klassischen Bauten – Nutzungskontext der Kabirenbecher?</i> .....	492
a) Der Mittlere Rundbau (MRB): Altartempel oder Bankettgebäude .....	493
b) Die Kurven- und Ovalbauten plus eine Gefäßdeponierung .....	509
c) Der Untere Rundbau (URB): Altar und Heroenkult des Thamakos .....	512
d) Die Funktion und Symbolik der Bauten mit rundem Grundriss – Bauform des Heroengrabs .....	531
e) Die Ostbauten – Ort der Niederlegung imitierter Kabirenbecher aus frühhellenistischer Zeit .....	536
f) Die Rechteckbauten I und II (REB I und II) plus ein Gründungsdepot mit Glanztongefäßen .....	538
g) Die Funktion der Rechteckbauten .....	544
h) Der Apsisbau und die Nordbauten (M 54 mit M 73): Geometrischer Tempel und hellenistischer Bau .....	545
8. <i>Bauopfer und Bestattungsbeigaben: Die Gefäßdeponierungen klassischer und frühhellenistischer Zeit</i> .....	549
9. <i>Die Rekonstruktion der räumlichen Aufteilung</i> .....	553
II. DAS POLYANDRION VON THESPIAI (424 v. CHR.) UND DIE IDENTITÄT DES KULTPUBLIKUMS IM KABIRION .....	557
III. DIE POLYANDRIA VON CHAIRONEIA (338 v. CHR.) .....	564
IV. DIE GRAB- UND DEPOTFUNDE IN DER THEBAIS .....	568
V. UNSTIMMIGE FUNDORTANGABEN .....	572
VI. ZUSAMMENFASSUNG .....	574
<b>F. DER KULT DES KABIROS, PAIS UND THAMAKOS IN KLASSISCHER ZEIT</b> .....	581
I. DIE KABIRENGOTTHEITEN GRIECHENLANDS – EIN KURZER ÜBERBLICK .....	581
II. DER KULT IM KABIRION BEI THEBEN .....	583
1. <i>Ein Mysterienkult?</i> .....	583
a) Schriftliche Quellen .....	584
b) Archäologische Quellen .....	587
c) Bildliche Quellen .....	591
d) Warum der Mysterienkult im Kabirion so mysteriös ist .....	604
2. <i>Ein dionysischer Familienkult</i> .....	606
a) Kultinhaber, Kultbesucher, Kultcharakter .....	607
b) Gemeinsamkeiten mit Kulturen des Dionysos, der Demeter und der Kourotrophoi – das Kabirosfest, ein Karneval? .....	614
c) Die Funktionen der Kabirenbecher .....	620
III. ZUSAMMENFASSUNG .....	622
<b>G. SCHLUSS</b> .....	627
<b>TABELLEN</b> .....	642
<b>APPENDIX</b> .....	656
1. DAS OEUVRE DER BRANTEGHEMWERKSTATT .....	656
2. DAS OEUVRE DES MALERS DES GROBEN ATHENER KANTHAROS (GAK).....	658
3. DIE ‚HELLENISTISCHE AUFSCHÜTTUNG‘ .....	660
4. DAS POLYGONALMAUERWERK – SAKRALER ODER PROFANER BAU? .....	664
5. DER FRÜHHELLENISTISCHE ‚OBERE RUNDBAU‘ – EIN NACHKLASSISCHES KABIRENBECHERDEPOT?.....	669
6. DIE THOLOS AUF DER ATHENER AGORA – HEROENGRÄBERN ENTLEHNT?.....	672
7. ZUM SITZEN IN DEN RUNDBAUTEN .....	674



8. PROFILZEICHNUNGEN VON KABIRENBECHERN .....	676
<b>KURZKATALOG DER KABIRENBECHER UND -FRAGMENTE.....</b>	<b>683</b>
<b>LITERATURVERZEICHNIS .....</b>	<b>763</b>

## A. Einleitung

In den Formen und Bildern griechischer Vasen bündeln sich die Wertvorstellungen und die Kulturgeschichte einer antiken Gesellschaft. Die Tongefäße erfüllten je nach ihrer Form spezifische Funktionen, waren für bestimmte Handlungen in bestimmten Lebensräumen vorgesehen. Die Vasenbilder standen bisweilen in einer Wechselbeziehung zur Funktion des Bildträgers, zumeist waren sie aber in ihrer semantischen Aussage auf den Ort und die Situation ihrer Verwendung und auf ihre Benutzer abgestimmt. Letztere bildeten den zentralen Pol der gegenseitigen Bezugnahme – Menschen gebrauchten die Gefäße und betrachteten die Malereien.

Die böotischen Kabirenbecher, die ungefähr in die Zeit zwischen 430 und 340 v. Chr. datieren, bieten eine hervorragende Ausgangslage und Herausforderung, das Handeln und – soweit möglich – das Denken der Menschen der Antike anhand der Funktion und Bedeutung antiker Gefäße zu rekonstruieren. Ihr ehemaliger Verwendungskontext ist bekannt: Die meisten Becher wurden im kleinen Heiligtum des Kabiros und Pais nahe Theben entdeckt<sup>1</sup>. Zweifellos war ihr Gebrauch eng in das religiöse Leben des Kabirions eingebunden. Allerdings heben sich die Kabirenbecher in mehrerlei Hinsicht aus der Vielfalt antiker Vasen ab. Die halbkugelige Gefäßform ist singulär, die Bemalung wurde noch in klassischer Zeit in schwarzfiguriger Technik ausgeführt und die Gefäße mit immer gleichen Ornamenten dekoriert. Als bedeutsamste Gemeinsamkeit zeichnen sich nahezu alle Figuren durch eine abnorme Körperikonographie aus. Die dickbauchigen und dünngliedrigen Gestalten mit breiter Stupsnase und übergroßem Phallos üben noch heute einen besonderen Reiz auf den Betrachter aus. Ihre Semantik gilt es, im Rahmen griechischer Vorstellungswelten und speziell innerhalb des Kabiroskults zu ermitteln. Die ikonographische Betrachtung verknüpfe ich daher mit einer Analyse des Heiligtums – den weiteren Fundgattungen, der Topographie und Architektur –, um die religiösen Inhalte des Kults, den Charakter der verehrten Gottheiten und die kulturellen sowie religiösen Vorstellungswelten der Verehrer zu erfassen.

Es existieren keine literarischen oder epigraphischen Quellen, die über Inhalte, Stifter und Ämter des klassischen Kults ausführlich Auskunft erteilen. Die Weihinschriften, die sich im Wesentlichen auf einfache Formeln beschränken, nennen nur einmal als Empfänger ‚Pais, Sohn des Kabiros‘, und nur wenige Male den Titel *ἱερεύς*, ‚Priester‘<sup>2</sup>. Allein Pausanias berichtet eingehend, dass zu seiner Zeit – 500 Jahre später – für die *Κάβειροι* geheime Riten vollzogen wurden, über die naturgemäß nicht gesprochen werden durfte<sup>3</sup>. Aus klassischer Zeit ist die Pluralbezeichnung ‚Kabiren‘ nicht bekannt. Die Rekonstruktion von Kult und Religion muss somit vorrangig auf der Auswertung archäologischer Zeugnisse basieren. In der Forschung sind bisher jedoch verschiedene Wege eingeschlagen worden, um Sinn und Funktion der Becher zu erklären.

---

<sup>1</sup> Vom Hauptfundort wurde die Bezeichnung ‚Kabirenbecher‘ abgeleitet, s. Wolters- Bruns 1940, 6; Bruns 1959, 246; Franke 1970, 50.

<sup>2</sup> Wolters – Bruns 1940, 54 Nr. 144. 91 Taf. 18, 15. 65 Nr. 260-262.

<sup>3</sup> Paus. 9, 25, 5-10.

## ***I. Forschungsgeschichte der Kabirenbecher***

Es waren kleine Metalltiere im Athener Kunsthandel, die 1887 das Interesse deutscher und griechischer Archäologen weckten. Weihinschriften auf den Stücken nannten einen Kabiros. Ihm zu Ehren waren die Figurinen dargebracht worden. Die Spur führte nach Mittelgriechenland in die Region Böotien. Westlich von Theben stießen die Forscher auf das von Pausanias erwähnte Kabirion – und gruben es 1887 und 1888 in Teilen aus. Lange nach den ersten Grabungen, die unter der Leitung von Paul Wolters (1858–1936) und Wilhelm Dörpfeld (1853–1940) stattfanden, veröffentlichte Gerda Bruns 1940, basierend auf Wolters Nachlass, den ersten Band der Grabungsberichte des Kabirions<sup>4</sup>. Zuvor waren vereinzelt Vorberichte erschienen<sup>5</sup>. Dann im Jahr 1956 wurden die Grabungen wieder aufgenommen und in den Jahren 1959, 1962 und 1964–1970 fortgeführt. Die Leitung hatte Bruns übernommen. Nachdem bis an die modernen Grundstücksgrenzen ausgegraben worden war, fanden die Grabungsarbeiten durch den Tod von Bruns im Jahre 1970 ein abruptes Ende. Sie wurden bis heute nicht fortgeführt. In der Folgezeit bemühten sich Mitarbeiter des Deutschen Archäologischen Instituts Athen, die zum Teil nicht selbst an den Grabungen teilgenommen hatten, um eine rasche Aufarbeitung und Publikation des Fundmaterials in mehreren Bänden<sup>6</sup>.

Äußerten sich die frühen Ausgräber nur sporadisch über die Kabirenbecher, setzte sich Bruns eingehender mit den Gefäßen auseinander. Zu ihrer Zeit kursierte in der Forschung die Überzeugung, es handle sich um Bilder vom Theater oder burlesken Dromena – also Aufführungen als Teil der Initiation in den Mysterienkult. Bruns plädierte hingegen dafür, dass keine konkreten Bühnenszenen abgebildet seien, sondern „Erinnerungsbilder“<sup>7</sup>. Die Vasenmaler hätten Komödienbilder als Reminiszenz an Gesehenes aufgemalt. Allerdings bemerkte schon Bruns, dass sich nicht alle Bildmotive so erklären ließen. Was hat es mit den Bildern von parataktisch aufgereihten Mantelfiguren auf sich? Oder den Gruppen, die dem Kultinhaber Kabiros begegnen und Opfertiere mit sich führen?<sup>8</sup> Womöglich zeugten die Bilder auch von karnevalistischen Begehungen, schlug Bruns vor. Schließlich fasste sie zusammen: „Mir scheint das Eingeständnis nötig, daß wir nicht in jedem Falls wissen, warum die Verehrer des Kabiren sich in solch karikierendem Bilde ihrem Gotte darboten.“<sup>9</sup>

Fast drei Jahrzehnte später hatte die Archäologin nach weiteren Grabungen ihre Deutung ausgebaut. Ganz sicher keine Karikaturen hätten die Vasenmaler des 5. Jh. v. Chr. gezeigt, sondern die „komischen Figuren“ auf den Gefäßen, die auch in Gräber beigegeben wurden, hätten „Freude und Befreiung von der Trübsal des Todes durch die Initiation gesichert“<sup>10</sup>. Vielmehr

<sup>4</sup> Wolters – Bruns 1940, S. VII-IX.

<sup>5</sup> Wolters 1887; Judeich 1888; Dörpfeld 1888; Winnefeld 1888; Wolters 1890; Graef 1890; Szanto 1890.

<sup>6</sup> Heyder – Mallwitz 1978; Heimberg 1982; Braun – Haevernick 1981; Boessneck 1973; Schmaltz 1974; Schmaltz 1980.

<sup>7</sup> Wolters – Bruns 1940, 126.

<sup>8</sup> s. D. VI. *Bilder von Prozession, Adoration und den Kultinhabern.*

<sup>9</sup> Wolters – Bruns 1940, 127.

<sup>10</sup> Bruns 1967, 270.

noch: Die Eingeweihten hätten sich „in den Bildern ihrem Gott dargebracht“<sup>11</sup>, in Gestalt der häufig auf den Gefäßen dargestellten Satyrn, Panen und Mänaden. Nur zu deutlich gehe aus den Bildern zudem eine dionysische Prägung des Kults hervor. So würden es auch die „Erinnerungsbilder“ von Komödien bestätigen, deren Aufführung gemeinhin unter dem Schutz des Dionysos standen.

Unbestritten sei, so Bruns, dass es sich um einen Mysterienkult handelte. So überliefert es Pausanias. Davon geht auch Karin Braun aus. Sie bearbeitete die Kabirenbecher und ihre Fragmente aus den neuen Grabungen und brachte die Gefäße in eine Chronologie, die ihres Erachtens vom letzten Viertel des 5. Jhs. bis zum 2. Viertel des 3. Jhs. v. Chr. reicht<sup>12</sup>. Ihre Datierung beruht auf Vergleichen mit attischen und vor allem unteritalischen Gefäßen. Ob sich die Keramikproduktionen von Süditalien und Bötien in eine zeitliche und stilistische Abhängigkeit bringen lassen, ist jedoch zu bezweifeln. Für Braun sind die Bilder auf den Kabirenvasen jedenfalls keine Notizen an vergangene Komödienstücke, sondern sie würden den Aufführungen der Mittleren Komödie „nacheifern“<sup>13</sup>. Vielleicht, so vermutet Braun, folgten auf die geheimen Dromena possenhafte, dem Satyrspiel ähnliche Aufführungen im Rahmen des Kultrituals. Für manche Bildmotive wie den Symposien oder den Geranomachien fänden sich aber „seltsamerweise gar keine Komödientitel“<sup>14</sup>. Eine Deutung dieser Bilder unterlässt Braun letztlich.

Fast alle Interpretationen der Kabirenbilder beruhen auf der Annahme, dass es sich beim thebanischen Kabiroskult bereits in klassischer Zeit um einen Mysterienkult gehandelt hatte – also einen geheimen Kult, in den die Anwärter durch Rituale eingeführt wurden. Unter dieser Prämisse versucht auch Albert Schachter die archäologische und textliche Überlieferung zu ordnen<sup>15</sup>. Ausgehend von den Grabungsberichten zeichnet er die Entwicklung der Heiligtumstopographie nach und identifiziert in der nur stellenweise erhaltenen Bebauung klassischer Zeit die Gebäudegruppen von zwei Priestersfamilien. Davon sei die eine für Ka-bi-ros und Pais zuständig gewesen, die andere für den „consort of the goddess“<sup>16</sup>. Denn Pausanias erwähnt ein nahegelegenes Heiligtum der Meter oder Demeter. Schachter identifiziert sie als geheime Gattin eines Ehemanns, der inschriftlich auf dem Rand eines großen Tonbehälters im Boden eines Heiligtumsbaus genannt sei (Abb. 53). Aus der fragmentierten Überlieferung stückelt Schachter demnach komplexe Kultinhalte zusammen. Dabei beruhen viele seiner Annahmen auf einem Bild (Abb. 50-51, **358**), das Hermes, Pan und eine Göttin zeigt. Die Ikonographie dieser Figuren ist jedoch anachronistisch; und sehr wahrscheinlich handelt es sich um eine Fälschung<sup>17</sup>. Die übrigen Bilder unterteilt Schachter in Mythen- und Kultdarstellungen. Letztere verrieten die Initiationsriten des Mysterienkults – dazu gehörten laut Schachter Prozessionen und Opfer, mit Pries-

<sup>11</sup> Bruns 1967, 271.

<sup>12</sup> Braun – Haevernick 1981, 14-15 mit Anm. 98-101.

<sup>13</sup> Braun – Haevernick 1981, 27. Ähnlich interpretiert Hugh Bowden die Kabirenbilder: „It is possible that the scenes involving grotesque figures are actually depictions of performances of comic drama or mime of some kind, which may have been open to non-initiates“, s. Bowden 2010, 60.

<sup>14</sup> Braun – Haevernick 1981, 29.

<sup>15</sup> Schachter 1986, 66-110; Schachter 2003, 121-132.

<sup>16</sup> Schachter 2003, 128.

<sup>17</sup> s. D. VIII. 1. *Kabirenbecher 358 in Berlin*.

tern und Initianden, bei Nacht und nahe einem Felsen. Die Kabirenbecher selbst hätten in erster Linie als Trinkgefäße fürs Symposion gedient. Und die besondere Charakterisierung der Figuren mit pygmäenhaften Gesichtszügen rühre vom Einfluss anderer Kabirenkulte: Schon Herodot habe die Kabiren des ägyptischen Memphis als zwergenhaft beschrieben<sup>18</sup>.

Schachters Erklärungsmodell stellt nicht zufrieden, beruhen doch viele seiner Interpretationen auf Indizien. Sehr viel weniger überzeugen jedoch die Deutungen von Michèle Daumas<sup>19</sup>. Die Französin hat sich den Kult des Ka-bi-ros und Pais in einer vielschichtigen Monographie vorgenommen. Sie geht dabei nicht nur von einem Mysterienkult im Kabirion aus, sie interpretiert die Bilder auf den Kabirenbechern durchweg als rituelle Aufführungen und Prüfungen der Initianden. Intuitiv deutet sie etwa Tänzer als Tanzprüflinge. Ferner hätten Mysteren jagen, gegen Hunde kämpfen und einen Wettlauf bestreiten müssen. So bezeugten es ihres Erachtens die Kabirenbilder<sup>20</sup>. Für derartige Deutungen fehlen jedoch zumindest Andeutungen in den Quellen der griechischen Antike.

In jüngerer Zeit widmete sich Alexandre Mitchell in seinem Buch „Greek Vase-Painting and the Origins of Visual Humour“ den Kabirengefäßen<sup>21</sup>. Mitchell beschreibt zahlreiche Szenen und deutet das Bildcorpus als Spiegel eines antiken Karnevals – eines temporären Fests, das kaum Spuren in den antiken Schriftquellen hinterlassen habe; eines Fests der einfachen Menschen. Das belege allein schon das Material der Becher: Keramikgefäße seien per se keine „elitist artefacts“. Mitchell vergleicht die ‚Kabirenbilder‘ zudem mit der komischen Bilderwelt Attikas. Sein Fazit: Weder Mysterien noch böotisches Theater seien Thema der Kabirenbecher gewesen, sondern es handelt sich um Parodien zu Bildmotiven banaler Alltagsaktivitäten und Mythen. „The representations include all strata of society, from citizens down to slaves, as in many role-reversal festivals in Athens. The whole sanctuary is a celebration of Dionysos.“<sup>22</sup> Ob die Bilder tatsächlich ohne jeglichen Bezug zu den Kultgeschehnissen stehen, gilt es zu prüfen. Es wäre für eine antike Vasengattung mit figürlichen Darstellungen eher ungewöhnlich, dass sie vollkommen unabhängig vom einstigen Ort ihrer Verwendung existierte. Zudem spricht das Fundmaterial im Kabirion, speziell die Panathenäischen Preisamphoren, und die Beigaben im nahegelegenen Staatsgrab der Thespier gegen die Vermutung, die Kultbesucher seien ‚einfache‘ Menschen gewesen.

In ein anderes Licht stellt Christina Avronidaki den Kult im Kabirion<sup>23</sup>. Sie verweist auf die zahlreichen Terrakotten von Jünglingen und auf die Spielzeuge, die im Heiligtum ans Licht kamen. Eine Erklärung dafür, findet sich ihrer Ansicht nach außerhalb des Kabirions. Sie folgt einer Spur durch die böotischen Töpferwerkstätten und gelangt zum sog. Argos-Maler. Er hatte mit den für die Kabirenbecher typischen Mysterenmalern zusammengearbeitet. Seine Bilderwelt

---

<sup>18</sup> Hdt. 3, 37.

<sup>19</sup> Daumas 1998.

<sup>20</sup> Daumas 1998, 33-36.

<sup>21</sup> Mitchell 2009.

<sup>22</sup> Mitchell 2009, 277.

<sup>23</sup> Avronidaki 2007.

veranschauliche daher den Kult des Kabiros und Pais: Laut Avronidaki zeigen die Darstellungen Einweihungsriten des Mysterienkults, bei denen thebanische Jünglinge in die Altersklasse der Hopliten eingeführt wurden. Ganz ähnlich argumentierte jüngst Jan Bremmer<sup>24</sup>. Die zahlreich geweihten Stierfigurinen, die nicht jünger datieren als 430 v. Chr., und die vielen Trinkgefäße aus dem Kabirion legen Bremmer zufolge nahe: „The Mysteries in the sanctuary were very much an upper-class affair.“<sup>25</sup> Auch er sieht die vielen Jünglingsfigurinen als Hinweis, dass es eine Art Initiation für junge Männer gab, „a dramatisation of the end of childhood“<sup>26</sup>.

Ebenfalls mit den Kabirengefäßen beschäftigten sich die Autorinnen zweier Dissertationen: Kirsten Bedigan und Erin Thompson<sup>27</sup>. Beide Arbeiten schlagen unterschiedliche Wege ein, um die Skyphoi zu erforschen. Bedigan hat in großen Teilen eine unkritische Synthese der Grabungspublikationen vorgelegt und kaum eines der Gefäße im Original untersucht<sup>28</sup>. In der Hauptsache wertet sie das Material quantitativ aus, nicht nur die Fundgattungen, sondern etwa auch ikonographische Details der Darstellungen. So zählt sie die Bilder durch, auf denen die Figuren Masken tragen würden – basierend auf den Deutungen von Karin Braun und T.B.L. Webster. Ihr Ergebnis: Die große Menge an Maskenträgern beweise, dass die Kultteilnehmer tatsächlich ihr Gesicht verhüllten. Ähnlich geht Bedigan etwa bei den auf den Kabirenbechern dargestellten Musikinstrumenten vor. Sie rechnet zusammen, wie oft eine Flöte, ein Tympanon oder eine Lyra in den Bildern gespielt wird. Am häufigsten ist der Diaulos gezeigt, der damit das wichtigste Kultinstrument darstellte<sup>29</sup>. Antikes Material ist per se fragmentarisch erhalten. Eine quantitative Analyse allein kann daher zu falschen Schlüssen verleiten. So offenbart auch Bedigans abschließende Bewertung, dass daraus kaum ikonologische oder hermeneutische Schlüsse gezogen werden können: „There are unfortunately no real explanations as to why the Kabiric Ware vases are executed in a comedic fashion.“<sup>30</sup> Letztlich würden die Masken im Zusammenschluss mit dem angenommenen Weinkonsum beim Kabirenfest eine Erklärung liefern: „Like the consumption of wine, the mask or transformation offers an opportunity of liberation; they can provide release or help to portray an individual truthfully.“<sup>31</sup>

Erin Thompson versucht in ihrer Arbeit, den vermeintlichen Widerspruch zwischen Religion und Komik zu erklären<sup>32</sup>. Welchen Sinn ergeben die karikaturhaften Bilder im Rahmen eines

<sup>24</sup> Bremmer 2014, 43-46.

<sup>25</sup> Bremmer 2014, 44.

<sup>26</sup> Bremmer 2014, 45.

<sup>27</sup> Bedigan 2008; Thompson 2008.

<sup>28</sup> Bedigan 2008, 82-83 (keine Autopsie der Gefäße). Bedigan 2008, 243-244. 293-295, übernimmt etwa auch Albert Schachters (s. Schachter 1986, 100) komplexen Ritualablauf des kabirischen Mysterienkults, ohne dessen These zu diskutieren.

<sup>29</sup> Bedigan 2008, 275-277. 257-258.

<sup>30</sup> Bedigan 2008, 394.

<sup>31</sup> Bedigan 2008, 397.

<sup>32</sup> Thompson basiert ihre Arbeit ähnlich wie Bedigan auf einer unkritischen Übernahme bestehender Interpretationen. Etwa wenn sie (Thompson 2008, 98 [Die als PDF veröffentlichte Arbeit von Thompson enthält keine Seitenzahlen. Die Seitenangaben hier entsprechen der PDF-Zählung.]) Alexandre Mitchells Einteilung und Datierung der Kabirengefäße adaptiert. Ferner schließt Thompson 2008, 116, aus der Tatsache, dass die Funde der alten Grabung im Athener Nationalmuseum liegen, die Stücke seien allesamt in Attika gefunden. Wolter – Bruns 1940, 81, notiert aber, dass gut erhaltene Stücke ins Nationalmuseum überführt wurden. Zudem lässt sich für

Kults? Dafür analysiert sie nicht das gesamte Corpus der Kabirenbilder, sondern beschränkt sich auf eine bestimmte Motivgruppe: „My discussion focused on the images on these vases which parodied gods and heroes, since this type of mockery is the most difficult to fit within our conception of Greek religion.“<sup>33</sup> Die Begründung überrascht. Stellen die Bilder von Mythen und die griechischen Kulte doch zwei voneinander unabhängige Entitäten im antiken Denken dar. Die gesamte Tragödien- und Komödienproduktion wäre sonst undenkbar. Thompson versucht – zum Teil mit ethnologischen Vergleichen –, die Darstellungen auf den Kabirenbechern als bildliche Wiedergabe der *Aischrologia*, der ‚hässlichen Rede‘, zu erklären, wie sie im Rahmen von Demeterkulten überliefert ist, etwa wenn bei der Prozession nach Eleusis oder bei den Thesmophorien in Athen obszöne Handlungen vollführt und derbe Sprüche geäußert wurden. Thompson kommt zu dem Schluss, dass sich Bilder und Kult um Fruchtbarkeit drehen: „Given the frequent connection of ritual mockery to rituals of human and agricultural fertility in other cultures, we can speculate that *aischrologia* was also linked (sic!) fertility rituals.“<sup>34</sup> Die motivische, bisweilen derb-sexuelle Komik und die ikonographische Verformung der Figuren zielten darauf ab, die Fruchtbarkeit von Natur und Menschen anzuregen.

Mysterien oder Karneval, Fruchtbarkeit oder Erlösung, Unterschicht oder Oberschicht, Theater oder Dromena – das Bild, das in der Forschung bislang von den Kabirenbechern und dem Kult im Kabirion gezeichnet wurde, ist alles andere als einheitlich. Meist jedoch gaben die Aussagen von Pausanias Anlass, komplexe Mysterien zu rekonstruieren, die eben – da geheim – nicht überliefert seien und deshalb aus vagen Indizien zusammengeklaut werden müssten. Ich habe daher in der vorliegenden Arbeit versucht, diese Gefäßgattung archäologisch zu untersuchen und in ihren antiken Kontext einzubetten; sowohl in den örtlichen und historischen Zusammenhang im Heiligtum und in Bötien als auch in das geistige und religiöse Umfeld der damaligen Menschen. Es soll aus den zeitgleichen archäologischen Quellen der Fundregion geschöpft werden, um die Existenz der Kabirengefäße und den Kult im Kabirion zu erklären.

---

keinen Kabirenbecher oder Fragmenten davon nachweisen, dass sie weit außerhalb von Bötien ans Licht kamen, s. E. V. *Unstimmige Fundortangaben*. Thompson hat die Publikationen aus der Reihe „Das Kabirenheiligtum bei Theben“ rezipiert, die Vorberichte der neuen Grabungen aber nicht ausgewertet. So unterschlägt sie, dass Gerda Bruns ihre Chronologie der Kabirenbecher in den 1960er Jahren korrigierte, s. Thompson 2008, 98; Wolters – Bruns 1940, 125; Bruns 1964, 248; Bruns 1967, 232. 250. 268.

<sup>33</sup> Thompson 2008, 223.

<sup>34</sup> Thompson 2008, 221.

## **II. Ziel und Inhalt dieser Studie**

Ziel dieser Arbeit ist es, den Kult und die Geschehnisse im klassischen Kabirion durch eine kontextuelle Untersuchung zu erschließen. Dazu habe ich nicht nur die Kabirengefäße und ihre Bilder analysiert, sondern alle Fundgattungen, die Inschriften sowie die Topografie und Architektur des Heiligtums untersucht, ferne umliegende Fundorte und die historischen Umstände jener Zeit einbezogen. Zu Beginn meiner Arbeit behandle ich die formalen Eigenheiten der Kabirenbecher – Gefäßform und Maltechniken –, anschließend folgt eine Einteilung in Werkstätten. Auf Grundlage dieser Zuweisungen soll nicht nur Klarheit über die Datierung der Gefäße geschaffen werden, sondern es wird auch ihr Stellenwert im böotischen Kunstschaffen klassischer Zeit definiert. Den ornamental verzierten Kabirenskyphoi, die überwiegend mit Reb- und Efeuranken dekoriert wurden, gilt in diesem Zusammenhang ebenfalls ein Augenmerk. Keine andere böotische Vasengattung ist derart oft mit diesen Ornamenten bemalt worden. Sie standen offensichtlich in einem besonderen Bezug zu den Gefäßen. Ihre dionysische Semantik muss daher in die Deutung der ‚kabirischen‘ Bilderwelt einfließen.

Im Mittelpunkt der Untersuchung stehen die verformte Physiognomie und Körperbildung der Figuren, durch die sich die Darstellungen deutlich von zeitgenössischen Vasenbildern in Böotien oder Attika absetzen. In der Forschung werden Figuren wie Bildmotive häufig als Karikaturen oder als grotesk angesprochen. Derartige Bezeichnungen werde ich für den antiken Kontext prüfen. Auf dieser Grundlage folgt eine Beschreibung der abnormen Körperbilder unterteilt nach Werkstätten, um einerseits die Unterschiede in Aufbau und Bewegungsweise zu normativen Figuren zu verstehen, und andererseits die verschiedenen Lösungen bei der bildlichen Umsetzung von abnormen Körpermodellen zu erklären. Für die Untersuchung der Bildmotive müssen in diesem Zusammenhang zwei in der Forschung wiederholt geäußerte Deutungen verifiziert werden: Zum einen seien die Figuren auf den Kabirenvasen als kleinwüchsig charakterisiert, zum anderen besäßen einige von ihnen die Physiognomie schwarzer Menschen, folglich würden die Gestalten Schwarzafrikaner wiedergeben.

Unabhängig von Zeit und Kultur löst die karikaturhafte Charakterisierung von Lebewesen bestimmte kulturell geprägte Vorstellungen beim Betrachter aus. Die Folge: Er oder sie beurteilt sie im Spiegel des gesellschaftlichen Wertesystems. Auch die verformten Gestalten auf den Kabirenvasen müssen derartige Bewertungen erfahren haben. Diesen geistigen Überbau zu den Bildern und die möglichen Bedeutungen des abnormen Körpers, dessen literarische Konzeption, liefern Schriftquellen. Insbesondere interessiert die Bedeutungsbandbreite des Hässlichen, des αἰσχρόν, das in archaischen und klassischen Schriften als Gegenbild zu körperlicher Schönheit, geistiger Exzellenz und angemessenem Gebaren beschrieben wird. Dazu sei einschränkend angemerkt, dass die literarische Überlieferung für Böotien im 5. und 4. Jh. v. Chr. äußerst lückenhaft ist, also mehrteilig Schriften herangezogen werden, die von attischen oder ionischen Autoren stammen. Im Allgemeinen können die gesellschaftlichen Verhältnisse Attikas jedoch nur



eingeschränkt auf Mittelgriechenland übertragen werden<sup>35</sup>.

Am deutlichsten äußert sich die unterschiedliche kulturelle Determinierung in der offenkundigen Geringschätzung der Athener gegenüber den „böotischen Schweinen“<sup>36</sup>. Trotz dieser Problematik stellen diese nicht-böotischen Schriften angesichts der direkten Nachbarschaft der beiden Landschaften den nächstgelegenen sachkulturellen Fundus dar, um die Vorstellungswelten zur abnormen Körperkonzeption mit Worten zu belegen. Als wertvolle Quelle zur semantischen Auswertung der einzelnen abnormen Körperteile erweisen sich die physiognomischen Schriften und ihre Vorläufer in der Philosophie des 5. und 4. Jhs. v. Chr. Auf visueller Ebene besitzt der abnorme ‚Kabirenkörper‘ deutliche Ähnlichkeiten mit dem Kostüm der Komödie. Demzufolge wird die komische Semantik des Kostüms der abnormen Körperkonzeption auf den Kabirenvasen gegenübergestellt, um auf diese Weise deren komische Qualität zu analysieren.

Das Ziel komischer Worte und Bilder ist es – unabhängig von ihrer Qualität und Stoßrichtung –, Lachen zu erregen. Seit der Aufklärung beschäftigt sich die Philosophie mit dem Prozess des Lachens und den Mechanismen des Komischen. Im Abgleich mit den Ergebnissen und Thesen verschiedener Gelehrter wie Charles Baudelaire oder Henri Bergson ist zu überlegen, ob die abnormen Körperbilder auf den Kabirenvasen anthropologischen Grundmustern des Komischen folgen. In den archäologischen und kunsthistorischen Bildwissenschaften werden häufig auch die Erklärungsmodelle des russischen Philologen Michail Bachtin herangezogen, um von der Norm abweichende Körperbilder zu deuten. Es gilt zu fragen, inwieweit Bachtins ‚groteske‘ Körperkonzeption und das Phänomen der mittelalterlichen Lachkultur auf antike Bilder übertragbar sind, zumal seine Ergebnisse auf dem Inhalt fiktiver literarischer Werke aus der Zeit der Renaissance beruhen.

Der ikonologischen Analyse des abnormen Körperbilds folgt die Betrachtung der einzelnen Bildkompositionen. Unterteilt nach Bildthemen, wird das gesamte Vasencorpus durchgesprochen, das trotz der überschaubaren Anzahl von ca. 70 figürlich bemalten Gefäßen und ca. 150 Fragmenten ein äußerst heterogenes Repertoire an Themen aufweist: Mythen aus dem trojanischen und thebanischen Sagenkreis, die Geranomachie und folkloristische Geschichten, ferner Jäger und Athleten, lebensweltliche Tänzer beim Fest und dionysische Tanzende wie Satyrn, Mänaden und Pane. Ein Großteil der Darstellungen referiert auf Opferhandlungen, zeigt Adoranten oder Zusammenkünfte von greisen Kultteilnehmern. In diesen Abschnitt werden auch die

<sup>35</sup> Allein die Tatsache, dass sich hier keine absolute Demokratie herausbildete, sondern ein mit gewählten Vollbürgern besetztes System rotierender Ratsversammlungen, prägte langfristig ein von Athen differierendes, gesellschaftliches Wertesystem. So waren die böotischen Gemeinden auch nicht in Phratrien unterteilt, s. Buck 1979, S. XI. 90; Beck – Ganter 2015, 137-138. 141-150; Rhodes 2016; s. *E. II. Das Polyandron von Thespiai* (424 v. Chr.).

<sup>36</sup> Pind. O. 6, 87-90: „Jetzt treibe du, Aineias, deine Gefährten an, zuerst die als Jungfrau gerühmte Hera zu preisen, dann aber zu erkunden, ob wir der alten Schmähung „Boiotische Sau“ – Βοιωτῶν ὄνυα – mit wahren Worten zu entgehen vermögen“, Übs. Pfeiff 1997. Weitere negative Aussagen über die Böoter bei Aristoph. Arch. 859-909; Laon Frgt. 2 (Kock 1888); Euboulos Frgt. 34 (Kock 1883); Mnesimachos Frgt. 2 (Kock 1884); Demonikos Frgt. 1 (Kock 1888); Plut. mor. 995e; Aristot. rhet. 1407a; s. auch RE 5 (1897) 646 s. v. Boiotia (F. Cauer). Dies wird auch bei den attischen Tragödiendichtern deutlich, die Theben als ein gegenweltliches Athen vorführen, in dem die Grenzen der bestehenden politischen, gesellschaftlichen und moralischen Verhältnisse zum Zweck der eigenen sozialen Genesung überschritten werden, s. Zeitlin 1990, 131. 144-145. 147-151.

wenigen Bilder von Ka-bi-ros und Pais einbezogen, die in ihrer Ikonographie deutlich dem gelagerten Dionysos und seinem Mundschenk Oinopion ähneln. Von einigen Forschern wird zudem die Meinung vertreten, vor allem die Mythenbilder bzw. narrativen Bilder gäben komische Theateraufführungen wieder. Hier gilt es genauer zu differenzieren, ob die Bilder mit den Stoffen der Komödie, der Art ihrer Komik oder ihrer Aufführungspraxis in Verbindung standen.

Generell werden die Bildmotive normativen Darstellungen desselben Bildthemas gegenübergestellt und es wird versucht, auf diese Weise die etwaigen komischen Verfahren zu erschließen. Geeignete thematische und motivische Vergleiche bietet vor allem die attische Vasenmalerei. Es darf vorausgesetzt werden, dass die Bilderwelt Athens in Bötien bekannt war und geschätzt wurde, da attische Luxuskeramik in größeren Mengen nach Bötien gelangte und bestimmte Bildmotive von ansässigen Werkstätten nachgeahmt wurden.

Für die Deutung der Bilder im Rahmen des Ka-bi-roskults muss der Blick auf das gesamte Heiligtum gerichtet werden, die topographische Gestaltung und die häufigsten Fundgattungen. Bisher haben nur Michèle Daumas, Christina Avronidaki, Kirsten Bedigan und Alexandre Mitchell die Terrakotta- und Keramikfunde bis zu einem gewissen Grad in ihre Untersuchungen einbezogen<sup>37</sup>, gelangten hierbei jedoch zu recht problematischen Ergebnissen, die es zu diskutieren gilt. Daumas und Avronidaki gehen davon aus, dass das Kabirion bereits in vorhellenistischer Zeit einen Mysterienkult beherbergte, ergo die Darstellungen auf den Kabirenbechern geheime Riten wiedergeben. Die vorliegende Arbeit nimmt jedoch nicht die sehr viel spätere schriftliche Überlieferung des Pausanias zur Grundlage – wie bisher geschehen –, sondern die zeitgenössischen archäologischen Quellen. Der Raum für die Verwendung der Gefäße war das Kabirion. So ermöglicht eine detaillierte Übersicht zu den Fundorten der Becher, etwaige Kontexte ihrer Nutzung genauer zu lokalisieren. Hierfür ist es notwendig, näher auf die Bauten einzugehen. Der momentane Forschungsstand zu Gestalt und Funktion der Gebäude des 5. und 4. Jhs. v. Chr. zeichnet ein unzureichendes Bild der Heiligtumstopographie<sup>38</sup>. Hier erbrachte vor allem die Einsicht in die Grabungsunterlagen neue Impulse für die Funktionsbestimmung der Gebäude und ihre Anordnung im Gelände. So existierte sehr wahrscheinlich ein Altargebäude für einen ansonsten unbekanntem Heros namens Thamakos im Südwesten des Temenos.

Vor diesem Hintergrund werden die quantitativ umfangreichsten Votivgruppen betrachtet, um die Intention ihrer Weihung und die Identität der Stifter zu rekonstruieren. Die Stifter können zudem über die Weihinschriften aus klassischer Zeit genauer charakterisiert werden. Auch die wenigen bekannten Fundplätze von Kabirenvasen außerhalb des Kabirions, die durch einige verstreute Grab- und Depotfunde aus der Thebais erweitert werden konnten, sind in diese Fragestellung einzubeziehen. Hierzu zählt das Polyandron von Thespiai, ein Gefallenengrab, das bald nach der Schlacht von Delion im Jahre 424 v. Chr. angelegt wurde. Dieser Befund ermöglicht es auch, einen *terminus* für die Anfangszeit der Kabirenbecher zu setzen. Ebenso wurde für die Polyandria von Chaironeia (338 v. Chr.) postuliert, dass dort den Gefallenen Kabirenvasen beige-

<sup>37</sup> Daumas 1998; Avronidaki 2007; Mitchell 2009.

<sup>38</sup> Heyder – Mallwitz 1978; Cooper – Morris 1990; Batino 2004.

geben wurden. Die Funde sind zwar in großen Teilen verloren, doch konnte diese Annahme zum einen durch die ältere Grabungsberichte und die Durchsicht der noch erhaltenen Fundstücke kontrolliert werden.

Abschließend werden die Ergebnisse aller vorangegangenen Kapitel zusammengeführt, um den Charakter des Kults und der Gottheiten zu rekonstruieren. Es ist bedeutsam, dass sich griechische Kulte nicht durch eine übergeordnete oder gar panhellenische Glaubenslehre auszeichnen. Im Rahmen der griechischen Götter- und Heroenwelt formierte sich eine Vielzahl an unterschiedlichen Religionskonzepten, die durch Votivweihungen, Prozessionen, gemeinsame Bankette und Agone ausgeübt und durch Tempel, Altäre, Schatz- oder Bankethäuser architektonisch ausgestaltet wurden. Aus diesen Gründen wird der Kult im Kabirion unabhängig von gleichnamigen Verehrungsstätten, aber eingebettet in das geographische und gesellschaftliche Umfeld Böotiens untersucht. Das Hauptaugenmerk richtet sich auf die Identifikation des klassischen Kabirionskults als Mysterienkult, die vor dem Hintergrund der schriftlichen Überlieferung, der archäologischen Befunde und Funde sowie der Ikonologie der Bilder geprüft werden muss. Der These eines Mysterienkults wird die Rekonstruktion des Kults basierend auf den Ergebnissen dieser Arbeit und im Vergleich mit ähnlichen Religionskonzepten gegenübergestellt. Die bildliche Komik und ihr Reflex im Kostüm der Komödie, die ikonographische Affinität des Kabirions zu Dionysos und das Auftreten dionysischer Wesen stellen Bildinhalte dar, die enge Parallelen zu Kulten des Dionysos und der Demeter aufzeigen.

Das Handeln und Denken der Kultteilnehmer und Handwerker verdichtet sich in der Form und den Bildern der Kabirenskyphoi. Obwohl schriftliche Nachrichten über das Kabirion fehlen, besteht eine plausible Chance, durch die Untersuchung dieser Gefäßgattung der Denkweise der Menschen, die die Kabirenbecher benutzten, und den Gründen ihres Handelns näher zu kommen.

## **B. Form, Bemalung und Werkstätten der Kabirenbecher**

Im späten 19. Jahrhundert kamen bei Grabungen im Kabirion bei Theben die ersten Kabirenbecher ans Licht. Viele Stücke gelangten jedoch über den Kunsthandel in Museen. Die Anzahl der ganz erhaltenen, figürlich verzierten Kabirenbecher beläuft sich auf ca. 70 Exemplare, die der auswertbaren Fragmente beträgt ungefähr 130 bis 150 Stück. Von den zumeist kleineren, floral dekorierten Bechern sind ungefähr 160 Stück gut dokumentiert<sup>1</sup>. Bei den Grabungen im Heiligtum kamen schätzungsweise 1500 Scherben von rein ornamental bemalten Gefäßen zutage. Wie meine Durchsicht der Funde ergab, lassen sich aus diesen Fragmenten kaum neue Erkenntnisse für die Datierung oder die ikonographische Analyse gewinnen. Es zeigte sich aber auch, dass es sehr viel mehr Gefäße und Fragmente mit floraler oder abstrakter Verzierung gab als figürlich verzierte Becher und Bruchstücke. Das Verhältnis beläuft sich auf ungefähr 6:1<sup>2</sup>.

Fast alle Kabirenbecher, deren Provenienz gesichert ist, stammen aus dem Kabirion. Demnach erfüllten sie ihren Zweck im Kontext dieses böotischen Heiligtums. Der Fundort legt außerdem nahe, dass die Gefäße Teil der antiken Keramikproduktion Böotiens waren. Das bestätigt auch der Vergleich mit den Tonwaren der lokalen Keramik. Weitere handwerkliche Merkmale – die Herstellungstechnik, die Morphologie der Gefäße und der Malstil – liefern Erkenntnisse über die Geschichte und die Herkunft der exklusiven Gefäßform sowie über ihre einstige Verwendung. Die formale Betrachtung legt zudem eine wichtige Grundlage für die Bildanalyse: Da die meisten Darstellungen auf den Kabirenbechern karikaturhaft sind, muss genau unterschieden werden, was Malstil und was Ikonographie ist.

Karin Braun hat die Kabirengefäße bereits in eine Chronologie gebracht, die vom letzten Viertel des 5. Jhs. bis zum 2. Viertel des 3. Jhs. v. Chr. reicht<sup>3</sup>. Ihre Datierung beruht allerdings nicht auf dem Vergleich mit böotischen, sondern attischen und unteritalischen Gefäßen – obgleich Vergleichsstücke aus Theben und Umgebung existieren. Stellt man die Kabirenbecher in den Kontext der böotischen Keramik, zeigt sich, dass sie sehr wahrscheinlich nicht durchgängig bis in den Frühhellenismus hergestellt wurden, wie es Braun postuliert. Das wird im zweiten Teil dieses Kapitels dargelegt. Mit Hilfe der korrigierten Datierung lässt sich in Kapitel *E.* der Nutzungskontext der Kabirenbecher im Heiligtum rekonstruieren<sup>4</sup>.

### ***1. Die Morphologie und Bemalung***

#### **1. Gefäßform, Handhabung und Tonware**

Ein Hauptmerkmal der Kabirenbecher ist ihre eigentümliche Gefäßform<sup>5</sup>: Ein kugeliges, offenes Gefäßkörper mit gewölbter Wandung, einwärts gebogenem Rand und gerundetem Boden ruht

---

<sup>1</sup> V. Sabetai 2012a, 87 Anm. 24 erwähnt, mehr als 300 Kabirenbecher seien bekannt. Leider spezifiziert sie nicht, welche Gefäße in welchem Erhaltungszustand sie zu dieser Gruppe zählt.

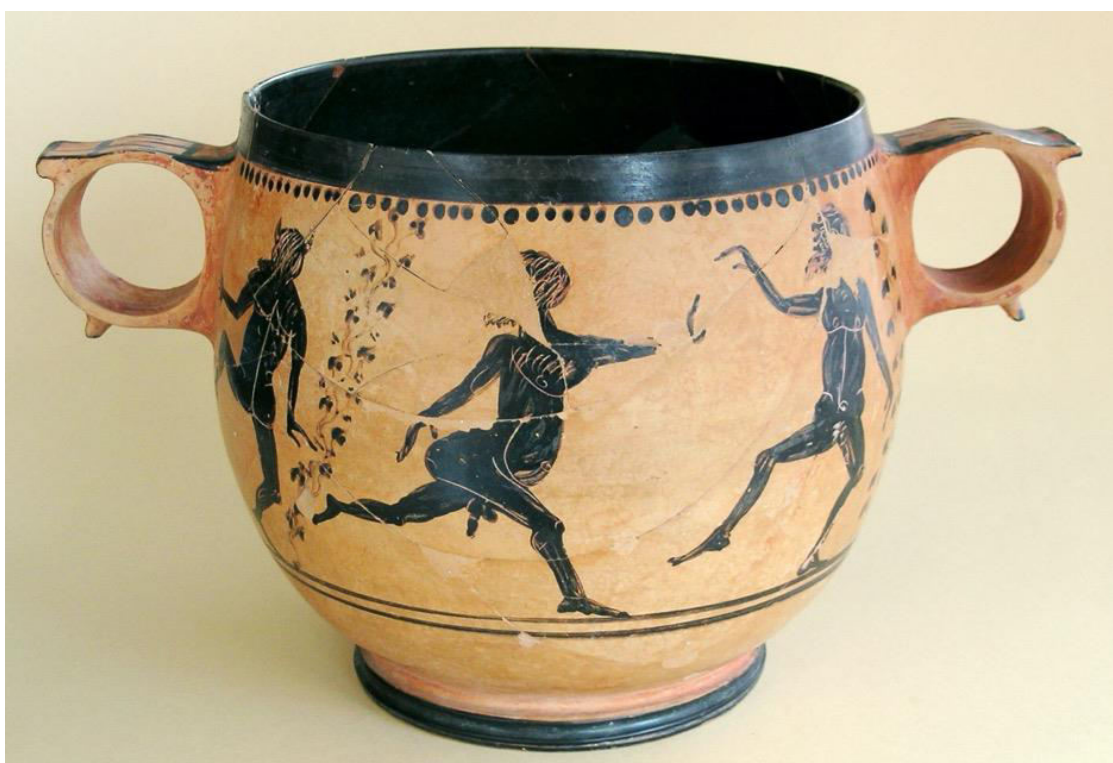
<sup>2</sup> Braun – Haevernick 1981, 1; Wolters – Bruns 1940, 95.

<sup>3</sup> Braun – Haevernick 1981, 1981, 14-15 mit Anm. 98-101.

<sup>4</sup> s. *E. Verbreitung, Fundorte und Fundkontext der Kabirenbecher.*

<sup>5</sup> Allgemein zur Gefäßform s. Winnefeld 1888, 415; Pfuhl 1923, 716; Wolters – Bruns 1940, 95; Lullies 1943, 184; Schlott 2015.

auf einem niedrigen, meist profilierten Ringfuß (Abb. 1, **382**). Knapp unterhalb des Randes befinden sich zwei ringförmige, vertikal angesetzte Bandhenkel. Sie bestehen entweder aus mehreren, zusammengesetzten Tonwülsten oder aus einem Tonstreifen. An die Henkel fügten die Töpfer zudem zwei Griffleisten an – vermutlich zur leichteren Handhabung: je eine an die Ober- und eine an die Unterseite des Henkels. Bei manchen Gefäßen ist die untere Handhabe als Dorn gearbeitet. Die kleinen Kabirenbecher besitzen fast ausschließlich nur eine obere Griffleiste (Abb. 5, **360**. [368](#)).



*Abb. 1. Kabirenbecher 382 in der Antikensammlung der Universität Heidelberg, S 151  
[mit frdl. Genehm. der Antikensammlung der Universität Heidelberg, Foto: K. Schlott]*

Die figürlich bemalten Gefäße sind zwischen 15 und 25 cm hoch. Die ornamental verzierten überschreiten im Allgemeinen kaum eine Höhe von 12 cm<sup>6</sup>. In nahezu allen Fällen betragen der Durchmesser der Mündung und die Höhe des Gefäßes das gleiche Maß, d. h. die Form der Becher ähnelt einer Kugel.

Die Maße ergeben eine durchschnittliche Füllmenge von ca. 0,2 bis 0,4 l für die kleineren Becher und zwischen 1,5 bis 4,5 l für die größeren Gefäße<sup>7</sup>. Daraus lässt sich schließen: Die kleinen, etwa tassengroßen Skyphoi wurden vermutlich als Trinkbecher genutzt, die größeren dienten vielleicht als gemeinschaftliches Trinkgefäß, das herumgereicht wurde, oder auch als Krater, da diese Becher beachtliche Menge Flüssigkeit fassen<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Eine Ausnahme bildet der Becher **361** in Bonn mit einer Höhe von 16,5 cm.

<sup>7</sup> Schlott 2015, 51. Vgl. Rice 1987, 219-222. Der Große Athener Kabirenskyphos [297](#) könnte mit seiner Höhe von ca. 30 cm mehr als 10l aufnehmen. Der Kabirenbecher [430](#) in Erlangen besitzt mit einer Höhe von ca. 17 cm eine Füllmenge von 3,47 l und der kleinere Skyphos [568](#), ca. 6,6 cm hoch, würde ca. 0,2 l Flüssigkeit aufnehmen, s. CVA Erlangen (2) 126. 127.

<sup>8</sup> Scheibler 1995, 29. 192-193 Anm. 33.

Die typischen Karikaturen der Kabirenbecher zieren auch wenige andere Gefäßtypen: den kalathosartigen Becher **422** (Abb. 36, **422**), den Skyphos attischen Typs **433** und mehrere Kreisel, von denen jedoch kein figürlich bemalter vollständig erhalten blieb.

Sicher ist: Bei den Kabirenbechern handelt es sich um Trinkgefäße. Das lässt sich aus bestimmten Formdetails erschließen, wie der nach innen geneigten Wandung, der schmalen Lippe und der Position der Henkel. Die einstige Handhabung der Humpen ist jedoch nicht direkt überliefert. Es existiert nur eine einzige bildliche Darstellung – auf dem großen Kabirenbecher **297** (s. Deckblatt) in Athen: In einem Zug von Adoranten, der sich auf den gelagerten Ka-bi-ros zubewegt, hält eine junge Frau einen Kabirenbecher auf Kopfhöhe empor. Das Mädchen balanciert den wuchtigen Becher zwischen Daumen und Fingern seiner rechten Hand. Aus der Darstellung lässt sich keine spezifische Funktion des Bechers ableiten. Im Hinblick auf das Bildthema der Adoration – eben nicht einem Gelage – liegt nahe, dass er wohl als Motiv an Kabiros intendiert ist. Freilich finden sich in der böotischen Vasenmalerei inklusive den Kabirenbildern viele Darstellungen von Symposiasten, Komasten und Satyrn, die ein Trinkgefäß erheben. Allerdings halten sie entweder einen Kantharos – den sie dann an einem der Henkel greifen – oder Trinkhörner<sup>9</sup> (Abb. 3, **382**; 9, **304**; 39, **305**. **302**, **352**, **388**). Ihre attischen Pendantes klassischer Zeit übrigen umfassen die Kantharoi ebenfalls an einem der Henkel oder von unten am Fuß.

Attisch-rotfigurige Vasenbilder des 5. Jhs. v. Chr. liefern überdies genügend Anschauungsmaterial für die Handhabung von Trinkgefäßen: Hier haben vor allem Komasten einen Becher in Händen – genauer gesagt, liegt das Gefäß locker in ihrer Handfläche<sup>10</sup>. Wie Alexander Heinemann darlegt, entspinnt sich um diese Bilder ein spannendes Geflecht attischer Trinksitten in klassischer Zeit. Denn die Bilder vom Komos zeigen keinen der Männer mit einer Trinkschale. Aus denen nippen die Gelagerten ihren Wein ausschließlich in Symposionsszenen. Und dann fassen sie ihre flachen Schalen geschickt von unten am Fuß. Für jede Phase eines Fests gab es offenbar das passende Gefäß – und für den späteren Umzug war ein kompaktes, tiefes Behältnis vonnöten, damit der Wein nicht aus der Vase schwappte. „Robusten Formen entspricht hier offenkundig robusteres Trinken“, fasst es Heinemann zusammen<sup>11</sup>.

Die attischen Trinksitten lassen sich nicht ohne Weiteres auf Böotien übertragen. Zwar dürfte nach Auskunft der Funde das mittelgriechische Symposionsset auch Kylikes umfasst haben, aber gedrungene Becher und vor allem Kantharoi prägen die Fundkontexte der spätarchaischen und klassischen Zeit<sup>12</sup> – selbiges legen die Vasenbilder nahe: Ob Heros oder Saytr, meist wird eben aus dem Kantharos getrunken. Inwieweit die Bilderwelt der Vasen die einstige Wirklichkeit ausleuchtet, muss offen bleiben. Exakte Abbilder der Realität liefern sie sicher nicht, aber

<sup>9</sup> Lullies 1940, Taf. 26, 1-2: [böot.-rf. Glockenkrater](#), Mysterienmaler I, Athen NM 1393, um 400 v. Chr.; Lullies 1940, Taf. 20, 2; Avronidaki 2015, 239 Abb. 2: [böot.-rf. Kantharos](#), Maler des GAK, Athen NM 12487, spätes 5. Jh. v. Chr.; Avronidaki 2007, Taf. 78a: [böot.-rf. Kantharos](#), Maler des GAK, Athen NM 1372, spätes 5. Jh. v. Chr.

<sup>10</sup> Heinemann 2015, 19. 136-137 Abb. 2.; s. z. B. auch Pfuhl 1923, Abb. 325: [att.-rf. Teller](#), Paris, Cabinet des Medailles 510, Epiktetos, um 500 v. Chr.; Lissarrague 2013, 230 Abb. 199: [att.-rf. Stamnos](#), The J. Paul Getty Museum 83.AE.326, Tyszekiewicz-Maler, um 500/450 v. Chr.

<sup>11</sup> Heinemann 2015, 18-22. 21 (Zitat).

<sup>12</sup> Aravantinos 2010, 246-249; Kalliga 2014.

wohl eine idealtypische Wiedergabe gewünschter Sitten. Und dann lautet das Fazit: Gefäße mit vertikalen Henkeln wie die Kantharoi hält man wie Tassen.

Wer heute einen Kabirenbecher in die Hände nimmt, greift das Gefäß intuitiv an einem der Henkel wie eine Tasse; vor allem die kleineren Gefäße<sup>13</sup>. Die größeren Becher lassen sich bequem hochheben, indem man die Henkelösen an der Außenseite mit den Händen umschließt und den Griff mit Daumen und kleinem, Ring- oder Mittelfinger an den Leisten bzw. Dornen sichert (Abb. 2, 382). So gehalten, kann das Gefäß zudem an eine andere Person überreicht werden (Abb. 2, 382). Denkbar ist auch eine andere Handhabung: Man steckt Zeige- und Mittelfinger durch die Ösen und legt die Handflächen an der Wandung an – wie bei einem modernen Bierhumpen. Auf beiderlei Weise lässt sich ein voller Kabirenbecher sicher zum Mund führen. Da die Henkel weit oben am Gefäß angebracht sind, kann das Gewicht des Gefäßes gut ausbalanciert werden.



Abb. 2. Kabirenbecher 382, Übergabe (links) und Handhabung (rechts)  
[mit frdl. Genehm. der Antikensammlung der Universität Heidelberg, Foto: K. Schlott]

Für die Herstellung der Gefäße wurde fein geschlammter Ton verwendet, der mit wenig feinem und selten mit sehr wenig grobem, weißem Steinsplitt versetzt wurde. Bisweilen enthält der Ton auch sehr feinen schwarzen Sand.

Im Bruch unterscheiden sich die Tonwaren – und zwar gemäß ihrer Werkstattzugehörigkeit:

- Bei den Gefäßen der Rebrankengruppe<sup>14</sup> ist der Ton hellbeige, rötlich oder hellbeige-orange und gräulich im Kern.
- Die Fragmente von Gefäßen der Mysteriemaler<sup>15</sup> zeigen eine durchgehend rötlich-hellbeige oder orange-braune Färbung im Bruch.

Die Oberfläche aller Gefäße ist gut geglättet und mit einem cremeartigen Überzug versehen, der wahrscheinlich aus in Wasser gelöstem Ocker (rotes Eisenoxid) oder ockerhaltigem Ton besteht<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Zur Handhabung s. auch Schlott 2015.

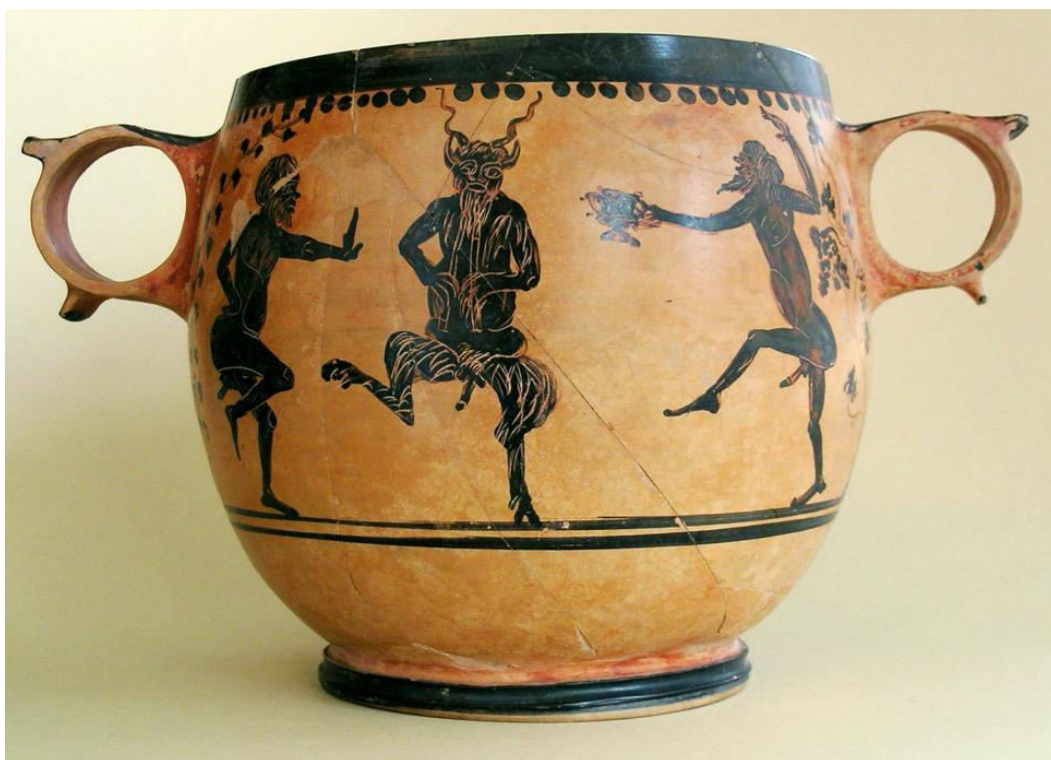
<sup>14</sup> s. B. II. 3. Die Rebrankengruppe.

<sup>15</sup> s. B. II. 2. Die Mysteriemaler I und II.

<sup>16</sup> Noble 1988, 125-127 („ocher wash“).

- Bei den Bechern der Rebrankengruppe ist der Überzug häufig mit sehr feinem Glimmer angereichert und von orange-hellbeiger, rötlich-hellbeiger oder orange-beiger Farbe.
- Die Kabirenbecher der Mysteriemaler zeichnen sich durch eine hellbeige oder orange-hellbeige Tonoberfläche aus<sup>17</sup>.

Insgesamt unterscheiden sich die Tonfarben an der Außenseite deutlich voneinander. Das resultiert vermutlich aus dem Brennvorgang oder der Herkunft des Tons aus unterschiedlichen Lagerstätten<sup>18</sup>.



*Abb. 3. Kabirenbecher 382 in der Antikensammlung der Universität Heidelberg, S 151 [mit frdl. Genehm. der Antikensammlung der Universität Heidelberg, Foto: K. Schlott]*

An der Wandung einiger Gefäße befinden sich zwei oder seltener drei waagerechte Rillen. Sie wurden wahrscheinlich beim Drehen auf der Töpferscheibe eingekerbt. Bei den ausschließlich ornamental verzierten Bechern sparten die Vasenmaler die Rillen von der Bemalung aus

<sup>17</sup> Tonfarbe im Kern: Munsell HUE 5 YR 5/6-6/6 („yellowish red“) oder 5 YR 7/6-7/8 („reddish yellow“). Im Überzug: Munsell HUE 5 YR 7/5-7/8 („reddish yellow“) oder 5 YR 6/4-6/6 („reddish yellow“), 7,5 YR 7/4-7/6 („pink“ bis „reddish yellow“) und 10 YR 7/4-7/6 („very pale brown“ bis „yellow“). Die schwarze Glanztonware aus dem Kabirion zeigt dieselbe Zusammensetzung und ähnliche Nuancen in der Tonfarbe wie die Kabirenbecher, s. Heimberg 1982, 55. Vgl. die ähnlichen Tonfarben von böotischer Keramik aus archaischer und klassischer Zeit, s. Lullies 1940, 1; Kilinski 1975, 113-114; Merker 1979, 168-169; CVA Theben (1) 26. 29-36 Taf. 13. 16-23; Walker 2004, 61-83. Böot.-rf. Gefäße des Argos-Malers aus der Mysteriemalerwerkstatt sind leicht rosabraun bis braun sowohl im Überzug als auch im Bruch (Munsell HUE 7,5 YR 7/4-7/6); im Kern bisweilen rosa oder orange, s. Avronidaki 2007, 55 mit Anm. 206. Im Unterschied dazu die orangegelbe Tonfarbe thespischer Gefäße 7,5 YR 7/3-7/5; s. auch Anm. 19. Vladimir Stissi unterscheidet für die klassische Keramik des 5. Jhs. v. Chr. aus Tanagra drei Waren, die auch mit der Qualität der Gefäße korrelieren. Die feinste und am härtesten gebrante Ware ist dunkelorange, bemalt mit schwarzem und rotem Glanzton, im Kern bisweilen grau. Die zweite Ware ist von grauer Tonfarbe und die dritte ist sehr weich und hellbeige-orange mit rötlichem Glanzton, s. Bintliff et al. 2004-2005, 557. Allgemein: Kalliga 2014, 42-43.

<sup>18</sup> Geologischen Beobachtungen zufolge gibt es in Bötien nur wenige Tonlagerstätten, s. Rackham 1983, 297.



(z. B. [415](#)), bei den figürlich bemalten nimmt die Darstellung hingegen keine Rücksicht auf die Rillen und geht über sie hinweg ([390](#)). Oft bilden die Rillen auch die Bodenlinie der Darstellung.

Ungeachtet dessen stimmen die technischen Merkmale der Kabirenware mit denen der böotischen und im Speziellen thebanischen Keramik klassischer Zeit überein. Der cremeartige Überzug, die Tonfarben und die Magerung gleichen Gefäßen thebanischer Provenienz.



Abb. 4. Kabirenbecher 297 im Athener Nationalmuseum, 10466  
[Umzeichnung aus: Wolters – Bruns 1940, Taf. 7]

Wo genau die Gefäße hergestellt wurden, ist nicht gesichert<sup>19</sup>. Wolfgang Heyder vermutet, dass die Tonlagerstätten mit einer lang gezogenen Mergelbank identisch sind, die sich im Südbereich des Kabirions beginnend nach Westen bis Thespiai hinzieht<sup>20</sup>. Mittels einer Brennprobe des lokal anstehenden Tons untermauerte Ursula Heimberg Heyders Annahme ein Stück weit, da sich die Tonfarben der Brennprobe und der antiken Keramikware gleichen. Heimbergs Untersuchung aller Keramikwaren aus dem Kabirion ergab auch, dass die grobe Gebrauchskeramik in zwei Tonsorten geschieden werden kann. Diese wurde vermutlich in zwei oder nur wenigen Werkstätten hergestellt<sup>21</sup>. Da auch die Gefäßformen der groben Waren nur lokal verbreitet wa-

<sup>19</sup> Walker 2004, 21-22. Ure 1940-45, 27; CVA Paris, Louvre (17) 35-40 Taf. 32-39. 57-66 (Untersuchung zur Zusammensetzung von böotischem Ton). bes. 58 (sehr feiner Glimmer, fein geschlemmt und kaum gemagert); Walker 2004, 353. 365-366 (Theben und Tanagra als Produktionszentren des ‚Southern Style‘). 369 (Tonlagerstätten). Dass Tonwaren und Glanztonfarbe keine zweifelsfreien Kriterien für die landschaftliche Zuweisung darstellen, mahnte Charlotte Scheffer für die archaische Keramik Böotiens an, s. Scheffer 1993, 78-79; auch Metzger 1978, 63.

<sup>20</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 6-7. Wilhelm Dörpfeld erwähnte, dass aus dem unmittelbaren Umfeld des Kabirions „lehmige Erde“ für die hellenistische Aufschüttung herangeschafft wurde, s. Dörpfeld 1888, 96-97.

<sup>21</sup> Heimberg 1982, 61-62 (Tonsorten). 62-63 mit Anm. 9 (Brennprobe).

ren, lässt die Homogenität des Tons einen nahen Standort der thebanischen Werkstätten vermuten, vielleicht in allernächster Nachbarschaft zum Kabirion<sup>22</sup>.

### a) Die Benennung der Gefäße

Seit Bekanntwerden der Kabirengefäße gibt es keine einheitliche Bezeichnung für die außergewöhnliche Gefäßform. In der Forschung werden die Begriffe Napf<sup>23</sup>, Skyphos oder Kotyle<sup>24</sup> und Kantharos<sup>25</sup> verwendet. Von diesen Bezeichnungen sind jedoch alle außer Skyphos ungeeignet. In der Archäologie meinen Nöpfe henkellose, flache Gefäße. Kotyle bezeichnete im griechischen Sprachraum ganz allgemein einen Trinkbecher, dessen Form und Benennung in der modernen Forschung vornehmlich mit dem Skyphos in Verbindung gebracht wird<sup>26</sup>. Karin Braun prägte für die Kabirengefäße die Bezeichnung Kantharos, da den Gefäßen die charakteristischen Horizontalhenkel eines Skyphos fehlen und sie den Westabhangkantharoi ähnlich seien. Zudem stehe Homer A. Thompson zufolge die Form der Westabhangkantharoi in einer engen Abhängigkeit zu den Kabirenbechern<sup>27</sup>. Darüber hinaus argumentiert Braun, dass die Kabirenbecher ähnlich wie die böotischen schwarzen Glanztonkantharoi eine Funktion im Kult des Kabirions übernahmen und daher die Bezeichnung Kabirenkantharos am zutreffendsten sei.

Abgesehen davon, dass diese Folgerung wenig zwingend ist, erläutert der von Braun zitierte Thompson keine Gründe für die Benennung der Westabhanggefäße als Kantharoi. Den Kabirenbechern wie auch den Westabhangkantharoi fehlen hingegen zwei hoch über den Rand gezogene Henkel, sowie die nach unten verjüngte oder stark profilierte Wandung der böotischen oder auch attischen Kantharoi<sup>28</sup>.

Da die antike Bezeichnung der Kabirengefäße weder literarisch noch inschriftlich überliefert ist, handelt es sich um ein modernes, terminologisches Problem, das jedoch nicht durch das Abweichen von der eigentlichen Morphologie des Kantharos behoben wird. Die Kabirengefäße

<sup>22</sup> Heimberg, 1982, 61-63. 117.

<sup>23</sup> LAW 1457 s.v. Kabirenvasen (I. Scheibler); Wolters – Bruns 1940, 95; ThesCRA 2 (2004) 103 s. v. 3.c. Initiation (W. Burkert).

<sup>24</sup> Skyphos s. z. B. Pfuhl, MuZ, 716; Wolters 1930, 209-236; CVA Kassel (1) 71. Skyphos und Kotyle s. Richter – Milne 1935, 26-28.

<sup>25</sup> Winnefeld 1888, 412-428; Langlotz 1932, Nr. 661 Taf. 220; Braun – Haevernick 1981, 2; Cook 1997, 227; Heinemann 2015, 27.

<sup>26</sup> Richter – Milne 1935, 26-28; LdA, Digitale Bibliothek 18 (1999) 547 s. v. Kotyle; DNP 11 (2001) 643 s. v. Skyphos (I. Scheibler). Als sehr allgemeine Bezeichnung von Trinkgefäßen bei Athenaios: [Perseus Encyclopedia s.v. Kotyle](#). Als Kotyle bezeichnete Gefäßformen, die zum Teil der Skyphosform gleichen, s. Rolfe 1891, 95 Abb. 1, hingegen auch ein schwarzer Glanztonkantharos mit Ritzinschrift, der gleichfalls als Kotyle benannt wird, s. Jeffery 1961, 95 Taf. 9, 18 (450-430 v. Chr.). Ein Gefäß mit vertikalen Ringhenkeln, das von dem US-amerikanischen Altphilologen John C. Rolfe in Böotien erworben wurde, ist durch eine Inschrift als Kotyle ausgewiesen, ähnelt aber den Kabirenbechern abgesehen von den Henkeln wenig, s. Rolfe 1891, 89 Anfangsvignette, 90: Γοργίνιος ἐμὶ ὁ κότυλος· καλὸς κ[αλ]ο. „I am the kotylos of Gorginos (!); the beautiful cup of a beautiful owner.“ Die Gefäßform mit abgesetzter Schulter, kegelförmigem Fuß und Ringhenkeln ähnelt sehr den von Heimberg als „Kantharoi Form 3“ bezeichneten Gefäßen, deren Benennung in Abhängigkeit zur älteren Vorläuferform 2 mit über den Rand gezogenen Henkeln steht. Die Form 3 besitzt einfache Ringhenkel s. Heimberg 1982, 16 Taf. 2, 21-27 (Form 2); 3 (Form 3); s. Anm. 24.

<sup>27</sup> Braun – Haevernick 1981, 2; Thompson 1934, 444; Mitchell 2009, 254.

<sup>28</sup> Schiering 1983, 145; Richter – Milne 1935, 25-26 Abb. 167-169; Heimberg 1982, Taf. 1-2; 4-5. Rezension zu Braun – Haevernick 1981, s. Siebert 1981, 169-170.

können als Skyphoi bezeichnet werden, da der gerundete Gefäßkörper auf niedrigem Ringfuß der attischen und korinthischen Form der Skyphoi nahesteht<sup>29</sup> und die attischen Skyphoi bisweilen auch einen horizontalen und einen vertikalen Henkel besitzen<sup>30</sup>.

#### *b) Die Erfindung des Kabirenbechers – Sinnbild des dionysischen Exzesses?*

Stellt man die frühen Kabirenbecher [413](#), [414](#) und [415](#) aus dem thespischen Polyandron der Keramik aus anderen Orten und Landschaften innerhalb und außerhalb Böotiens gegenüber, so lässt sich kaum eine vergleichbare Gefäßform in klassischer Zeit finden. Es scheinen auch keine Vorläufer existiert zu haben<sup>31</sup>, da im 6. und 5. Jh. v. Chr. für die gesamte Gefäßform kein vergleichbarer Gefäßtypus vorliegt.

Typisch für die klassische Vasenproduktion Böotiens sind folgende Formen: Im 5. Jh. v. Chr. zeichnete sich die heimische rot- und schwarzfigurige Keramik Böotiens insbesondere in der Gegend von Theben durch Kylikes aus. Diese wurden anfangs mit einem tiefen und später flacheren Schalenkörper geformt und besitzen einen konischen, niedrigen und später leicht höheren Fuß sowie zwei Horizontalhenkel, welche von einer runden hin zu einer eckigen Form verändert wurden<sup>32</sup>. Daneben sind Kantharoi mit hohen geschwungenen Henkeln die häufigste Vasenform in Bötien, die sich in der Archaik auf niedrigem und ab der Klassik auf höherem Stiel erheben<sup>33</sup>. Sie stellen die Leitform der schwarzen Glanztonkeramik dar – an zweiter Stelle folgen Karchesia sowie einhenklige Becher, Skyphoi und Schalen<sup>34</sup>. Weitere typische Gefäßformen sind henkellose Becher und Pyxiden mit Pagodendeckel, beide mit konkaver Wandung und scharfem Absatz zur Basis hin<sup>35</sup>. Ähnlich häufig sind ab der Mitte des 5. Jhs. v. Chr. Glockenkratere vertreten. Sie besitzen einen breiten Stiel, der bis zur Mitte des 4. Jhs. v. Chr. stark verschmälert wurde. Die gerundeten Horizontalhenkel richteten die Töpfer bis zum Ende des 5. Jhs. v. Chr. immer mehr U-förmig nach oben. Für denselben Zeitraum lässt sich auch beobachten,

<sup>29</sup> Sparkes – Talcott 1970, 81-86 Taf. 14-17 Nr. 303-358. Ursula Heimberg bezeichnet die Kabirenvasen ebenfalls als Skyphoi, da ihres Erachtens die Gesamtform den Skyphoi näher stehe als den Kantharoi, s. Heimberg 1982, 1 Anm. 2; so auch Ingeborg Scheibler in DNP 6 (1999) 253 s. v. Kantharos (I. Scheibler).

<sup>30</sup> Sparkes – Talcott, 1970, Taf. 17 Nr. 360-362. Der böotische Becher [394](#) in Leiden weist ebenfalls einen Horizontal- und einen Vertikalhenkel auf, ist mit einer Efeuranke und Streifenzier dekoriert und stammt aufgrund der Vasenform und Dekorgliederung recht wahrscheinlich aus einer der Werkstätten, die Kabirenbecher herstellten.

<sup>31</sup> Sparkes 1967, 125.

<sup>32</sup> Ure 1927, 12-20 (Kylikes und Kantharoi), 35-37 (Kantharoi); Ure 1933, 32 Nr. 6-7, 28 Abb. 28-30. 36-38 Nr. 1 Abb. 37-38; Sparkes 1967, 124; Walker 2004, 196. 357-362.

<sup>33</sup> Ure 1913, 4-19 Taf. 1-8; Ure 1927, 34-37 Taf. 10-11: [Glanztonkantharoi](#) des 6. und 5. Jhs. v. Chr.; Kilinski 1992, 253-263 Taf. 64 a; d; 65 a: [frühe Kantharoi](#), Ende 6. Jh. v. Chr.; CVA Paris, Louvre (17) 39 Taf. 38, 1-2: [Kantharos](#) mit Weißauftrag, Paris Louvre CA 155, Mitte 5. Jh. v. Chr.; 47-48 Abb. 18-21 Taf. 46: [böot.-sf. Kantharoi](#), Paris Louvre [K 198/MNC 6760bis/CA 797/CA 6126](#), Mitte 5. Jh. v. Chr.; Heimberg 1982, 1-22 Taf. 1-6: [Kantharoi](#) des 5. und 4. Jhs. v. Chr.; Pelagatti 1995, 45-46 Nr. 21-28: [böot.-rf. Kantharoi](#), Argos-Maler, 2. Hälfte 5. Jh. v. Chr.; Lullies 1940, 18 Taf. 19, 1-2; 20, 1-2; 21: [böot.-rf. Kantharoi](#), Maler des GAK, Ende 5. Jh. v. Chr.; Kern 1964, 122-124. 122-123 Abb. 1-3: [Glanztonkantharoi](#) der Class of Athens Agora P 13579, um 350 v. Chr.

<sup>34</sup> Ure 1913 und Ure 1927a 34-38: [archaische und klassische Glanztonware](#); Heimberg 1982, 1-42. 44: [klassische Glanztonware](#). In archaischer Zeit wurden Glanztongefäße bisweilen mit weiß, rot und Ritzlinien verziert, s. Kilinski 1975, 143.

<sup>35</sup> Walker 2004, 191. 236-247. 355; Ure 1927, 74-80; Ure 1961, 1-5; Heimberg 1982, 1-2.

dass der Fuß erhöht und die Mündung weiter nach außen gestellt wurde. Seltener wurden Kelchkratere getöpft, die einer ähnlichen Formenentwicklung unterworfen waren wie die Glockenkratere<sup>36</sup>. Daneben sind im gesamten 5. Jh. v. Chr. Trinkgefäße in der Form attischer Skyphoi vertreten<sup>37</sup>. Keine dieser üblichen, böotischen Gefäßformen lässt sich jedoch in der Gesamtform den Kabirenbechern als gleichartig oder ähnlich gegenüberstellen.

Es ist möglich, dass die Töpfer einzelne Elemente der Kabirenskyphoi wie die Griffdorne von metallenen Vorbildern rezipierten<sup>38</sup>. Denn kein anderer tönerner Gefäßtypus der 1. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. weist Ringhenkel dieser Art auf<sup>39</sup>. Nina Zimmermann betont allerdings in ihrer Untersuchung antiker Metallgefäße<sup>40</sup>, dass Vasen aus Ton meist fließende Konturen besitzen; Metallgefäße hingegen würden sich durch eine additive Formauffassung auszeichnen – sie seien aus einzelnen Formelementen zusammengefügt. Demzufolge legt das geschwungene Wandungsprofil der Kabirenbecher nahe, dass deren Erfinder in erster Linie dem Töpferhandwerk verpflichtet waren. Metallhandwerker waren jedoch sehr wohl in der Lage, kugelige Hohlkörper zu hämmern. Das belegen beispielsweise die archaischen und klassischen Bronzehelme,

<sup>36</sup> Entwicklungsreihe für die Vasenform des böotischen Kraters von ca. 430-350 v. Chr.: CVA Theben (1) 29-30 Taf. 16, 1-2; 20, 1-2: böot.-rf. Glockenkrater, Art der Polygnot-Gruppe, aus dem thespischen Polyandron (424 v. Chr.), Theben Arch. Mus. 700, 440-430 v. Chr.; Sabetai 2014 mit Abb.: fünf böot.-rf. Glockenkratere, Athen Benaki Mus. 38554, Athen NM 12600, Theben Mus. 42758, 42759, 42761, Nachahmer des Malers der Louvre Kentauromachie/Oblique Sprig Maler, 440-430 v. Chr.; Lullies 1940, 18 Taf. 18, 1-2: böot.-rf. Kelchkrater, Maler des GAK, London BM 1910.4-18.1, Ende 5. Jh. v. Chr.; Pelagatti 1995, 42 Nr. 1-3; Avronidaki 2007, 38-39. 71-72 Taf. 14; 93 α; 15; 16: böot.-rf. Glockenkratere, Argos-Maler, Athen NM 12270/[New York MMA 49.94.2](#)/ehemals Rochdale Mus. Slg. Bright, 420/400 v. Chr.; Ure 1940-45, Taf. 7 Abb. 6 a-b: böot.-sf. Kelchkrater, Mysteriemaler, Wien Kunsthist. Mus. 2026, um 400 v. Chr.; Ure 1953, 245-249: böot.-rf. Glocken- und Kelchkratere, Frauenkopfmaler/Branteghemwerkstatt, spätes 5. und frühes 4. Jh. v. Chr.; Ure 1913, 53-55 Taf. 17; 13[.13]: Glanztonglockenkrater, Theben Arch. Mus. (?), aus Grab 30 von Rhitsona, um 350/330 v. Chr. Das Grab 30 datiert aufgrund des Beigabenkontextes um 350/330 v. Chr. (vgl. den Glanztonskyphos 4[.05], s. Ure 1913, Taf. 17, mit Sparkes – Talcott 1970, 260 Nr. 351 Taf. 17 [um 350/340 v. Chr.], ferner den Glanztonkantharos 24[.05] der Form 6 mit Heimberg 1982, 129 Nr. 84-86 Taf. 6 [3. Viertel 4. Jh. v. Chr.] und den gerillten Glanztonzweihenkelbecher 21[.05] mit Heimberg 1982, 130 Nr. 113 Taf. 7 [1. Hälfte 4. Jh. v. Chr.]); s. auch Walker 2004, 32.

<sup>37</sup> Heimberg 1982, 131 Nr. 136-138 Taf. 9: Glanztionskyphoi, aus dem Kabirion, 2. Viertel 5. Jh. v. Chr.; Avronidaki 2007, 39-44 Nr. 4-16 Taf. 17-28: böot.-rf. Skyphoi, Argos-Maler, 2. Hälfte 5. Jh. v. Chr.; Lullies 1940, 13 Taf. 10, 2; 11,1. Taf. 12, 1-2: böot.-rf. Skyphos, Maler des Parisurteils, Berlin Staatl. Museen 3414, 2. Hälfte 5. Jh. v. Chr.

<sup>38</sup> Die gerade Wandung und im Besonderen die Griffdorne der frühen Kabirenbecher, z. B. [413](#), [414](#) und [415](#), könnten von Metallformen entlehnt worden sein s. Thompson 1934, 444. Bruns sieht nur in den Griffdornen einen Hinweis auf ein Vorbild aus Metall – sie sind das einzige „nicht ganz adäquate Formelement“ gegenüber der Tonform, s. Wolters – Bruns 1940, 95 Anm. 2.

<sup>39</sup> Die frühesten Gefäße mit Ringhenkeln, die einen Griffsporn aufweisen, sind scheinbar kleine Kantharoi aus dem Polyandron von Thespiai, das um 424 v. Chr. fest datiert ist, s. Schilardi I 1977, 365-368 Nr. 310; 311; 313 Abb. 14 Taf. 42-44; Schilardi II 1977, 129-131 Nr. 310; 311, 313; Wolters – Bruns 1940, Taf. 50, 4 (= Schilardi Nr. 310). Der Form nach handelt es sich um Kantharoi der Form 6 von Heimberg, die verglichen mit anderen Fundorten in Böotien jedoch frühestens an den Beginn des 4. Jhs. v. Chr. datieren können, s. Heimberg 1982, 13 Taf. 6. 129 Nr. 73-86. Im Polyandron von Thespiai sind auch Niederlegungen von Vasen aus der Zeit von 400/380 v. Chr. dokumentiert, die wahrscheinlich von späteren ‚Gedenkänlässen‘ stammen, s. *E. II. Das Polyandron von Thespiai*. Die Kantharoi der Form 6 aus dem Polyandron müssen vielleicht, anders als Schilardi annimmt, diesem Anlass zugerechnet werden, zumal die Fundorte der Beigaben nicht zweifelsfrei rekonstruiert werden können und die genannten Kantharoi zu den „uncertain cases“ zählen, s. Schilardi I 1977, 91. 565-571.

<sup>40</sup> Zimmermann 1998, 142. Ebenso Noble 1988, 22: „The shapes of most Attic vases were based on the cylindrical, conical, or spherical forms which are natural to the wheel.“

die zuhauf in griechischen Heiligtümern gefunden wurden<sup>41</sup>. Nur aus der Form lässt sich also kaum ableiten, ob die Becher zu Anfang aus Metall oder aus Ton gefertigt wurden. Der niedrige Ringfuß der Kabirenskyphoi findet verwandte Formen in böotischen Karchesia<sup>42</sup> und henkellosen Bechern<sup>43</sup>, die jedoch ans Ende des 5. Jhs. v. Chr. datieren und somit ungefähr zur gleichen Zeit wie die Kabirenbecher gefertigt wurden<sup>44</sup>. Diese allgemeine Verwandtschaft legt aber nahe, dass die Kabirenbecher zum klassischen Formengut böotischer Töpfer gehörten.

Das augenscheinlichste Merkmal ist die glockenartige und später kugelige Grundform. Sie lässt sich kaum von einem Vorbild aus der Natur ableiten. In einer gewissen Verwandtschaft zur Kugelform stehen einzig die Lebetes aus dem letzten Drittel des 5. Jhs. und dem Anfang des 4. Jhs. v. Chr., die sich auf einem hohen, profilierten Ständer erheben und einen kugelrunden Gefäßkörper aufweisen. Zwar ist die Grundform ähnlich, aber ansonsten unterscheiden sich die Gefäßtypen deutlich: Bei den Lebetes stößt die stark gerundete Schulter auf einen hohen, konkaven Rand mit ausgestellter Lippe<sup>45</sup>. Hinzu kommt, dass die Tonkessel gleichzeitig oder später als die Kabirenbecher zu Beginn des 3. Drittels des 5. Jhs. v. Chr. in Böotien eingeführt wurden.

Verglichen mit den Erzeugnissen des böotischen Töpferhandwerks der 1. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. erscheint die Gefäßform der Kabirenbecher isoliert. Da es für metallene Vorbilder bisher keinen Nachweis gibt, liegt erst einmal folgender Schluss nahe: Die böotischen Töpfer schufen die Kabirenvasen von Grund auf neu. Und den Anlass für die Konzeption einer individuellen Vasenform dürfte der Kabiroskult bei Theben geliefert haben.

Dass für Kulte spezielle Gefäßformen erfunden wurden, ist auch andernorts in Griechenland belegt. Im benachbarten Attika wurden zu Beginn des 5. Jhs. v. Chr. kleinformatige, schwarzfigurige Kelche für den Artemiskult kreiert, die Lilly Kahil als Krateriskoi benannte und die insbesondere dem Kult der Artemis Brauronia galten<sup>46</sup>. Ebenfalls in Attika wurden die panathenäischen Preisamphoren geschaffen, deren Form sich eindeutig aus ihrer Funktion ableitet: Sie dienten als Behälter für das ‚Preisgeld‘ Olivenöl, das den Siegern der gymnischen und hippischen

<sup>41</sup> Bottini 1988; Baitinger 2011.

<sup>42</sup> vgl. sowohl das Fußprofil des Karchesions bei Heimberg 1982, 129 Nr. 89 Taf. 4 (3. Viertel des 5. Jhs. v. Chr.) mit [388](#) (App. 8 Zeichn. 23) in Karlsruhe als auch das Fußprofil des Karchesions bei Heimberg 1982, 130 Nr. 94-95 Taf. 6 (letztes Drittel des 5. Jhs. v. Chr.) mit [361](#) (App. 8 Zeichn. 16) in Bonn. Ebenso ähneln sich die Fußprofile von Sparkes – Talcott 1970, 281 Abb. 7 Nr. 633 (450-425 v. Chr.) und [390](#) (App. 8 Zeichn. 25).

<sup>43</sup> vgl. den henkellosen Becher Maffre 1978, 278-280 Nr. 6 Abb. 8a-b mit [385](#) (App. 8 Zeichn. 21).

<sup>44</sup> vgl. [3](#), [361](#), [382](#), [388](#) sowie [390](#) (App. 8 Zeichn. 16. 20. 23. 25) mit den Karchesia bei Heimberg 1982, 129 Nr. 89-90 Taf. 4 (3. Viertel 5. – Anfang 4. Jh. v. Chr.). 130 Nr. 94-95 Taf. 6 (letztes Drittel 5. Jh. v. Chr.). 130 Nr. 114 Taf. 7 (Mitte – 3. Viertel 4. Jh. v. Chr.); vgl. [382](#) mit dem Kantharos bei Sparkes – Talcott 1970, 280 Nr. 630 Abb. 7 (um 420 v. Chr.) und [390](#) mit dem Kantharos bei Sparkes – Talcott 1970, 280 Nr. 628 Abb. 7 Taf. 27 (um 450 v. Chr.). Vgl. [419](#) mit der Zweihenkelstasse bei Heimberg 1982, 130 Nr. 112 Taf. 7 (1. Hälfte 4. Jhs. v. Chr.); s. auch die flache Schale in CVA Paris, Louvre (17) 44 Abb. 17 Taf. 43, 4-5 (um 430 v. Chr.). Vgl. [357](#), [430](#), [382](#), [354](#) und [381](#) (App. 8 Zeichn. 15. 29. 20. 17) mit den henkellosen Bechern oder Pyxiden bei Walker 2004, 145 Nr. 194 Abb. 12. 154 Nr. 210 Abb. 13. 158-159 Nr. 218 Abb. 14. 166 Nr. 232 Abb. 15 (Anfang 4. Jh. v. Chr.).

<sup>45</sup> vgl. die böot.-sf. Lebetes Nr. 2-11 in *Appendix I. Das Oeuvre der Branteghemwerkstatt*.

<sup>46</sup> Kahil 1981, 253-255; Hamilton 1989, 449-450; Hamilton 1992, 124-127. 124 Anm. 2 (weitere Literatur). 141; Kahil 1965, 20-22 Taf. 7, 2-6; 8, 1-3; 5-7. 23-24 Taf. 9, 12-14: *att.-sf. Krateriskoi*, 1. Hälfte 5. Jh. v. Chr.; *ThesCRA* 5 (2005) 256-258 s. v. Krateriskos der Artemis Brauronia (I. Krauskopf).

schen Spiele verliehen wurde<sup>47</sup>. Das wohl prominenteste Beispiel attischer Kultkeramik sind die klassischen Choenkannen (Oinochoentyp 3), die dem Anthesterienfest zugeschrieben werden. Die Festgemeinde nutzte sie vermutlich für private Trinkwettbewerbe am zweiten Festtag, den Choes<sup>48</sup>. Anders als die Krateriskoi und panathenäischen Preisamphoren wurde die Vassenform der Choenkannen aber nicht für das Anthesterienfest erfunden oder modifiziert, sondern man bediente sich einer traditionellen Haushaltskanne, die bereits seit dem späten 7. Jh. v. Chr. in Gebrauch war. Spätestens im 5. Jh. v. Chr. stand der Chous jedoch in fester Konnotation mit dem Wettbesäufnis zu Ehren des Dionysos<sup>49</sup>.

Ähnlich den attischen Kultgemeinschaften legte sich offenbar auch die Gruppe im thebanischen Kabirion um 430 v. Chr. ein gegenständliches Kultsymbol zu. Der ursprüngliche Anlass, der zur Einführung der Kabirenbecher führte, lässt sich nicht zweifelsfrei bestimmen, aus der Analyse aller Keramikfunde im Kabirion geht aber hervor, dass die Kultteilnehmer schon zuvor eine Vorliebe für außergewöhnliche Trinkgefäßformen aus Attika pflegten<sup>50</sup>. Auch die Kabirenskyphoi waren, wie oben dargelegt, recht sicher zum Trinken bestimmt. Warum also entschieden sich die Töpfer dafür, einen derart kugeligen Becher zu einem Kultsymbol zu machen?

Vorneweg: Eine gesicherte Antwort auf diese Frage zu finden, ist fast nicht möglich. Dafür fehlt es an entsprechenden Textquellen. Doch im Hinblick auf Erkenntnisse aus den folgenden Kapiteln dieser Arbeit – zu den Bildern auf den Bechern, ihrem Fundkontext und der Topographie des Heiligtums<sup>51</sup> – lässt sich eine plausible Erklärung für das Aussehen der Kabirenbecher formulieren.

Im Kabirion nutzten die Kultbesucher offenbar zum Ende des 5. Jhs. v. Chr. nur noch Kantharoi, Karchesia und Ein- oder Zweihenkelassen von geringer Größe als Trinkbecher<sup>52</sup>. Teil dieser Entwicklung hin zum kompakten Gefäß waren offenbar auch die Kabirenskyphoi, von denen die Mehrzahl nicht höher als 12 cm ist. Hat sich auch die Form der Trinkgefäße gewandelt, das Fassungsvermögen blieb seit Beginn des 5. Jhs. v. Chr. weitgehend gleich. Die Kultbesucher hatten lediglich das Halten der Gefäße am Fußstiel zugunsten der Handhabung an Ohren- und Ringhenkel aufgegeben. Der Wandel könnte auf die Einführung neuer Trinksitten zurückgehen.

Tatsächlich lässt sich auch anderswo ein ähnliches Phänomen beobachten. Zwischen dem Ende des 5. Jhs. und der Mitte des 4. Jhs. v. Chr. „ereignete sich in der griechischen Gelagekul-

<sup>47</sup> Hamilton 1992, 127-134. 141-142; Bentz 1998, 11-13. 18-19.

<sup>48</sup> Hamilton 1992, 57-62. 71-73. 113-121 bes. 117; Robertson 1993, 209-210. 216; Humphreys 2004, 245; ThesCRA 5 (2005) 352 s. v. Chous (A. Heinemann); Heinemann 2016, 467-468.

<sup>49</sup> Schmidt 2005, 156-165; s. Anm. 48.

<sup>50</sup> s. E. I. 3a) *Keramik – Böotische Glanztonkantharoi und attische Kopfgefäße: Ideelle Vorläufer der Kabirenbecher*.

<sup>51</sup> s. D. *Die Motive und Bildthemen auf den Kabirenbechern* und E. *Verbreitung, Fundorte und Fundkontext der Kabirenbecher*.

<sup>52</sup> Die Kantharoi der Form 6 sind im Durchschnitt nicht höher als 10 cm; Gefäße der Form 5 sind durchschnittlich 11 cm hoch. Im 5. Jh. v. Chr. gab es mit den Kantharoi der Form 2, 3 und 4 bereits solche mit geringem Fassungsvermögen. Daneben existierten in großer Zahl Kantharoi der Form 1, die bis 20 cm hoch sein können, aber zum Ende des 5. Jhs. v. Chr. hin nicht mehr hergestellt wurden, s. Heimberg 1982, 127-131.

tur (...) nichts weniger als eine Revolution<sup>53</sup>: War bis dahin die flache Schale das Trinkgefäß erster Wahl, nahm nun der handliche Trinkbecher deren Platz ein. Parallel spielte der Krater eine immer geringere Rolle für die Symposia der spätklassischen Zeit. Diese Entwicklung lässt sich am deutlichsten an der attischen Feinkeramik erkennen: Die Stoßrichtung ging im späten 5. Jh. v. Chr. von flacher Trinkschale auf stielförmigen Fuß hin zu kompaktem Becher auf niedrigem Standring<sup>54</sup>. Was vermutlich im Kabirion – und offenbar auch in Attika – vor sich ging, lässt sich nicht auf ganz Böotien übertragen. Gerade vom späten 5. Jh. bis nach der Mitte des 4. Jhs. v. Chr. bildete die Lotus-Palmetten-Ware, die vor allem durch Kylikes repräsentiert ist, eine der Hauptgruppen böotischer Keramik. Zudem haben die Töpfer weiterhin Kantharoi auf hohem Fuß bzw. mit langem Stiel hergestellt und die Form fortentwickelt<sup>55</sup>. Im Fall der Kylikes liegt es nahe, aufgrund der wenigen Fundbeispiele aus Siedlungs- und Heiligtumskontexten anzunehmen, dass sie vornehmlich als Grabbeigabe dienten<sup>56</sup>.

Im Kabirion ging der ‚Trend‘ offensichtlich in Richtung kleiner, kompakter Becher. Mit den Kabirenskyphoi haben die Töpfer diese Formidee zudem noch auf die Spitze getrieben. Sie stellten einen bauchigen Becher her, der mitunter gewaltige Mengen Flüssigkeit aufnehmen konnte. Hatte diese Form seinen Ursprung im Gepräge jenes Kults, für den die Gefäße gedacht waren?

Satyrn, Symposiasten und Efeuranken – das Dionysische ist omnipräsent auf den Kabirengefäßen. So haben die Kabirenmaler auf einigen Vasen und Fragmenten die Kultinhaber Kabiros und Pais in immer gleichem Motiv abgebildet (302): Kabiros lagert wie ein Dionysos beim Trinkgelage, Pais ist sein Mundschenk. Zahlreiche Darstellungen zeigen zudem Pane, Satyrn sowie tanz- und trinkfreudige Festteilnehmer (Abb. 1, 382. 3, 382; 10, 296., 414, 397, 418, 372). Und fast alle Bildszenen spielen sich unter Rebgirlanden ab, die von Henkel zu Henkel aufgemalt wurden. Auch die kleinen Becher sind von einer dionysischen Semantik durchdrungen: Ihr häufigster Dekor ist eine Efeuranke.

Angesichts der Funktion der Kabirenbecher als Trinkgefäß dürfte das Symposion im Heiligtum von zentraler Bedeutung gewesen sein. Das belegen auch die Gebäudereste aus klassischer Zeit, bei denen es sich fast ausschließlich um Bankethäuser handelte. Außerdem waren mehr als drei Viertel der übrigen Tongefäße aus dem Heiligtum zum Trinken bestimmt. Der dionysische Kultcharakter, der Genuss von Wein und die karikaturhafte Bilderwelt der Gefäße stehen in einer wechselhaften Beziehung mit der außergewöhnlichen Kugelform, in die beachtliche Mengen Flüssigkeit passen. Keine Nachricht und kein Fund existiert, um die Vermutung zu untermauern, aber: Wenn der Kultcharakter bei der Konzeption der Gefäßform eine Rolle spielte, dann könnten die Töpfer versucht haben, den dionysischen Geist der Übertreibung in der bauchigen Form

<sup>53</sup> Dickmann – Heinemann 2015, 14.

<sup>54</sup> Heinemann 2015, 18-28.

<sup>55</sup> Ab der Mitte des 4. Jhs. v. Chr. verpassten die Töpfer den Gefäßen einen knaufartigen Abschluss, s. Kern 1964, 122-124. 122 Abb. 1-2. 123 Abb. 3; Harmi 2007, 73 (Grab 22). 71 Abb. 3-5. Die Handhabung am Stiel erleichterte das Trinken im Liegen, s. Scheibler 1995, 21.

<sup>56</sup> Victoria Sabetai formuliert die Annahme, dass es sich um eine Art Hochzeitsset handeln könnte, s. Sabetai 2012a.

der Kabirenbecher zu manifestieren<sup>57</sup>. Dabei wählten sie eine Grundform, die den Trinkgewohnheiten jener Zeit, dem letzten Drittel des 5. Jhs. v. Chr. entsprach: keine Schale, sondern einen zweihenkligen Becher<sup>58</sup>.

## 2. Die Maltechniken

Gewöhnlich bemalten die Vasenmaler die Kabirenskyphoi in schwarzfiguriger Technik. Doch nicht nur: Es existieren auch einige rotfigurige Exemplare. Zudem nutzten die Maler verschiedene ‚Farben‘ und Maltechniken. Bevor sie jedoch eine Glanztonmalerei auftrugen, versiegelten die Handwerker den Tongrund mit einem orange- bis hellbeigefarbenem Ockerüberzug. Nach dem Brand erhielt der Tonschlicker eine schwarze bis grau- oder braunschwarze Farbe ([353](#), [367](#), [365](#), [389](#)). An dünn aufgetragenen Stellen färbte sich der Glanzton rötlich oder bräunlich. Manchmal ist die Bemalung partiell von silbrig-glänzendem Sprenkeln überzogen, die vermutlich wie die bräunliche Glanztonfarbe von Temperaturschwankungen im Ofen herrühren<sup>59</sup> (Abb. 27, [381](#), [371](#), [430](#)). Die matte Glanztonfarbe ist ein Charakteristikum böotischer Vasenmalerei, wie auch die streifige und ungleichmäßig deckende Pinselbemalung<sup>60</sup>.

### *a) Die schwarzfigurige Malweise und ihre Tradierung in Bötien*

Die schwarzfigurige Malweise ist ein Hauptmerkmal der Kabirengefäße. In Bötien steht sie in einer kontinuierlichen Tradition, die in archaischer Zeit beginnt und bis nach der Mitte des 4. Jhs. v. Chr. fortgeführt wurde<sup>61</sup>. Die Kabirenbecher sind Teil dieser Maltradition. Ein Überblick über die Geschichte der schwarzfigurigen Vasenmalerei in Bötien verdeutlicht dies.

Im 6. Jh. v. Chr. wendeten die böotischen Vasenmaler die schwarzfigurige Maltechnik mit und ohne Ritzungen (‚Boeotian Silhouette Group‘) an. Den Darstellungen beider Techniken wurde reichlich rote sowie weiße Tonfarbe hinzugefügt<sup>62</sup>. Zu Beginn des 5. Jhs. v. Chr. strukturierten die Maler ihre Figuren dann mit wenigen Ritzlinien, Farben verwendeten sie keine mehr. In diesem Stil wurden insbesondere Kylikes auf hohem Fuß bemalt. Die wichtigsten Werkstätten gruppieren sich um den [Maler der Kieler Kylix B41](#) und den [Maler der drei Sirenen](#)<sup>63</sup>, die

<sup>57</sup> Schlott 2015.

<sup>58</sup> Dickmann – Heinemann 2015, 14-15.

<sup>59</sup> Noble 1988, 158, 160.

<sup>60</sup> Sparkes 1967, 124, 125; Avronidaki 2007, 55; Kalliga 2014, 42-45.

<sup>61</sup> Die wichtigste Literatur zur langen Tradition der schwarzfigurigen Malweise in Bötien: Ure 1926; Ure 1927; Ure 1927a; Ure 1933; Kilinski 1975; Andreiomenou 1988; Kilinski 1990; Andreiomenou 1994; Maffre 1975; Pelagatti 1959; Pelagatti 1962; Walker 2004; Sabetai 2012a 89; Heymans 2013.

<sup>62</sup> Ure 1959, 1-3; Kilinski 1975, 136-142; Scheffer 1993, 75-87 (Lekanai, Skyphoi, Kantharoi, Lekythen, Schalen mit Tülle, Pyxiden). Allgemein zur archaischen Vasenmalerei in Bötien, s. Kilinski 1990.

<sup>63</sup> Zwei Kylikes des [Malers der Kieler Kylix B41](#), s. Kilinski 1990, 32 Nr. 1. 67 mit Anm. 1 Taf. 34, 1-2; CVA Kiel (1) 18 Taf. 3, 1-4: [böot.-sf. Kylix](#) vom Typus C, Kiel Antikenslg. B 41, spätes 1. Viertel – frühes 2. Viertel 5. Jh. v. Chr.; Kilinski 1990, 32 Nr. 2 Taf. 34, 3; Maffre 1975, 492-499 Nr. 22 Abb. 39-40: [böot.-sf. Kylix](#) vom Typus C, Athen Kanellopoulos Mus. 942, um 480 oder 450 v. Chr. Drei Kylikes des [Malers der drei Sirenen](#), s. Kilinski 1990, 32-33. 67 mit Anm. 41 Taf. 35, 1: [böot.-sf. Kylix](#) vom Typus C, New York MMA 57.12.5, um 480 v. Chr.; Kilinski 1990, 32-33. 67 mit Anm. 41 Taf. 36; CVA Paris, Louvre (17) 35 Taf. 32, 1. 3; 3, 1: [böot.-sf. Kylix](#) vom Typus C, Paris Louvre CA 74, um 480 v. Chr.; Maffre 1975, 487-489 Nr. 21 Abb. 37-38: [böot.-sf. Kylix](#) vom Typus C, Athen Kanellopoulos Mus. 932, Ende 2. Viertel 5. Jh. v. Chr. Die Kylix in Athen ist



sich aufgrund fehlender Fundkontexte nicht aufs Jahrzehnt datieren lassen<sup>64</sup>. Auf diesen und späteren Kylikes ist das Bildfeld ähnlich gestaltet: Die Figuren sind an beiden Außenseiten von Henkel zu Henkel mit nur wenigen Überschneidungen nebeneinander angeordnet<sup>65</sup>.

Allgemein nahmen die böotischen Vasenmaler in der Früh- und Hochklassik Anleihen von Werken der attischen Vasenmalerei<sup>66</sup>. Die Werkstätten lehnten sich vor allem eng an den Stil der frühklassisch-attischen Gruppe um den Haimon-Maler und dessen Umfeld an, die Figuren und Dekor in Silhouetten wiedergaben und wenige Binnenritzlinien hinzufügten<sup>67</sup>. Auch im Kabirion wurden Gefäßfragmente des Haimon-Malers und seines Umkreises bzw. der böotischen Nachahmer gefunden<sup>68</sup>.

Das Prinzip, eine zusammenhängende, mehrfigurige Szene auf eine Gefäßseite auszubreiten, wird nach der Mitte des 5. Jhs. v. Chr. von den Vasenmalern nur mehr für Kabirenbecher, Lekanen und rotfigurige Gefäße aufgegriffen und weitergeführt<sup>69</sup>. Als gleichzeitige Entwicklung verringern die Maler auch die Anzahl der Figuren. Nicht mehr als vier bilden sie auf böotisch-schwarz- wie auch rotfigurigen Gefäßen nebeneinander ab<sup>70</sup>.

Der Kabirenbecher [301](#) in der Athener Sammlung Kanellopoulos, der in der Werkstatt des Pan-Satyr-Malers entstanden ist, kann in diese Phase der böotischen Vasenmalerei eingegliedert werden. Zwar stimmt keine der Malerhände der böotisch-schwarzfigurigen Schalen mit dem Maler von [301](#) überein, aber den Darstellungen liegt dieselbe stilistische und kompositorische

aufgrund des Stils zugehörig, vgl. die Setzung der Ritzlinien sowie dasselbe Bildmotiv im Medaillon, Frau mit Spiegel oder Zweig.

<sup>64</sup> Kilinski 1990, 23-33. <sup>67</sup> Kilinski datiert die Werkstätten um 480 v. Chr. und möchte damit Jean-Jaques Maffre, s. Maffre 1975, 504, und Angelika Waiblinger, s. CVA Paris, Louvre (17) 35, widersprechen, die die Wirkungszeit dieser Werkstätten bis um die Mitte des 5. Jhs. v. Chr. datieren. Die Gefäßform der Kylikes vom Typus C entsteht in Attika in frühklassischer Zeit, wird aber Robert M. Cook zufolge bis ins 2. Viertel des 4. Jhs. v. Chr. beibehalten, s. Cook 1997, 225. Die böot.-sf. [Kylix](#) bei Maffre 1975, Nr. 24 Abb. 44 a kann mit att.-rf. Schalen verglichen werden, s. Bloesch 1940, 64 Taf. 17, 2 a-b: [att.-rf. Kylix](#), Pamphaios, Berlin Staatl. Museen F 2262, Ende 6. Jh. v. Chr.; CVA Mainz (1) 74 Taf. 35, 4-7: [att.-sf. Kylix](#), Art des Haimon-Malers, Mainz RGZM 29215, 2. Viertel 5. Jh. v. Chr. Die böot. Kylix kann also in frühklassische Zeit datiert werden. Gleichmaßen gibt der Fundkontext ähnlicher Schalen in Gräbern von Mykalessos/Rhitsona einen Zeitraum von ca. 500-450 v. Chr. vor, s. Ure 1915, 114 (Typus E). Vgl. auch Sparkes – Talcott 1970, Abb. 4 Nr. 420; 432: Kylikes, 500-480 v. Chr. Mit den Lotus-Palmetten-Kylikes des ‚Southern Boeotian Style‘ besteht keinerlei Ähnlichkeit, s. Walker 2004, Abb. 1-10. Generell muss von dem Versuch Abstand genommen werden, die Gefäße anhand der Form aufs Jahrzehnt genau datieren zu wollen. Soweit möglich lässt sich die Herstellung auf die Zeit zwischen 480-450 v. Chr. eingrenzen.

<sup>65</sup> Zentrales, figürliches Motiv flankiert von floraler Dekoration auf Lotus-Palmetten-Schalen, s. Ure 1933, 32 Nr. 6. 28 Abb. 28-29: [böot.-sf. Kylix](#), Bonn Akad. Kunstmus. 359, um 420 v. Chr.; CVA Reading (1) 31 Taf. 17, 12; 19, 4 a-b (2. Hälfte 5. Jh. v. Chr.). Taf. 17, 11; 19, 7 a-c (Ende 5. Jh. v. Chr.): [böot.-sf. Kylikes](#), Reading Univ. Mus. 25.VI.2/39.IX.7, Ure 1946, 37 Taf. 8, 3-4: [böot.-sf. Kylix](#), Chaironeia Arch. Mus. 302, um 430/420 v. Chr.

<sup>66</sup> s. *B. I. 2b) Rotfigurige Malerei*.

<sup>67</sup> Allgemein zur Haimon-Gruppe (um 480-450 v. Chr.), s. Boardman 1977, 161-163 Abb. 273-276; CVA Paris, Louvre (27) 85-86.

<sup>68</sup> Die Aufzeichnungen der alten Grabungen nennen bis zu 20 Fragmente, s. Wolters – Bruns 1940, 51 Nr. 121 mit Abb. 57 Nr. 174 mit Abb. 83 Taf. 18, 14; 24, 7; vgl. auch Andreiomenou 2007, Taf. 105, 4; 7.

<sup>69</sup> z. B. CVA Paris, Louvre (17) 36-37 Taf. 34, 1-4; 31, 3; 40, 1: [böot.-sf. Lekane](#), Paris Louvre MNC 743, letztes Viertel 5. Jh. v. Chr.

<sup>70</sup> Maffre 1975, 503 Abb. 25 c-d: [böot.-sf. Kylix](#), Athen Kanellopoulos Mus. 189, um 440 v. Chr.; CVA Paris, Louvre (17) 39 Taf. 38, 1-2: [böot.-sf. Kantharos](#) auf hohem Fuß, Paris Louvre CA 155, um 450 v. Chr.; Lullies 1940, Taf. 15-24: [böot.-rf. Vasen](#), 2. Hälfte 5. Jh. v. Chr.

Bildauffassung zugrunde: dezent gesetzte Ritzungen an Kopf, Brust und Gewand sowie kaum oder keine Überschneidungen der Figuren<sup>71</sup>.

Die böotisch-schwarzfigurigen Gefäße der Jahrhundertmitte und ihre Darstellungen spannen den Bogen zu nahezu gleichzeitigen Kylikes auf niedrigem Fuß, die ab 450 v. Chr., aber vor allem im 3. Viertel des 5. Jhs. v. Chr. entstanden sind und einen beträchtlichen Anteil aller böotischen Vasen dieser Zeitstufe ausmachen. Die böotischen Werkstätten des Nauplia-Satyr-Cup Malers und des Malers der Rhitsona-Schalen imitierten erneut den Stil und überdies vorbildsgetreuer die Motive der attisch-schwarzfigurigen Haimon-Gruppe. In Böotien wurden insbesondere henkellose Becher und Kylikes auf niedrigem Fuß in dieser Weise verziert. In der Henkelzone sind – gerahmt von zwei Palmetten – zumeist Satyrn, Mänaden oder Musikanten dargestellt, die sitzen, stehen oder schreiten und verschiedene Attribute bzw. Instrumente in den Händen halten; insbesondere auf den phokischen und nordböotischen Kylikes steht dem sitzenden Spieler eines Saiteninstruments ein Tier wie Hund, Schwan, Hahn oder Löwe gegenüber<sup>72</sup>. In wenigen Fällen sind auch geflügelte Göttinnen oder ein Pegasus als zentrales Motiv dargestellt<sup>73</sup>. Insgesamt wurden menschliche Figuren aber immer seltener abgebildet<sup>74</sup>. Die Figuren auf dieser Gruppe von Vasen lassen sich aufgrund des Malstils und der Palmette mit einer einzelnen seitlichen Ranke, an der ein Dreieck hängt, mit südböotischen Kylikes aus der Zeit um 420 v. Chr. verbinden, deren zugehörige Werkstätten sehr wahrscheinlich in oder um Theben ihren Standort hatten<sup>75</sup>.

Alle bisher angeführten böotisch-schwarzfigurigen Trinkschalen der Zeit von ca. 480-420 v. Chr. weisen eine ornamentale Gemeinsamkeit auf: Unterhalb der Henkel befindet sich ein einzelnes Efeublatt. Ingrid Metzger und Lauren Walker möchten diese Zutat als gängiges Hen-

<sup>71</sup> vgl. mit Maffre 1975, 496-499 Nr. 23. 497-498 Abb. 42 a-c; 43 a-b: böot.-sf. Kylix, Athen Kanellopoulos Mus. 310, Ende 2. Viertel 5. Jh. v. Chr., mit Maffre 1975, 499-502 Nr. 24 Abb. 44-45: böot.-sf. Kylix, Athen Kanellopoulos Mus. 353, um 450 v. Chr.; Maffre 1975, 503 Abb. 25 c-d: böot.-sf. Kylix, Athen Kanellopoulos Mus. 189, um 440 v. Chr.; s. auch Braun – Haevernick 1981, 5; s. *B. II. 1. Der Pan-Satyr-Maler*.

<sup>72</sup> Annie D. Ure möchte den Musikanten als Apollon von Abai und unter Vorbehalt als Orpheus identifizieren, s. Ure 1946, 34-35; s. Anm. 73. Elon D. Heymans 2013, 237, merkt an, dass sich die Keramik, insbesondere im Lotus-Palmetten-Stil, von Fundort zu Fundort unterscheiden lässt.

<sup>73</sup> Pelagatti 1962, 36-38; Ure 1946, 35-36. 34 Taf. 6, 1-2; Andreiomenou 1973-74, 424 Taf. 277, α-στ: böot.-sf. Schalen mit Silhouettenmalerei, aus Abai (Phokis), Chaironeia Arch. Mus., 430-420 v. Chr.; Andreiomenou 1981, 187-188 Taf. 117 β: böot.-sf. Kylix mit Silhouettenmalerei, aus Akraiphnion, 450-425 v. Chr.; CVA Heidelberg (1) Taf. 28, 2; Ure 1927a, 74; Ure 1940-45, 25-26 Taf. 8, 7 a-b; 9, 8 a-c; 10, 9 a-b: böot.-sf. Kylikes auf niedrigem Fuß und henkellose Becher, 3. Viertel 5. Jh. v. Chr. (vgl. Gefäßform Sparkes – Talcott 1970, Nr. 568 oder 617, 420-410 v. Chr.). Karl Kilinski datiert die Imitationen der Haimon-Gruppe um 480 v. Chr., s. Kilinski 1990, 67. Hiergegen spricht m. E. die Vasenform der Kylikes, vgl. die Gefäßform der Kylix in Nafplio, s. Ure 1940-45, Taf. 8, 7 a-b, mit solchen von der Agora, s. Sparkes – Talcott 1970, 277 Nr. 580 (440-430 v. Chr.). 279 Nr. 617 (um 410 v. Chr.). Die Nauplia-Satyr-Cup-Gruppe arbeitete womöglich in oder um Theben, der Maler der Rhitsona-Schalen in Mykalessos, s. Ure 1940-45, 26-27; Walker 2004, 327.

<sup>74</sup> Walker 2004, 280-281.

<sup>75</sup> Es handelt sich hierbei um sog. Bilinguen, auf denen Silhouettenfiguren und seitliche Palmetten kombiniert sind. Sie sind das Bindeglied zwischen Silhouetten- und Lotus-Palmetten-Stil, s. Walker 2004, 288. 289. Ure 1926, 54-58 Abb. 1-4: böot.-sf. Kylikes auf niedrigem Fuß, um 420 v. Chr.; Ure 1933, 32 Nr. 6. 28 Abb. 28-29: böot.-sf. Kylix mit niedrigem Stiel, Bonn Akad. Kunstmus. 359, um 420 v. Chr.; Walker 2004, 289-295 Chart 17B: böot.-sf. Kylikes, Oval Palmette Group, um 430/20 v. Chr. Anders als die früheren Kylikes aus der Sammlung Kanellopoulos sind diese innen vollständig schwarz bemalt und weisen in der Mitte eine leichte Kuhle auf, s. Ure 1926, 57.

kelornament erst für Vasen ab 420 v. Chr. erkennen, Annie D. Ure ab 430 v. Chr.<sup>76</sup> Es lässt sich aber bereits für frühklassische Gefäße belegen<sup>77</sup>. Metzger interpretiert das Efeublatt als Eigenart thebanischer Werkstätten, da es auf Lotus-Palmetten-Gefäßen aus der Gegend von Tanagra, Chalkis und Eretria nicht verwendet wurde. Allerdings findet es sich auch auf Vasen aus Tanagra<sup>78</sup>.

Zusätzlich möchte Metzger eine enge Abhängigkeit des Schmuckdetails mit dem Kabiroskult erkennen, zumal Efeuranken in Bötien vornehmlich auf den Kabirenbechern als Dekorelement vorkommen<sup>79</sup>. Dem widerspricht aber nicht nur die chronologische Diskrepanz zwischen dem frühesten Beispiel eines Efeublatts als Henkelornament um 480 v. Chr. und den Kabirenbechern, die wohl nicht vor 450 v. Chr. hergestellt wurden, sondern auch die Tatsache, dass Lotus-Palmetten- oder gar böotisch-schwarzfigurige Schalen der früh- und hochklassischen Zeit nur sporadisch im Kabirion gefunden wurden<sup>80</sup>.

Nach der Mitte des 5. Jhs. v. Chr. wurden Kylikes, henkellose Becher und Pyxiden vornehmlich im Lotus-Palmetten-Stil bemalt. Die frühesten, so dekorierten Gefäße sind Kylikes auf niedrigem Fuß. Danach kann ein deutlicher Anstieg an Gefäßen mit schwarzfigurigem, floralem Dekor verzeichnet werden, der zur Blüte der Lotus-Palmetten-Ware in der Zeit zwischen 430-400 v. Chr. führte. Die Herstellungsdauer reicht bis in die 2. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. hinab<sup>81</sup>. Die Lotus-Palmetten-Ware setzte den Stil der Haimon-Nachahmer und Silhouettenmaler fort; letztere sind zum Teil identisch mit den frühen Lotus-Palmetten-Werkstätten<sup>82</sup>. Besonders produktionsstarke Töpfereien befanden sich in und um Theben<sup>83</sup>. Allein für Südböotien, wo Lotus-Palmetten-Ware insbesondere in Nekropolen und kaum in Heiligtümern oder gar Siedlungen ausgegraben wurde, unterscheiden Ure und Walker gemäß stilistischen Kriterien mindestens zwölf Gruppen<sup>84</sup>, zu denen unter anderem die ‚Thetis Group‘<sup>85</sup> und der ‚Branteghem Workshop‘

<sup>76</sup> Walker 2004, 275-276; Metzger 1978, 64-65; Ure 1926, 56.

<sup>77</sup> s. Anm. 63. Frühe Vase mit einzelner Efeublatt unter den Henkeln, s. Maffre 1975, 487-491 Nr. 21. 489 Abb. 38, a-b: böot.-sf. Kylix vom Typus C, Athen Kanellopoulos Mus. 932, 2. Viertel 5. Jh. v. Chr.

<sup>78</sup> Heymans 2013, 249-250. 264 Nr. 22; 24-26. 265 Nr. 30-31. 267 Nr. 42-43. 268 Nr. 47. 269 Nr. 54.

<sup>79</sup> Metzger 1978, 65.

<sup>80</sup> s. *E. I. 4a) Keramik*.

<sup>81</sup> Ure 1927a, 77 Taf. 25, 114b 7-8; Walker 2004, 208-217. 350-351; CVA Theben (1) 27 mit weiterer Lit.; Metzger 1978, 63-79 bes. 63 Anm. 1 mit sämtlicher, älterer Lit.; Heymans 2013, 237. 259.

<sup>82</sup> Walker 2004, 288. 289.

<sup>83</sup> Walker 2004, 365. Die Lotus-Palmetten-Ware wurde an mehreren Orten in lokaler Ausprägung gefertigt, s. Walker 2004, 353: Tanagra und vor allem Theben; Metzger 1978, 67: insbesondere Theben und daneben Tanagra (1. Hälfte 4. Jh. v. Chr.). 67-68: Eretria und Chalkis, Euböa; Ure 1960: Euböa; Ure 1961, 1-3: Euböa. 3-4: Tanagra; Ure 1940-45, 27: Euböa; Heymans 2013.

<sup>84</sup> Walker 2004, 287-289 Chart 17 A: „Spade Palmette Group“, frühes 5. Jh.-420 v. Chr. 289-295 Chart 17 B: „Oval Palmette Group“, 420-410 v. Chr. 295-297 Chart 17 C: „Flat Heart Palmette Group“, 430-410 v. Chr. 305-309 Chart 17 E: „Typ 8 and 9 Palmette Group“, um 420 v. Chr. 309-312 Chart 17 F: „Fleurs de Lys Group“, 420-410 v. Chr. 312-318 Chart 17 G: „Tree Palmette Group“, 420-frühes 4. Jh. v. Chr. (s. auch Heymans 2013, 244-247). 318-319 Chart 17 G: „Type 13 Square Palmette Group“, frühes bis Mitte 4. Jh. v. Chr. 319-325 Chart 17 H: „Branteghem Workshop“, um 430 v. Chr. (s. auch Ure 1940-45, 22-24). 325-327 Chart 17 K: „Nauplia Satyr Cup Group“, 440-430 v. Chr. (s. auch Ure 1940-45, 25-26). 327-328 Chart 14 H-I: „Curly Ivy Leaf Garland Group, 430-400 v. Chr. 329-331 Chart 17 L; 16 M v: „Thetis Group“, Ende 5. Jh.-375 v. Chr. (s. auch Ure 1940-45, 24). Weitere Gruppen für die Region um Tanagra unterscheidet Heymans 2013. Walker übernimmt Brauns Datierung, s. Braun – Haevernick 1981, 102.

zählen. Die ‚Thetis Group‘ ist besser bekannt als Thetis- oder Mysteriemaler I, der zahlreiche Kabirenbecher schuf. Die Branteghemwerkstatt konnte Ure mit einer weiteren böotischen Werkstatt verknüpfen, die überwiegend Kratere mit rotfigurigen Frauenköpfen verzierte<sup>86</sup>. Die Stileigenheiten der Branteghemwerkstatt kehren auf den Darstellungen zahlreicher Kabirenvasen wieder, die somit als Produkte einer etablierten thebanischen Töpferwerkstatt bestimmt werden können<sup>87</sup>.

Im Allgemeinen stimmen die Lotus-Palmetten-Gefäße nicht nur stilistisch mit Kabirenbechern überein, sondern auch Schlickerfarbe, Tonware und Maltechnik decken sich mit den technischen Charakteristika der Kabirenvasen. Die thebanischen Töpferwerkstätten beschäftigten vermutlich mehrere Maler mit unterschiedlichen Spezialisierungen oder diese deckten eine große Bandbreite an Bemalungsschemata ab<sup>88</sup>.

### b) Rotfigurige Malerei

Die böotischen Maler wendeten die rotfigurige Technik erstmals ein halbes Jahrhundert nach ihrer Erfindung in Attika an – und produzierten durchweg deutlich weniger rot- als schwarzfigurige Vasen<sup>89</sup>. Die kontinuierliche Herstellung von böotisch-rotfigurigen Gefäßen nahmen die Werkstätten nicht vor 440 v. Chr. auf. Vornehmlich wurden Kantharoi auf hohem Stiel, Glocken- und Kelchkratere sowie Skyphoi korinthischer und attischer Form mit rotfigurigen Darstellungen bemalt<sup>90</sup> – und einige Kabirenbecher<sup>91</sup>: die Gefäße **369** und **436** sowie die drei Fragmente **437**, **438 a** und **b** (Abb. 17, **436**; 13, **437**). Stilistisch können sie eindeutig böotischen Malern zugewiesen werden. **436** und die Fragmente entstanden in der Werkstatt des Argos-Malers, **369** stammt vom Maler des Großen Athener Kantharos, der stilistisch in enger Verwandtschaft zur Rebrankengruppe steht<sup>92</sup>. Von der Werkstatt der Mysteriemaler wurden Gefäße sowohl im rot- als auch schwarzfigurigen Stil bemalt – doch ist weder ein rotfiguriger Kabirenbecher der Mysteriemaler überliefert noch verliehen sie ihren rotfigurigen Figuren ein abnormes Körperbild<sup>93</sup>. Ebenso existiert keine weitere Darstellung auf einem rotfigurigen Kabirenbecher in der eigentümlichen, abnormen Malweise.

<sup>85</sup> Walker 2004, 87. 68-69 Nr. 63 Abb. 3 v. Taf. 24, 5-25, 1-2: böot.-sf. Lotus-Palmetten-Kylix, Südnekropole bei der Eisenbahnbrücke nordöstlich von Theben (Grab 334), Mysteriemaler I, Theben Arch. Mus. S IV b, 400-380 v. Chr.; Walker 2004, 69 Nr. 64 Abb. 3 vi. Taf. 25, 3-26, 1: böot.-sf. Lotus-Palmetten-Kylix, Südnekropole bei der Eisenbahnbrücke nordöstlich von Theben (Grab 334), Mysteriemaler I, Theben Arch. Mus. S IV c, 400-380 v. Chr.

<sup>86</sup> Ure 1953; Avronidaki 2007, 33-34.

<sup>87</sup> s. B. II. 3c) *Der Rebrankengruppe*.

<sup>88</sup> vgl. mit den Beschäftigungsstrukturen in attischen Töpferwerkstätten, s. Scheibler 1995, 112-113. 115-116. Ebenso Walker 2004, 295. 363; Avronidaki 2007, 32-34; Sabetai 2012a, 86-91.

<sup>89</sup> Lullies 1940, 4-5, Sparkes 1967, 123; Demand 1982, 118; Avronidaki 2007, 31; Sabetai 2012, 121; Sabetai 2012a, 82; Schierup – Sabetai 2014, 7; Zampiti 2014, 68.

<sup>90</sup> Sabetai 2012, 123; Sabetai 2012a, 83.

<sup>91</sup> s. D. I. 3. *Die rotfigurigen Kabirenbecher*.

<sup>92</sup> s. B. II. 3. *Die Rebrankengruppe*.

<sup>93</sup> Lullies 1940, Taf. 24, 1-2: böot.-rf. Glockenkrater, Art des Malers des GAK, Athen NM (?), spätes 5. Jh. v. Chr.; Lullies 1940, Taf. 26, 1-2: böot.-rf. Glockenkrater, Mysteriemaler I, Athen NM 1393, um 400 v. Chr.; Avronidaki 2007, Taf. 27; Sabetai 2012a, 90 Abb. 11: böot.-rf. Skyphos, Argos- und Mysteriemaler I, Athen NM 1406, um 400 v. Chr.; vgl. die Gefäßform bei Avronidaki 2007, Taf. 27 mit den Skyphoi bei Sparkes – Talcott

Reinhard Lullies hatte bereits 1940 die bedeutendsten rotfigurigen Malerhände zeitlich wie stilistisch voneinander geschieden<sup>94</sup>. Ihm zufolge ist die flächige und graphische Malweise typisch für die böotischen Werkstätten des 5. und frühen 4. Jhs. v. Chr., bei der „die Muskulatur und die Falten der Gewänder durch schematische Linien und Bögen wiedergegeben sind, die weder die Körper plastisch formen noch die Stofflichkeit der Gewänder zur Anschauung bringen, sondern Körper und Gewand nur flacher und formelhafter erscheinen lassen“<sup>95</sup>.

In der Frühphase übernahmen die böotischen Vasenmaler nicht nur die rotfigurige Technik von den attischen Malern, sondern auch einige der Bildthemen und deren Komposition<sup>96</sup>. Erst mit dem Argos-Maler um 440 v. Chr. bilden die Vasenmaler zunehmend eigenständige Themen und Motive ab, kopieren aber auch weiterhin attische<sup>97</sup>. Die böotisch-rotfigurige Keramik wurde bis ans Ende des 5. Jhs. und womöglich bis zur Mitte des 4. Jhs. v. Chr. hergestellt<sup>98</sup>. Das Gros der böotisch-rotfigurigen Vasen entstand in der 2. Hälfte, genauer dem letzten Viertel des 5. Jhs. v. Chr., parallel zu den schwarzfigurigen Gefäßen der Haimon-Nachahmer, der Lotus-Palmetten- und Glanztonware. Die rotfigurigen Werkstätten sind teilweise mit solchen, die schwarzfigurig arbeiten, identisch<sup>99</sup>. Somit waren die Werkstätten aller bisher besprochenen Gefäße in und um Theben lokalisiert<sup>100</sup>.

### c) Umrissmalerei

Vereinzelt kombinierten die Vasenmaler der Kabirenbecher die schwarz- und rotfigurige Technik in einer Darstellung, indem sie wenige Details in Umrissmalerei zeichneten in einer ansons-

1970, 259 Nr. 348 Taf. 16 (um 400 v. Chr.); Moore 1997, 63. 303 Nr. 1280 Taf. 121 (spätes 5. Jh. v. Chr.); s. auch Sabetai 2012a, 88; Zampiti 2014, 79.

<sup>94</sup> Lullies 1940, 8-27; Pelagatti 1995, 41-42; Avronidaki 2007, 32-36; Sabetai 2012, 122-123; Sabetai 2012a; Schierup – Sabetai 2014, 7-8; Sabetai 2014. Folgende Maler oder Werkstätten lassen sich durch eine größere Anzahl überlieferter Gefäße bestimmen: Maler des Parisurteils, s. Lullies 1940, 13-15; Sabetai 2012, 124-125; Argos-Maler, s. Lullies 1940, 15-18; Ure 1958, 390-393; Pelagatti 1995; Avronidaki 2007; Kalliga 2014. Maler des Großen Athener Kantharos, s. Lullies 1940, 18-20; Sabetai 2012, 129-130; Avronidaki 2014. Mystenmaler, s. Lullies 1940, 21-23; Braun – Haevernich 1981, 7-9. Maler des tanzenden Pan, s. Ure 1958, 393-395; Avronidaki 2008; Sabetai 2012, 125-128. Branteghemwerkstatt/Frauenkopfmaler, s. Ure 1940-45, 23; Ure 1953, 249; Walker 2004, 319-325 Chart 17 H; Sabetai 2012, 131.

<sup>95</sup> Lullies 1940, 13.

<sup>96</sup> Lullies 1940, 2-15; Avronidaki 2007, 31; Sabetai 2012a, 82-86; Sabetai 2014, 14. 22.

<sup>97</sup> Lullies 1940, 17. 18; Ure 1958; Pelagatti 1995, 42; Avronidaki 2007; Schierup – Sabetai 2014, 22. CVA Theben (1) 30-33 Taf. 17, 1-3; 20, 3; 18, 1-3; 20, 4; 19, 1-3; 20, 5: drei böot.-rf. Lekythen, Theben Arch. Mus. [ΘΠ 697/ΘΠ 699/ΘΠ 698](#), Imitationen des Achilleus-Malers, 440-430 v. Chr. 29-30 Taf. 16, 1-2; 20, 1-2: böot.-rf. Krater, Theben Arch. Mus. [ΘΠ 700](#), Imitation der Polygnot-Gruppe, 440-430 v. Chr.; CVA Athen, Benaki Mus. (1) 63-64 Taf. 64, 1-4; 66, 1-3: fünf böot.-rf. Glockenkratere, Athen Benaki Mus. 38554, Athen NM 12600, Theben Mus. 42758, 42759, 42761, Nachahmer des Malers der Louvre Kentauromachie/Oblique Sprig Maler, 440-430 v. Chr.; Sabetai 2014 mit Abb.

<sup>98</sup> Lullies 1940, 27. 1-7. Allgemein zur böot.-rf. Keramik, s. Ure 1953, 245-249; Ure 1958, 389-395; Pelagatti 1995, 33-48; Avronidaki 2007; Sabetai 2012a, 82; s. *B. II. 2b) Der Argos-Maler* und *B. II. 3c) Die Rebrankengruppe*.

<sup>99</sup> Bisher gesichert als schwarz- und rotfigurig produzierende Werkstätten sind der Mystenmaler, die Branteghemwerkstatt (= Rebrankengruppe, Frauenkopfmaler und Maler des GAK) und der Nauplia-Satyr-Cup-Maler, s. Pelagatti 1995, 42; Pfuhl 1926, 716; Sparkes 1967, 127; Pelagatti 1995, 41; Avronidaki 2007, 31-36; Sabetai 2012, 121; Sabetai 2012a, 82-91; Sabetai 2014, 14; Zampiti 2014, 75. 79; s. *B. II. 2. Die Mystenmaler I und II* und *B. II. 3. Die Rebrankengruppe*.

<sup>100</sup> Demand 1982, 116-117; Ure 1940-45, 27; Sabetai 2012, 123.

ten schwarzfigurigen Komposition<sup>101</sup>. Auf den archaischen Vasen Böotiens findet sich diese Kombination kaum<sup>102</sup>. Als übliches Element erscheint die Umrissmalerei in der späteren böotisch-schwarzfigurigen Vasenmalerei im letzten Viertel des 5. Jhs. v. Chr.<sup>103</sup>



Abb. 5. Kabirenbecher 360 in Berlin, Antikenslg. der Staatl. Museen, 3675

[© Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Fotograf: Johannes Kramer]

d) ‚Intentional Red‘ (Miltos)

Oftmals ist der Glanzton der Kabirenbecher hellrot, rötlich oder schokoladenbraun gefärbt, zumeist an der unteren Wandungshälfte. Diese Verfärbungen sind durch das Ineinandertapeln der Gefäße oder durch Temperaturschwankungen im Töpferofen entstanden<sup>104</sup> (366, 418). Gefäße mit solchen fehlgebrannten Stellen müssen von Kabirenbechern unterschieden werden, die intentionell mit rotem Glanzton bemalt wurden<sup>105</sup>. Die

Kabirenmalerei benutzten das ‚Intentional‘ oder ‚Coral Red‘, das auch als Miltos bezeichnet wird, zur Hervorhebung von tongrundigen Streifen, Fußkehlungen, dem Hintergrund von Dekorfeldern und ikonographischen Details, wobei die Maler der Rebrankengruppe und der Mysterienmaler diese Technik am häufigsten anwendeten<sup>106</sup> (Abb. 32, 390). Hierfür malten sie den rot brennen-

<sup>101</sup> So z. B. auf den Kabirenskyphoi und Fragmenten 9 (Haube), 103/103 (Himation), 358 (Abb. 33, 358: Himatia), 365 (Tür und Schwertscheide) und 387 (Abb. 28, 387: Steine) des Mysterienmalers; 297 (Kissen), 303 (Fuchschwanzspitze; Amphoren, Pferd, Gefäßständer), 373/373 (Altar) und 401 (Eimer) der Rebrankengruppe und 289 des Karlsruher Kabirmalers (Tierschnauzen).

<sup>102</sup> Diese Maltechnik ist nur für die ‚Boeotian Silhouette Group‘ belegt, die jedoch ohne Ritzungen arbeitete, s. Scheffer 1992, 119 B2. 127. 138. 129-130 Abb. 7-8 (Altar und Wagenkorb): böot.-sf. Lekane, London BM B 80, Mitte 5. Jh. v. Chr. Scheffer 1992, 119 B1. 138. 120 Abb. 1 (Altar): böot.-sf. Dreifußkothon, Berlin Staatl. Museen F 1727, um 570 v. Chr.; Andriomenou 1988, 12 Nr. 5 Taf. 2, 5 (Käfig): böot.-sf. Lekane, aus Akraiphnion, um 500 v. Chr. Diese Lekane muss der Liste der Gefäße der ‚Boeotian Silhouette Group‘, s. Scheffer 1993, 86-87, hinzugefügt werden.

<sup>103</sup> Neben den Malern der Kabirenbecher sind noch folgende Beispiele zu nennen: CVA Sarajevo (1) 34 Taf. 25, 4-10: böot.-sf. Skyphos, Sarajevo NM 421, Ende 5. Jh. v. Chr.; Ure 1933, 32. 28 Ab. 28-29: böot.-sf. Klylix, Akad. Kunstmus. Bonn 359, um 420 v. Chr.; Pelagatti 1962, 36-38 Taf. 22, 1: böot.-sf. Teller, Nauplia-Satyr-Cup-Maler, Privatbesitz, 3. Viertel 5. Jh. v. Chr.

<sup>104</sup> Noble 1988, 158-159. Beispiele von Fehlbränden an Kabirenbechern: 43, 45, 176, 188, 196, 209, 213, 239, 306, 333, 357, 361, 416, 418, 553, 569. Dabei wird deutlich, dass besonders die kleinen Kabirenbecher – wohl durch das Stapeln in größere Gefäße – von Fehlbränden betroffen waren, vgl. Noble 1988, 155. Ähnlich verhält es sich bei den schwarzen Glanztongefäßen, insbesondere denjenigen offener Form, aus dem Kabirion, s. Heimberg 1982, 57.

<sup>105</sup> Kalliga 2014, 45. Dass es sich bei diesem Phänomen nicht um Fehlbrände handelt, wird auch daran deutlich, dass die beiden Glanztonarten auf den betreffenden Kabirenbechern durch eine klare Kontur voneinander getrennt sind, wie z. B. an der Innenseite von Gefäßlippen (Abb. 5, 360; 36, 422. 524). Zudem besitzt das ‚Intentional Red‘ grundsätzlich eine sattere rote Farbe (389, 419) als die hellrot fehlgebrannten Stellen, die ohne Rücksicht auf die Darstellung oder den Dekor auftreten (366).

<sup>106</sup> Der Mysterienmaler unterlegte Fußkehlungen, horizontale und vertikale Streifen sowie Dekorfelder rot, die dann mit Punkten oder einem Zungenmuster gefüllt wurden; s. auch Ure 1933, 29-31. 25-26 Abb. 25-26: böot.-sf. Kelchkrater, Mysterienmaler I, Bonn Akad. Kunstmus. 363, Anfang 4. Jh. v. Chr.; CVA Heidelberg (1) 48

den Glanzton oder Ockerschlicker sowohl vor dem schwarz brennenden Glanzton auf als auch darüber. Am häufigsten wurde jedoch die Innenseite vollständig mit Ockerschlicker bedeckt und so tiefrot eingefärbt (Abb. 5, 360). Das Rot sollte womöglich mit der Farbe des Weins korrespondieren<sup>107</sup> (389, 419).

Ursula Heimberg erwähnt, dass einige Gefäße aus dem Kabirion vollständig mit roter Glanztonfarbe bemalt wurden. Sie stammten hauptsächlich aus der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr.<sup>108</sup> Ure beobachtete die Besonderheit des ‚Intentional Red‘ auch an böotisch-schwarzfigurigen Skyphoi und Lebetes derselben Zeit. Christina Avronidaki notiert für die böotisch-rotfigurigen Vasen dieser Zeitstufe, dass der Bildhintergrund mit Miltos bedeckt ist<sup>109</sup>.

Das ‚Intentional Red‘ wurde von Exekias und attischen Schalenmalern am Ende des 6. Jhs. v. Chr. eingeführt und in Verbindung mit schwarz- und rotfiguriger Malerei eingesetzt. In ähnlicher Weise wie auf den Kabirenbechern diente es vor allem zur Rotfärbung des Bildhintergrunds oder des Gefäßgrunds, doch wurde es von den spätarchaischen athenischen Malern großflächiger aufgetragen<sup>110</sup>. Von der Mitte des 5. Jhs. v. Chr. an gebrauchte man den roten Glanzton nur noch gelegentlich und dann in Verbindung mit der Technik weißgrundiger Malerei; namentlich nur mehr in der Werkstatt des Sotades und des Hegesiboulos II.<sup>111</sup> Die böotischen Vasenmaler favorisierten also anders als ihre zeitgenössischen, attischen Kollegen das Nebeneinander von schwarzem und rotem Tonschlicker auf hellem Grund.

---

Taf. 28, 3-4: [böot.-sf. Stamnos-Pyxis](#), Mystenmaler I, Heidelberg Antikenmus. der Univ. 181, um 400 v. Chr.; Wolters – Bruns 1940, Taf. 36, 3-4: [böot.-sf. Mandelamphoriskos](#), Mystenmaler I, Berlin Staatl. Museen 3263, Anfang 4. Jh. v. Chr.; CVA Heidelberg (1) 48 Taf. 28, 5: [böot.-sf. Lebes](#), Heidelberg Antikenmus. der Univ. 182, um 400 v. Chr.; Walker 2004, 68-69 Nr. 63-64 Taf. 25, 3.26, 1: [böot.-sf. Lotus-Palmetten-Kylikes](#), Mystenmaler, Theben Arch. Mus., 400-380 v. Chr. Seltener sind auch z. B. die Kopfhäuben bei Frauenfiguren rot hervorgehoben, s. unpublizierte, im Archäologischen Museum von Theben ausgestellt [Stamnos-Pyxis](#) aus der klassisch-hellenistischen Nordostnekropole bei der „Γέφυρα Ο.Σ.Ε.“ (Eisenbahnbrücke) nordöstlich von Theben (s. Walker 2004, Map 2 Nr. 1; s. allgemein Aravantinos 2007, 63). 357, 358, 361, 422 und 516 sind innen rot bemalt. Die Rebrankengruppe verwendete ‚Intentional Red‘ vor allem für horizontale Streifen, Fußkehlungen und an der Bodenunterseite (74, 367 und 390), aber insbesondere für die Innenseite (57, 58, 61, 65, 77, 80, 90, 306, 308, 310, 319, 360, 372, 376, 389, 419 und 524). Ebenfalls innen rot sind 22 und 120 des Karlsruher Kabirmalers, 296, 328 und 418 des Pan-Satyr-Malers sowie die figürlichen und ornamentalen Gefäße und Fragmente 129, 165, 176, 195, 321, 368, 441, 516, 522, 539 und 546. Bei Gefäßen des Pan-Satyr-Malers sind bisweilen die Henkel rot unterlegt (382). Auch die attischen Vasenmaler verwendeten das ‚Intentional Red‘ vor allem für Dekorbereiche, s. Cohen 1970-71, 4.

<sup>107</sup> Dem Tonschlicker wurde Ocker (rotes Eisenoxid) beigemischt und mit dem normalen schwarz versintenden Glanzton aufgetragen; dann wurde das Gefäß im Dreistufenbrand gebrannt. Der Ockerschlicker versintert dabei zu ‚Intentional Red‘, s. Farnsworth – Wisely 1958, 165-166; Noble 1988, 137. 140; Cohen 2006, 44-45. 49.

<sup>108</sup> Die rote Glanztonfarbe ist dann erst wieder ab dem 3. Jh. v. Chr. für hellenistische Reliefbecher belegt, s. Heimberg, 1982, 56. 59. 99

<sup>109</sup> Ure 1940-45, 23. Ure nennt in diesem Zusammenhang sf. Gefäße der Branteghemwerkstatt, des Mystenmalers I, des Nauplia-Satyr-Cup-Malers und des Malers der Rhitsona-Schalen, die in engster Verbindung mit den Kabirenmalern stehen bzw. im Fall des Mystenmalers I und der Branteghemwerkstatt auch Kabirenbecher hergestellt haben, s. *B. II. 2. Der Mystenmaler I und II* und 3. *Die Rebrankengruppe*. Oftmals wurden ausgesparte Streifen an der Außenseite des Gefäßfußes rot unterlegt, s. Heimberg 1982, 58; Avronidaki 2007, 55 mit Anm. 208.

<sup>110</sup> Boardman 1977, 64. 116; Cook 1997, 238; Cohen 2006, 45-48 Abb. 2; 4. 51 Abb. 9. 54-61 Nr. 7-9 mit Abb. 66-68 Nr. 13 mit Abb.

<sup>111</sup> Cohen 2006, 51-52. Der Maler und Töpfer Sotades ist mit Doppelkopfgefäßen auch im Kabirion vertreten, s. *E. I. 3a) Keramik*.

### e) Weißauftrag: Ein entscheidendes Detail

Nach dem Ende der archaischen Zeit nutzten die böotischen Vasenmaler ungefähr ab 450 v. Chr. wieder weiße Tonfarbe, um Details wie Haare und Kopfbinden an den schwarz gemalten Gestalten oder florale Ornamente in hellem Kontrast wiederzugeben – sowohl bei schwarzfigurigen als auch bei rotfigurigen Bildern<sup>112</sup>. Auf den Kabirenbechern sind ikonographische Elemente wie Haare, Bärte, Kränze, Binden oder Speisen in weißer Tonfarbe aufgemalt (Abb. 6, 380; 7, 362. [297](#), [302](#)) sowie Dekorzonen mit schwarzen und weißen Efeublättern abwechslungsreich gestaltet<sup>113</sup> ([297](#), [344](#)). Dabei wurde das Weiß sowohl auf den Glanzton als auch auf den Tongrund aufgetragen.

Grundsätzlich ist die Weißmalerei auf den Kabirenbechern schlecht erhalten, in den meisten Fällen sogar vollständig vergangen. Doch bei der Betrachtung am Original werden im Streiflicht die ehemals weiß bemalten Stellen als matte Flächen auf dem Glanzton sichtbar. Schlecht erhaltenes Weiß, das auf den Tongrund gemalt wurde, ist selbst im Streiflicht kaum noch zu erkennen. Es ist davon auszugehen, dass in einigen Fällen aufgrund starker Verwitterung oder moderner Reinigung die weiße Tonfarbe gänzlich verloren ist<sup>114</sup>.



Abb. 6. Kabirenbecher 380 in der Antikensammlung des Archäologischen Instituts der Universität Göttingen, 540 a [mit frdl. Genehm. des Archäologischen Instituts der Universität Göttingen, Foto und Rek.: K. Schlott]

Der Weißauftrag war bereits Hermann Winnefeld und Gerda Bruns bekannt<sup>115</sup>, doch hat sich bei der Untersuchung zahlreicher Gefäße herausgestellt, dass mehr Details als bisher dokumen-

<sup>112</sup> Noble 1988, 128; Avronidaki 2015a. CVA Paris, Louvre (17) 39 Taf. 38, 1-2: [böot.-sf. Kantharos](#) auf hohem Fuß, Paris Louvre CA 155, um 450 v. Chr. ; Lullies 1940, Taf. 26, 1-2: [böot.-rf. Glockenkrater](#), Mystenmaler I, Athen NM 1393, um 400 v. Chr.

<sup>113</sup> Nur für Stücke der Rebrankengruppe belegt.

<sup>114</sup> So im Fall des Bechers [292](#) in Athen (Abb. 37, [292](#)). Der Mystenmaler fügte dem Fackeltänzer zu beiden Seiten seines Kopfes und im Gesicht kurze Haarstoppel an, die jedoch nicht an der Kontur des Kopfes ansetzen, sondern auf die Gesichtsfläche aufgetragen wurden. Schwarz auf schwarz zu setzen war wahrscheinlich nicht die Absicht des Malers, sondern die Bartstriche, die noch im hohen Verwitterungsrelief erkennbar sind, waren mit einer ehemals weißen Bemalung hervorgehoben.

<sup>115</sup> Winnefeld 1888, 415; Winnefeld 1893, 64: „Die Technik ist die altertümliche schwarzfigurige, zuweilen mit reichlicher Verwendung von Weiß“. In den Beschreibungen folgender Becher erwähnt Bruns Reste von aufgesetztem Weiß: [289](#) (Haube der Flötenspielerin und Haar, Bart und Rücken ihres Trägers), [297](#) (s. Deckblatt: Eier, Tanie des Kabiros und Efeublätter), [302](#) (Binnenzeichnung und Tanie des Kabiros), [344](#) (Efeublätter), [356](#) (Abb. 23-24, [356](#): Bärte, Bauch der Schlange, „Sichel“ auf dem Kopf eines bärtigen Mannes), [362](#) (Abb. 7. 30, [362](#): Bärte, Kopfhair und Kränze), [365-366](#) (Gewänder), [383](#) (Reißzähne), [391](#) (Tanie um Kopf der Mittelfi-



tiert in weiß aufgemalt waren und aufgrund des schlechten Erhaltungszustands unbemerkt blieben. So hat z. B. der Mysterienmaler I auf Bildern mit beieinander stehenden und aufgereihten Mantelfiguren nur bärtige und dabei häufig weißbärtige Männer dargestellt<sup>116</sup> (289).

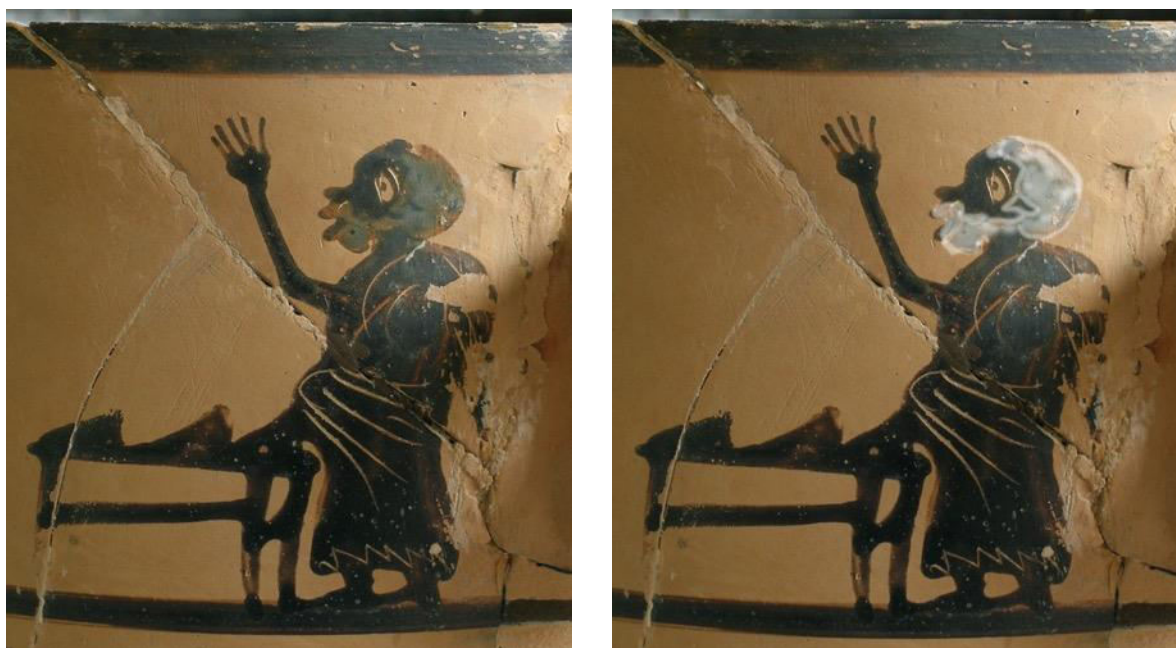


Abb. 7. Kabirenbecher 362 im Akademischen Kunstmuseum in Bonn, 1768;  
Original (links), Rekonstruktion des Weißauftrags (rechts)  
[mit frdl. Genehm. des Akademischen Kunstmuseums in Bonn, Foto und Rek.: K. Schlott]

Die Anwendung von ausschließlich weißer Tonfarbenmalerei auf schwarzem Glanztongrund ist für kein Kabirengefäß belegt<sup>117</sup>. Einzig für das Fragment 2 scheint dies der Fall zu sein, doch der Mysterienmaler verwendete dafür keine reine weiße Deckfarbe, sondern vermutlich verdünnten, rötlich-beige brennenden Tonschlicker – wie etwa auch der rotfigurig malende Argos-Maler<sup>118</sup> (Abb. 17, 436 [Kranz]; 438 b), der mit dem Mysterienmaler eng zusammenarbeitete<sup>119</sup>. Die wenigen Details der Binnenzeichnung wurden entweder ausgespart (Brustwarzen) oder mit

gur), 448 (Mittlerrippe der Efeublätter). Allgemein zum Weißauftrag auf Kabirenbechern, s. Perrot – Chipiez 1914, 297; Pfuhl 1923, 716; Cook 1997, 97.

<sup>116</sup> Bei 6, 8 und 103/103 waren Bärte und Kopfhair in weiß gemalt (Abb. 8, 6). Für 103/103 hatte dies bereits Braun angemerkt, s. Braun – Haevernick 1981, 45. Bei 289 erwähnte Bruns, dass die Haube der Flötenspielerin und Haar, Bart und Rücken ihres Trägers weiß sind, s. Wolters – Bruns 1940, 108 M 6, doch entgingen ihr die weißen Haare und Bärte des Mannes auf dem Wagen und der von hinten auf den Karren aufspringenden Figur. Ebenfalls weiße Haare und/oder Bärte müssen im Fall der Figuren auf 298 (schlafender Gelagerter), 376 (Bart der mittleren Figur), 380 (alle drei Figuren), 430 (Kranz im Haar der rechten Figur und Bart der linken Figur?) und 422 ergänzt werden (Abb. 6 und 34, 380; 36, 422). Bei letzterer Darstellung beschreibt Bruns nur für die Mantelfigur im Profil nach rechts weiße Striche im Haar und erwähnt „weiße Linien (...) an Haar und Bart der anderen“, s. Wolters – Bruns 1940, 105 M 1; s. D. VI. 1. Gruppen alter Männer und Frauen.

<sup>117</sup> Beispiele für Weißmalerei auf böotischen Glanztongefäßen s. Sabetai – Avronidaki 2018.

<sup>118</sup> Bei zwei böot.-rf. Vasenfragmenten aus dem Kabirion wurden Details wie das Trinkgefäß in der Hand eines Zechers auf 438 und eine Weihinschrift an Kabiros, s. Wolters – Bruns 1940, 66 Nr. 264 mit Abb., mit weißer Deckfarbe aufgetragen.

<sup>119</sup> Avronidaki 2007, 56. 95-97; s. B. II. 2b) Der Argos-Maler.

schwarzem Glanzton (Brust- und Wadenmuskel) aufgemalt. Es handelt sich also strenggenommen auch nicht um Malerei in Six-Technik, die als Weißauftrag mit Ritzung definiert ist<sup>120</sup>.

#### f) Glanztonware

Die Glanztonware zählt zu den Leitformen der böotischen Vasenkunst der archaischen und klassischen Zeit. Kabirenbecher, die innen und außen vollständig mit Glanzton bemalt sind, jedoch weder figürlich noch floral dekoriert wurden, sind mehrfach überliefert<sup>121</sup>. Das einzige Beispiel mit heller Schlickerbemalung ist das Fragment [2](#). Eine ungefähre Anzahl solcher Kabirenbecher im Verhältnis zu den schwarz- und rotfigurigen lässt sich nicht ermitteln, da Wandungs- und Fußfragmente nicht immer zur ursprünglichen Gefäßform rekonstruiert werden können. Die sicher identifizierten Funde und die Museumsbestände zeugen aber von einer eher geringen Zahl.

### 3. Warum sind die Kabirenbecher schwarzfigurig?

In Bötien nutzten die Vasenmaler die schwarzfigurige Malweise von archaischer bis in spät-klassische Zeit. Diese Tradition legt nahe, dass die Kabirenmaler durch das Schwarzfigurige nicht auf ältere Malstile zurückgegriffen haben, um dem für den Heiligtumsbetrieb bestimmten Trinkgeschirr einen altertümlichen Charakter zu verleihen – wie etwa im Fall der panathenäischen Preisamphoren<sup>122</sup>. Sind die Kabirenbecher aber allein aufgrund der Maltradition schwarzfigurig bemalt worden? Oder stand die Malweise auch mit der Bildaussage der Kabirenbecher in Zusammenhang? Bot das Schwarzfigurige dahingehend vielleicht Vorteile gegenüber dem Rotfigurigen?

Die Geschichte der griechischen Vasenmalerei führt eigentlich zu einem anderen Schluss: Die gemalte Binnenzeichnung des Rotfigurigen ermöglichte eine neue Qualität der Gestaltung, die dem Naturbild des menschlichen Körpers deutlich näher kommt als durch Ritzungen. Mit der neu entwickelten Technik konnten die Künstler die Außen- und Binnenkonturen differenzierter gestalten, indem sie den Glanzton verdünnt oder deckend auftrugen. Das ließ den Körper

<sup>120</sup> Cohen 2006, 73; Sabetai – Avronidaki 2018, 319. 320 Abb. 10 rechnen die Malerei auf Fragment [2](#) zur Six-Technik, die sie als Farbauftrag auf schwarzem Grund – mit und ohne Binnenritzung – definieren, Sabetai – Avronidaki 2018, 315-316. Unabhängig von Fragen der modernen Definition ist die Malerei mit Weiß oder anderen Tonfarben sehr selten in Bötien und mit Fragment [2](#) nur einmal für die Kabirenbecher bezeugt. Die weißen Malereien auf den schwarzen Glanzton-Kabirenskyphoi [440](#) (Abb. 52, [440](#)) und [405](#) in Nafplion sind sehr wahrscheinlich modern, s. *D. VIII. Neuzeitliche Malerei auf antiken Kabirensvasen*.

<sup>121</sup> [405](#) (ohne die moderne, weiße Bemalung), [440](#) (Abb. 52, [440](#), ohne die moderne, weiße Bemalung) und die Fragmente [575](#), [576](#), [579](#) und [580](#) sowie unpublizierte Henkelfragmente aus dem Kabirion. Einige der von Heimberg als Glanztonkabirenbecher identifizierten Fragmente ([577](#), [578](#) und [581 a-c](#)) entsprechen nicht der kanonischen Gefäßform der Kabirenskyphoi, sondern scheinen hellenistische Trinkbecher in der Art der Westabhangware zu sein, s. Heimberg 1982, 27-28. 131; Rotroff 1997, 11-13. 97-98; Alexandropoulou 2002, 33. 177-178. Gegen eine Identifikation als Kabirenbecher sprechen auch technische Merkmale wie die Kombination von Ritzung und Weißauftrag, die erst wieder für hellenistische Keramikgattungen eingeführt wurde.

<sup>122</sup> Walters 1892-1893, 78. Zu den panathenäischen Preisamphoren s. Bentz 1998, 59-60 mit Anm. 325 mit weiterer Lit.; Boardman 1977, 180-183; Kreuzer 2017, 2 Anm. 6 mit weiterer Lit.

rundplastischer erscheinen. Diese Plastizität konnte durch die Technik des Ritzens und die Einheit von Binnenfläche und Kontur im Schwarzfigurigen nicht erzielt werden<sup>123</sup>.



Abb. 8. Fragment 6 eines Kabirenbechers im Archäologischen Museum von Theben, K 3000 und K 3055; Original (links), Rekonstruktion des Weißauftrags (rechts) [Foto und Rek.: K. Schlott]

Dieser Effekt des Rotfigurigen ergab sich allerdings nicht zwingend, wie es die Bilder der böotischen Maler und die Kabirenbecher belegen: Betrachtet man die wenigen rotfigurigen Kabirenbecher [369](#) und [436](#) sowie die Fragmente [437](#) und [438 a-b](#) (Abb. 17, [436](#); [437](#), [438a-b](#)), so sind die Binnenzeichnung und die Konturen der Figuren äußerst schematisch und unpräzise geführt – wie auch sonst in der böotisch-rotfigurigen Malerei. Die Linien und Punkte der Körper und Gewänder sind gleichmäßig deckend aufgetragen. Obwohl die Figuren „rot ausgespart sind (...), sind die Bilder noch ganz schwarzfigurig gedacht und empfunden“, fasst Lullies zusammen<sup>124</sup>. Somit wird deutlich, dass gerade die Errungenschaften des Rotfigurigen von den böotischen Malern nur sporadisch adaptiert wurden; d. h. eine möglichst naturgetreue Körperwiedergabe war offenbar nicht ihr Ziel<sup>125</sup>.

Anders erscheinen die schwarzfigurigen, abnormen Gestalten auf den Kabirenbechern, deren Konturen aufgrund der Malweise nicht ausfransen. Die scharfe Linienführung formuliert präzise den abnormen Körper und die sparsame Binnenritzung konzentriert den Blick des Betrachters auf die wichtigsten Formen und Aspekte der silhouettenhaften Figuren. Wie ich im Kapitel *C. II. Die bildliche Konzeption des abnormen Körpers auf den Kabirenbechern* verdeutliche, lenken die Maler durch die Ritzungen den Blick auf die primären Signalpunkte der abnormen Körperkonzeption wie Bauchnabel, Anus oder Phallos. Es wäre denkbar, dass sich die schwarzfigurige Malweise besser dazu geeignet hat, die oftmals dünnen Körperglieder zu zeichnen. Auch darf die Kontrastwirkung der schwarzen Figuren gegen den hellbeigen Tongrund nicht unterschätzt werden. Sie ermöglichte wiederum Betonungen durch die Umrissmalerei<sup>126</sup>.

<sup>123</sup> Metzler 1971, 82; Wehgartner 1983, 11; Bron – Lissarrague 1984, 12; Kunisch 1994, 84-87; Cook 1997, 158-159.

<sup>124</sup> Lullies 1940, 22. Es gibt wenige Ausnahmen, z. B. im Oeuvre des Argos-Malers, der die Bauchmuskulatur der männlichen Figuren in der Vorderansicht durch verdünnten Glanztonauftrag als weiche Konturen differenzierte, s. Avronidaki 2007, 60 Taf. 50 α-δ.

<sup>125</sup> s. hierzu auch Demand 1982, 118.

<sup>126</sup> s. *D. V. 3. Bilder vom Gelage*.

Ein Blick auf die normativen böotisch-schwarzfigurigen Darstellungen des letzten Viertels des 5. Jhs. v. Chr. zeigt aber, dass diese Effekte nicht auf die Kabirenbecher beschränkt blieben. Im selben Malduktus schufen der Mysterienmaler I sowie andere böotische Maler auch normative Figuren<sup>127</sup> (Abb. 15). Hinzu kommt, dass insbesondere auf Kylikes aus dem 3. Viertel des 5. Jhs. v. Chr. Figuren in ganz gegenteiliger Malweise angelegt wurden: Ohne anschließend Details in Ritzung einzufügen, zeichneten die Maler rasch, teils mit dünn, teils mit deckend aufgetragenem Glanzton, Silhouettenbilder auf den Tongrund. Manche der Figuren erhielten dabei eine ungleichmäßige Konturlinie<sup>128</sup>.

Ob die Kabirenmaler nun die schwarzfigurige der rotfigurigen Malweise vorzogen, um die Qualitäten des Schattenrisses zum Einsatz zu bringen, oder ihr aufgrund der Werkstatttradition den Vorrang gaben, lässt nicht eindeutig klären. Klar ist aber – vor allem mit Blick auf die wenigen rotfigurigen Kabirenbecher –, dass sie die schwarzfigurige Maltechnik als geeigneter für die Wiedergabe verformter Figuren betrachteten<sup>129</sup>. Denn keine der Figuren auf den rotfigurigen Kabirenvasen ist abnorm verzerrt (Abb. 17, **436**; 13, **437**, **438a-b**, **369**). Zudem handelt es sich bei den rotfigurigen Kabirengefäßen um ein kurzzeitiges Phänomen – sie datieren alle in die Zeit zwischen 430-410 v. Chr.<sup>130</sup> In dieser Zeit war die abnorme Malweise der Kabirenbecher erst in ihrer Entstehung, d. h. mit der Entwicklung und Übernahme des abnormen Körperkonzepts gab man das Rotfigurige als Maltechnik für die Kabirenvasen auf<sup>131</sup>.

Für die schwarzfigurige abnorme Malerei bietet die graphische Zeichnung der Neuzeit eine konzeptionelle Parallele, genauer die Gestaltung des ‚Grotesken‘ vom 16. bis ins 20. Jahrhundert. Hierunter subsumiert der Literaturwissenschaftler Wolfgang Kayser z. B. die surrealen Graphiken von Agostino Veneziano und Hieronymus Bosch aus dem 16. Jh. oder von Francisco de Goya aus dem 19. Jh. Kayser hat federführend das Groteske in Malerei und Dichtkunst theoretisch erfasst. Er stellt fest, dass die verformten oder verstümmelten Figuren der genannten Künstler verschiedenste Spielarten abnormer Darstellungsweisen wiedergeben, sie jedoch alle dieselbe Zeichnungstechnik gemeinsam haben, die Graphik. Kayser zählt zwei Gründe

<sup>127</sup> z. B. Wolters – Bruns 1940, Taf. 36, 3-4: [böot.-sf. Mandelamphoriskos](#), Mysterienmaler I, Berlin Staatl. Museen 3263, Anfang 4. Jh. v. Chr.; Ure 1933, 32 Nr. 6. 28 Abb. 28-29: [böot.-sf. Kylix](#) mit niedrigem Stiel, Bonn Akad. Kunstmus. 359, um 420 v. Chr.; Ure 1933, 29-31. 25-26 Abb. 25-26: [böot.-sf. Kelchkrater](#), Mysterienmaler I, Bonn Akad. Kunstmus. 363, Anfang 4. Jh. v. Chr.; CVA Paris, Louvre (17) 38-39 Taf. 36-37: [böot.-sf. Stamnos-Pyxis](#), Mysterienmaler I, Paris Louvre CA 791, Anfang 4. Jh. v. Chr.; Langlotz 1932, 125 Nr. 659 Taf. 220: [böot.-sf. Hydria](#), Würzburg Martin-von-Wagner-Mus. L 220, um 400 v. Chr.; s. auch CVA Paris, Louvre (17) 36-37 Taf. 34, 1-4; 31, 3; 40, 1: [böot.-sf. Lekane](#), Paris Louvre MNC 743, letztes Viertel 5. Jh. v. Chr.

<sup>128</sup> z. B. Maffre 1975, 502-504 Nr. 25. 503 Abb. 25 a-d: [böot.-sf. Kylix](#), Athen Kanellopoulos Mus. 189, um 440 v. Chr.

<sup>129</sup> s. auch Sabetai 2012a, 88-89. 89 (Zitat), die vermutet, dass die rotfigurige Technik in Böotien erhabenen Themen vorbehalten war, etwa der Wiedergabe von bürgerlichen Tugenden und feierlichen Momenten: „The Kabiric-ware parodies are closely linked to black-figure, while red-figure was not deemed suitable for grotesques, even when it decorated the Kabiric shape par excellence. Thus, red-figure in Boeotia is tuned in a different mode and speaks a visual language of a more elevated tone.“

<sup>130</sup> s. *D. I. 3. Die rotfigurigen Kabirenbecher*.

<sup>131</sup> s. *B. II. 1. Der Pan-Satyr-Maler*.

hierfür auf: Erstens könne mit Stift und Radiernadel schneller und unmittelbarer gezeichnet werden; es ließe sich die Laune des Augenblicks im Bild bannen. Zweitens sei der lineare, schwarze Strich konkreter als der farbige Pinselstrich. Die schwarze Zeichnung gegen den hellen Hintergrund ließe den Betrachter das Dargestellte direkter wahrnehmen. Gestützt wird diese Distanzlosigkeit nach Ansicht von Kayser durch das durchweg kleine Format der grotesken Graphiken<sup>132</sup>.

Analog zu Kaysers These ist zu überlegen, ob die Maler der Kabirenskyphoi mit der schwarzfigurigen Technik, die als einzige ‚Farbzutat‘ weiß für formale Details kannte, ihren abnormen Bildern eine höhere Eindringlichkeit verleihen und den Betrachter unmittelbar am dargestellten Geschehen teilhaben lassen wollten. Inwieweit die Maler derartige Wirkungsunterschiede des Rot- und Schwarzfigurigen beabsichtigten, lässt sich nicht belegen. Unmittelbarkeit spielt aber bei der Körperkonzeption der ‚Kabirenfiguren‘ und deren Wahrnehmung eine wichtige Rolle, wie es z. B. durch die Wendung der Köpfe in die Vorderansicht deutlich wird<sup>133</sup>.

Es lässt sich nicht zweifelsfrei eruieren, ob sich die Maler im Fall der Kabirenskyphoi aufgrund wirkungsästhetischer Gründe bewusst für die schwarzfigurige Technik entschieden oder allein der vorrangigen Maltradition folgten. Die normative Körperbildung rotfiguriger Gestalten auf den Kabirenbechern lässt aber vermuten, dass dem Schwarzfigurigen eine gewisse Wirksamkeit zur eindringlichen Darstellung des Abnormen beigemessen wurde.

#### 4. Werkstattübergreifende Merkmale der Bildfeldgestaltung

Bis auf wenige Ausnahmen folgten die Maler einem festen Schema beim Dekorieren der Kabirenbecher. So wurde die Innenseite vollständig mit Glanzton überzogen und in nahezu allen Fällen befindet sich das Bildfeld auf der oberen Gefäßhälfte zwischen den Henkeln oder es nimmt die oberen zwei Drittel der Gefäßwandung ein<sup>134</sup>.

Bei ungefähr der Hälfte aller ganz oder nahezu vollständig erhaltenen Gefäße sind beide Seiten mit einer figürlichen Darstellung versehen. Im Allgemeinen fügten die Kabirenmaler den Darstellungen nur sparsam Ornamente bei. Am häufigsten ist das Weinrankenmotiv mit Trauben vertreten, das über beiden Bildfeldern<sup>135</sup> oder nur über der Gefäßseite ohne figürliche Darstellung<sup>136</sup> verläuft und sich von Henkel zu Henkel erstreckt (Abb. 37, **292**; 9, **304**, **291**, **353**). Manchmal wächst die Ranke aus einem Baum in der Mitte und/oder an den Seiten des Bildfelds<sup>137</sup> (Abb. 49, **380**, **393**, **420**). Neben den Weinranken finden sich – jedoch seltener – Oliven- oder Myrtenzweige als Randornament<sup>138</sup>. An der Außenseite der Wandung ist der Rand zumeist mit einem einfachen Band hervorgehoben, das mit einem oder mehreren, mittig umlau-

<sup>132</sup> Kayser 1957, 191-192; siehe auch allgemein Wirth 2017, s. v. Das Groteskkomische (G. Oesterle) 35-42.

<sup>133</sup> s. C. II. 2a) *Hässliche Köpfe*.

<sup>134</sup> Einzige Ausnahme bildet der Kabirenskyphos **292** des Mystermaalers I (Abb. 37, **292**), bei dem das Bildfeld als umlaufender Fries die gesamte untere Gefäßhälfte umzieht; die obere Hälfte ziert eine Weinranke.

<sup>135</sup> So auf **74**, **292**, **297**, **298**, **303**, **304**, **305**, **353**, **356**, **363**, **367**, **379**, **401**, **408**.

<sup>136</sup> **290**, **291**, **299**, **372**, **376**, **380**, **387**, **389**, **391**, **398**, **399** (Ausnahme), **400**, **402**, **403**).

<sup>137</sup> Aus Baum erwachsend: **304**, **305**, **382** (Abb. 1, **382**), **399**.

<sup>138</sup> Olivenzweig: **371**, **436** (Abb. 17, **436**). Myrtenzweig: **357**, **436** (Abb. 21, **357**; 17, **436**).

fenden Bändern korrespondiert. Diese bilden gleichzeitig den Rahmen für das Bildfeld, das seitlich von den Henkeln begrenzt wird. Die untere Gefäßhälfte wurde entsprechend den Werkstattkonventionen flächendeckend mit Glanzton bemalt oder tongrundig belassen. Gleiches gilt für die Außen- und Innenseite des Ringfußes. Bei allen größeren Gefäßen ist die Unterseite des Bodens mit einem Punkt in der Mitte dekoriert, um den ein oder bis zu vier konzentrische Kreise verschiedener Stärke gezogen sind<sup>139</sup> (391, 430). Anzahl und Dicke der Ringe ergeben kein durchgängiges Muster, das sich bestimmten Werkstätten zuordnen ließe<sup>140</sup>. Das Merkmal beschränkt sich zudem nicht nur auf die Kabirenbecher, sondern ist allgemein kennzeichnend für die böotische und attische Keramik der klassischen Zeit<sup>141</sup>. Der Boden der kleineren Kabirenvasen ist oftmals unbemalt.

Die häufige Wiedergabe der Wein- und Efeuranke über Darstellungen verschiedenen Inhalts schließt deren Bedeutung als Landschafts- oder Raummerkmal weitgehend aus. Sie stellt die Kabirenskyphoi in direkten Bezug zum Wein und versetzt sie in einen dionysischen Kontext, dem die Funktion der Becher als Trinkgefäße und ihre Verwendung beim Fest im Heiligtum entsprochen haben dürfte. Das Weinrankenmotiv steht in der griechischen Vasenmalerei stets in enger Verbindung zu Dionysos und versinnbildlicht unmittelbar die Zusammengehörigkeit von Dionysos, Wein und Weinanbau<sup>142</sup>. Selbiges gilt für die Efeuranke. „Dort, wo Dionysos ist, wachsen Wein und Efeu“<sup>143</sup>, fasst Nikolaus Dietrich die Funktion von Weinlaub und Efeu prägnant zusammen. Innerhalb der Vasenkunst Böotiens wurde das Weinrankenmotiv überdies ab der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. auf die Kabirenbecher beschränkt. Spätestens zu dieser Zeit scheinen der Kabiroskult und das Fest im Kabirion als dionysische Sphäre empfunden worden zu sein.

Dem Weinrankenmotiv könnte neben der allgemein dionysischen Bedeutungsebene auch die reale örtliche Disposition des Kabirions zugrunde liegen. Heutzutage sind die Hänge rund um

<sup>139</sup> Wolters – Bruns 1940, 95.

<sup>140</sup> Einzig für die Werkstatt der Mystenmaler lässt sich ein grobes Muster erkennen. Auf den Boden wurden um den Mittelpunkt durchweg ein breiter Kreis und bisweilen noch ein bis zwei weitere um diesen herum gezeichnet. Für die Rebrankengruppe konnte ich kein Schema nachvollziehen.

<sup>141</sup> Als Beispiele s. CVA Reading (1) 28-29 Taf. 17, 4a-c: böot.-sf. Skyphos, Reading Univ. Mus. 29.XI.6, frühes 5. Jh. v. Chr.; s. CVA Theben (1) 33-35 Taf. 21, 1-4; 22, 1-4: böot.-rf. Pyxis, aus Kanapitsa (Nekropole nördlich von Theben), Theben Arch. Mus. 31923, 430-425 v. Chr. Ferner s. Sparkes – Talcott 1970, 277-278 Nr. 592-593 (um 410 v. Chr.); 600 (400-375 v. Chr.); 606 (um 380 v. Chr.) Taf. 26. 288 Nr. 734-735 (um 500 v. Chr.) Taf. 30. 289-290 Nr. 752-753 (420-400 v. Chr.) Taf. 31: att. Glanztonskyphoi und einhenklige Tassen. Selbiges Merkmal weist auch die schwarze Glanztonware des 5. und 4. Jhs. v. Chr. aus dem Kabirion auf, s. Heimberg 1982, 58.

<sup>142</sup> Blech 1982, 185-201; Braun – Haevernick 1981, 6; Dumas 1998, 23-24; Rühfel 2003, 42-63. Die Weinlaube als Sinnbild für dionysische Sinnesfreuden und den Gott selbst; jeweils mit Bildbeispielen von Dionysos mit Weinranke auf att.-sf. und att.-rf. Gefäßen des späten 6.-4. Jh. v. Chr., s. Schäfer 1997, 91-92; Vierneisel – Kaefer 1990, 325-330; Simon 1980, 282-284. 289; LIMC III 2 (1986) 415 s. v. Dionysos Nr. 295; 329; 369; 372; 373; 409; 748; 788 (A. Veneri); Blech 1982, 210-213; Dietrich 2010, 69-78; Heinemann 2016, 157. Rolf Hurschmann hat dies auch für die unteritalischen Symposionsbilder deutlich gemacht, auf denen die Weinranke als Hinweis auf Dionysos selbst oder aber zur dionysischen Charakterisierung von Symposien dient, s. Hurschmann 1985, 114-117; Paoletti 1998, 20. Weitere Beispiele für Darstellungen des Dionysos mit Weinranke s. LIMC III 2 (1986) 456. 485 s. v. Dionysos Nr. 361; 741; 742 (A. Veneri).

<sup>143</sup> Dietrich 2010, 74.

das Kabirion mit Weinreben und Olivenbäumen bepflanzt, wobei die Olive womöglich erst in den letzten 150 Jahren in Böotien eingeführt wurde<sup>144</sup>. Ausgedehnten Weinanbau in der Gegend des Kabirions beschreiben Reisende des 19. Jahrhunderts. Für die Antike legt Pausanias Zeugnis ab – so behaupteten die Thebaner, sie seien die ersten unter den Menschen gewesen, die Weinbau betrieben<sup>145</sup>. Doch ob die Hügel um das Kabirion einst mit Wein kultiviert waren, lässt sich damit nicht belegen<sup>146</sup>. Auch nicht, ob die Rebranke abhängig zum tatsächlichen Weinanbau als Motiv auf den Kabirenbechern gewählt wurde.

Besonders augenfällig ist die Anordnung der Figuren auf den Kabirengefäßen. Sie sind so im Bildfeld platziert, dass kaum bis gar keine Überschneidungen entstehen<sup>147</sup>. Außerdem ist keinerlei räumliche Tiefe angedeutet. Die Figuren haften zumeist auf der Standlinie und werden nie wie in der zeitgenössischen unteritalischen oder attischen Vasenmalerei auf mehreren räumlichen Ebenen gestaffelt<sup>148</sup>. Eine erschlossene Räumlichkeit ist hin und wieder bei Mobiliar wie Klinen und Tischen erkennbar, bei denen alle vier oder drei Beine versetzt zueinander abgebildet sind<sup>149</sup> (Abb. 33, **358**). Hiermit verfolgten die Maler vielleicht die Absicht, Funktionalität darzustellen: Ein Beistelltischchen muss mit drei Beinen gezeigt werden, da es auf zwei nicht stehen könnte.

Der Hintergrund des Bildfeldes ist auf den Kabirenskyphoi immer tongrundig belassen. Vereinzelt sind Kränze oder Binden über den Figuren dargestellt, um die Thematik der Bildmotive zu unterstreichen (Abb. 42, **330**, **291**). Ebenfalls sparsam spezifizierten die Vasenmaler die Identität der Figuren durch Beischriften, die vor allem Eigennamen mythischer Gestalten nennen<sup>150</sup>. Als landschaftliche Elemente, die vermutlich die Szenerie als draußen in der unzivilisierten Natur wiedergeben<sup>151</sup>, finden sich Äste und Bäume sowie Felsen und Steine. Letztere sind oftmals als gepunktete Flächen oder in Umrissen dargestellt. Die freie Natur wurde zudem durch eine geschwungene Bodenlinie gezeigt<sup>152</sup>. Prinzipiell erschweren es die sparsam gesetzten Raumindikatoren und die zurückhaltende Darstellung von Gegenständen und Mobiliar, die Umgebung der dargestellten Szenen eindeutig zu identifizieren. Daraus ist zu schließen, dass das Bestimmen des Handlungsorts oder -raums für die Bildaussage nur untergeordnete Bedeutung besaß. Sondern Felsen, Bäume, Hügelandschaft oder Tischchen spezifizieren die gezeigten Bildthemen und die Identität der Figuren. Mit demselben Bildkonzept – wenige Figuren, keine

<sup>144</sup> Rackham 1983, 313.

<sup>145</sup> Dodwell 1819, 235; Ross 1851, 23; Ulrichs 1863, 88. 102; Welcker 1865, 32. Paus. 9, 25, 1.

<sup>146</sup> Laut Oliver Rackham hat sich die Pflanzenwelt Böotiens in den letzten zwei Jahrtausenden kaum verändert, s. Rackham 1983, 317. 331.

<sup>147</sup> Ausnahmen bilden nur die Becher **297**, **302**, **359**, **389** und **425** (s. Deckblatt. Abb. 4, **297**).

<sup>148</sup> Williams 1991, 120-121; Dietrich 2010, 506-538.

<sup>149</sup> So z. B. die Klinen auf **358** und **404**, der Webstuhl auf **376** und **402** sowie die Tische auf **314**, **358** und **362** (Abb. 33, **358**; 30, **362**)

<sup>150</sup> **302**, **303**, **309**, **366**, **398** und **433** und s. Tab. 4.

<sup>151</sup> Dietrich 2010, 412. 542.

<sup>152</sup> Felsen und Steine: **354**, **358**, **366**, **387**, **388** und **422** (Abb. 11, **354**; 33, **358**; 28, **387**; 36, **422**). Hügel: **136**, **301** und **381** (Abb. 27, **381**). Äste: **291**, **387**, **400**, **414** und **430** (Abb. 28, **387**). Bäume: **362**, **399** und **422** (Abb. 30, **362**; 36, **422**).

Überlagerungen und sorgfältig gewählte Landschaftsangaben – entwarfen die böotischen Maler auch zeitgenössische rotfigurige Darstellungen. Es handelt sich demnach um eine künstlerische Konvention der böotischen Werkstätten.

Charakteristisch für die Bilder auf den Kabirenbechern sind eine schlichte Malweise und die parataktische Reihung der Figuren ohne räumliche Staffelung. Die Maler vermittelten ihre Bildinhalte mit wenigen, aber signifikanten, ikonographischen Formeln. Das Augenmerk wird auf die entscheidenden Informationsträger – die Figuren, ihr Aussehen und die Motive – gelenkt, wodurch eine klare Formulierung der Bildaussage erzielt wird, ohne die Absicht, den ästhetischen Wert der Gefäße durch zahlreiche Ornamente zu erhöhen.



## II. Werkstätten, Stilanalyse und Datierung



Abb. 9. Kabirenbecher 304 im Athener Nationalmuseum, 10465  
[Umzeichnung aus: Wolters – Bruns 1940, Taf. 13-14]

Ohne Stilanalyse lässt sich keine ikonographische Untersuchung durchführen. Deshalb identifiziere ich zunächst die stilistischen und gefäßmorphologischen Eigenheiten der einzelnen Werkstätten, auch um die Kabirenvasen durch den Vergleich mit anderen schwarz- oder rotfigurigen Vasenbildern in die klassische Werkstattlandschaft Böotiens einzuordnen. Daraus ergibt sich eine solide Grundlage für die Datierung der Kabirengefäße unter Berücksichtigung der bekannten Chronologie. Darauf aufbauend lassen sich die Kabirenbecher dann in den anschließenden Kapiteln in ihr zeitgenössisches, historisches sowie mentalitätsgeschichtliches Umfeld einbetten und die abnormen Körper und Bildmotive in ihrem antiken Kontext deuten. D. h. es lässt sich sowohl die damalige Kultgemeinschaft umschreiben als auch deren Sicht auf die Gefäße rekonstruieren<sup>153</sup>.

<sup>153</sup> In seiner Arbeit über Karikaturen auf griechischen Vasen, in der ein Kapitel den Kabirenbechern gewidmet ist, entscheidet sich Alexandre Mitchell – wenig nachvollziehbar – gegen eine Werkstatteinteilung der Kabirenge-

Ausgehend von Fundkontext, Gefäßform und Malstil wurden die Kabirenskyphoi in jeweils sehr unterschiedliche chronologische Reihen gebracht. Als Erste unternahm Gerda Bruns eine umfassende Untersuchung und Datierung der Kabirengefäße. Sie hat vor allem die figürlich verzierten Kabirenskyphoi und -fragmente drei verschiedenen Vasenmalern zugewiesen: dem Kabir-, Mysten- und Satyrmaler<sup>154</sup>. Basierend auf den Ergebnissen der älteren Grabung und aufgrund stilistischer Vergleiche mit den wenigen nicht abnorm wiedergegebenen Figuren ging Bruns zunächst davon aus, dass alle figürlich bemalten Gefäße zwischen 440 und 420 v. Chr. entstanden sind<sup>155</sup>. Davor äußerten bereits Hermann Winnefeld und Homer Thompson die Annahme, dass die Kabirenbecher aufgrund von Stil und Buchstabencharakter der Beischriften bis weit ins 4. Jh. v. Chr. hergestellt worden sein müssen<sup>156</sup> (Tab. 3-4). Infolge der neueren Ausgrabungen korrigierte Bruns ihren Datierungsvorschlag, da der stratigraphische Kontext einiger Kabirenbecherscherben verdeutlichte, dass einzelne „figürlich bemalte Fragmente (...) nicht vor der Mitte des 4. Jhs. entstanden sein können“<sup>157</sup>. Nach Bruns hat Karin Braun die Funde der neueren Grabungen im Kabirion zusammen mit den Altfunden und den auf verschiedene Museen verteilten Stücken erneut untersucht und die Malerzuweisungen zum Teil revidiert. Braun hat wie zuvor Bruns ebenfalls eine systematische Typologie der Gefäßformen durchgeführt<sup>158</sup>. Meine Untersuchung der Gefäße und Bilder führte jedoch zu dem Schluss, dass mehr als drei Maler mit der Dekoration von Kabirenbechern befasst waren und mindestens ebenso viele Töpfer mit deren Herstellung.

## 1. Der Pan-Satyr-Maler

Bruns stellte das Oeuvre des ‚Satyrmalers‘ auf der Grundlage des Malstils zusammen<sup>159</sup>. Zum Ausgangspunkt nahm Bruns den fragmentierten Athener Becher **304** (Abb. 9, **304**) aus dem Kabirion, an dem die zeichnerischen Eigenheiten dieser Werkstatt umfassend dargelegt werden

---

fäße: „In general, one must be careful with the attribution of vases, and therefore to attribute paintings to one painter when faced with so few vases (compared with the large number of Athenian vases available) is unwise to say at least!“, s. Mitchell 2009, 256-257. Mitchell nennt nur den Mystenmaler, s. *B. II. 2. Die Mystenmaler I und II*, der „one tradition of caricature“ wiedergebe. Für andere Malweisen verwendet Mitchell den Begriff „style of caricature“, s. Mitchell 2009, 260 (Zitat). 267, und hebt stilistische Ähnlichkeiten zwischen den ‚Kabirenbildern‘ hervor, die man schlussendlich auch mit Malernamen belegen könnte.

<sup>154</sup> Wolters – Bruns 1940, 95-121.

<sup>155</sup> Bruns zog hierfür vor allem die ‚Kabirscherbe‘ **302** heran, s. Wolters – Bruns 1940, 125. Ihre Datierung wird von Percy N. und Anne D. Ure bestätigt, s. Ure 1933, 26, und war bereits von Paul Wolters vorgeschlagen worden, s. Wolters 1930, 214. Karin Braun erschließt einen nur wenig jüngeren zeitlichen Ansatz um 410/400 v. Chr., s. *B. II. 3d) Der Karlsruher Kabirmaler und Bruns‘ Kabirmaler*.

<sup>156</sup> Winnefeld 1888, 423-424; Thompson 1934, 444.

<sup>157</sup> Bruns 1964, 248. 262 (Zitat); Bruns 1967, 232. 250. 268.

<sup>158</sup> Braun – Haevernick 1981, 1-29; EAA Suppl. 2 (1994) 801-804 s. v. Cabiri, vasi (K. Braun). In den Arbeiten jüngerer Zeit über die Kabirenbechern werden die Datierungen von Bruns und Braun weitgehend vorbehaltlos übernommen, s. Mitchell 2009, 253-254; Thompson 2008, 97-98; Bedigan 2008, 188-191. Einzig Erin Thompson sieht einige von Brauns Vergleichen mit unteritalischen Bildern kritisch. Sie schließt sich dann aber Mitchells Datierung (Mitte 5. Jh. bis spätes 4. Jh. v. Chr.) aus seiner Dissertation an, s. Thompson 2008, 98 Anm. 252; Mitchell 2002.

<sup>159</sup> Wolters – Bruns 1940, 113-116.

können: Mit breiten Pinselstrichen konstruierte der Maler Figuren mit einem gelängten Oberkörper, an den er ein großes rundliches Gesäß und längliche Gliedmaßen anfügte. Ellbogen, Knie und Ferse buchten rund aus oder laufen spitz zu, an den Händen stehen steife, einzeln gezeichnete Finger ab oder der Maler formte die Hand zangenartig. Ein hervorstechendes Merkmal sind geritzte Halbbögen und Kreise, mit denen Knöchelgelenk, Wadenmuskel, Kniescheibe, Brustwarzen, Bauchnabel, Anus und Eichel hervorgehoben sind (Abb. 10, **296**; 9, **304**). Die Gesichter sind durch knollenartige Nasen charakterisiert, die in hervorstehende Lippen übergehen. Die gerade Stirn setzt sich in einer wellig geformten Kalotte fort. Die Augen zeichnete der Maler als nahezu geschlossenes Oval, in dessen Mitte er einen Strich oder Punkt als Pupille setzte. Die meisten Gestalten tragen einen spitzen Bart und Satyrschwanz, die jeweils durch kurze Ritzstriche gestaltet sind. Ebenso sind das Kopfhair und die behaarte Brust in längeren, ungeordneten Strähnen gezeichnet. Für die wenigen weiblichen Figuren verwendete der Maler parallele Zickzacklinien zur Haarangabe. Längere geschwungene Ritzlinien umrahmen das Gesäß, den Bauch und die Brust oder differenzieren Extremitäten und Gewandfalten in der Binnenzeichnung. Die Szene auf dem Becher **304** (Abb. 9, **304**) wird von einem Weinstock eingefasst, der an beiden Bildenden als dicker, geschwungener Stamm aus dem Boden wächst und sich pergolaartig entlang des Randes erstreckt. Vom Hauptast gehen kurze Zweige mit fingerartig gefiederten Blättern sowie dicke Stiele ab, an denen große, schwarze Trauben mit einem langen Mittelteil, gerundeten Seitenflügeln und gepunktetem Rand hängen.

Die genannten Stilmerkmale lassen sich an mehreren figürlich sowie ornamental bemalten Kabirenbechern beobachten, die in großen Teilen bereits Bruns zusammenstellte<sup>160</sup>. Aus der Gruppe von Bruns' Satyrmaler müssen jedoch einige Vasen und Fragmente ausgeschlossen und neue hinzugefügt werden<sup>161</sup>. Eine Weiterführung des Begriffs Satyrmaler würde daher die gleichartige Zusammensetzung der Gefäßgruppe implizieren. Deshalb wird die neue Bezeichnung Pan-Satyr-Maler eingeführt.

Weinranken derselben Art wie auf **304** schmücken den Randbereich mehrerer Fragmente (**257**, **345**, **522**, **566**) sowie der beiden Kabirenbecher **346** und **420**. Auf den zuletzt genannten Gefäßen bilden sie das alleinige Bildthema. Ein Überblick über alle Darstellungen dieser Werkstatt liefert noch zusätzliche Stilcharakteristika und typische Dekorelemente. So wählte der Maler auf dem Heidelberger Becher **382** (Abb. 1, **382**) neben einer Weinranke für den gegenüberliegenden Rand eine seitlich aufsteigende Efeuranke. Zwei identische Efeuranke rahmen zwei der drei Satyrn auf der Rückseite desselben Bechers (Abb. 3, **382**). Den Randstreifen unterstrich der Pan-Satyr-Maler mit einer Punktreihe, wie sie auch auf dem Fragment **326** als doppelte Umrahmung des Bildfelds fungiert. Die Gefäße dieser Werkstatt schließen sich nicht nur stilistisch,

<sup>160</sup> Ganz erhaltene Becher: **286**, **296**, **301**, **304**, **381**, **382**, **397**, **413**, **414**, **418**, **420** (nur Weinranke), **566** (nur Weinranke). Figürlich bemalte Fragmente: **128**, **132**, **326**, **328**. Ornamental verzierte Fragmente: **257**, **345**, **346**, **522**, **573**.

<sup>161</sup> Auszuschließen sind **294**, **295** und **385** (Abb. 46, **294**.; 47-48, **385**. **295**), die in *D. VII. Erstlingswerke* besprochen werden. Dem Pan-Satyr-Maler verwandt sind die Fragmente des Bechers **136** mit **325**.

sondern auch motivisch eng zu einer Gruppe zusammen. Nahezu alle Bilder zeigen tanzende Satyrn, Pane, Mänaden und/oder satyreske Wesen<sup>162</sup> (Abb. 10, 296; 9, 304; 1-3, 382, 328, 397, 414, 418).

Für die chronologische Einordnung des Pan-Satyr-Malers spielt der Becher 414 in Theben eine große Rolle. Zusammen mit den Kabirenvasen 413 und 415 war er Teil der Beigaben für die gefallenen thespischen Hopliten aus der Schlacht von Delion, die zwischen den Athenern und böotischen Alliierten in der ersten Phase des Peloponnesischen Krieges geschlagen wurde<sup>163</sup>. Der Glanztonauftrag und die Tonoberfläche von 414 sind stark angegriffen, was sehr wahrscheinlich mit dem sekundären Brand des Gefäßes auf dem Scheiterhaufen oder bei einem Brandopfer in Verbindung steht<sup>164</sup>. Beide Gefäßseiten sind mit figürlichen Szenen dekoriert. Auf der Vorderseite vollführen zwei Satyrn mit ungelinken Bewegungen einen Tanz (414). Sie entsprechen den beschriebenen Stilmerkmalen des Pan-Satyr-Malers: lange, dünne Gliedmaßen, gelängte Oberkörper und Halbkreisritzungen für Knöchel, Knie und Eichel, strähniges Haupt-, Bart- und Schwanzhaar sowie Spitzbärte. Die Rückseite des Bechers zeigt den fliegenden Pegasus und eine Chimaira mit Ziegenvorderteil, den Feuer speienden Kopf eines Löwen- oder Greifvogels auf dem Rücken und einen Hundekopf am Hinterteil<sup>165</sup> (414).



Abb. 10. Kabirenbecher 296 im Athener Nationalmuseum, 545  
[Umzeichnung aus: Wolters – Bruns 1940, Taf. 32, 1-2]

<sup>162</sup> s. 128, 132 und *D. V. 1a*) Die daimonischen Dreifigurengruppen.

<sup>163</sup> s. *E. II. Das Polyandron von Thespiai* (424 v. Chr.).

<sup>164</sup> Schilardi I 1977, 24; Schilardi II 1977, 6.

<sup>165</sup> An der Figur der Chimaira sind Reste weißer Farbe erhalten, die jedoch keine sinnvolle Deutung mehr zulassen.

Stilistisch sind die Bilder des Pan-Satyr-Malers eng mit einer Gruppe von Jagddarstellungen verbunden, in denen Hunde Hasen und Füchse verfolgen. Insbesondere die kreisrunden Augen- und Konturritzungen der Tierkörper sowie die schmalen Vorderläufe der Hunde auf den Bechern **301**, **326**, **381** und **413** (Abb. 1-3, **381**) lassen sich der Zeichenweise der Chimaira und des Pegasus auf der Rückseite des Bechers **414** gegenüberstellen. Gemeinsam ist diesen Bildern auch die ansteigende und abfallende Bodenlinie, die die Jagd in eine hügelige Landschaft bzw. in die freie Natur versetzt (Abb. 27, **381**, **413**). Auf den zusammengehörigen Fragmenten **136** und **325**, die von der Hand des Pan-Satyr-Malers gefertigt wurden, spielen sich die Szenen ebenfalls in einem hügeligen Draußen ab, das durch die unebene Bodenlinie gekennzeichnet ist.

Der Pan-Satyr-Maler war in der Zeit um 424 v. Chr. aktiv. Einem ähnlichen Zeitraum, dem 3. Viertel des 5. Jhs. v. Chr., habe ich bereits den Becher **301** in der Sammlung Kanellopoulos innerhalb der Entwicklung des Schwarzfigurigen in Böotien zugeordnet. Dieser Becher lässt sich auch stilistisch als Arbeit aus der Werkstatt des Pan-Satyr-Malers identifizieren<sup>166</sup>.

Braun zergliedert die Skyphoi von Bruns' Satyrmaler in mehrere, zeitlich divergierende Untergruppen. Ihres Erachtens passen die Vasen stilistisch nicht zusammen, vor allem die Gefäßformen würden derart voneinander abweichen, dass die Becher zu unterschiedlichen Zeitpunkten hergestellt worden sein müssen<sup>167</sup>. Ungeachtet dessen fasst Braun die Untergruppen aber aufgrund der gemeinsamen Bildmotive unter der losen Bezeichnung ‚Kabirekantharoi mit Satyrdarstellung‘ zusammen<sup>168</sup>.

Dem Becher **414** aus dem Polyandron von Thespias ordnet Braun die Skyphoi **295** und **385** zu, die bereits Bruns zum Satyrmaler gerechnet hatte<sup>169</sup> (Abb. 47-48, **385**). Eine Gegenüberstellung der Profile des Heidelberger Bechers **385** (Zeichn. 21) und des Polyandron-Bechers **414**<sup>170</sup> offenbart jedoch mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten. Im einen Fall ist die Bodenfläche flach, im anderen gewölbt, eine glockenförmige Wandung steht einer geraden gegenüber und die Fußform sowie die Anbringungshöhe der Henkel differieren ebenfalls. Ganz ähnlich fällt die stilistische Begutachtung aus: Die unsicher gezeichneten Fantasiebäume auf **295**, **385** und dem zugehörigen Becher **294** (Abb. 46, **294**; 47-48, **385**), aus deren Astgabeln Lotusblütenblätter sprießen und deren Äste Weintrauben und Efeublätter zieren, kehren auf keinem Becher des Pan-Satyr-Malers wieder. Auch die vollständig aus eng gesetzten Punkten geformten Trauben sind in dieser Darstellungsweise für den Pan-Satyr-Maler nicht belegt.

Für eine zweite Untergruppe dient der fragmentierte Skyphos **304** (Abb. 9, **304**) in Athen als Vorbild. Braun zufolge sei er maltechnisch mit der Rebrankengruppe verwandt, da die „über-

<sup>166</sup> Der staksig laufende Jäger mit Lagobolon in der ausholenden Linken ähnelt in der Bewegungsführung nicht den Satyrfiguren des Pan-Satyr-Malers. Das Lagobolon mit gepunkteter Kontur gleicht aber den Thyrsos auf **304** (Abb. 9, **304**).

<sup>167</sup> Braun – Haevernick 1981, 22.

<sup>168</sup> Braun – Haevernick 1981, 21.

<sup>169</sup> Bruns rechnet auch den ähnlich gestalteten Becher **294** zu dieser Gruppe. Zu diesen Bechern s. *D. VII. 1. Unreife Malweise auf sorgfältig getöpften Gefäßen*.

<sup>170</sup> Schilardi 1977 II, 111 Abb. 9.

längten Gestalten“ und die „verdünnte Firmismalerei (...) Tendenzen der Rebrankengruppe“ zeigen<sup>171</sup>. Dies deutet auf eine zeitliche Zusammengehörigkeit hin. Die Rebrankengruppe datiert Braun in das 3. Viertel des 4. Jhs. v. Chr.<sup>172</sup> Die Satyrn auf **304** teilen jedoch mit denen auf dem Becher **414** aus dem Polyandron von Thespias die oben genannten Stilmerkmale des Pan-Satyr-Malers (Abb. 9, **304**).

Eine weitere von Brauns Untergruppen besteht nur aus dem Becher **382** (Abb. 1-3, **382**) in Heidelberg. Braun zufolge stehe die Gefäßform durch ihre stark nach innen geneigte Wandung den Kabirenskyphoi des Mysterienmalers nahe, woraus resultiere, dass der Heidelberger Kabirenskyphos recht isoliert um 380/370 v. Chr. zu datieren sei<sup>173</sup>.

Die weitaus größte Gruppe – die Becher **286**, **296**, **397** und **418** (Abb. 10, **296**) – stellt Braun ebenfalls aufgrund morphologischer Gründe zusammen<sup>174</sup>. Für die zeitliche Einordnung bedient sie sich ihrer Datierung des fragmentierten Bechers **223** mit Lotus-Palmetten-Dekor, der ähnlich geformt sei wie die genannten Gefäße. Im Vergleich mit dem Halszonendekor von panathenäischen Preisamphoren aus der Zeit um 330 v. Chr. setzt Braun den Skyphos **223** an das Ende ihrer Entwicklungsreihe der figürlichen Kabirenbecher ins letzte Viertel des 4. Jhs. und ins erste Jahrzehnt des 3. Jhs. v. Chr.<sup>175</sup> Gerade der Kabirenskyphos **223** stellt jedoch eine der wenigen, floral verzierten Kabirenvasen aus dem Oeuvre des Mysterienmalers I dar und kann somit relativ genau zwischen 400-380 v. Chr. datiert werden<sup>176</sup>. Die Behelfsdatierung über die Gefäßform ist wenig aussichtsreich und zudem entbehrlich, da sich die Figuren auf den betreffenden Bechern gemäß stilistischen Anhaltspunkten eindeutig unter die Kabirenbecher des Pan-Satyr-Malers einreihen lassen.

Die Kabirenbecher aus dem Polyandron von Thespias **413**, **414** und **415** bilden die frühesten datierbaren Vertreter der gesamten Gattung. An ihnen definierte Braun die gemeinsamen Merkmale des frühen Gefäßtypus. So sei den drei Bechern „die strenge, glockenförmige, zylindrische Becherform mit doppel- oder einsporigen ringförmigen Bandhenkeln“ gemeinsam, deren oberer Henkelbogen bei **413** „fast waagrecht zur Wandung steht“, bei dem Becher **415** aber „bereits eine Tendenz zur Schrägstellung aufweist, wie sie bei späteren Kabirenbechern mit Efeurankenverzierung üblich ist“<sup>177</sup>. Im Detail besitzt jedoch nur der Skyphos **414** eine Glockenform mit ausschwingendem, unterem Wandungsbereich. **413** hat eine gerade Wandung, die relativ steil zur Basis hin abfällt; **415** ist nahezu zylindrisch. Die Fußringe sind ebenfalls bei allen drei-

<sup>171</sup> Braun – Haevernick 1981, 21-22.

<sup>172</sup> Braun – Haevernick 1981, 17-18.

<sup>173</sup> Braun – Haevernick 1981, 21. In ihrer gesamten Gefäßtypologie gesellt Braun den Heidelberger Becher jedoch zu denen aus Tübingen, **418**, und Athen, **296** (Abb. 10, **296**).

<sup>174</sup> Braun – Haevernick 1981, 22: Die Gefäßform ist durch „die steil aufsteigende, jedoch spannungslose Gefäßwandung“ und die „mit dem kaum eingekehlten Fußring, der sich eher durch scharfe als durch sanfte Kehlung von der steil ansteigenden Gefäßbasis absetzt“ gekennzeichnet.

<sup>175</sup> Braun – Haevernick 1981, 4. 56 Nr. 223; s. auch Katalogeintrag **223**. Ähnlich äußerte sich Bruns, die von einem „reichlich entarteten Lotos-Palmetten-Ornament“ spricht, womit sie sinngemäß die zweite Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. meint, s. Bruns 1967, 251.

<sup>176</sup> s. B. II. 2a) Malstil und Dekor.

<sup>177</sup> Braun – Haevernick 1981, 12.

en unterschiedlich geformt. Bemerkenswert ist jedoch, dass [413](#) und [414](#) recht sicher in derselben Werkstatt bemalt wurden und aufgrund des gemeinsamen Fundortes nicht in allzu großem zeitlichem Abstand voneinander entstanden sein können. Die alleinige Betrachtung der Gefäßformen würde jedoch keine gemeinsame Herkunft nahelegen. Einzig die Form der Bandhenkel kann als übergreifendes Charakteristikum bestimmt werden: Sie besitzen eckige Kanten und Griffstege mit waagrechtter Oberfläche und zur Seite gerichtetem Grat ([413](#), [414](#), [415](#)). Dieses Merkmal ist jedoch nicht aussagekräftig genug, um dem Pan-Satyr-Maler weitere Becher als die bereits genannten Gefäße zuzuordnen, die alle dieselbe Henkelform haben (Abb. 10, [296](#); 27, [381](#), [286](#), [301](#), [346](#), [397](#), [418](#), [420](#)). In diesem Zusammenhang hat Braun richtig beobachtet, dass sich die rundlichen Gefäßformen der Becher [382](#), [286](#), [296](#), [397](#) und [418](#) (Abb. 1-3, [382](#); 10, [296](#)) deutlich von den Polyandron-Bechern unterscheiden und allgemein den gerundeten Kabirenskyphoi des Mystermalers näher stehen, die in das letzte Viertel des 5. Jhs. und das 1. Viertel des 4. Jhs. v. Chr. gehören. Demnach vertreten diese Becher offenbar eine spätere Entwicklungsstufe des Pan-Satyr-Malers.

Brauns zerstückelte Chronologie der ‚Kabirenskantharoi mit Satyrdarstellungen‘ lässt sich auf der Grundlage der Gefäßform nicht aufrechterhalten. Von entscheidender Bedeutung für die Datierung des Pan-Satyr-Malers sind die Becher [413](#) und [414](#) aus dem thespischen Polyandron, das durch die Schlacht von Delion im Jahre 424 v. Chr. absolut datiert ist<sup>178</sup>. Durch die stilistische Zusammengehörigkeit, den chronologischen Fixpunkt der Polyandron-Becher sowie durch die Tatsache, dass die Töpfer des Pan-Satyr-Malers die Becherform weiterentwickelten, kann die Schaffenszeit des Pan-Satyr-Malers ins letzte Drittel des 5. Jhs. v. Chr. datiert werden. Stilistische Parallelen des Pan-Satyr-Malers zu einer anderen böotischen Werkstatt ergeben sich jedoch nicht.

## 2. Die Mystermaler I und II

### a) Malstil und Dekor

Die Schaffenszeit des Myster- oder Thetismalers lässt sich verlässlich datieren. Sein Malstil ist eindeutig erkennbar, und er bemalte eine Vielzahl von schwarz- und rotfigurigen Vasen, die typologisch und chronologisch gut eingeordnet werden können. Die Bezeichnung Thetismaler wurde erstmals von Annie D. Ure benutzt, die sich dafür auf [eine schwarzfigurige Stamnos-Pyxis im Louvre](#) bezieht. Auf dem Gefäß ist ein Nereidenzug abgebildet, der die Waffen des Achill über das Meer trägt<sup>179</sup>. Den Namen Mystermaler führte Gerda Bruns ein, „wegen seiner Vorliebe für Mysterzenen“ auf den Kabirensbechern<sup>180</sup>.

<sup>178</sup> s. E. II. *Das Polyandron von Thespiai (424 v. Chr.)*.

<sup>179</sup> CVA Paris Louvre (17) 38-39 Taf. 36-37: [böot.-sf. Stamnos-Pyxis](#), Mystermaler I, Paris Louvre CA 791, Anfang 4. Jh. v. Chr. Die attischen Vasen dieser Form erhalten oftmals die Bezeichnung Lebes Gamikos. Im Kontext böotischer Vasen werden sie aufgrund einer Beischrift als Stamnos-Pyxis bezeichnet, s. Ure 1940-45, 22 Anm. 3.

<sup>180</sup> Ure 1933, 31; Bruns 1939, 591.

Die stilistischen Charakteristika des Mystermaalers lassen sich sowohl an den normativen, schwarz- und rotfigurigen<sup>181</sup> Darstellungen als auch an den abnormen Bildern auf den Kabirenbechern beobachten. Typisch ist das tongrundige, dreieckige Auge mit einem zentralen Punkt als Pupille, das oben und unten von zwei Winkelstrichen eingefasst wird (Abb. 11, 354; 12, 133 – 13). Das Gesichtsprofil der abnormen Figuren ist durch „das tiefe Einsatteln der Nasen-Mundpartie“<sup>182</sup> gekennzeichnet; die normativen Figuren besitzen eine gerade, spitze Nase und eine geradlinige Stirnkontur. Bei allen Gestalten des Mystermaalers gibt ein kurzer Bogenstrich den Nasenflügel an. Der Mystermaaler gibt häufig Figuren in der Vorderansicht wieder, bei denen er dann auch abstehende Ohren anfügt, die ansonsten nicht zu erkennen sind<sup>183</sup> (Abb. 37, 292; 11, 354; 34, 380). Insgesamt zeichnen sich die Figuren durch einfache Körperformen aus wie keilförmige Füße, klammerartige Hände oder Fäuste mit schematisch geritzten Fingern. Haare und Bärte bestehen oftmals aus zwei bis drei Registern paralleler Striche (Abb. 33, 358, 352).



Abb. 11. Kabirenbecher 354 in Berlin, *Antikenslg. der Staatl. Museen*, 3159  
[Umzeichnung aus: Wolters – Bruns 1940, Taf. 29, 3-4]

Bei den Kabirenbildern des Mystermaalers können zwei Malerhände unterschieden werden. Eine kleinere Gruppe von Gefäßen und Fragmenten – im Folgenden Mystermaaler II genannt –

<sup>181</sup> Für eine Beschreibung des rotfigurigen Stils des Mystermaalers anhand des böot.-rf. Skyphos im Athener Nationalmuseum, der vom Myster- und Argos-Maler dekoriert wurde, s. Avronidaki 2007, 95-97 Taf. 27; 75-76; 95 a (um 400 v. Chr.; vgl. Sparkes – Talcott 1970, 259 Nr. 348 Taf. 16 [um 400 v. Chr.]; Moore 1997, 63. 303 Nr. 1280 Taf. 121 [spätes 5. Jh. v. Chr.]; Sabetai 2012a, 89-91. 90 Abb. 11 [um 400 v. Chr.]); s. auch Lullies 1940, 23-24 Taf. 27, 1-2; Pelagatti 1995, 43 Nr. 8. Ebenfalls vom Mystermaaler I ist der böot.-rf. Glockenkrater in Athen NM 1393, um 400 v. Chr., s. Lullies 1940, Taf. 26, 1-2. Zampiti 2014, 76.

<sup>182</sup> Braun – Haevernick 1981, 9.

<sup>183</sup> So z. B. auf den Kabirenskyphoi 291, 292, 324, 354, 358, 366, 380, 422, 433 (Abb. 37, 292; 20, 324; 11, 354; 33, 358; 34, 380; 36, 422). Eine Frontaldarstellung ist auch vom Mystermaaler II überliefert (430).



zeigt Gestalten mit gelängerter Körperbildung, die nahezu die gesamte Gefäßhöhe einnehmen<sup>184</sup> (**352**, **365**, **400**, **430**), während die weitaus größere Gruppe des Mystenmalers I Figuren mit gedrungenem Körper umfasst, die in einem niedrigen Bildfeld agieren<sup>185</sup> (z. B. Abb. 37, **292**, **291**). Unter den Skyphoi des zweiten Mystenmalers heben sich die Darstellungen auf den Bechern **365** und **430** durch die staccatohafte und unstete Zeichenweise von der flüssigen Linienführung auf den Gefäßen **352**, **400** oder **403** ab. Vielleicht sind hier verschiedene Entwicklungsphasen desselben Malers zu trennen<sup>186</sup> oder es handelt sich um zwei verschiedene Maler.

Physiognomisch setzen sich die Figuren des zweiten Mystenmalers durch eine hohe, gerundete Stirn sowie einen größeren Kopf von denen des ersten ab. Der Maler der kleinen Untergruppe um **365** und **430** kerbte anstatt gerader Lidstriche zwei krakelige Halbbögen um die Augen. Kennzeichnend für den Mystenmaler II sind die gepickten Haare oder separat gemalten Stifthaare. Bei den langgliedrigen Körpern ragen insbesondere die voluminösen Wadenmuskeln hervor. Bei den nackten Figuren markierten beide Mystenmaler die Brustwarzen als einfachen Kreis und zeichneten Rippen sowie die *linea alba* in Ritzung (Abb. 12, **133** – **13. 3**, **291**). Bei der Untergruppe des Mystenmalers II sind anatomische Merkmale wie Brustwarzen, Gesäß, Anus und Bauchnabel zusätzlich von einem oder zwei konzentrischen Halbkreisen umschlossen (Abb. 12, **133** – **13. 365**, **430**). Diese Figuren sind stets mit einem übergroßen Phallos kombiniert, wohingegen die restlichen durch ihren winzigen Penis auffallen (**2**, **352**, **400**). Diese besondere Kennzeichnung dürfte nicht nur stilistisch begründet sein, sondern auch eine konkrete Bildaussage beabsichtigen<sup>187</sup>.

Die Gewandfalten sind als Reihe paralleler Striche oder Wellenlinien wiedergegeben. Der erste Mystenmaler schloss hierbei den Saum als Gruppe von dicken Halbbögen ab, sein ‚jüngerer‘ Kollege, dessen oftmals unpräzise Faltenlinien einen steifen Gewandverlauf bewirken, unterließ eine besondere Gestaltung an dieser Stelle<sup>188</sup> (**366**).

Wenn die Mystenmaler ihre Figuren nicht in Aktion versetzten (Abb. 11, **354**, **291**), verliehen sie den Körpern eine recht starre Haltung und ein unorganisches Standmotiv (Abb. 37, **292**; **34**, **380**). So sind die Füße unabhängig von der Körperansicht durchweg ins Profil gerückt und der Oberkörper entweder ins Profil, in Dreiviertelansicht oder frontal zum Betrachter gewendet. Auf gleichzeitigen attischen Bildern sind die menschlichen Körper in ein ponderiertes Standmotiv gesetzt, bei dem die Beinstellung in Vorder- und Profilansicht unterschieden ist.

<sup>184</sup> Zu den Stücken des Mystenmalers II gehören **2**, **3**, **4**, **7**, **14**, **51 a-b**, **52**, **258**, **261**, **262**, **279**, **303**, **322**, **352**, **400**, **403**, **445**, **518** und **520**. Eine eigene Untergruppe bilden **133** mit dem zugehörigen Fragment **13**, **365** und **430**.

<sup>185</sup> Sicher zum Mystenmaler I zählen die Skyphoi und Fragmente **6**, **8**, **9**, **50**, **103/103**, **263**, **291**, **292**, **299**, **323**, **354**, **357**, **358**, **366**, **380**, **387**, **393**, **399**, **410**, **411**, **412**, **422** und **433**. Keinem der beiden Maler können folgende Stücke zugewiesen werden: **5**, **15**, **29**, **30**, **32**, **33**, **42**, **47**, **48**, **124**, **149-152**, **190**, **259**, **340**, **347**.

<sup>186</sup> Himmelmann 2000, 267-270. Die bisweilen ungelenke Malweise des Mystenmalers II verleiht der Annahme aber einige Wahrscheinlichkeit, dass er ein Schüler des Mystenmalers I war, s. *D. VII. Neuzeitliche Malerei auf antiken Kabirenavasen*.

<sup>187</sup> vgl. *D. V. 2b) Die Tänzer des Mystenmalers II*.

<sup>188</sup> vgl. Lullies 1940, Taf. 26, 1-2: *böot.-rf. Glockenkrater*, Mystenmaler I, Athen NM 1393, um 400 v. Chr.; Avronidaki 2007, Taf. 27: *böot.-rf. Skyphos*, Argos- und Mystenmaler I, Athen NM 1406, um 400 v. Chr. Eine Ausnahme stellt der alte, weißbärtige Mann auf dem Bostoner Becher **365** dar. Hier sind die Halbbögen in weißer Farbe hervorgehoben.



Abb. 12. Fragmente 133 und 13 eines Kabirenbechers im Archäologischen Museum von Theben, Streufund und K 514  
[Foto: K. Schlott]

Die Mysterienmaler und nahezu alle sonstigen Vasenmaler Böotiens teilen eine gattungsübergreifende, motivische Gemeinsamkeit: die Darstellung von großen, langhalsigen Vögeln mit langen Schnäbeln, die sowohl in primäre als auch sekundäre Bildkontexte eingegliedert wurden<sup>189</sup> (Abb. 11, 354; 21, 357; 34, 380, 399, 430, 29, 149, 166, 432). Es handelt sich bei diesen Tieren um kein domestiziertes Geflügel, sondern wilde Exemplare, etwa Kranichen. Die Vögel verleihen den Bildern demnach den Anstrich einer wilden Natur oder versetzen das Bildgeschehen ins Draußen. Die Mysterienmaler postierten die Vögel häufig zu den Seiten von Palmetten oder senkrecht gestellten Zweigen<sup>190</sup> (Abb. 21, 357, 29, 166(?), 432). Zudem sind die Vögel immer in Profilansicht gezeigt; entweder mit angelegten oder ausgebreiteten Flügeln, wobei immer nur ein Flügel sichtbar gemacht wurde<sup>191</sup>.

Für gewöhnlich füllten die beiden Mysterienmaler die der figürlichen Szene gegenüberliegende Gefäßseite mit einer Traubenranke. Diese entspringt entweder aus einem mehrfach gewundenen Rebstock, der aus einer Knolle am Boden aufsteigt, oder sie erstreckt sich als Wellenlinie von Henkel zu Henkel. An der Rebranke stehen ovale Blättchen an, geschweifte Äste hängen vom unteren Bogenschwung herab und am oberen Rankenbogen wachsen dreiteilige Traubenfrüchte. Diese grundlegende Struktur des Rankenornaments findet sich auf allen Gefäßen dieser Werkstatt, doch differiert die zeichnerische Ausführung der Trauben erheblich. Es können vier Gruppen voneinander geschieden werden: Bei der ersten Gruppe zeichnen sich die dreiteiligen Trauben durch voluminöse, runde Formen und ein ausladendes, tropfenförmiges Mittelteil aus (340); am Rand der Weintrauben wurden sorgfältig Punkte gesetzt. Die Trauben der zweiten Gruppe sind ohne Punkte in einfacher Pfeilform gezeichnet (291). Die dritte Gruppe setzt sich ebenfalls aus Traubenfrüchten mit spitzem Mittelteil zusammen, doch wurden hier Punkte entlang der Umrisslinie aufgereiht (399). Die Weinranken der zweiten und dritten Gruppe gründen immer in einem Weinstock in der Bildmitte. Die letzte Gruppe lässt sich als einzige sicher mit der Malerhand des Mysterienmalers II verbinden. Er reihte an einer von rechts nach links verlaufenden Blatt- ranke wuchtige Trauben mit kappenartiger, oberer Rundung, gekurvten Seitenflügeln und einer

<sup>189</sup> Lullies 1940, 18 Taf. 20, 1-2; Sparkes 1967, 121, 127; Walker 2004, Chart 16 M „Birds“. 322 Chart 16 M iii (Branteghemwerkstatt). 329 Chart 16 M v (Mysterienmaler).

<sup>190</sup> CVA Heidelberg (1) 48 Taf. 28, 3-4: böot.-sf. Stamnos-Pyxis, Mysterienmaler I, Heidelberg Antikenmus. der Univ. 181, um 400 v. Chr.; Maffre 1978, 272-277. 273 Abb. 4. 274-275 Abb. 5 a-c; 6 a-b: böot.-sf. Lotus-Palmetten-Kylix, Athen Kanellopoulos Mus. ohne Nr., Mysterienmaler, um 400 v. Chr.

<sup>191</sup> Einziger Ausnahmefall ist der Vogel neben der Iris/Nike auf dem Bonner Kelchkrater, Ure 1933, 29-31. 25-26 Abb. 25-26: böot.-sf. Kelchkrater, Mysterienmaler I, Bonn Akad. Kunstmus. 363, Anfang 4. Jh. v. Chr.

spitzen, mittigen Verlängerung auf<sup>192</sup> ([299](#)). Die unterschiedliche Formgebung ist vielleicht auf verschiedene Malerhände innerhalb der Werkstatt zurückzuführen<sup>193</sup>. In sehr wenigen Fällen verwendeten die Mysteriemaler einen Myrtenkranz oder eine Efeuranke als Bildschmuck<sup>194</sup> ([430](#)).

Die Mysteriemaler schmückten seltener Kabirenbecher ([223](#), [365](#), [430](#)), aber umso öfter [Stamnos-Pyxiden](#), henkellose Becher, Kratere oder Kylikes mit Palmetten und/oder Lotusblüten<sup>195</sup>. Bei den Palmetten des ersten Mysteriemaler erhebt sich aus drei übereinander angeordneten Halbbögen – wenige Male aus nur einem Halbkreis – ein schmaler Halm mit lanzettförmiger Spitze. Gelegentlich setzte der Maler einen Punkt in die Halbbögen. Zu den Seiten breiten sich fächerartig 13 bis 17 Blätter mit verdickten Enden aus, die oben nach außen umbiegen ([223](#)). Manchmal wurden die Palmetten zusätzlich von einer ovalen Wellenlinie gerahmt ([150](#)). Eine unveröffentlichte Stamnos-Pyxis des Mysteriemalers I, die vor mehreren Jahren in der klassisch-hellenistischen Nordostnekropole Thebens entdeckt wurde<sup>196</sup>, ist unter den Henkeln mit bisher unbekanntem Pseudo-Palmetten dekoriert. Einfacher gestaltet sind die Lotusblüten der Mysteriemaler. Zwei bis vier Kelchblätter umfassen zwei oben verdickte Staubblätter und ein mittiges, lanzettförmiges Fruchtblatt, die allesamt in der Bodenlinie gründen ([223](#), [365](#), [430](#)).

Außerdem verzierte der Mysteriemaler I oftmals die Henkeloberseiten seiner Kabirenvasen mit Zickzackbändern (Abb. 34, [380](#); 28, [387](#)) oder einem einzelnen Efeublatt ([366](#)). Rechteck- und Dreieckmuster hingegen zählen zu den Vorlieben des ‚jüngeren‘ Mysteriemalers ([365](#), [430](#)). Einfache Streifen entlang der Griffleisten sind bei Gefäßen beider Maler zu beobachten ([299](#); s. [403](#)).

<sup>192</sup> Gruppe 1: [292](#), [340](#); verwandt sind [210](#) (?) (ohne Punkte), [263](#) (ohne Punkte), [347](#). Gruppe 2: [103/103](#), [259](#), [291](#); verwandt ist [190](#). Gruppe 3: [258](#), [261](#), [279 c](#), [299](#), [348](#), [393](#), [399](#), [471](#); verwandt sind [380](#) und [516](#). Gruppe 4 (Mysteriemaler II): [262](#), [299](#), [348](#), [400](#), [403](#); s. auch Wolters – Bruns 1940, 105; Daumas 1998, 23-24.

<sup>193</sup> Dass zwei Vasenmaler an einem Gefäß arbeiteten, war auch in der attischen Vasenmalerei keine Seltenheit. Hier erfolgte die Arbeitsteilung ebenfalls zwischen figürlicher und ornamentaler Bemalung, s. Hemelrijk 1991, 254. Im Fall des Mysteriemalers ist es durch einen böot.-rf. Skyphos in Athen auch nachgewiesen, s. Anm. 181.

<sup>194</sup> s. [357](#) und Wolters – Bruns 1940, Taf. 36, 3-4: [böot.-sf. Mandelamphoriskos](#), Mysteriemaler I, Berlin Staatl. Museen 3263, Anfang 4. Jh. v. Chr. Die Efeuranke ist als geschweifeter Ast angelegt, von dem alternierend pikförmige Efeublätter an langen Ästchen und Punktrossetten an gepunkteten Zweigen abgehen. Vgl. die Fragmente [241](#) und [447](#), die womöglich ebenfalls zum Mysteriemaler gezählt werden können. Die Untergruppe des ‚kleineren‘ Kollegen ordnete die Efeuranke auf dieselbe Weise an, statt Punktrossetten fügte sie abstrahierte, dreieckige Traubenfrüchte ein ([430](#)). Gleichartige Efeuranke auch auf den Fragmenten [445](#), [518](#) und [520](#). Vgl. auch Avronidaki 2007, Taf. 27: [böot.-rf. Skyphos](#), Argos- und Mysteriemaler I, Athen NM 1406, um 400 v. Chr.

<sup>195</sup> Lullies 1940, Taf. 26, 1-2: [böot.-rf. Glockenkrater](#), Mysteriemaler I, Athen NM 1393, um 400 v. Chr.; CVA Heidelberg (1) 48 Taf. 28, 3-4: [böot.-sf. Stamnos-Pyxis](#), Mysteriemaler I, Heidelberg Antikenmus. der Univ. 181, um 400 v. Chr.; Ure 1940-45, 24-25 Taf. 7, 5: [böot.-sf. Pyxis](#), Mysteriemaler I, Athen NM 13904, um 400 v. Chr.; Ure 1940-45, Taf. 7, 6 a-b: [böot.-sf. Glockenkrater](#), Mysteriemaler I, Wien Kunsthist. Mus. 2026, um 400 v. Chr.; Walker 2004, 87. 68-69 Nr. 63 Abb. 3 v. Taf. 24, 5-25, 1-2. Chart 17 L iv: [böot.-sf. Lotus-Palmetten-Kylix](#), Theben Arch. Mus. S IV b, Südnekropole bei der Eisenbahnbrücke nordöstlich von Theben (Grab 334), Mysteriemaler, 400-380 v. Chr.; Walker 2004, 69 Nr. 64 Abb. 3 vi. Taf. 25, 3-26, 1. Chart 17 L v: [böot.-sf. Lotus-Palmetten-Kylix](#), Theben Arch. Mus. S IV c, Südnekropole bei der Eisenbahnbrücke nordöstlich von Theben (Grab 334), Mysteriemaler, 400-380 v. Chr.

<sup>196</sup> Ich danke Dr. Vasilios Aravantinos, ehemaliger Ephoros von Bötien, dass er es mir gestattete, einen Blick auf die Stamnos-Pyxis des Mysteriemalers zu werfen sowie einen Eindruck von den restlichen Beigaben zu erhalten; s. auch Anm. 223. Das Gefäß ist seit wenigen Jahren auch im Archäologischen Museum von Theben ausgestellt.

### b) Der Argos-Maler

Zusammen mit den Mystermalern bespreche ich auch den Argos-Maler, der ausschließlich rotfigurige Gefäße schuf. Auf den ersten Blick weist sein Malstil keinerlei Ähnlichkeiten zum Stil der Mystermaler auf: Dieser ist durch eine recht schematische Körperrfassung charakterisiert, die nur zurückhaltend die Binnengliederung des Körpers wiedergibt. Überwiegend ist die Brust-, selten auch die Bauchmuskulatur hervorgehoben<sup>197</sup>. Vor allem die Hände sind wenig differenziert und ähneln ‚Fäustlingen‘<sup>198</sup>. Die Gewanddrapierung der Himatia und Chitone ist durch flüchtig gesetzte, parallele Pinselstriche einfach strukturiert und durch wenige Wurfalten abgewandelt. Typisch ist auch die Haargestaltung mit Blattkränzen. Die Frauen besitzen keilförmig hochgesteckte Locken und die männlichen Figuren langes, welliges Kopf- wie Barthaar. Eines der Hauptmerkmale in der Gesichtsgestaltung sind die heruntergezogenen Mundwinkel<sup>199</sup>.

Ein böotisch-rotfiguriger Skyphos attischen Typs im Athener Nationalmuseum führt vor Augen, dass Argos- und Mystermaler Zeitgenossen und höchstwahrscheinlich auch Kollegen in derselben Töpferwerkstatt waren. Dies wird durch die von Christina Avronidaki vorgelegte, gründliche Untersuchung des Argos-Malers bekräftigt<sup>200</sup>. Den betreffenden Skyphos bemalten beide Maler gemeinsam. Der bekränzte Eros, der eine Tänie vor sich ausbreitet, wurde vom Argos-Maler geschaffen, die Szene auf der anderen Gefäßseite stammt vom Mystermaler I. Die für schwarz- und rotfigurigen Bildern beschriebenen Stilmerkmale: das dreieckige Auge mit Punkt-pupille, eingefasst von zwei Winkelstrichen, ein geradlinige Stirnkontur mit spitzer Nase und die leicht gewellten oder geraden Gewandfalten, deren Saum in dicken Halbbögen abschließt<sup>201</sup>.

Das gemeinsame und nahe Wirken des Argos- und des Mystermalers wird nicht allein durch den rotfigurigen Skyphos in Athen demonstriert, sondern auch durch die Tatsache, dass die Kultteilnehmer mindestens zwei, wahrscheinlicher drei Kabirenbecher des Argos-Malers im Kabirion hinterließen: den rotfigurigen Kabirenskyphos **436** in Athen und die beiden Fragmente **437** und **438 b**<sup>202</sup> (Abb. 13, **437**, **438b**). Der Argos-Maler war in der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. tätig<sup>203</sup>.

<sup>197</sup> Avronidaki 2007, Taf. 14: böot.-rf. Glockenkrater, Argos-Maler, Athen NM 12270, 430/400 v. Chr.; Avronidaki 2007, Taf. 16: böot.-rf. Glockenkrater, Argos-Maler, ehemals Rochdale Mus. der Univ., 430/400 v. Chr.; Avronidaki 2007, Taf. 36β: böot.-rf. Kantharos, Argos-Maler, Athen NM 1373, 430/400 v. Chr.; Avronidaki 2007, Taf. 18: böot.-rf. Skyphos, Argos-Maler, aus der Nekropole von Spina, Palermo Arch. Mus. 187, 430/400 v. Chr.; Avronidaki 2007, Taf. 31: böot.-rf. Kylix-Skyphos, Argos-Maler, Athen NM 1407, 430/400 v. Chr.

<sup>198</sup> Avronidaki 2007, 61 Taf. 51.

<sup>199</sup> Eine ausführliche Besprechung der Stilmerkmale des Argos-Malers bei Avronidaki, 2007, 57-62; s. auch Pelagatti 1995, 35-36. 37 und Ure 1958, 389-392; Kalliga 2014.

<sup>200</sup> Avronidaki 2007, Taf. 27: böot.-rf. Skyphos, Argos- und Mystermaler I, Athen NM 1406, um 400 v. Chr. Allgemein Avronidaki 2007; s. auch Ure 1958; Pelagatti 1995. Zum Athener Skyphos, s. Avronidaki 2007, 43-44 Nr. 14 (mit weiterer Literatur). 67-68. 95-97. 118-120 Taf. 27; 58 γ-δ; 75-76; Sabetai 2012a, 89-91. 90 Abb. 11. Annie D. Ure hat darauf hingewiesen, dass der Skyphos von diesen beiden Malern stammen muss; Reinhard Lullies hatte dies angedeutet, s. Lullies 1940, 23; Ure 1958, 390-391. Dass daraus eine Zugehörigkeit zur selben Werkstatt gefolgert werden kann, hat erstmals Avronidaki geäußert.

<sup>201</sup> Zum rotfigurigen Stil des Mystermalers s. Anm. 181; Lullies 1940, Taf. 26, 1-2: böot.-rf. Glockenkrater, Mystermaler I, Athen NM 1393, um 400 v. Chr.

<sup>202</sup> Avronidaki 2007, 143. 153. Aus dem Kabirion stammen neben den Kabirenskyphos **436** und die Fragmente **437** sowie **438 b** ein Kantharos des Typs 5 mit Olivenkranzdekor (s. Wolters – Bruns 1940, 88-89 Taf. 19, 3; Avronidaki 2007, 52 Nr. 34 Taf. 44. 99 α) und die Fragmente von zwei böot.-rf. Vasen (s. Braun – Haevernick 1981,



Abb. 13. Fragment 437 eines rf. Kabirenbechers im Athener Nationalmuseum, 27987

[Umzeichnung aus: Wolters – Bruns 1940, Taf. 23, 3]

### c) Gefäßformen und Datierung

Braun hat die Gefäße der Mysterienmaler über die Kehlung des Fußrings datiert. Bei den frühen Gefäßen wie [400](#) und [403](#) (App. 8 Zeichn. 27) sei er doppelt und bei den nachfolgenden wie z. B. dem vermeintlich spätesten, dem Londoner Becher [399](#), nur einfach gekehlt und somit „nachlässiger ausgeführt“<sup>204</sup>. Braun beschreibt, dass sich oberhalb des konkaven Übergangs vom Fuß zur Wandung eine feine, tongrundig belassene Rille anschließe, die nur bei den sorgfältigeren, frühen Skyphoi vorhanden sei. Gleichzeitig neigten die Töpfer die

Wandung weiter nach innen, wie es an der chronologischen Reihe von [366](#), [365](#), [380](#), [393](#) und [387](#) nachvollzogen werden könne (Abb. 34, [380](#); 28, [387](#). App. 8 Zeichn. 19. 22).

Brauns Gefäßentwicklung – von sorgfältig und diffizil zu flüchtig und grob – setzt voraus, dass antike Vasen über einen gewissen Zeitraum ähnlich einem biologischen Alterungsprozess verändert wurden und handwerkliche Sorgfalt unweigerlich zu Verfall führen muss. An den Bechern aus der Werkstatt der Mysterienmaler lässt sich eine solche Entwicklung aber nicht nachvollziehen, da z. B. der sanft gerundete Heidelberger Becher [387](#) (App. 8 Zeichn. 22), dessen Gefäßbasis durch eine weite Kehlung vom Fuß getrennt ist, auch mit Brauns frühem, ebenfalls wenig gerundeten Becher [403](#) (App. 8 Zeichn. 27) mit gestrecktem unteren Gefäßteil zusammengestellt werden kann. Brauns Gruppe der frühen Vasen [400](#) und [403](#) stammt vom Mysterienmaler II. Zu diesen Gefäßen ist auch der Skyphos [352](#) in Toronto hinzuzufügen. Bei allen dreien ist der Fuß zweifach gekehlt. Zudem haben sie die gerillte Gefäßbasis, die gerundete und nach innen geneigte Lippe sowie den leicht gewölbten Gefäßaufbau gemeinsam<sup>205</sup>. Die beiden Kabirenbecher [365](#) und [430](#) der Untergruppe des ‚kleinen‘ Mysterienmalers weisen hingegen keine Gemeinsamkeiten mit diesen Bechern auf. Sie sind bauchiger und differieren durch einen niedrigeren, einfach gerillten Fuß und eine an der Innenseite gewölbte Lippe ([430](#). App. 8 Zeichn. 29). Stellt man in einem nächsten Schritt die Fuß- und Lippenprofile von Kabirenbechern einander gegenüber, die stilistisch dem Mysterienmaler I zugerechnet werden müssen, ergibt sich ebenfalls kein einheitliches Bild (App. 8 Zeichn. 15. 18. 19. 22). Einzig die Becher [357](#) und [380](#) ähneln sich, doch unterscheidet sich das Verhältnis von Gefäßhöhe zu -breite wiederum beträchtlich. Somit erzielt man bei einem gattung-internen Vergleich unter Berücksichtigung der Fuß- und Lippenform, der Wandungskrümmung sowie der Anbringungshöhe der Henkel ein äußerst divergentes Resultat. Die Gefäße lassen sich ihrer Form nach weder ty-

79 Nr. R 6 Taf. 26, 8; Avronidaki 2007, 53 Nr. 36 Taf. 23δ und Braun – Haevernick 1981, 82 Nr. R 21 27, 10); s. F. II. Ein dionysischer Kourotrophos- und Familienkult.

<sup>203</sup> Avronidaki 2007, 85-86.

<sup>204</sup> Braun – Haevernick 1981, 13.

<sup>205</sup> Eine doppelte Fußkehlung ist jedoch nicht ausschließlich den Bechern des Mysterienmalers II zu eigen, s. den Becher [292](#) (Abb. 37, [292](#)) des ersten Mysterienmalers im Athener Nationalmuseum.

pologisch noch chronologisch sortieren. Es gibt, wie ich weiter oben erläutert habe, keine morphologischen Anknüpfungspunkte an andere böotische Vasen oder gar an einen datierenden Fundkontext. Dass die Kabirenbecher derart variabel geformt sind, könnte mit ihrer dünnen Wandung zusammenhängen: Sie ist im Durchschnitt nicht dicker als 5 mm und könnte sich auch beim Trocknen und Brennen verformt haben<sup>206</sup>.

Dennoch gibt es einige allgemeingültige Formmerkmale der Mystenmalerwerkstatt: Die Mehrzahl der Gefäße besitzt eine bauchige Form<sup>207</sup>, und die Henkel befinden sich zumeist knapp unterhalb des Randes; Ausnahmen bilden die Skyphoi **354** und **292**. Am oberen Segment der Henkel ist stets eine Daumenleiste angebracht und am unteren befindet sich ein ovaler Zapfen (Abb. 28, **387**), seltener ein Griffsteg, der dann an den Seiten schräg geformt ist (Abb. 34, **380**).

Der Mystenmaler hat wenige andere Gefäßformen in abnormer Weise bemalt. Hierzu gehört das Trinkgefäß **433** in Oxford in der Form attischer Skyphoi des Typus A. Die Kombination dieses Gefäßtypus‘ mit der abnormen Malweise ist singulär. Nahezu einmalig ist auch der fragmentierte kalathosartige Becher **422** aus dem Kabirion (Abb. 36, **422**)<sup>208</sup>. Bei diesem Gefäß setzt sich die trichterförmige Mündung in einer leicht konkaven Wandung und eine gewölbte Gefäßbasis mit geritztem Zungenmuster fort. Den Rand ziert ein Strahlenkranz<sup>209</sup>. Als einziges Pendant zu diesem Gefäßtypus kann eine ähnliche Vase aus der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. gelten, die sich ehemals in der Sammlung Lambros befand<sup>210</sup>. Die einzelnen Formelemente stimmen jedoch nicht überein<sup>211</sup>. Die einzigartige Vasenform des Kalathos ist selten im Original aus klassischer Zeit überliefert<sup>212</sup>. Ihr realer Verwendungszweck ist jedoch schriftlich sowie bildlich gut dokumentiert<sup>213</sup>. Vornehmlich dienten Kalathoi, die als reales Objekt aus organischem Material geflochten waren, zum Aufbewahren von Wolle und zum Sammeln von Früchten. Auf Vasendarstellungen ist der Kalathos zumeist mit Frauen assoziiert, die bei der Wollarbeit oder beim Musizieren gezeigt werden. Gemäß François Lissarrague symbolisierte der Kalathos in seiner Bildbedeutung die „weibliche Identität und die Tugenden fleissiger Frauen“<sup>214</sup>. Es handelt sich also

<sup>206</sup> Noble 1988, 19-20. 156.

<sup>207</sup> Zur kugeligen Gefäßform des Mystenmalers, s. auch Wolters – Bruns 1940, 124.

<sup>208</sup> Zur Darstellung auf dem Kalathos **422** s. *D. VI. 1. Gruppen alter Männer und Frauen*.

<sup>209</sup> vgl. Lullies 1940, Taf. 26, 1-2: böot.-rf. Glockenkrater, Mystenmaler I, Athen NM 1393, um 400 v. Chr.

<sup>210</sup> Wolters – Bruns 1940, 166 Nr. S 17 Taf. 28, 2. 58, 8: böot.-sf. kalathosartiger Becher, ehemals Slg. Lambros, momentaner Verbleib unbekannt, 2. Hälfte 5. Jh. v. Chr. (vgl. die Rand- und Wandungsgestaltung mit Lullies 1940, 13 Taf. 8: böot.-sf. Kelchkrater, Athen NM 1383, Maler des Parisurteils, um 450/430 v. Chr.; Lullies 1940, 18 Taf. 18, 1-2: böot.-sf. Kelchkrater, London BM 1910.4-18.1, Maler des GAK, Ende 5. Jh. v. Chr.).

<sup>211</sup> Es besteht auch keine Ähnlichkeit mit attischen Kalathoi, s. Williams 1961, Taf. 12, 1.

<sup>212</sup> Williams 1961, 27.

<sup>213</sup> Pirovano 1980-81, 171-172; Lissarrague 1996, 95-98. 98 Abb. 9-10; Trinkl 2014.

<sup>214</sup> Lissarrague 1996, 96; ThesCRA 5 (2005) 265-266 s. v. Kalathos (S.Th. Schipporeit); Stears 2001, 109. 113-114; Trinkl 2014. Diese Konnotation vermittelt auch der böot. Kalathos, ehemals Slg. Lambros, s. Anm. 210. Im umlaufenden Bildfeld sind vier Frauen und ein schreitender Vogel mit Federschopf – vielleicht ein Reiher – aufgereiht. Eine der Frauen sitzt auf einem Diphros; auf ihrem Schoß steht ein Kalathos. Ihrer Armbewegung zufolge zog sie womöglich einen ehemals weißen Faden aus dem Korb. Links von ihr stehen sich zwei Frauen gegenüber, die jeweils eine Tanie in der einen Hand halten und je eine Oinochoe und einen Spiegel (?) in der anderen. Rechts von der Sitzenden steht ein Vogel, den die letzte Frau am Flügel gefasst hält. Auch hier ist der

um einen Gefäßtypus, der dezidiert mit der Lebenswelt der Frauen konnotiert war. Womöglich überreichte eine Frau oder ein Mädchen den Kalathos als Weihgeschenk an Kabiros und/oder Pais.

Nur durch die Datierung solcher Gefäße, die keine Kabirenbecher sind, lässt sich die Schaffenszeit der Mysterienmalerwerkstatt bestimmen. Zu diesen Vasen gehören Skyphoi des attischen Typs A, Lotus-Palmetten-Kylikes, Stamnos-Pyxiden, Glocken- und Kelchkratere, der kalathosartige Becher sowie ein Amphoriskos in Mandelform. Karin Braun erarbeitete eine Datierung für das Mandelgefäß in Berlin (frühes 4. Jh. v. Chr.), einen Kelchkrater in Bonn (frühes 4. Jh. v. Chr.), die [Stamnos-Pyxis](#) mit dem Nereidenzug im Louvre (Anfang 4. Jh. v. Chr.) und den bereits genannten Skyphos [433](#) in Oxford (um 410/400 v. Chr.)<sup>215</sup>. Ihren Zuordnungen, die zu einer Datierung der Mysterienmaler vom ausgehenden 5. Jh. bis an den Anfang des 2. Viertels des 4. Jhs. v. Chr. führen, stimme ich zu<sup>216</sup>.

Zu Brauns Aufzählung kann der böotisch-rotfigurige Skyphos in Athen hinzugefügt werden, den der Mysterien- und Argos-Maler gemeinsam anfertigten. Die Vasenform ähnelt dem schwarzfigurigen Skyphos [433](#) in Oxford und legt eine entsprechende Datierung um 400 v. Chr. nahe<sup>217</sup>. Ebenso stammt der böotisch-rotfigurige Glockenkrater in Athen mit der Darstellung eines gelagerten ‚Heroen‘ und einer sitzenden ‚Heroine‘, die ein Mädchen mit Opfertablett empfängt, aus dem Oeuvre des Mysterienmalers I. Der Krater kann um 400 v. Chr. eingeordnet werden<sup>218</sup>. Ein weiterer schwarzfiguriger Glockenkrater in Wien gleicht dem vorangegangenen – ausgenommen den umgeknickten Henkeln, er ist somit wenig später anzusetzen<sup>219</sup>. Bei den jüngsten Grabun-

Kalathos in eine weibliche Sphäre miteinbezogen. Vgl. häusliche Szenen mit Mädchen oder Frauen mit Kränzen und Vögeln in Händen, Diphros/Klismos, Kalathos und ein schreitender Reiher, s. ARV<sup>2</sup> 258, 18: [att.-rf. Stamnos](#), Pistozenos-Maler, Chicago Mus. der Univ. 16.140, um 480/460 v. Chr.; CVA Kopenhagen (4) 135 Taf. 174, 1 a-d: [att.-weißgrundiges Alabastron](#), Kopenhagen NM 3830, um 480 v. Chr.; Badinou 2003, 88 Taf. 15, 2 a: [att.-weißgrundiges Alabastron](#), Syriskos-Maler, Athen NM Slg. Stathatou, 480/470 v. Chr. Ähnliche reiherartige Vögel finden sich in Darstellungen der Musen, s. LIMC VI 1/2 (1992) 661 Nr. 20 Taf. 386 s. v. Mousa, Mousai: [protoapul.-rf. Volutenkrater](#), München Antikenslg. 3268, Sisyphos-Gruppe, um 420/410 v. Chr. LIMC VI 1 (1992) 667 Nr. 86: [att.-rf. Hydria](#), Rom Villa Giulia 64606, Villa Giulia Maler, um 450 v. Chr. Da keine der weiblichen Figuren auf dem Kalathos ein Musikinstrument hält, kann es sich kaum um eine Darstellung der Musen handeln; vielleicht aber um eine Anspielung auf das Musenheiligtum im Helikongebirge.

<sup>215</sup> Wolters – Bruns 1940, Taf. 36, 3-4: [böot.-sf. Mandelamphoriskos](#), Mysterienmaler I, Berlin Staatl. Museen 3263, Anfang 4. Jh. v. Chr.; Ure 1933, 29-31. 25-26 Abb. 25-26: [böot.-sf. Kelchkrater](#), Mysterienmaler I, Bonn Akad. Kunstmus. 363, Anfang 4. Jh. v. Chr.; CVA Paris Louvre (17) 38-39 Taf. 36-37: [böot.-sf. Stamnos-Pyxis](#), Mysterienmaler I, Paris Louvre CA 791, Anfang 4. Jh. v. Chr.

<sup>216</sup> Braun – Haevernick 1981, 8. Den [Mandelamphoriskos](#) datiert Braun zwischen 400 und 370 v. Chr. Die Mündungsgestaltung verweist aber auf ein früheres Datum um 410/400 v. Chr. Vgl. mit CVA Kassel (2) 58 Taf. 83, 5: [böot. Amphoriskos](#) in Form einer Eichel, Kassel Antikenabteilung der Staatl. Kunstslg.en T 653, Ende 5. Jh. v. Chr.; Rudolph 1971, 65 Klasse XIII H Taf. 30, 1 (um 400 v. Chr.); CVA Amsterdam (4) 50-51 Abb. Taf. 205, 3-4: [att.-rf. \(?\) Bauchlekythos](#), Amsterdam Allard Pierson Mus. 3322, um 420-400 v. Chr. Der [Bonner Kelchkrater](#) lässt sich bis zum Ende des 5. Jhs. v. Chr. hinaufrücken, vgl. mit Lullies 1940, 18 Taf. 18, 1-2: [böot.-rf. Kelchkrater](#), Maler des GAK, London BM 1910.4-18.1, Ende 5. Jh. v. Chr.

<sup>217</sup> s. Anm. 181. Vgl. die Gefäßform mit [433](#) und dem Skyphos bei Sparkes – Talcott 1970, 259 Nr. 348 Taf. 16 (um 400 v. Chr.) sowie Moore 1997, 63. 303 Nr. 1280 Taf. 121 (spätes 5. Jh. v. Chr.).

<sup>218</sup> Lullies 1940, 21-22 Taf. 26, 1-2; Avronidaki 2007, Taf. 9 β; 77 β; Riethmüller 2005, 323 Taf. 14, 4 (Deutung als Asklepios und Hygieia). Zur Datierung s. Anm. 36.

<sup>219</sup> Wolters – Bruns 1940, 111 Nr. M 26 Taf. 55, 2-3; Ure 1933, 31; Ure 1940-45, Taf. 7, 6 a-b; Metzger 1978, 64. 66. Zur Datierung s. Anm. 36.

gen in Theben kamen drei Lotus-Palmetten-Kylikes zum Vorschein, die zur Mystenmalerwerkstatt zu rechnen sind. Ein Abgleich mit der Gefäßentwicklung der südböotischen Lotus-Palmetten-Ware verweist auf eine zeitliche Einordnung zwischen 420 und 380 v. Chr.<sup>220</sup> Sehr wahrscheinlich stammt auch die fragmentierte Kleeblattkanne **279 c**, die mit einer Weinranke auf der Schulter dekoriert ist, aus dieser Werkstatt. Kannen dieser Art datieren allgemein ans Ende des 5. Jhs. v. Chr.<sup>221</sup>

In der Heidelberger Antikensammlung befindet sich eine böotisch-schwarzfigurige Stamnos-Pyxis mit Palmettendekor und heraldisch angeordneten Vögeln, die bereits dem 1. Viertel des 4. Jhs. v. Chr. angehört<sup>222</sup>. Die unpublizierte Stamnos-Pyxis aus der Nekropole bei der Gleisüberführung in Theben war Teil eines reichen Beigabenschatzes. Das betreffende Grab Nr. 423 enthielt mehrere attisch-rotfigurige Kelch- und Glockenkratere, ein böotisch-schwarzfiguriges Miniaturalabastron mit Myrtendekor, eine weitere kleinformatige Stamnos-Pyxis mit Lotus-Palmetten-Dekor und andere Gefäße. Das Beigabenensemble der attischen Vasen datiert ungefähr in das 1. Viertel des 4. Jhs. v. Chr.<sup>223</sup> So bestätigt der Fundkontext den Zeitansatz, der sich auch aus der Typologie der Gefäßform ergibt.

<sup>220</sup> Maffre 1978, 272-277 Nr. 4. 271 Abb. 4. 274-275 Abb. 5-6: Lotus-Palmetten-Kylix mit Vögeln und Palmetten, Athen Kanellopoulos Mus. ohne Inv.nr., um 420/400 v. Chr. (vgl. Walker 2004, 78 Nr. 82 [um 410-400 v. Chr.]. 78 Nr. 83 Abb. 5 i [410-400 v. Chr.]. 142 Nr. 190 Abb. 11 x [420-410 v. Chr.]. 176-177 Nr. 251 Abb. 16 ii [um 420 v. Chr.]); Walker 2004, 68-69 Nr. 63-64. Abb. 3 v-vi. Taf. 25, 3; 26, 1: böot.-sf. Lotus-Palmetten-Kylikes, Mystenmaler I, Theben Arch. Mus. S IV b und c, 400-380 v. Chr.

<sup>221</sup> vgl. mit **570** und Heimberg 1982, 145 Nr. 617 Taf. 34 (Ende 5. Jh. v. Chr.).

<sup>222</sup> Wolters – Bruns 1940, 111 Nr. M 23 Taf. 55, 1; CVA Heidelberg (1) 48 Taf. 28, 3-4 (letztes Drittel 5. Jh. v. Chr.); Ure 1940-45, 24 Taf. 7, 4 (spätes 5. Jh. v. Chr.); Braun – Haevernick 1981, 19; Walker 2004, 150-151 Nr. 204 („Thetis-Group“; ca. 425-375 v. Chr.). Lauren Walker übernimmt die Datierung von Braun. Die Gestaltung des Fußes hat große Ähnlichkeit mit den Füßen böotischer Glanztonkantharoi der Form 6, s. Heimberg 1982, 129 Nr. 75-78 Taf. 6, die in die Zeit des 1.-2. Viertels des 4. Jhs. v. Chr. datieren; s. auch Walker 2004, 167-168 Nr. 234 Abb. 15 iv (frühes 4. Jh. v. Chr.). Vgl. die Gefäßform mit der gleichartigen Stamnos-Pyxis in Würzburg, s. Langlotz 1932, 125 Nr. 657 Taf. 220: böot.-sf. Stamnos-Pyxis, Würzburg Martin-von-Wagner-Mus. L 220, Branteghemwerkstatt, frühes 4. Jh. v. Chr. (s. auch Walker 2004, 160 Nr. 220). Früher als diese ist die Stamnos-Pyxis in Brüssel mit bauchiger Gefäßform einzuordnen, s. Ure 1940-45, 22. 23 Taf. 7, 4: böot.-sf. Stamnos-Pyxis, Brüssel Musée du Cinquantenaire A 78, Branteghemwerkstatt, um 430 v. Chr. (s. auch Walker 2004, 125-126 Nr. 155). Eine weitere Stamnos-Pyxis im Louvre mit schmalem Stiel und applizierten Köpfen verweist bereits in das fortgeschrittene 4. Jh. v. Chr., s. CVA Paris, Louvre (17) 39-40 Taf. 39, 1-5: böot.-sf. Stamnos-Pyxis, Paris Louvre CA 2550, 2. Viertel 4. Jh. v. Chr. (vgl. den weiblichen Kopf Taf. 39, 2 mit dem einer Terrakotta-Nike in Theben, s. Jeammet 2003, 116-117 Abb. [um 350 v. Chr.]). Den Abschluss der Entwicklungslinie bildet ein Exemplar mit hohen Henkeln, schmalem Körper und Kegelfuß aus dem Frühhellenismus, s. Furtwängler 1887, 376 Taf. 70, 2: Stamnos-Pyxis mit Milto- und Goldauftrag (Amulettcollier), applizierten plastischen Köpfen einer Medusa (verknüpfte Schlangen unter dem Kinn) und einer Frau mit verhülltem Haupt, ehemals Slg. Sabouroff, aus Tanagra, um 300 v. Chr. (vgl. das Ornament (Amulettcollier) Kotitsa 1998, 40-42 Nr. 37 Taf. 18 (letztes Viertel 4. Jh. v. Chr.). 45-46 Nr. 39 Taf. 19 (frühes 3. Jh. v. Chr.).

<sup>223</sup> Die Kratere stammen wahrscheinlich aus dem Kreis der attischen ‚pot-painters‘ des frühen 4. Jhs. v. Chr., s. ARV<sup>2</sup> 1435-1445; vgl. auch den sehr ähnlichen rf. Glockenkrater aus dem Grab Nr. 421, der um 380 v. Chr. datiert, s. Aravantinos 2006, 739. 749 Abb. 9. Die Stamnos-Pyxis mit Lotus-Palmetten-Dekor gehört aufgrund ihrer Form ebenfalls an den Beginn des 4. Jhs. v. Chr., s. Anm. 222. In dem Grab wurde auch ein Unguentarium gefunden. Dieses kann frühestens ans Ende des 4. Jhs. v. Chr. datieren. Zur Klärung dieses Sachverhalts muss jedoch die Publikation der Nekropole mit den genauen Fundumständen abgewartet werden.



### 3. Die Rebrankengruppe und ihr Werkstattkreis

Einen großen Teil der Kabirenbecher ordnete Bruns der von ihr Kabirmaler genannten Werkstatt zu<sup>224</sup>. Braun trennte die Namen gebende ‚Kabirscherbe‘ [302](#) heraus und benannte die Werkstatt neu als Rebrankengruppe, da alle Becher auf einer oder beiden Gefäßseiten mit Rebranken verziert sind. Brauns Neugruppierung ist richtig, ihre Datierung der Werkstatt ins 3. Viertel des 4. Jhs. v. Chr. überzeugt jedoch nicht, da sie auf Vergleichen mit unteritalischer Keramik basiert<sup>225</sup>.



Abb. 14. Kabirenbecher 363 im Akademischen Kunstmuseum in Bonn, 1768  
[mit frdl. Genehm. des Akademischen Kunstmuseums in Bonn, Foto: K. Schlott]

#### a) Malstil und Dekor

Das Hauptmerkmal der Rebrankengruppe, die charakteristische Rebrankenverzierung, nimmt im Allgemeinen das obere Drittel des Bildfeldes ein. Sie verläuft stets von rechts nach links als eine in weiten Wellen gezogene Hauptranke. Von ihr zweigen schräg nach oben und unten sowohl gegen- als auch wechselständig Äste ab, an denen in engem Abstand gekleckste oder getupfte Blätter anstehen<sup>226</sup> (z. B. Abb. 14, [363](#), [297](#), [298](#)). Entlang des Mittelstiels sind ebenfalls Blätter aufgereiht. Jeweils am oberen Scheitelpunkt eines Rankenbogens hängt eine Traube. Wie bei den vorangegangenen Werkstätten unterliegt auch bei der Rebrankengruppe die Form der Weintrauben einer künstlerischen Konvention, die hier ohne merkliche Variation reproduziert wurde:

<sup>224</sup> Wolters – Bruns 1940, 96-105.

<sup>225</sup> Braun – Haevernick 1981, 18.

<sup>226</sup> Zu den Kabirenbechern und Fragmenten, die über dem Bildfeld mit einer solchen Weinranke verziert wurden, zählen: [18](#), [28](#), [66](#), [69](#), [71](#), [72](#), [74](#), [77](#), [79](#), [80](#), [81](#), [91](#), [162](#) (Pyxisfragment?), [252](#), [254](#), [255](#), [256](#), [260](#), [276](#), [290](#), [297](#), [298](#), [303](#), [305](#), [308](#), [333](#), [344](#), [353](#), [355](#), [363](#), [367](#), [371](#), [372](#), [374](#), [376](#), [379](#), [389](#), [390](#), [391](#), [398](#), [401](#), [402](#), [416](#), [443](#), [453](#), [462](#), [523](#), [524](#), [525](#); s. auch Wolters – Bruns 1940, 96-97.

Die Trauben bestehen aus drei zungenähnlichen Teilen, deren spitzes oder rundliches Mittelteil an den Seiten leicht ausbuchtet. Am Rand wurden in engem, bisweilen auch in weitem Abstand Punkte aufgemalt, die einzelne Beeren angeben.

Das allgegenwärtige Ornament der stilistisch gleichartigen Rebranke fasst eine Großzahl an Kabirenbecher zu einer Gruppe zusammen. Darüber hinaus verbindet die Figuren unterhalb der Ranke auch ein identischer Körperentwurf: Die Augen werden durch zwei im Winkel zueinander stehende Striche in einfacher Ritzung angegeben, und die Pupille als Strich oder Punkt dazwischengesetzt. Darüber erscheint die Augenbraue als einfache bogenförmige Ritzung. Stets sind die Ohren als zweifaches Halbrund gezeichnet, das in Größe und Form differiert. Der Haaransatz am Gesicht ist oftmals als Reihe kurzer, paralleler Haarsträhnen markiert (Abb. 14, **363**, **290**, **297**, **372**; s. **37**, **60**), auch das restliche Haar kann derart gestaltet sein. Lockiges Haar ritzen die Maler sichel- oder wellenförmig ein (**297**, **390**), einzelne Strähnen trugen sie mit verdünntem Glanzton auf (**101**, **297**, **390**, **155 a-d**). Manchmal ist ein Mund schräg eingeritzt (**287**). Gleichfalls zeichneten die Rebrankenmaler die Hände der Figuren unterschiedlich: Entweder ist die Hand mit wenigen Ritzlinien grob differenziert (**74**, **297**, **313**, **390**) oder sie erscheint scherenartig (**372**, **390**). Sind die Finger separat gemalt, enden die Kuppen gerade (**312**, **398**, **372**, **297**; s. **102**). Die Gestaltung der Füße ist weitgehend unauffällig, bis auf die gelegentliche, nahezu manierierte Darstellung einer aufgebogenen Fußspitze (**297**, **298**, **372**, **376**). Die Konturen der Figuren sind, außer in der Binnengliederung, nicht durch Ritzungen hervorgehoben. Die Binnenzeichnung konzentriert sich vor allem auf den Brustbereich: Bei den Männern umschrieben die Maler die Kontur der einen Brust und zeichneten die andere oben und unten mit kurzen Bogenstrichen an. Die Brustwarzen sind in Form von Kreisen wiedergegeben.

Die Gewänder der Figuren arrangierten die Rebrankenmaler körperbetonter als die Mysteriemaler. Auch folgt die Faltengebung enger den Körperformen und unterscheidet zwischen einem straff gezogenen, gebauschten oder voluminös gelegten Gewand (**297**). Stoffenden und Gewandsaum sind mit einer Zickzack- oder schmiegsamen Wellenlinie strukturiert (**74**, **297**; s. **54-57**, **62**, **92**). Eine Eigenheit der Rebrankengruppe ist die auffällige Punktmusterung von Klinen (**297**, **298**); in einem Fall wurde ein Gefäßständer auf diese Weise dekoriert (**303**). Verglichen mit den Mysteriemalern, die Felsen und Steine mit Punkten füllten, haben die Rebrankenmaler vermutlich Felsklinen im Freien dargestellt, wie sie auch aus der attischen Vasenmalerei überliefert sind<sup>227</sup>.

Anders als bei den Mysteriemalern, die die Füße der Figuren streng ins Profil drehten (Abb. 34, **380**, **430**), unterschieden die Rebrankenmaler zwischen seitlich gestelltem Stand- und frontal gestelltem Spielbein (s. Deckblatt [Frau mit Becher]; **391** [mittlere Figur]). Sie verliehen unbewegten Figuren ein ponderiertes Standmotiv.

Braun merkt an, dass von den Malern der Rebrankengruppe „häufiger der verdünnte Firnis angewandt“ wurde und somit „verschiedene Firnisshattierungen“<sup>228</sup> erzeugt wurden. Abgese-

<sup>227</sup> s. Anm. 152 und 252. Dietrich 2010, 57-65. 342-346.

<sup>228</sup> Braun – Haevernick 1981, 17.

hen von Haar, Helmbüschen oder der Angabe von Feuer wurde diese Malweise meines Erachtens jedoch nicht gewollt im Sinne einer ikonographischen Differenzierung eingesetzt ([101](#), [390](#)).

Zumeist durch das Bildthema bedingt sind häufig Tiere wie Vögel, Hasen, Füchse, Rehe, Stiere, Esel oder Pferde dargestellt. Anders als beim Mysterienmaler sind viele Vögel der Rebrankengruppe ganzflächig in Glanzton gemalt. Die einzelnen Federn wurden mit langen Ritzlinien strukturiert<sup>229</sup> (Abb. 31, [355](#); 22 [363](#). [74](#), [359 a-d](#), [367](#), s. [572](#), [75](#), [84](#)).

Braun entnimmt aus dem Bildbestand der Rebrankengruppe eine „eng [an diese] anschließende Gruppe von Kabirekantharoi mit überlängten Figuren und verdünnter Firnismalerei“<sup>230</sup>. Hierzu zählt sie die Becher und Fragmente [373/373](#), [390](#) und [401](#). Hinsichtlich des Mal- und Ritzstils sind diese Stücke allerdings zur Rebrankengruppe zu rechnen. Der Glanzton ist zudem nicht auffällig dünner aufgetragen worden. Und die Überlängung der Figuren ist relativ: Der Gelagerte und die drei Frauen auf der Vorderseite von [401](#) erwecken zwar den Eindruck langer Bein- und Armglieder, doch die Figuren auf der Rückseite – ein Bauer, der vor einem weiblichen Ungeheuer flüchtet, und seine beiden Gefährten, die bereits einen rettenden Baum erklommen haben ([401](#)) – entsprechen der oben beschriebenen, kurzgliedrigen Körperbildung der Rebrankengruppe. Einzig die Fragmente [41](#), [359](#), [377](#) und [378](#) sowie der Kabirenbecher [390](#) in Kassel weichen in sehr wenigen Details von den bisher angeführten Charakteristika der Rebrankengruppe ab ([41](#), [359 a-e](#), [377](#), [378](#)): Die langen Gewänder schließen mit einem fransigen Saum ab, und die weiblichen Figuren sind mit einem gegürteten ‚Trägerchiton‘ bekleidet. Auch die Weinranke differiert leicht vom sonstigen Schema: Die Traubenfrüchte wurden aus drei dicken und gleichmäßig geführten Pinselstrichen zusammengefügt ([390](#)). Sehr wahrscheinlich stammen diese Stücke von einer anderen Malerhand innerhalb der Rebrankengruppe.

Neben der Weinranke nutzten die Maler der Rebrankengruppe weiterer Dekorelemente: am häufigsten Efeu- und Weinblattranken, seltener Olivenkränze. Die Efeuranken wurden unter dem Bildfeld in einem umlaufenden Fries ([290](#), [390](#)) oder knapp unterhalb des Gefäßrandes aufgemalt ([359e](#)). Sie bestehen aus einem gewellten Hauptstrang, aus dem kurze oder längere, geschwungene Seitenäste entspringen. Die Nebestiele enden in gedrungenen, herzförmigen Blättern mit abgesetzter, längerer oder kürzerer Spitze, die diagonal oder senkrecht zur Hauptranke stehen<sup>231</sup> ([290](#), [306](#)). Neben den Blättern wurden oftmals noch flüchtig Punktgruppierungen eingefügt<sup>232</sup> ([312](#), [313](#), [359 a. d.](#), [384](#), [390](#)). Ganz ähnlich sind die Weinblattranken aufgebaut, die eine dreieckige Grundform und einen gezackten Blattrand aufweisen, und sich entweder als al-

<sup>229</sup> Einzige Ausnahme sind die beiden flügelschlagenden Vögel auf der Rückseite des Bonner Bechers [363](#) (Abb. 22, [363](#)). Die Federn sind mit Punkten und Strichen wiedergegeben.

<sup>230</sup> Braun – Haevernick 1981, 17.

<sup>231</sup> Fragmente von ornamental verzierten Kabirenbechern mit einer ähnlichen Efeuranke wie [290](#): [201](#), [342](#), [349](#), [556](#), [558](#).

<sup>232</sup> Fragmente mit einer ähnlichen Efeuranke: [368](#), [443](#), [526](#).

leiniges Bildmotiv von Henkel zu Henkel erstrecken oder ebenfalls das untere Wandungsdrittel umgeben. Die Weinblattranken bestehen meistens aus abwechselnd weißen und schwarzen Blättern ([297](#), [344](#), [510](#)). Ein Olivenkranz als Randornament lässt sich mit Sicherheit nur im Fall des Brüsseler Bechers [371](#) benennen. Olivenzweige gleicher Form schmücken jedoch eine kleine Gruppe kleinformatiger Kabirenbecher, durch die sich der Kreis der ornamental verzierten Kabirenskyphoi der Rebrankengruppe erweitert<sup>233</sup>.

Anhand der Streifenzier an Rand und unterer Wandungshälfte lassen sich die Gefäße der Rebrankengruppe grundsätzlich in zwei Gruppen unterteilen – hinsichtlich der figürlichen Bemalung lassen sich damit aber keine Malerhände unterscheiden: Die erste und größere Gruppe zeichnet sich durch eine tongrundig belassene untere Gefäßhälfte aus, die vom Bildfeld entweder durch drei Bänder in der Abfolge dünn-dick-dünn oder seltener durch zwei umlaufende Linien getrennt wird. Zudem ist bei den Kabirenvasen dieser Gruppe der Rand nur in einem schmalen Streifen oder gar nicht mit Glanzton bedeckt<sup>234</sup> ([290](#), [390](#)). Bei der zweiten Gruppe ist die untere Wandungshälfte ganz bemalt und ein oder zwei Linien sind um die Gefäßmitte gezogen. Den Rand dekoriert ein breites Band<sup>235</sup>. Ausgehend hiervon lassen sich der Rebrankengruppe weitere ornamental verzierte Becher und Fragmente zuweisen, die auch eine weitere, stark geschwungene Efeurankenvariante einbeziehen, bei der die Blätter senkrecht zum Mittelstiel stehen und eine dünne Blattspitze mit zwei seitlichen Rundungen aufweisen<sup>236</sup>. Alternierend sind oben und unten ein oder drei Punkte zwischen die Blätter gesetzt ([172](#), [179](#), [180](#), [214](#), [238](#), [244](#); App. 8 Zeichn. 1. 2. 13. 14). Aufgrund der homogenen Streifenzier lassen sich auch kleinformatige Kabirenbecher mit Myrtenzweig ([217](#), App. 8 Zeichn. 5) und doppelt versetzter Punktreihe ([219](#), [236](#) (?); App. 8 Zeichn. 3. 6. 12) zur Rebrankengruppe hinzunehmen<sup>237</sup>.

### *b) Gefäßformen und Datierung*

Im Gegensatz zur Werkstatt der Mysterienmaler, für die eine Reihe von Gefäßen außerhalb der Gattung der Kabirenbecher benannt und somit eine unabhängige Datierung ermittelt werden kann, scheint die Rebrankengruppe ausschließlich Kabirenbecher hergestellt zu haben. Wohl deshalb hat Braun in einem ersten Schritt die Gefäßform der Rebrankenbecher relativchronologisch in ihre Typologie der Kabirenbecher eingeordnet<sup>238</sup>, und in einem zweiten Schritt die Gefäße über bildliche Vergleiche absolut datiert.

Die Kabirenskyphoi der Rebrankengruppe sind alle ungefähr gleich geformt: Der gerade Fußring ist an der Außenseite doppelt eingekehlt und schließt über einen bisweilen hohen und manchmal niedrigen, runden Einzug an den Gefäßkörper an. Direkt über dieser Kehlung verläuft

<sup>233</sup> vgl. die ähnlichen Olivenzweige auf kleinformatigen Kabirenbechern: [184](#), [191](#), [215](#), [218](#), [248](#), [249](#) (App. 8 Zeichn. 4).

<sup>234</sup> Hierzu gehören [290](#), [298](#), [303](#), [305](#), [312](#), [355](#), [359](#), [371](#), [372](#), [376](#), [389](#), [390](#), [391](#), [398](#), [401](#), [402](#).

<sup>235</sup> Hierzu gehören [27](#), [74](#), [87](#), [104](#), [179](#), [353](#), [361](#)?, [363](#), [367](#), [379](#).

<sup>236</sup> Mit schwarz gehaltener unterer Wandungshälfte: [172](#), [179](#), [180](#), [183](#), [200](#), [211](#), [220](#), [268](#)?, [336](#), [338](#), [535](#)?, [536](#)?, [548](#). Mit heller unterer Wandungshälfte: [175](#)?, [177](#), [199](#), [209](#), [212](#), [235](#), [238](#), [239](#)?, [244](#), [333](#), [337](#), [370](#), [406](#), [419](#), [527](#), [570](#) (Kleeblattkanne).

<sup>237</sup> Myrtenzweig oder -zweig: [178](#), [194](#)?, [213](#), [217](#), [237](#), [448](#)?. Doppelte Punktreihe: [185](#), [219](#), [236](#), [240](#).

<sup>238</sup> Braun – Haevernick 1981, 13.

ein scharfer Grat. Der Grat und die Außenkante des Fußes liegen ungefähr auf derselben Lotlinie. Nur an der Innenseite des Fußes unterscheiden sich die Profile der Rebrankenbecher deutlich (App. 8 Zeichn. 24. 25. 26. 28). Die Gefäßwandung ist sanft gewölbt und steigt relativ gerade an; der Rand ist zumeist leicht nach innen geneigt. Die Henkel, an die außen zwei Griffstege appliziert wurden, sind aus einem glatten Tonestreifen geformt<sup>239</sup> (300, 353). In einigen Fällen bedeckten die Maler entweder beide Stege oder nur den oberen an der Kante mit einem Glanztonstreifen (74, 402). In der Regel blieb der gesamte Henkel unbemalt.

Die Gefäßform der Rebrankenbecher stellt Braun in ihrer formtypologischen Entwicklung zwischen die Becher der Mysterienmalerwerkstatt und die ‚Kabirenkantarois mit Satyrdarstellungen‘. Dass diese Gruppe im Anschluss an die Gefäße des Mysterienmalers stehe, belegt Braun zufolge die gestreckte und hohe Form auf erhöhtem Fußring, die weder mit der strengen Glockenform der frühen Becher (301, 413) noch der ‚kraftvoll gespannten Rundung‘ der Mysterienmalerskyphoi in Verbindung zu bringen sei (App. 8 Zeichn. 22. Abb. 28, 387), sondern ‚nur als weiterentwickelte Form der Becher des Mysterienmalers angesehen werden‘<sup>240</sup> kann. An die Rebrankenbecher schließt Braun die ‚Satyrbecher‘ an, die sich im Verlauf ihrer Entwicklung von einer ‚nach innen geneigten Wandung‘ (Abb. 10, 296, 418), wie sie Braun aber bereits für den Mysterienmaler als charakteristisch definierte, zu einem geraden Gefäßkörper hin veränderten, der bei den letzten Vertretern nur mehr ‚trocken und spröde‘ wirke und eine ‚unbewegte Kontur‘ erhalte<sup>241</sup> (397). Beobachtet Braun innerhalb der Entwicklung der Mysterienmaler eine nachlässigere Ausführung des Fußrings mit nur einer Rille statt zuvor zweien, so sei in der Folge der Fuß bei der Rebrankengruppe erhöht worden. Diese Entwicklung ende mit den ‚Kabirenkantarois mit Satyrdarstellungen‘, die nur mehr einen einfachen, ungekehrten Kegelfuß besitzen.

Brauns Gefäßtypologie ist selbstreferentiell – ein Gerüst ohne Halt durch etwaige andere böotische Vasentypologien oder Fundkontexte im Kabirion. Der Wandel von runder zu gestreckter zu runder zu ‚spröder‘ Wandungswölbung und von doppelt gekehltem zu einfach zu doppelt zu ungekehrtem Fußring lässt sich nicht belegen. Für die Gefäße der Werkstätten lassen sich zwar spezifische Merkmale identifizieren, aber gattungintern divergieren diese Merkmale so stark, dass sie nicht in eine Feinchronologie böotischer oder gar attischer Vasen eingebunden werden können. Zudem basiert Brauns Typologie auf der aus der Biologie abgeleiteten chronologischen Dreiteilung Jugend-Reife-Alter<sup>242</sup>. Es handelt sich somit um ein künstlich erstelltes

<sup>239</sup> Dieser Gefäßform entsprechen 290, 298, 303, 353, 355, 367, 371, 372, 376, 379, 389, 390, 391, 401, 402 (App. 8 Zeichn. 24. 25. 26). Eine ähnliche Vasenform haben die Becher 356 und 408, die gemäß dem Malstil einer der Rebrankengruppe beigeordneten Malerhand zugehörig sind, s. unten im Abschnitt *B. II. 3c) Die Rebrankengruppe*. Unter den ornamentalen Bechern stimmen 179, 180, 199, 211, 238, 244 und 333 in der Gefäßform überein (App. 8 Zeichn. 2. 13. 14). Ähnlich sind 172, 177, 183, 184, 211, 212, 217, 219 (App. 8 Zeichn. 1. 5. 6).

<sup>240</sup> Braun – Haevernick 1981, 16.

<sup>241</sup> Braun – Haevernick 1981, 13.

<sup>242</sup> Zur konventionellen chronologischen Dreiteilung archäologischen Materials in den alttumswissenschaftlichen Disziplinen und dem Nachteil, dass dabei soziale und historische Entwicklungen nicht berücksichtigt werden, s. Marinatos 1973, 21; Warren – Hankey 1989, 1; Schoch 1996, 8. 29.

System, das sich relativchronologisch nur unzureichend belegen lässt und zu keiner absolut-chronologischen Aussage verhilft.<sup>243</sup>

Aus dem Corpus der böotisch-schwarzfigurigen Vasen können jedoch zwei Gefäße anderer Form der Rebrankenwerkstatt zugeordnet werden. Hierüber lässt sich eine von den Kabirenbechern unabhängige Datierung finden. Die Antikensammlung in Berlin beherbergt einen schwarzfigurigen, bauchigen Einhenkelbecher, der eine beachtliche Höhe von 18,5 cm besitzt (Abb. 15). Die leicht orange-beige Tonfarbe der Gefäßoberfläche, die hellbeige Farbe im Bruch sowie die schwarzbraun-rötliche Färbung des Glanztons sprechen für eine böotische Provenienz des wuchtigen Trinkbechers<sup>244</sup>. Zwar sind Einhenkelbecher aus Bötien überliefert<sup>245</sup>, doch hinsichtlich der Größe und der figürlichen Bemalung handelt es sich um einen Einzelfall. Über den Vergleich mit kleineren Stücken dieses Gefäßtyps kann der Einhenkelbecher ungefähr ins letzte Viertel des 5. Jhs. v. Chr. gesetzt werden<sup>246</sup>.

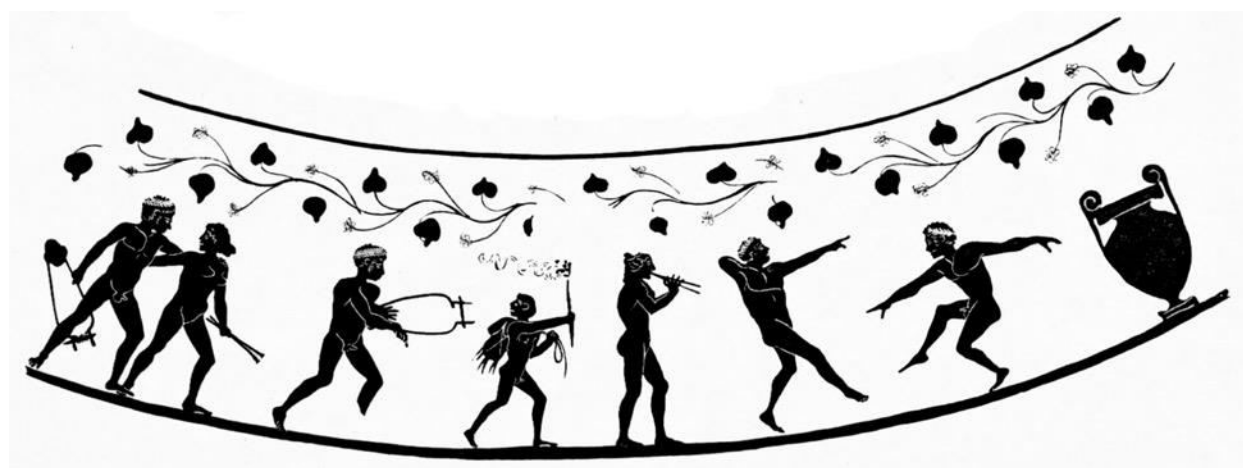


Abb. 15. böot.-sf. Hemikotylion in Berlin, Antikenslg. der Staatl. Museen, 3385  
[Umzeichnung aus: Wolters – Bruns 1930, Taf. 30, 4]

Auf dem Becher ist ein Komos aus sieben nackten Musikanten und Tänzern dargestellt (Abb. 15): Zwei Männer tanzen neben einem großen Volutenkrater zur Musik einer Diaulos-

<sup>243</sup> Zu selbigem Ergebnis führte eine Seriation der ornamental bemalten Becher, für die prägnante Merkmale der Gefäßform als Kriterien gewählt wurden (Fußform, Lippe, Henkelabstand zum Rand). Gerade im Fall der rein ornamental verzierten Becher ließen sich jedoch kaum sinnvolle Gruppen bilden. Die Hereinnahme des Ornamentstils erbrachte dann ein völlig disparates Ergebnis. Auch der Versuch, Ornamentgruppen zusammenzustellen, scheiterte an der variationsreichen Ausführung der Zierranken. Hingegen konnten die größeren, figürlich verzierten Becher gemäß der Gefäßform unterteilt werden. In beiden Fällen ergab der Vergleich mit Profilen attischer und böotischer Keramik klassischer Zeit leider keine unabhängige Datierungsmöglichkeit. Daher kann m. E. keine chronologische Typologie der Gefäßform erstellt werden.

<sup>244</sup> Tonfarbe außen: HUE 7,5 YR 7/6. Tonfarbe im Bruch: HUE 7,5 YR 7/6-6/6. Der Ton ist mit viel Glimmer und sehr wenig feinem schwarzen Steinsplitt gemagert. Zu den böotischen Tonfarben s. oben Anm. 17.

<sup>245</sup> z. B. Heimberg 1982, Nr. 115-125 Taf. 8.

<sup>246</sup> CVA Wien (1, Ö 1) 39 Taf. 46, 6-7: att.-rf. Einhenkelbecher, Wien Kunsthist. Mus. 498, 2. Viertel 5. Jh. v. Chr.; CVA Nantes (1) 43 Taf. 24, 3-4: att.-rf. Einhenkelbecher, Nantes Musée Dobrée 937-3-11, um 450 v. Chr.; CVA Malibu (7) 45-46. 78 Abb. 20. Taf. 369, 1-4: att.-rf. Einhenkelbecher, Malibu J. Paul Getty Mus. 86.AE.243, dem Eretria-Maler verwandt, 430-420 v. Chr. Im Verlauf des 5. Jhs. v. Chr. verändern die attischen Töpfer die Einhenkelbecher vor allem dahingehend, dass die Wölbung der unteren Gefäßhälfte stärker ausgeprägt und schärfer zum Fuß hin eingezogen wurde. Der böotische Becher in Berlin geht über diese Entwicklung hinaus.

Bläserin, sie springen mit ausholenden Armbewegungen in die Höhe bzw. geben in die Knie. Neben der Diaulos-Spielerin schreitet ein Knabe, der einen Beutel über Schulter geworfen hat und eine Fackel hält. Ihm folgt ein Jüngling mit Lyra. Die Szene wird von einem Pärchen abgeschlossen: Ein junger Mann mit Lyra und ein Mädchen mit Doppelflöte. Beide haben ihren Arm um die Schultern des Partners gelegt. Allen Figuren setzte der Maler mit weißer Deckfarbe einen Kranz aufs Haupt. Der überhängende Rand des Bechers ist außen mit einer floralen Ranke verziert, von der Zweige mit abwechselnd schwarzen Efeublättern und weißen Punktrosetten abgehen.

Die Figuren des Komos tragen die Handschrift der Rebrankenmaler<sup>247</sup>: Der angezeichnete Haaransatz, die lockige Kontur der Kalotte, das Auge bestehend aus zwei Winkelstrichen, der einfache Strich zur Angabe des Mundes, das kantig gewölbte Gesäß des Knaben und der Flötenspielerin bzw. deren gestreckte Finger haben identische Gegenstücke unter den Malereien der Rebrankenmaler (vgl. [297](#) [rechtes Paar, Flötenspieler]; [372](#) [Flötenspieler]). Ebenso fügt sich die Kopfform des Knaben und seine große, gerundete Nase in das physiognomische Repertoire der Rebrankengruppe ein (vgl. Deckblatt [Mädchen]. [313](#), [353](#) [Läufer]; [376](#) [rechter Gefährte]).

Beim zweiten Vergleichsstück handelt es sich um das [Fragment eines böotisch-schwarzfigurigen, offenen Gefäßes in Tübingen](#) (App. 8 Zeichn. 30), das ehemals einen Durchmesser von ca. 34 cm und ein sehr flaches Becken besaß<sup>248</sup>. Die schräge Stellung der Wandung und der geknickte Randabschnitt sind Formmerkmale von böotischen Lotus-Palmetten-Kylikes und Tellern mit Griffplattenhenkeln aus der Zeit zwischen 425-375 v. Chr.<sup>249</sup> Erhalten ist die Zeichnung von Oberkörper und Kopf eines bärtigen, vermutlich gelagerten Mannes mit einer Binde um den Kopf. Mit der ausgestreckten rechten Hand hebt er einen Kantharos und mit dem linken Unterarm stützt er sich auf. Der Bärtige besitzt große Ähnlichkeit mit dem Kabiros auf [297](#) und dem Zecher auf [305](#) der Rebrankengruppe (s. Deckblatt. Abb. 39, [305](#)). Basierend auf dem Tellerfragment und dem großen Einhenkelbecher kann die Rebrankengruppe grob im böo-

<sup>247</sup> Alexandre Mitchell spricht sich gegen eine stilistische Verwandtschaft zwischen der Rebrankengruppe und der Malerei auf dem Einhenkelbecher aus. Er liefert hierfür aber keine Begründung, s. Mitchell 2002, 178.

<sup>248</sup> CVA Tübingen 1 (36) 50, 6: [Fragment eines böot.-sf. Tellers](#), Rebrankengruppe, Tübingen Antikenslg. der Univ. 29.5481, um 400 v. Chr.

<sup>249</sup> vgl. Walker 2004, 68 Nr. 62 Abb. 3 iv (400-380 v. Chr.). 70 Nr. 66 Abb. 3 viii (1. Hälfte 4. Jh. v. Chr.): [Lotus-Palmetten-Kylikes](#), aus Theben, Theben Arch. Mus. S IV a / S IV e, 1. Hälfte 4. Jh. v. Chr.; Merker 1979, 167-168 Nr. 7. 163 Abb. 1 Taf. 23 D-E: [Lotus-Palmetten-Kylix](#), Jerusalem Hebräische Univ. 662, 1. Viertel 4. Jh. v. Chr. (s. auch Walker 2004, 178-179 Nr. 255). Dass die Wandung des Fragments flacher als bei den Kylikes verläuft, hängt womöglich mit dem größeren Mündungsdurchmesser zusammen; das Tübinger Gefäß besaß einen Durchmesser von 34 cm, die hier aufgeführten Vergleichsstücke ca. 20,5 cm. In einer Korrespondenz äußerte Lauren Walker-Coultice die Meinung, dass es sich eher um einen Teller als um eine Kylix gehandelt habe, auch wenn kaum böot.-sf. oder -rf. Teller aus Böötien überliefert sind. Ähnliche Stücke bei Wolters – Bruns 1940, 121 Taf. 20, 8-8 a: [böot.-sf. Teller](#) mit Griffplattenhenkel, Palmettendekor mit Volutenholz und Seitentrieben auf den Griffplatten, Sternmotiv im Medaillon, schräges S-Hakenbanddekor an der Innenseite, Athen NM, letztes Viertel 4. Jh. v. Chr.; CVA Paris, Louvre (17) 44-45. 44 Abb. 17 Taf. 43, 4-5: [böot.-rf. Teller](#) mit Griffplattenhenkel, Paris Louvre, Frauenkopfmaler/Branteghemwerkstatt, um 430 v. Chr.

tischen Kunstschaffen der Zeit vom letzten Viertel des 5. bis zum Ende des 1. Viertels des 4. Jhs. v. Chr. platziert werden<sup>250</sup>.

Braun kommt durch Stilvergleiche zu einem anderen Schluss. Für Eigenheiten wie die mit Punkten gefüllten Lagerstätten auf dem Skyphos [297](#) findet sie geeignete Vergleiche bei der campanisch-rotfigurigen Fleckenfelsengruppe („spotted rock group“) des 3. Viertels des 4. Jhs. v. Chr.<sup>251</sup>. Diesen Namen wählte Arthur D. Trendall wegen der typischen Bemalung der Felsen mit schwarzen und weißen Punkten. Die runden ‚Flecken‘ auf den Felsen, auf denen meistens Mädchen oder Erosen Platz genommen haben, sind locker gestreut, wohingegen die Rebrankengemaler die Liegen mit Punktkleckschen übersäten. Dass diese Dekortechnik jedoch eine gewöhnliche Komponente der böotischen Vasenmalerei klassischer Zeit ist, verdeutlichen böotisch-schwarz- und rotfigurige Vasenbilder, zu denen auch Darstellungen der Mysterienmaler zählen<sup>252</sup> (Abb. 11, [354](#); 36, [422](#), [388](#), [352](#)). Letztendlich lassen sich auch die übrigen Stilelemente der Fleckenfelsengruppe<sup>253</sup>, wie eine üppige, weibliche Brust, ein rundliches Kinn, ein von der Schulter gerutschtes Gewand oder der allgemein felsige Bilduntergrund nicht mit der Rebrankengruppe in Verbindung bringen.

Eine weitere Parallele zur unteritalischen Vasenmalerei findet Braun in der Darstellung von „Frauenmasken, die über einer ‚Phlyakenszene‘ im Fensterausschnitt auf einem paestanischen Krater des Asteas von der Jahrhundertmitte erscheinen“<sup>254</sup>. Sie vergleicht die Masken mit dem Gesicht der Frau auf dem Kasseler Becher [389](#). Zudem stimme auch „der üppige, den Körper umziehende Faltenwurf bei dem hinterher hastenden Alten und bei der in den Mantel gehüllten Matrone“<sup>255</sup> mit einer Datierung um 350 v. Chr. überein. Die vermeintliche Ähnlichkeit zwischen den beiden Gesichtsprofilen ist durch die Anwendung abnormer Bildformeln bedingt, die auf gemeingriechischen Vorstellungskonzepten zum Hässlichen beruhen<sup>256</sup>. Des Weiteren kann ein solch singulärer Verknüpfungspunkt, der über eine derart weite geographische Distanz ge-

<sup>250</sup> Zu den Gefäßen der Rebrankengruppe, die keine Kabirenbecherform besitzen, ist das Fragment der großformatigen ‚Smikros‘-Kanne oder -Hydria aus dem Kabirion hinzuzufügen ([423](#)), s. Wolters – Bruns 1940, 46 Nr. 69. 101-102 Nr. K 28 Taf. 20, 3-4. Erhalten ist ein Teil der Schulter mit dem schmalen Hals, der sich in einen breiten, trichterförmigen Rand öffnet. Als vergleichbare Form in der böotischen Vasenkunst kann nur ein Halsfragment einer Kanne aus dem Kabirion angeführt werden, das mit zwei Vögeln und einer Volutenblume dekoriert ist, s. Wolters – Bruns 1940, Taf. 20, 5. Die Kanne stammt wahrscheinlich aus der Branteghemwerkstatt und kann somit grob um 430/400 v. Chr. datiert werden, s. *Appendix I. Das Oeuvre der Branteghemwerkstatt*.

<sup>251</sup> s. Trendall 1967a, Taf. 94, 1: campan.-sf. Lekythos, Fleckenfelsengruppe, London BM T 99, 3. Viertel 4. Jh. v. Chr.; Braun – Haevernick 1981, 18; Trendall 1967a, 234-246 Taf. 92, 1; 5. 93, 1; 3. 94, 1. 95, 2-3; 5-6; Trendall 1983, 120-121; Trendall 1991, 178 (Datierung). 179.

<sup>252</sup> Der Mysterienmaler I punktierte Felsen, Hügel und allgemein ‚Erhebungen‘, s. [352](#), [354](#), [422](#) (Abb. 11, [354](#); 36, [422](#)); Lullies 1940, Taf. 26, 1-2: böot.-rf. Glockenkrater, Mysterienmaler I, Athen NM 1393, um 400 v. Chr.; Avronidaki 2007, Taf. 27: böot.-rf. Skyphos, Argos- und Mysterienmaler I, Athen NM 1406, um 400 v. Chr. Punktierte Kleidungsstücke, Schildränder, Flügel oder Kissen finden sich auch auf böot.-rf. Bildern des Malers des GAK, s. Lullies 1940, Taf. 18-25.

<sup>253</sup> Trendall 1967a, 234.

<sup>254</sup> Braun – Haevernick 1981, 17. Bernabò-Brea 1958, 79 Abb.: paestan.-rf. Kelchkrater, Asteas, Lipari Arch. Mus. 927, um 350 v. Chr.

<sup>255</sup> Braun – Haevernick 1981, 17.

<sup>256</sup> s. C. III. *Die literarische Konzeption des abnormen Körpers, seine ethische Bewertung und die Polyvalenz des Hässlichen*.



zogen wird, keine zeitliche und überregionale Allgemeingültigkeit für dieses Gesichtsprofil belegen. Es wurden zwar vereinzelt böotische Vasen in Westgriechenland gefunden, doch kann weder von einem regelmäßigen Export gesprochen werden, noch stützen diese Einzelfunde eine Abhängigkeit zwischen den Arbeitsweisen böotischer und unteritalischer Töpferwerkstätten<sup>257</sup>. Gleichfalls stellt der „üppige Faltenwurf“ kein ausreichendes Argument für eine Datierung um die Mitte des 4. Jhs. v. Chr. dar, da die Gewanddrapierung bei den Rebrankenfiguren keine stil- oder zeitbedingte Fülle erkennen lassen.

Um die Datierung der Rebrankengruppe auf die Zeit vor der Zerstörung Thebens durch Alexander den Großen im Jahre 335 v. Chr. einzugrenzen, wählt Braun den Kopf einer Frau auf der linken Bildseite des Kabirenskyphos **390** aus. Es handelt sich dabei um die trojanische Prinzessin Cassandra. Braun stellt deren Kopfgestaltung der Darstellung einer sitzenden, weiblichen Gestalt auf einer [campanisch-schwarzfigurigen Lekythos](#) im Louvre gegenüber<sup>258</sup>. Die schräge Stirn und die kurze, spitze Nase der Sitzenden zeigen allerdings wenig stilistische oder physiognomische Übereinstimmungen mit Cassandra auf **390**. Vielleicht hat Braun in dem zu einem kurzen Zopf zusammengefassten Haar eine Ähnlichkeit erkannt. Solche Frisuren tragen jedoch auch weibliche Gestalten auf zwei böotisch-rotfigurigen Glockenkratern aus der Zeit um 400 v. Chr., die aus dem Kreis des Malers des Großen Athener Kantharos und der Werkstatt des Malers des tanzenden Pan stammen<sup>259</sup>.

Ebenso wenig überzeugt Brauns Gegenüberstellung des gelagerten Kabiros auf dem großen Kabirenbecher **297** (s. Deckblatt) mit der Darstellung eines bärtigen und bekränzten Gottes auf dem Fragment einer attisch-rotfigurigen Hydria. Abgesehen von der ikonographischen Entsprechung lassen die Körperzeichnung des Gottes sowie die Haltung seines Kopfes und Oberkörpers in Dreiviertelansicht keine zeitstilistische Zusammengehörigkeit mit dem Bild des Kabiros erahnen<sup>260</sup>. Am Beispiel von Kabiros, dessen Himation in Umriss gezeichnet wurde, wird laut Braun auch der „Sinn für den Hell-Dunkel-Effekt deutlich, wie ihn E. Buschor für diese Zeit [3. Viertel des 4. Jhs. v. Chr.] als charakteristisch geschildert hat“<sup>261</sup>. Die Umrissmalerei ist allerdings ein Merkmal böotisch-schwarzfiguriger Vasenbilder, die z. B. der Mysterienmaler zur Variation von Gewändern verwendete<sup>262</sup> (Abb. 33, **358**).

<sup>257</sup> Trendall 1991, 9; Avronidaki 2007, 141-142.

<sup>258</sup> Merlin 1928, Taf. 48, 3: [campan.-rf. Lekythos](#), Pagenstecher-Gattung, Paris Louvre N. 2575, letztes Viertel 4. Jh. v. Chr.

<sup>259</sup> Lullies 1940, 24 Taf. 28, 1-2: [böot.-rf. Glockenkrater](#), aus dem Kreis des Malers des GAK, München Antikenslg. 3059, um 400 v. Chr.; Ure 1958, 393 Taf. 106 Abb. 24-25; Avronidaki 2008, Taf. 3, 4: [böot.-rf. Glockenkrater](#), Maler des tanzenden Pan, Yale Univ. Art Collection 1913.130, um 400 v. Chr.

<sup>260</sup> Braun – Haevernick 1981, 18; Buschor 1969, 260 Abb. 264: [att.-rf. Fragment einer Hydria](#), St. Petersburg Eremitage 16878, 3. Viertel 4. Jh. v. Chr.

<sup>261</sup> Braun – Haevernick 1981, 18.

<sup>262</sup> s. *B. I. 2c) Umrissmalerei*. Weitere Vergleiche von Braun mit maltechnischen und kompositorischen Details auf unteritalischen Vasen der 2. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr., s. Braun – Haevernick 1981, 20-21. Positive Bewertung dazu von Siebert 1981, 169-170. Auch Barbara Heldring vergleicht die Ornamente auf klassischen Tiergefäßen aus Selinunt mit dem Dekor auf den Kabirenbechern. Oberflächlich sind ihres Erachtens zwar Übereinstimmungen zu erkennen, doch resultieren diese aus der Tatsache, dass beide Gattungen die schwarzfigurige Technik in einem späten Entwicklungsstadium des 5. Jhs. v. Chr. verwenden. Sie wertet diese Ähnlichkeiten als „a marked similiarity between these two geographically widely separated vase groups“, die nicht Ergebnis eines Austau-

Zusammenfassend postuliert Braun eine prinzipielle stilistische Verbindung zwischen der böotischen und apulischen Keramik sowie der Heimat der Hadravasen, da in allen drei Landschaften am schwarzfigurigen Malstil festgehalten wurde. Braun, deren Annahme von der früheren Lokalisierung der Werkstätten der Hadravasen im hellenistischen Ägypten ausgeht, untermauert ihren Vorschlag mit politischen Verbindungen zwischen Ägypten, Unteritalien und Theben im späten 4. Jh. v. Chr.<sup>263</sup> Gegen eine Abhängigkeit künstlerischer Ausprägungen und politischer Entwicklungen spricht zuvorderst die Provenienz der hellenistischen Hadravasen, deren Großteil zwar in Ägypten gefunden, aber ursprünglich auf Kreta produziert wurde. Zudem datiert die Mehrzahl dieser Gefäße ins 3. und 2. Jh. v. Chr.<sup>264</sup> Darüber hinaus ist es generell fraglich, ob politische Anknüpfungspunkte auch einen Austausch innerhalb des Kunsthandwerks wahrscheinlich machen oder sogar belegen können – vor allem, wenn das betroffene Material zeitlich nicht übereinstimmt. Neben der Fortführung der schwarzfigurigen Malweise lassen sich zwar sehr vereinzelt motivische Parallelen zwischen der unteritalischen und böotischen Vasenmalerei finden, wie die Darstellungen von Frauenköpfen im späten 5. und 4. Jh. v. Chr.<sup>265</sup>, doch können solche sporadische Erscheinungen und, wie eingangs bemerkt, die absolut punktuelle Ausfuhr böotischer Keramikwaren nach Unteritalien schwerlich als Anstoß für zeitgleiche motivische und maltechnische Entwicklungen gewertet werden. Der Blick nach Unteritalien muss zurück nach Böotien gerichtet werden.

*c) Die Rebrankengruppe: Teil der Werkstatt des Malers des Großen Athener Kantharos (GAK), des Frauenkopfmalers und der Branteghemwerkstatt*

Zu den Keramikfunden aus dem Kabirion zählt das Fragment einer Oinochoe, auf der die Darstellungen zweier Mänaden und eines Silens erhalten sind<sup>266</sup> (Abb. 16). Die beiden Mänaden tanzen zum Flötenspiel des Silens, hinter dem sich einst noch eine weitere Figur zum ausgelassenen Stelldichein gesellte. Von ihr ist nur noch die Hand über dem Kopf des Silens erhalten. Durch die ausgreifenden Tanzbewegungen wird bei den Mänaden der Überwurf ihrer einfach gegürteten Gewänder aufgewirbelt. Beide haben ihr lockiges Haar gelöst und lassen ihre langen

---

sches sein können, s. Heldring 1981, 83. Zur Problematik landschaftsübergreifender Stilvergleiche, s. auch Himmelmann 2000, 267.

<sup>263</sup> Braun – Haevernich 1981, 24. Braun bezieht sich auf die Spenden, die für den Wiederaufbau Thebens ab dem Jahre 316 v. Chr. zusammengetragen wurden, nachdem Alexander die Stadt 335 v. Chr. zerstört hatte. Diodorus Siculus (XIX 54,2) überliefert, dass an den Spenden neben Athen, Ägina, Samothrake und Kos auch italische und sizilische Städte beteiligt waren, s. auch Gullath 1982, 90-97.

<sup>264</sup> Kotitsa 1998, 79-80; Lungu – Dupont 2014, 234; Savvopoulos 2017, 129. Eine Verbindung der Hadra- und Kabirensvasen schloss bereits Paul Wolters aufgrund des unterschiedlichen Zeichenstils aus, s. Wolters 1930, 214.

<sup>265</sup> Zum Frauenkopfmotiv in der böotischen Vasenmalerei, s. Ure 1953, 245-249; Ure 1957, 314-315; Sparkes 1967, 126; Lullies 1940, 21 Taf. 25, 1-3; Zampiti 2014, 76. Zum Frauenkopfmotiv in der unteritalischen Vasenkunst, s. Trendall 1991, 74 Abb. 6. Abb. 254; 317; 405. Frauenköpfe treten auch sehr selten auf attischen Vasenbildern des 4. Jhs. v. Chr. auf, s. Boardman 1991, Abb. 352: att.-rf. Kelchkrater, Maler von Rodin 1060, Kunsthandel London, 1. Viertel 4. Jh. v. Chr.; ARV<sup>2</sup> 1444-1445. Es scheinen zeit- und regionalspezifische Aspekte der Bildaussage weiblicher ‚Porträts‘ für diese Bildauswahl verantwortlich zu sein. Frauenköpfe waren bereits in archaischer Zeit neben bärtigen Männern und Kriegern ein häufiges Thema griechischer Vasenmaler, s. Vacano 1973, 121-123.

<sup>266</sup> s. D. V. 1b) *Die dionysischen Dreifigurengruppen*.

Strähnen im Tanz herumwirbeln. Die Schulter der Kanne war mit einer umlaufenden Efeuranke dekoriert, die der Maler mit ein oder drei Punkten zwischen den an langen Stielen befestigten, herzförmigen Blättern ergänzte. Diese Art von Ranke findest du im Oeuvre der Rebrankengruppe, allerdings nicht in der Hauptgruppe dieser Werkstatt<sup>267</sup>. Auch die fließenden und geschwungenen Ritzlinien der Gewandfalten decken sich nicht mit dem schablonenhaften Faltenspiel der Rebrankengruppe. Eine Verwandtschaft zu dieser Werkstatt bestätigt aber die Körperzeichnung der Mänaden. Ähnlich dem Gesichtsprofil des Mädchens mit Kabirenbecher auf **297** (s. Deckblatt) sind die Köpfe der Mänaden gestaltet. Markierte Armbeugen und klauenartig geformte Hände zeichnen auch die Gelagerten auf demselben Kabirenbecher aus (Abb. 4, **297**).

Tanzende Frauenfiguren, deren Chitone im Hüft- und Fußbereich in ähnlicher Weise ballonartig aufgebläht sind, treten in der griechischen Kunst im 1. Viertel des 4. Jhs. v. Chr. auf<sup>268</sup>. Innerhalb der böotischen Kunst finden sich die Gewänder der Mänaden auf einer böotisch-schwarzfigurigen Pyxis wieder, die sich ehemals in der Sammlung Alphonse van Branteghem befand<sup>269</sup>. Annie D. Ure definiert ausgehend von dieser Pyxis die südböotische Branteghemwerkstatt, die durch eine Vielzahl von Lotus-Palmetten-Gefäßen im überlieferten Keramikmaterial vertreten ist, wie z. B. Pyxiden mit dem für diese Werkstatt typischen Pagodendeckel, Lebetes und Askoi<sup>270</sup>. Die deutliche Übereinstimmung von Motiv und Faltenzeichnung der Gewänder legt nahe, dass das Athener Oinochoenfragment ebenfalls in der Branteghemwerkstatt gefertigt wurde. Somit ist ein erster Anknüpfungspunkt zwischen der Branteghemwerkstatt und der Rebrankengruppe erschlossen.

Den Tänzerinnen auf dem Oinochoenfragment entsprechen ikonographisch und motivisch die fünf Mänaden auf dem Pariser Kabirenskyphos **408**, die jedoch im Stil nicht identisch sind. Auf der einen Seite von **408** sind drei Mänaden beim ausgelassenen Tanz zu sehen, auf der anderen zwei Mänaden und ein Satyr. Die Formumrisse der Tänzerinnen auf **408** und dem Athener Oinochoenfragment weisen große Ähnlichkeiten auf, doch sind die Pariser Mänaden, abgesehen von Augen und Mund als Schattenriss konzipiert. Die Szene ist auf beiden Seiten von einer Traubenranke überschrieben, deren flüchtig getupfte Blätter dem Stil der Rebrankengruppe entsprechen. Die großen Trauben, die unterhalb der Ranke scheinbar in der Luft hängen, ähneln

<sup>267</sup> s. B. II. 3a) *Malstil und Dekor*.

<sup>268</sup> vgl. die ähnlich aufgeworfenen Chitone der Mänaden auf dem Derveni-Krater in Thessaloniki, der um 370 v. Chr. in Attika hergestellt wurde, s. Barr-Sharrar 2008, 44. Taf. 7; 9. Der Figurenstil gehört dem 1. Viertel des 4. Jhs. v. Chr. an. Gleicher aufgewölbter Chiton bei der Tänzerin von figürlichen Kannen, die in Attika, Korinth, Ägina und Böotien verbreitet sind, s. Jeammet 2003, 124 Abb. 27. 125 Anm. 17 (400-375 v. Chr.).

<sup>269</sup> s. Fröhner 1892, Nr. 211 Taf. 46: *böot.-sf. „Branteghem-Pyxis“*, Branteghemwerkstatt, Standort unbekannt, um 400 v. Chr. Auf dem Deckel befindet sich ein Tierfries mit zwei Löwen und einem Greifen, auf der Wandung wird ein Bockgespann mit einem Knaben als Wagenlenker von zwei geflügelten Niken flankiert, zwischen denen noch ein kleiner, dicklicher Eros mit Kränzen ausschreitet.

<sup>270</sup> z. B. CVA Kopenhagen (4) Taf. 175, 5 a-b; Zampiti 2014, 74 Abb. 10: *böot.-sf. Lebes* mit Pagodendeckel, Branteghemwerkstatt, Kopenhagen NM 4708, um 430/400 v. Chr. Ferner Ure 1940-45, 22-24; Walker 2004, 319-325 Chart 17 E; 16 M i; Zampiti 2014, 75-76. Bei allen bekannten Vasen der Branteghemwerkstatt zeigen die Formen der Dekorelemente Entsprechungen, doch ergeben sich in der Malweise geringfügige Unterschiede, die zum einen durch das Bestehen der Werkstatt über einen längeren Zeitraum hinweg und durch das Wirken mehrerer Maler gleichzeitig bedingt gewesen sein dürfte, s. Ure 1953, 249; Walker 2004, 321. Für eine Liste der Vasen s. *Appendix I. Das Oeuvre der Branteghemwerkstatt*.

hingegen weniger denen der Rebrankengruppe. Sie besitzen ein wuchtiges Mittelteil und schließen oben an den Seiten knapp ab. Nur sporadisch ist der Rand mit Punkten versehen. Bild und Dekor auf [408](#) wie auch auf dem Athener Oinochoenfragment scheinen daher von einer anderen Malerhand zu stammen, die jedoch ausgehend von der allgemeinen Formgebung der Figuren und dem Blattwerk der Weinranke vermutlich in die Werkstatt der Rebrankengruppe eingebunden war<sup>271</sup>.



Abb. 16. Fragment einer böot.-sf. Oinochoe im Athener Nationalmuseum, 10530  
[Umzeichnung aus: Wolters – Bruns 1940, Taf. 8, 3]

Die gleiche Art der Rebranke, neben der eine männliche Figur mit den Armen nach vorne ausgreift, ist auf dem Fragment **80** aus dem Kabirion zu erkennen. Die Zeichnungsweise der Figur steht der Rebrankengruppe nahe. Ein weiterer Kabirenbecher wurde gleichfalls mit dieser Art von Weinranke unterhalb des Randes versehen: der verschollene Berliner Skyphos **356** mit der häufig zitierten Darstellung des Kadmos an der Quelle des Ares, an der er auf die Schlange, den Wächter der Quelle, trifft (Abb. 23, **356**). Einzelheiten wie die schaufelartigen Hände des Satyrn und des Kadmos, die Form der Füße mit nach innen gewölbter Sohle und einer zapfenartigen Ferse verdeutlichen die enge Verwandtschaft im Figurenstil mit der Pariser Vase [408](#). Kann über den Malstil die Zusammengehörigkeit der Berliner und Pariser Kabirenvasen bestimmt werden, so wird dies durch die ‚Signatur‘ des Vasenmalers bestätigt: Links neben dem Gesäß des ‚Kadmos‘ (Abb. 23, **356**) und rechts von den Füßen des Satyrns auf dem Pariser Gefäß ([408](#)) befinden sich drei im Dreieck angeordnete, ungleichmäßig große Punkte. Die gleiche Dreipunktanordnung rahmt auch die Efeuranke auf dem Athener Oinochoenfragment ein (Abb. 16). Außerhalb der Kabirenbechergattung markierten nur die Maler der Branteghemwerkstatt ihre Werke mit dieser Punktsignatur.

<sup>271</sup> Ebenfalls verwandt mit den Bildern dieser Untergruppe ist die Mänade auf dem Fragment **58**.

Die Vasen der Branteghemwerkstatt sind vorrangig mit Kompositionen aus Lotusblüten mit nach außen gerollten Kelchblättern und Palmetten bemalt, die aus einer Doppelvolute im Kern, einem senkrechten Mittelblatt und zwei Seitenranken bestehen. Einige schwarzfigurige Lebetes und Askoi schmückten die Branteghemmaler jedoch mit Tier- und Jagdfriesen. Im Falle der Askoi machen auf der Seitenwandung und dem Deckel Hunde oder Löwen Jagd auf Rehe bzw. Hasen<sup>272</sup>. Dabei werden die Tiere häufig mit angezogenen Vorderbeinen dargestellt. Um die bauchige Wandung eines Lebes im Kopenhagener Nationalmuseum sind dagegen ein Stier und zwei Raubtiergruppen aufgereiht – je ein Löwe mit Panther und Leopard<sup>273</sup>. Unterhalb der Hinterläufe des Stieres auf dem Kopenhagener Lebes fügte der Maler wie auf den Kabirenbechern **356** und **408** (Abb. 23, **356**) drei Punkte ein<sup>274</sup>. Dass die Maler der Branteghemwerkstatt und der Rebrankengruppe in demselben Werkstattkreis gewirkt hatten, verdeutlichen aber vor allem die Tiergestalten selbst. Insbesondere die Zeichnungsweise der Ziegen mit zotigen Bärten, geschweiften Hörnern und angehobenen Vorderbeinen zeichnet beide Malergruppen aus<sup>275</sup>.

Bei der Branteghemwerkstatt handelte es sich allerdings nicht um eine eigenständige Werkstatt, sondern sie war Teil der Werkstatt des Malers des Großen Athener Kantharos' (GAK) und dessen Kreis, die ungefähr von 430 bis zum Beginn des 4. Jhs. v. Chr. tätig waren<sup>276</sup>. Den Werkstattkreis des Malers des GAK benannte erstmals Richard Lullies auf der Grundlage weniger Vasen<sup>277</sup>. Inzwischen können weitere großformatige Kantharoi, Glocken- und Kelchkratere seiner Liste hinzugefügt werden<sup>278</sup>.

Prinzipiell sind die Darstellungen von den gleichen Rahmenornamenten umgeben wie die Vasen des Argos- und des Mysterimalers I<sup>279</sup>. Bei der Ausgestaltung ihrer Bilder füllten der Ma-

<sup>272</sup> Besonders häufig sind Jagd- und Verfolgungsszenen auf attisch-rotfigurigen Askoi des 5. Jhs. v. Chr., s. Hoffmann 1977, 1 Taf. 1, 2-3; 2, 5.

<sup>273</sup> CVA Kopenhagen (4) Taf. 175, 5 a-b: [böot.-sf. Lebes](#) mit Pagodendeckel, Branteghemwerkstatt, Kopenhagen NM 4708, um 430/400 v. Chr.; s. *Appendix 1. Das Oeuvre der Branteghemwerkstatt* Nr. 2.

<sup>274</sup> Mit einer Reihe der gleichen Dreipunktanordnungen schmückte der Maler des GAK den Schlangenleib der Skylla auf der Würzburg Pyxis, s. *Appendix 2. Das Oeuvre des Malers des GAK* Nr. 17.

<sup>275</sup> vgl. die Ziegen auf **76**, **359** und **367** mit den kämpfenden Ziegenböcken auf der Lebes in Theben, s. *Appendix 1. Das Oeuvre der Branteghemwerkstatt* Nr. 7.

<sup>276</sup> Ausgehend von Frauenfiguren und Frauenköpfen des Malers des GAK, die eine gepunktete Streifenhaube tragen und zum Teil als Deckelmotiv verwendet wurden, brachte Annie D. Ure eine Reihe von Glocken-, Kelchkratere und Schalen, die ebenfalls die Darstellung von Frauenköpfen im Profil tragen, mit dem Maler des GAK in Verbindung, s. Ure 1953, 245-246 (Vasenliste). 246-247; Avronidaki 2014, 94. 96; Zampiti 2014, 75-78. Nicht nur das Motiv der rahmenden Haarlocken, auch die Profillinie des Gesichts und die Zeichnung des unteren Augenlids als Reihe kleiner Striche stimmen überein. Bei der Mehrzahl der Gefäße mit Frauenkopf handelt es sich um Glockenkratere, die auf der einen Seite den Frauenkopf zeigen und auf der Rückseite eine Palmette. Diese Form der Palmette ist charakteristisch für die Branteghemwerkstatt, s. Ure 1953, 248-249 Taf. 70-71. Kombination von rf. Frauenkopf und sf. Lotus-Palmetten-Dekor, s. *Appendix 1. Das Oeuvre der Branteghemwerkstatt* Nr. 20.

<sup>277</sup> Lullies 1940, 18-21; s. auch Avronidaki 2007, 33-35.

<sup>278</sup> s. *Appendix 2. Das Oeuvre des Malers des GAK*; Avronidaki 2014, 98-99.

<sup>279</sup> Abgesehen von einem Doppelmäander, Sternen, einem ‚Fensterrahmen‘ oder Kreuzquadraten mit jeweils vier eingeschriebenen Punkten. Lullies 1940, Taf. 26, 1-2: [böot.-rf. Glockenkrater](#), Mysterimaler I, Athen NM 1393, um 400 v. Chr.; Ure 1933, 29-31. 25-26 Abb. 25-26: [böot.-sf. Kelchkrater](#), Mysterimaler I, Bonn Akad. Kunstmus. 363, Anfang 4. Jh. v. Chr.; CVA Heidelberg (1) 48 Taf. 28, 3-4: [böot.-sf. Stamnos-Pyxis](#), Mysterimaler I, Heidelberg Antikenmus. der Univ. 181, um 400 v. Chr.; Avronidaki 2007, Taf. 14: [böot.-rf. Glockenkrater](#), Ar-

ler des GAK und sein Kreis Gewänder, Flügel und Gegenstände wie Schilde, Kissen oder Klinen mit Punktmustern. Seltener streuten sie kleine Quadrate mit zentralem Punkt oder kleine, figürliche Kompositionen in schwarzfiguriger Technik auf Gewändern und Stoffen ein<sup>280</sup>.

Bestimmte Details der Körperwiedergabe sind typisch für den Maler des GAK: Bei Figuren mit kurzem Haar rahmen vor und hinter dem Ohr kleine, gezüngelte Locken das Gesicht. Die weiblichen Figuren tragen zudem oftmals eine gepunktete Haube, die in mehreren Bahnen um den Hinterkopf gelegt ist und eine Reihe dicker Locken über der Stirn unbedeckt lässt. Im Gesicht kann die Wiedergabe des Nasenflügels als Punkt oder kurzer Strich und die Zeichnung des Auges mit zwei Winkelstrichen als charakteristisch für den Maler des GAK gelten, wobei er am unteren Augenlid oftmals eine Reihe gepunkteter Wimpern einfügte<sup>281</sup>. Gerade diese Merkmale, aber vor allem die Ausformung der charakteristischen Palmette des Malers des GAK konnte Annie D. Ure überzeugend mit einer Gruppe Glockenkratere und Schalen in Verbindung bringen, die mit einem Frauenkopf bemalt sind und bisher dem sog. Frauenkopfmaler zugewiesen wurden<sup>282</sup>. Auch dieser Maler dürfte demnach in der Werkstatt des Malers des GAK gearbeitet haben.

Weitere Eigenheiten des Malers des GAK sind hinsichtlich der Körperbildung die Wiedergabe der Brustmuskeln als Quadrate mit abgerundeten Ecken und gewölbten Seiten, wobei die eine Brust bisweilen nur durch anstoßende, gekrümmte Linien angedeutet ist. Die Brustwarzen sind als Kreise gezeichnet<sup>283</sup>. Die Hände wurden grundsätzlich recht schematisch durch flink geführte Malstriche gegliedert, balkenartige Finger enden in kantigen Kuppen<sup>284</sup>. Diese Stilmerkmale sind auch für die Rebrankengruppe charakteristisch ([297](#), [398](#)). Typisch für den Gewandverlauf ist beim Maler des GAK eine Vielzahl von Falten, die die Körperformen umschreiben oder dem Bewegungsmotiv folgen. So wird z. B. der untere Teil langer Gewänder durch die Vorwärtsbewegung aufgefächert; in ihrer Gesamtheit wirken die Gewänder aber recht steif und flächig. Als besondere Eigenheit markiert diese Werkstatt den Schenkelmuskel von Pferden mit einem Fischgrätenmuster<sup>285</sup>.

---

gos-Maler, Athen NM 12270, 430/400 v. Chr.; Avronidaki 2007, Taf. 16: [böot.-rf. Glockenkrater](#), Argos-Maler, ehemals Rochdale Mus. der Univ., 430/400 v. Chr.; Avronidaki 2007, Taf. 36β: [böot.-rf. Kantharos](#), Argos-Maler, Athen NM 1373, 430/400 v. Chr.

<sup>280</sup> Lullies 1940, Taf. 20, 2: [böot.-rf. Kantharos](#), Maler des GAK, Athen NM 12487, spätes 5. Jh. v. Chr.; Avronidaki 2007, Taf. 78α: [böot.-rf. Kantharos](#), Maler des GAK, Athen NM 1372, spätes 5. Jh. v. Chr.

<sup>281</sup> CVA Paris, Louvre (17) Taf. 41, 1-4 : [böot.-rf. Kantharos](#), Maler des GAK, Paris Louvre CA 1139, spätes 5. Jh. v. Chr.; Avronidaki 2007, Taf. 78α: [böot.-rf. Kantharos](#), Maler des GAK, Athen NM 1372, spätes 5. Jh. v. Chr.

<sup>282</sup> Ure 1953; Avronidaki 2007, 33-34; Avronidaki 2014, 96, bindet den Maler des GAK vor allem über ikonographische und motivische Details in die böotische Vasenkunst klassischer Zeit ein. Damit wird aber nur deutlich, dass sich der Maler des GAK der böotischen Bildsprache bediente; eine Werkstattzuweisung ist hierüber nicht möglich.

<sup>283</sup> s. Anm. 281.

<sup>284</sup> CVA Paris, Louvre (17), Taf. 44, 1-2. 45, 3-4: [böot.-rf. Glockenkrater](#), Art des Malers des GAK, Paris Louvre CA 925, spätes 5. Jh. v. Chr.

<sup>285</sup> Lullies 1940, Taf. 24, 1-2: [böot.-rf. Glockenkrater](#), Art des Malers des GAK, Athen NM (?), spätes 5. Jh. v. Chr.

Im selben Malstil sind auch die Figuren auf dem rotfigurigen Kabirenbecher [369](#) in Brüssel gehalten<sup>286</sup>. Hier hat unterhalb einer geradlinigen Efeuranke mit gegenständigen Blättern eine kurzhaarige Flötenspielerin mit entblößtem Oberkörper am Fußende einer Kline Platz genommen. Sie unterhält einen jungen Mann, der auf einer Kline lagert und ihr mit seinem Rhyton zuproset. Auf der anderen Gefäßseite verfolgt ein nackter Krieger mit Helm, Schild und gezücktem Schwert eine reitende Figur. Diese ist mit einer Fuchsfellmütze und einem langärmeligen, gepunkteten Hosenanzug bekleidet, über dem sie einen kurzen Chiton trägt<sup>287</sup>.

Der Brüsseler Becher dokumentiert, dass der Maler des GAK auch Kultgeschirr für das Kabirion herstellte. Anhand des Kabirenbeckers [369](#) lassen sich weitere Stilparallelen zwischen dem Maler des GAK und der Rebrankengruppe aufzeigen. Die spitze Brust der halbnackten Flötenspielerin und ihr zahnartig gebauschter Hüftmantel kann der Darstellung einer schwarzfigurigen Flötenspielerin auf dem Fragment [62](#) der Rebrankengruppe gegenübergestellt werden. Dabei stimmen die Finger der Flötenspieler bei beiden Malern überein<sup>288</sup> ([297](#), [372](#)). Auch das Fischgrätenmuster an den Hinterbacken des Pferdes besitzt eine schwarzfigurige Variante bei der Rebrankengruppe ([109](#)). In einem Fall, beim rechten Zecher des linken Gelagertenpaares auf dem Großen Athener Kabirenbecher [297](#), wurde das untere Augenlid durch eine Wimpernreihe entsprechend den Eigenheiten des Malers des GAK ersetzt. Die Binnenzeichnung des Oberkörpers, genauer die kantige Brustumrahmung, die Muskelangabe in Bögen und leicht geschwungenen Strichen, die Ellbogenfalte und grobe Fingerangabe, weisen bei beiden Malern Übereinstimmungen auf, wie auch der aufwirbelnde Chitonsaum und die Strukturierung der Gewandoberfläche<sup>289</sup>.

<sup>286</sup> Bruns erschien die Echtheit des Kabirenskyphos [369](#) „nach den Photographien so zweifelhaft, daß ich es ohne Kenntnis des Originals hier nicht einreihen möchte“, s. Wolters – Bruns 1940, 88. Braun führt den Becher in Text, Katalog und Tafelteil auf, ohne sich zur Echtheit des Stückes zu äußern, s. Braun – Haevernick 1981, 13. 65 Nr. 369 Taf. 22, 3-4. Meine Untersuchung des Originals ergab keinen Anlass, an der Echtheit des Gefäßes zu zweifeln. Glanzton- und Tonfarbe, Tonkonsistenz sowie der Ockerüberzug entsprechen den Charakteristika böotischer Vasen: Der Ton ist pink-beige (HUE 5 YR 7/6-6/6) und enthält Glimmer, wenig feinen schwarzen und groben weißen Steinsplitt. Der Glanzton ist bräunlich-schwarz, s. oben Anm. 17. Auch die Form der Vase ist unverdächtig. Moderne Fälscher benutzten häufig echte Kabirenbecher und bemalten sie dann mit schwarzfigurigen Szenen oder Bildern in Six-Technik, s. *D. VIII. Neuzeitliche Malerei auf antiken Kabirenvasen*.

<sup>287</sup> vgl. den Kopf des Kriegers auf [369](#) mit dem des Gelagerten auf dem Pariser Kantharos des Malers des GAK, s. *Appendix 2. Das Oeuvre des Malers des GAK* Nr. 4. Ferner vgl. den Kopf der Flötenspielerin mit dem einer Diaulos spielenden Sirene auf einem Pariser Glockenkrater, s. *Appendix 2. Das Oeuvre des Malers des GAK* Nr. 9. Vgl. den Oberkörper des Gelagerten ([369](#)) mit dem Gelagerten auf dem Großen Athener Kantharos, s. *Appendix 2. Das Oeuvre des Malers des GAK* Nr. 1. Beide Figuren haben auch das Detail des abgespreizten kleinen Fingers an der linken Hand gemeinsam. Zum Fischgrätenmuster an den Hinterbacken der Pferde vgl. *Appendix 2. Das Oeuvre des Malers des GAK* Nr. 2 und 13. Vgl. auch den gepunkteten Hosenanzug des Reiters mit dem des Wagenlenkers auf Nr. 1 in *Appendix 2. Das Oeuvre des Malers des GAK*.

<sup>288</sup> s. Anm. 284.

<sup>289</sup> vgl. z. B. den Gelagerten auf Nr. 4 in *Appendix 2. Das Oeuvre des Malers des GAK* mit dem Bärtigen auf dem [Tellerfragment in Tübingen](#), s. CVA Tübingen 1 (36) 50, 6: [Fragment eines böot.-sf. Tellers](#), Rebrankengruppe, Tübingen Antikenslg. der Univ. 29.5481, um 400 v. Chr. Vgl. die schematischen Gewandfalten der Danae auf Nr. 10 und 13 in *Appendix 2. Das Oeuvre des Malers des GAK* mit den Figuren auf [389](#). Gleichfalls vgl. den aufgeworfenen Gewandsaum von Nr. 7 in *Appendix 2. Das Oeuvre des Malers des GAK* mit den Figuren in langen Chitonon auf [389](#). Einen allgemeinen Zeitraum für die Datierung geben auch die dargestellten Trinkgefäße vor; z. B. ähnelt der Kantharos auf [305](#) (Abb. 39, [305](#)) der Kantharosform 4 oder 5, ca. 2. Hälfte des 5. bzw. 1. oder 2. Viertel des 4. Jhs. v. Chr., s. Heimberg 1982, 11-13 Taf. 4-5. Der Kantharos auf [307](#) gleicht der Kantha-

Somit schließt sich der Kreis. Die Rebrankengruppe stand mit der Branteghemwerkstatt in Verbindung, die wiederum mit dem rotfigurig malenden Frauenkopfmaler und dem Maler des GAK zusammenarbeitete. Die Rebrankengruppe war demnach Teil des Werkstattkreises des Malers des GAK. Warum die verschiedenen Maler- und Werkstattnamen? Sie resultieren aus der Forschungsgeschichte zur böotischen Keramik. Basierend auf der Maltechnik sowie den Bildmotiven und -ornamenten wurden Gefäßgruppen zusammengestellt, die inzwischen als eng zusammengehörig zu identifizieren sind – wie im Fall der Branteghemwerkstatt und des Frauenkopfmalers. Es muss jedoch ungeklärt bleiben, ob es sich bei den diversen Malernamen tatsächlich um einzelne Menschen gehandelt hatte oder ob ein Maler mehrere Stile beherrschte.

#### d) Der Karlsruher Kabirmaler und Bruns' Kabirmaler

Zum Werkstattkreis des Malers des GAK zählte vermutlich auch der Maler des Skyphos [388](#) in Karlsruhe, der sich mit der Branteghemwerkstatt verknüpfen lässt. Dargestellt ist ein fröhlicher Komos von vier Satyrn und die Jagd zweier Jäger und eines Hundes nach einem Reh<sup>290</sup>. Beide Szenen werden von einer Efeuranke überspannt, zwischen deren Blättern flüchtig gemalte Punktrossetten eingefügt wurden. Unter einem der Henkel hat der Maler eine Lotusblüte mit eingerollten Kelch- und Mittelblättern gesetzt. Zwischen den Blättern wachsen zwei lange Stängel heraus ([388](#)). Als einziger seiner Art ist der Karlsruher Kabirenbecher auf den Henkeloberseiten figürlich bemalt. Jeweils ein Flügel schlagender gansähnlicher Vogel erscheint über einer gerahmten Zick-Zack-Linie ([388](#)).

Die Darstellungsweise der Lotusblüte und der Tierfiguren entstammt dem Kreis der späteren Branteghemwerkstatt<sup>291</sup>. Am Kopfansatz ist der Jagdhund mit einer geritzten Haarkrause ausgestattet, die Schulter ist durch Ritzlinien hervorgehoben und seine Haut faltet sich am Hals. Der Brustkorb zeichnet sich in drei Querbögen am schlanken Körper des Hundes ab. Ganz ähnliche Hundefiguren und ein vergleichbares Reh sind Teil der Jagdfriese auf den Askoi der Branteghemwerkstatt<sup>292</sup>. Nur für die Malweise der menschlichen Figuren wird man weder bei der Branteghemwerkstatt noch der Rebrankengruppe fündig. Obgleich der Kabirenskyphos [388](#) der Branteghemwerkstatt am nächsten steht, handelt es sich um eine individuelle Malerhand. Für sie wird die Bezeichnung Karlsruher Kabirmaler eingeführt.

An den Kabirenbecher [388](#) müssen die Fragmente [34](#) mit [39](#) und [40](#) sowie der Becher [289](#) in Athen angeschlossen werden (Abb. 41, [40-39-34](#);). Auf dem Skyphos [289](#) ist eine temporeiche Prozession mit einem Eselwagen abgebildet. Einzelheiten wie das ausgesparte Auge, die buckelige Stirn und Stupsnase der Figuren weisen Ähnlichkeiten mit den Satyrn und Jägern auf dem

---

rosform 6, ca. 1. Hälfte 4. Jh. v. Chr., s. Heimberg 1982, 13-14 Taf. 6. Ebenso vgl. den Kantharos auf dem [Tübinger Tellerfragment](#) mit der Kantharosform 1, ca. 2. Hälfte 5. Jh. v. Chr., s. Heimberg 1982, 8-9 Taf. 1.

<sup>290</sup> s. *D. V. 1c) Ein rasanter Komos* und *D. IV. 1b) Jäger jagen Fuchs, Hase, Reh und Eber*.

<sup>291</sup> vgl. die Lotusblüten auf Nr. 20 (genaueste Übereinstimmung, um 400 v. Chr.), 23, 24 und 26 in *Appendix 1. Das Oeuvre der Branteghemwerkstatt*. Vgl. auch Walker 2004, Chart 17 H („Branteghem Group“).

<sup>292</sup> s. *Appendix 1. Das Oeuvre der Branteghemwerkstatt* Nr. 12-13.



Karlsruher Becher auf, eine völlige Übereinstimmung im Figurenstil ist jedoch nicht vorhanden<sup>293</sup>.

Bei den alten Grabungen im Kabirion entdeckten die Ausgräber im nordwestlichen Zwickel der „Älteren Grenzmauer“ (Plan 3) drei zusammengehörige Randfragmente eines Kabirenskyphos, die es ermöglichen, die Ikonographie des Kabiros und Pais sicher zu erschließen<sup>294</sup>. Auf der sog. Kabirscherbe [302](#) und dem kleinen zugehörigen Fragment mit dem verhüllten Kopf einer Frau (Abb. 40, [302](#)) werden alle dargestellten Figuren durch Beischriften benannt: Kabiros, Pais, Pratolaos, Krateia, Mitos sowie Saty[ra] auf dem kleinen Fragment. Bei den Figuren geben zwei Winkelstriche die Augenlider wieder, ein einfacher Punkt die Pupille. Die Binnenzeichnung trug der Kabirmaler an Kabiros und zum Teil auch an Pais in weißer Farbe mit wenigen Linien und Kreisen auf (Abb. 40, [302](#)). Links von Kabiros steht Pais, der dieselben stilistischen Merkmale der Körperzeichnung demonstriert. Zusätzlich sind bei ihm noch die Kniescheibe und ein leicht heruntergezogener Mund artikuliert. Doch im Gegensatz zu Kabiros wurde bei Pais, abgesehen von seiner linken Hand, die Binnenzeichnung geritzt, wie es auch bei den restlichen Figuren, Pratolaos, Krateia und Mitos, der Fall ist. Zusätzlich sind die Gesichter von Mitos und Pratolaos durch eine gewinkelte Wange und einen betonten Kieferknochen charakterisiert. Die Haare sind in wirren Strähnen zerzaust und die Augenbrauen struppig aufgeraut. Der Kopf der Saty[ra] auf dem zugehörigen Randfragment steht stilistisch den Gesichtern des Mitos und Pratolaos nahe.

Bruns datierte den Schaffenszeitraum des Kabirmalers nach 440 v. Chr., denn „älter wird man die Kabirscherbe (...) nicht gut ansetzen können“<sup>295</sup>. Braun ordnet das Fragment zeitlich genauer um 410/400 v. Chr. ein. Sie stellt der Darstellung eine motivisch sehr ähnliche Szene [auf einer attisch-rotfigurigen Pelike](#) in New York gegenüber, die den gelagerten Dionysos mit seinem Mundschenk Oinopion, Papposilen und einer Dienerin zeigt<sup>296</sup>. Braun verweist in diesem Zusammenhang auf eine Bemerkung von Lullies, dass in der rotfigurigen Vasenkunst Böotiens an der Wende zum 4. Jh. v. Chr. in großem Maße die Motive der Schule des Dinos-Malers rezipiert wurden, zu der auch die New Yorker Pelike zählt<sup>297</sup>. Dies untermauert Brauns Annahme, dass die Ikonographie des gelagerten Kabiros direkt von einem attischen Motiv übernommen wurde. Außerdem entspricht der Oberkörper des Kabiros, der in eine naturalistische und organische Dreiviertelansicht gerückt wurde, einer Darstellungsweise, die vor dem letzten Drittel des 5. Jhs. v. Chr. in der attischen Vasenmalerei eingeführt wurde und auch für die Jahrzeh-

<sup>293</sup> Ebenfalls zum Karlsruher Kabirmaler zählen [67](#), [112](#), [114](#) und [412](#). Die Becher [324](#) und [362](#) sind mit dieser Malerhand eng verwandt (Abb. 20, [324](#); 25, [324](#); 30, [362](#)).

<sup>294</sup> s. *D. VI. 3a*) *Kabiros*.

<sup>295</sup> Wolters – Bruns 1940, 125.

<sup>296</sup> Braun – Haevernick 1981, 6 ; LIMC VIII (1997) 920-922 s. v. Oinopion (O. Touchefeu-Meynier); LIMC VIII 2 (1997) 611 Nr. 6 ; Richter 1936, Taf. 152: [att.-rf. Pelike](#), New York MMA 75.2.27, Somzée-Maler, um 420-410 v. Chr.

<sup>297</sup> Lullies 1940, 18. 25; Blech 1982, 213; Braun – Haevernick 1981, 6; ARV<sup>2</sup> 1159, 2.

te danach Gültigkeit behielt<sup>298</sup>. Motiv und Ansichtigkeit rücken die ‚Kabirscherbe‘ und somit auch den Kabirmaler in die Zeit um 410/400 v. Chr.

Braun erklärt die ‚Kabirscherbe‘ als den alleinigen Vertreter für die Werkstatt des Kabirmalers. Technische Details wie die weiß gemalte Binnengliederung oder die organische Torsion von Kabiros‘ Oberkörper kehren auf keinem anderen Kabirenskyphos wieder. Die Körperformen der Figuren verknüpfen das Bild jedoch mit dem Karlsruher Kabirmaler. Dieselbe abnorme Formulierung von Mithras‘, Satyr[ra]s‘ und Pratolaos‘ Gesicht – der vorspringende Stirnknochen, die strähnigen Haare und die eingedrückte Kalotte – zeichnet auch die Satyrn und Jäger auf dem Karlsruher Becher [388](#) aus. Dasselbe gilt für die Gestaltung des Oberkörpers und der Arme des Pratolaos, die z. B. bei dem ausschauenden Satyr ähnlich formuliert sind. Der Karlsruher Kabirmaler und Bruns‘ Kabirmaler waren also ebenfalls in die Branteghemwerkstatt oder den Kreis des Malers des GAK involviert.

#### e) Zusammenfassung

Bei der Rebrankengruppe handelt es sich um einen Werkstattzweig des Malers des GAK, der ca. zwischen 420 und 370 v. Chr. wie die Mysterienmaler rot- und schwarzfigurig malende Handwerker beschäftigte und ein großes Repertoire an Trink- und Mischgefäßen sowie verschiedene andere Vasen für den lokalen thebanischen Markt herstellte. Neben der Rebrankengruppe waren in dieser Werkstatt noch weitere Maler mit der Fertigung von Kabirenbechern befasst: die Branteghemwerkstatt, der Karlsruher Kabirmaler, Bruns‘ Kabirmaler und der rotfigurig malende Maler des GAK.

Ein wichtiges Ergebnis dieses Kapitels: Die Schaffenszeit dieser Maler und der Mysterienmalerwerkstatt fällt zusammen. Offensichtlich wurden die Kabirenbecher erstmals vom Pan-Satyr-Maler kurz vor Beginn des letzten Drittels des 5. Jhs. v. Chr. gefertigt, und bald danach um 420 v. Chr. waren mehrere Werkstätten an der Herstellung beteiligt. Diese arbeiteten dann zeitlich überlappend bis ins 2. Viertel des 4. Jhs. v. Chr., wobei sich der Pan-Satyr-Maler nach 400 v. Chr. nicht mehr verfolgen lässt<sup>299</sup>. Von herausragender Bedeutung ist dabei die Tatsache, dass die Produktion des Kultgeschirrs für das Kabirion von den produktivsten Töpferwerkstätten Südböotiens – dem Mysterien- und Argos-Maler sowie dem Maler des GAK mit der Branteghemwerkstatt – übernommen wurde. Wie lange die Töpferwerkstätten aktiv waren, lässt sich nicht sicher festlegen. Es fehlen entsprechende publizierte, archäologische Befunde. Einen Anhaltspunkt liefern Vasen des Kertscher Stils, die seit den 80er und 70er Jahren des 4. Jhs. v. Chr.

<sup>298</sup> vgl. die Oberkörper der Gelagerten auf einem [att.-rf. Glockenkrater](#) im Kunsthist. Mus. Wien 910 der ‚Philocteron Reverse-Group‘ aus dem frühen 4. Jh. v. Chr., s. CVA Wien (3) III I Taf. 133, 4; s. auch Vierneisel – Kaeser 1990, 227 Abb. 36, 9; [att.-rf. Glockenkrater](#), ehemals Kunsthandel London, 400/380 v. Chr. In früheren Symposionsdarstellungen geben die Maler den Oberkörper frontal wieder, s. z. B. Vierneisel – Kaeser 1990, 223 Abb. 36, 3; [att.-rf. Kylix](#), Makron, München Antikenslg. 2643, um 480 v. Chr. 226 Abb. 36, 8; [att.-rf. Stamnos](#), München Antikenslg. 2410, Kleophon-Maler, um 430 v. Chr.; Bentz 1999, 150 Nr. 5.162 Taf. 74; [panathenäische Preisamphora](#), Achilleus-Maler, Bologna Museo Civico Archeologico 12, um 430 v. Chr.

<sup>299</sup> Eine ähnliche Meinung vertrat bereits Bruns, s. Wolters – Bruns 1940, 116: „Es handelt sich um drei Werkstätten, die in engster zeitlicher und räumlicher Nachbarschaft mit der ständigen Möglichkeit gegenseitiger Beeinflussung gearbeitet haben“.

vermehrt nach Böotien gelangten oder eventuell sogar von böotischen Töpfern nachgeahmt wurden. Spätestens um 350 v. Chr. adaptieren die böotischen Töpferwerkstätten den Kertscher Stil und die dionysischen Bildthemen dieser Vasengattung<sup>300</sup>. Im Kabirion fanden sich zwar Scherben rotfiguriger Vasen – attischen wie böotischen –, aber keine Fragmente von als sicher identifizierbaren Kertscher Vasen. Im Heiligtum kann das Ende der Kabirenbecherproduktion zudem stratigraphisch durch die Einfüllschichten des Mittleren Rundbaus mit einem *terminus ante quem* im 3. Viertel des 4. Jhs. v. Chr. eingegrenzt werden<sup>301</sup>.

#### 4. Singulär vertretene Maler

Nur in wenigen Details kann das schwarzfigurige Bild von zwei Jünglingen und einer Flötenspielerin auf den vier zusammengehörigen Fragmenten **99 a, b, c** und **d** mit dem Zeichnungsstil des Kabirmalers und der Rebrankengruppe verknüpft werden. Drei der Scherben, **99 a, b** und **c**, wurden bei den Grabungen im Kabirion entdeckt, die vierte gelangte auf unbekanntem Weg nach Bryn Mawr ins Ella Riegel Memorial Museum. Von den nach links gerichteten Figuren sind nur mehr die Oberkörper und Köpfe erhalten, über die sich eine Weinranke mit dreigliedrigen, gefiederten Blättern und kleinen, dreiteiligen Trauben erstreckt. Diese Art der Ranke kann mit keiner der bisher behandelten Werkstätten in Verbindung gebracht werden. Dass die Fragmente **99** im Kabirenbechercorpus weitgehend isoliert sind, demonstriert vor allem die normative Formgebung der Figuren und die vielen Ritzungen.

Die Gesichter der Jünglinge auf **99 a** und **d** ähneln sich. Eine gerade Nase mit kleiner, abgesetzter Nasenspitze geht in leicht prononcierte Lippen über, und das schwere Kinn ist rundlich geformt. Zwei parallele Striche und die Augenbraue fassen die Punktpupille ein, über der Stirn haben die beiden Jünglinge zwei Efeublätter ins kurze Haar gesteckt. Die Körperkonturen umschreiben muskulöse, kräftige Schultern und Oberarme. Die Flötenspielerin auf **99 c** besitzt eine ähnliche Physiognomie wie die Jünglinge. Sie trägt einen gepunkteten langärmeligen Chiton, ihr Haar ist zu einem kurzen Zopf hochgenommen und das Ohr ist mit einem schlüsselförmigen Anhänger geschmückt. Auch sie trägt Efeublätter im Haar. Die Körperkonturen sind vollständig mit Ritzungen akzentuiert, wie es für keinen Maler der Kabirenbecherwerkstätten belegt ist. Andererseits stimmen die Wiedergabe der Augen, die Kennzeichnung der Armbeugen und Handgelenke oder die Umrandung einzelner Finger mit den Stilmerkmalen des Kabirmalers überein (**302**). Die technischen Charakteristika sowie die Krümmung der beschriebenen Fragmente machen eine Rekonstruktion als Kabirenbecher am wahrscheinlichsten. Somit kann der

<sup>300</sup> CVA Theben (1) 92-93 Taf. 87, 1-3: [att.-rf. Pelike](#) im Kertscher Stil, G-Gruppe, aus Akraiphnion, Theben Arch. Mus. 470 a, 340-320 v. Chr.; CVA Theben (1) 93-94 Taf. 88, 1-4: [att.-rf. Oinochoe](#) im Kertscher Stil, LC-Gruppe, aus Theben, Theben Arch. Mus. 25547, 340-320 v. Chr.; CVA Theben (1) 91-92 Taf. 86, 1-4: [att.-oder böot.-rf. Kelchkrater](#) im Kertscher Stil, Maler von Athen 14627, vom thespischen Polyandron, Theben Arch. Mus., um 350 v. Chr. Victoria Sabetai vermutet, dass der Maler von Athen 14627 kein Athener, sondern ein Böoter war, da die Mehrzahl seiner Kratere Böotien als Provenienz aufweist, s. CVA Theben (1) 91. 92. bes. auch 94; Aravantinos 2006, 739. 749 Abb. 9: [att.-rf. Glockenkrater](#), Theben Arch. Mus., um 380 v. Chr.; Aravantinos 2006, 749 Abb. 10: [att.-rf. Kelchkrater](#), Theben Arch. Mus., 375-350 v. Chr.

<sup>301</sup> s. E. I. 7a) *Der Mittlere Rundbau*.

Maler der Scherbe **99** in die Maltradition der Kabirenbecherwerkstätten bzw. des Kreises der Rebrankengruppe gestellt werden. Von dieser Malerhand sind jedoch keine weiteren Stücke überliefert.

Selbiges gilt für die Scherbe [429](#), deren Fundort zwar nicht eruiert werden kann, seit 2017 allerdings im neuen Archäologischen Museum von Theben ausgestellt ist<sup>302</sup>. Das große Randfragment ist zudem durch eine Fotografie in der Fotothek des Deutschen Archäologischen Instituts dokumentiert, die mit „Orchomenos 130 (Kunze)“ bezeichnet ist. Daraus lässt sich schließen, dass Emil Kunze die Scherbe vermutlich in der Gegend von Orchomenos während der Ausgrabungen neolithischer und frühbronzezeitlicher Rund- und Ovalbauten entdeckt hatte<sup>303</sup>. Sehr viel genauer lassen sich die Fundumstände jedoch nicht eingrenzen. Dargestellt ist ein Tänzer mit einem Thyrsos in Händen, der vor einem Esel herläuft. Die zahlreichen Ritzungen zur Muskel-, Knochen und Hautangabe, die auch die Darstellung des Esels kennzeichnen, zählen nicht zu den Charakteristika der übrigen Werkstätten. Stilistische Entsprechungen ergeben sich aber für den Kopf der männlichen Figur. Die Augenangabe als Punkt wie auch die feisten und fleischigen Gesichtszüge, die von der scharfen Linie des Unterkiefers untermalt werden, wendete der Kabirmaler auch für die Köpfe des Pratolaos und Mitos auf der ‚Kabirscherbe‘ an ([302](#)). Gleichfalls besitzt das buckelige Gesichtspröfil des Mannes auf [429](#) verwandte physiognomische Formen unter den Figuren der Rebrankengruppe, z. B. auf [313](#), [359](#) oder [376](#). Ebenso nutzten die Rebrankenmaler den verdünnten Glanztonauftrag zur Angabe von Haarpartien wie im Fall der Eselsmähne und dem Kopfhair des Mannes. Die Zeichnungsweise des Esels und im Besonderen der Traube, die als Einzelform ohne die obligatorische Weinblattranke eingeschoben wurde, ist singulär. Die stilistische Nähe zum Kreis der Rebrankengruppe, die schwarzfigurige Maltechnik, der Streifendekor und das Motiv eines dionysischen Komos sprechen zumindest dafür, dass es das Fragment eines Kabirenbechers ist<sup>304</sup>.

## 5. Ornamentaler Dekor

Die griechische Vasenmalerei zeichnet sich durch die Kombination von narrativen bzw. deskriptiven und dekorativen Bildbestandteilen aus, die üblicherweise als figürlich und ornamental benannt werden<sup>305</sup>. In der Kunstgeschichte wird die Ornamentik als ein Gebilde definiert, das sich „der Struktur und der Funktion des Gegenstands, den es schmückt“, unterordnet und im Wesentlichen dazu dient, „die ästhetische Wirkung des jeweiligen Träger-Objektes zu akzentuieren, zu steigern, es zu gliedern, Flächen zu beleben und praktische bzw. symbolische Zwecke zu verdeutlichen“<sup>306</sup>. Einerseits soll ein Ornament also gefallen und einen Gegenstand ästhetisch auf-

<sup>302</sup> Martin 2019, 74.

<sup>303</sup> Kunze 1931; Kunze 1934; [Photo „Orchomenos 130 \(Kunze\)“](#), Photothek DAI Athen; Arachne Seriennr. 2093659; s. E. IV. Die Grab- und Depotfunde in der Thebais.

<sup>304</sup> s. D. V. 1c) Ein rasanter Komos.

<sup>305</sup> Zur Definition narrativer und deskriptiver Bilder, s. Giuliani 2003, 35-37.

<sup>306</sup> dtv-Lexikon der Kunst 5 (1993) 311 s. v. Ornament.

werten. Andererseits erfüllt es einen ikonologischen Zweck, etwa um Gegenständliches wie Pflanzen darzustellen und eine Szene in ein Draußen zu verlegen oder attributiv die Identität einer Figur zu definieren<sup>307</sup>. Ornamente fungieren demnach auch „als zentrales Gestaltprinzip“, sie übernehmen eine Bedeutung „für die Stiftung von kulturellem Sinn“<sup>308</sup>.

In der Vasenmalerei sind die Bildbestandteile hierarchisch geordnet. Die Zone um die Mündung und den Hals einer Vase, der Bereich unter den Henkeln und der Abschnitt um die Gefäßbasis, d. h. Flächen, die eine vergleichsweise kleine Malfläche boten und sich zum Teil dem Blickfeld des Betrachters erst erschlossen, wenn dieser das Gefäß in funktionsdivergenter Handhabung zu sich richtete, wurden vorwiegend mit floralen oder geometrischen Schmuckmustern versehen<sup>309</sup>. Die glatten, sphärischen Oberflächenabschnitte der Wandung gestatteten dagegen die Komposition zusammenhängender Bilderzählungen auf einer größeren Malfläche. Hier befindet sich zu meist die zentrale Bildthematik. Am Vasenkörper können demnach primäre und sekundäre Bemalungszonen geschieden werden.

Die Ornamente selbst sind meist aus additiven oder sich wiederholenden Mustern komponiert, d. h. sie bestehen entweder aus akkumulativen Ansammlungen von unterschiedlich geformten Dekorelementen oder repetitiv aneinander gereihten, gleichartigen Einzelformen. Zur zweiten Gruppe gehören symmetrische Arrangements<sup>310</sup>. Derartige Anordnungen finden sich in der griechischen Vasenmalerei z. B. bei Palmetten, floralen oder geometrischen, sich wiederholenden Reihen von Einzelformen entlang des Gefäß- oder Bildrands.

Wie sind ausgehend davon die Ornamente auf den Kabirenbechern zu werten, insbesondere bei den rein ornamental dekorierten Gefäßen?

#### *a) Die ornamental verzierten Kabirenbecher*

Meine Durchsicht zahlreicher Keramikfunde aus dem Kabirion – publizierter wie unpublizierter – bestätigte Gerda Bruns und Karin Brauns Feststellung, dass die Mehrzahl der Kabirenbecher von geringer Größe war. Diese Becher sind zudem neben der Streifenzier, die das Gefäß in primäre Henkel- und sekundäre Basiszone strukturiert, meist vertikal von Henkel zu Henkel mit floralen Motiven bemalt<sup>311</sup>. Für nahezu die Hälfte der Becher wählten die Maler eine geschwungene Efeuranke, die stilistisch äußerst divers sind – kaum eine Ranke gleicht der anderen<sup>312</sup>.

<sup>307</sup> Dietrich 2010, 541-543; Haug 2015, 61-67. Zum Thema s. auch: Himmelmann-Wildschütz 1968; Himmelmann 2005.

<sup>308</sup> Haug 2015, 53.

<sup>309</sup> Zur Abhängigkeit von Bemalung und Tektonik der Vase s. Himmelmann-Wildschütz 1968, 281. Eine Rangordnung der Gefäßzonen spiegelt sich z. B. auch in der Hierarchie antiker Töpferwerkstätten wider. Offenbar wurde die figürliche Bemalung oftmals vom erfahrenen Meister und die Ornamente an Rand oder unter dem Henkel von ‚Schülern‘ angefertigt, s. Anm. 193.

<sup>310</sup> Trilling 2001, 36-53; Haug 2015, 53. 57.

<sup>311</sup> Wolters – Bruns 1940, 118; Braun – Haevernick 1981, 1.

<sup>312</sup> Efeurankengruppen unterteilt nach der Blattform:

- **Gruppe 1 mit gedrungenem Blatt: 360, 500, 584.**

- **Gruppe 2 a mit kurzem Blattstiel** (Rebrankengruppe): (306), **342, 349, 492, 495 (?)**, **497 (?)**, **499 (?)**, **504, 506, 515, 538, 542, 543**; Winnefeld 1888, 418 Abb. 5. **Gruppe 2 b mit Punktrossetten** (Rebrankengruppe): (312),

Daneben gibt es Oliven- oder Lorbeerzweige sowie Blatt- oder Myrtenzweige<sup>313</sup>, einfache und doppelte Punktreihen, Trauben- und Weinblattranken und seltener S-Hakenbänder, Beerenranken, Punktkreuze, Palmetten-Lotus-Ketten, Weinblattranken oder Wellenbänder und Wellenstrichketten<sup>314</sup>. Der Dekor besteht also in der Regel aus einer repetitiven Kette pflanzlicher oder geometrischer Elemente. Als figürlichen Dekor fügten die Maler bisweilen symmetrisch angeordnete Vogelpaare hinzu, die sich mit ausgebreiteten oder angelegten Flügeln gegenüberstehen und insbesondere für den Mysterienmaler I charakteristisch sind (Abb. 21, 357, 430). Zumeist flankieren die Vögel einen Ast oder eine Palmette. Dieses Motiv ist aber unter den kleinen Kabirenbechern nur in Fragmenten, häufiger dagegen auf Tonkreiseln überliefert (29, 432, 166,

---

[332](#), (359 mit 526), [368](#), [406](#), [419](#), (423), [443](#), 535. Gruppe 2 c mit längerem Blattstiel (Rebrankengruppe): [193](#), [197](#), 201, (290), (324), [409](#), 508, 540.

- Gruppe 3 a mit großen Efeublättern: (145), 174, 189, 224, [331](#), 444, 496. Gruppe 3 b mit Punktrosetten: [183](#), [415](#), 493, 516.
- Gruppe 4 mit schematischen Trauben (Mysterienmaler II): (430), 445, 519, 520; s. Winnefeld 1888, 418 Abb. 7.
- Gruppe 5 a, spitze Efeublätter, stark geschwungene Ranke mit Ein- und Dreipunktgruppen (Rebrankengruppe): 177, 179, 199, 220, [202](#), [209](#), 211, 268, (279), (280), [336](#), [337](#), [370](#), 509, 545, 552, 554; Winnefeld 1888, 418 Abb. 8. Gruppe 5 b, stark geschwungen ohne Punktzier (Rebrankengruppe): 172, 180, 212, [214](#), 238, 239, 244, (281), (285), [338](#), 421, 488, 501, 507(!), 536, 592. Gruppe 5 c, linearer Hauptast mit und ohne Punkte (Rebrankengruppe): 181, 187, 188 (!), 204, 225, [232](#), 235, (282), 505.
- Gruppe 6 a, herzförmige Blätter mit Punktrosetten: (283), 361. Gruppe 6 b, ohne Punktrosetten: 175, [334](#), 351, [392](#), 417, 441, 442.
- Gruppe 7, Blätter mit großen, runden Seitenflügeln und kurzer Spitze: 173, 176, 200, 239, (326), 527, 531.
- Gruppe 8, Blätter ohne Stiel, gewellte Ranke: 192, 216, [396](#), 503, 530.
- Gruppe 9, abwechselnd Efeublätter an langem Stiel und Punktstiele mit Rosetten: 241, 447.
- Singuläre Varianten: 450, 463, 556, [561](#), 589, 593, 594.

Die Katalognummern in Klammern betreffen figürlich bemalte Kabirenbecher, Kreisel oder andere Vasenformen. Allgemein zu den ornamental verzierten Bechern, s. Winnefeld 1888, 417-420. 418-420 Abb. 4-15; Wolters – Bruns 1940, 118-121; Braun 1981, 50-60 Nr. 172-278.

<sup>313</sup> Oliven- oder Lorbeerzweig: 170 (Lorbeer), [184](#), 191, 195, 213 (Lorbeer), [215](#), 218, 248, 249, 267, 273-275 (Lorbeer), 451, 457, 476, 529, 553 (Lorbeer oder Myrte); vgl. Blech 1982, 60-62. 61-62 Abb. 18-19 (Olive); Kunze-Götte 2006, 10-12. 11 Abb. 1 b. Blatt- oder Myrtenzweig: 178, 194, 213, 217, [222](#), [231](#), [237](#), [242](#), [243](#), 245-247, 250, 251, [341](#), 448, 454, 455?, 472, 473, 470?, 477, 490, 534, 547, 548, 553 (Lorbeer oder Myrte), 555; vgl. Blech 1982, 57-58. 59 Abb. 16 (Myrte). 58-60. 61 Abb. 17 (Lorbeer). Erika Kunze-Götte unterscheidet Myrten-, Lorbeer- und Olivenblätter gemäß der Form und Größe, wobei letzteres Kriterium m. E. nur herangezogen werden kann, wenn verschiedene Blatzweige auf einem Gefäß zusammen erscheinen. Dies ist bei den Kabirenbechern nicht der Fall. Die spitzen Olivenblätter sind ihr zufolge die größten der dreien; sie buchten in der Mitte breiter aus als die Lorbeerblätter. Die Beerenfrüchte der Myrte besitzen ein Krönchen und wachsen an langen Stielen, die des Lorbeers an kürzeren. Die Früchte des Lorbeer und der Olive sind glatt, s. Kunze-Götte 2006, 10. 12. 11 Abb. 2 (Myrte). 37 Abb. 15 (Apollon mit Myrtenkranz). 40 Abb. 18 a-c (Opferprozession mit Myrte bekränzten Teilnehmern). 46 Abb. 22 a-b (Myrte und Lorbeer). 50 Abb. 24 a-b (Myrte und Lorbeer). Die Beeren oder Blattrüchte auf den Kabirenbechern sind jedoch durchweg rund und glatt. Am wahrscheinlichsten als Myrtenblätter können im Allgemeinen lanzettförmige Blätter mit runder Basis bestimmt werden, die gegenständig anstehen, s. auch Kopcke 1964, 61; Alexandropoulou 2002, 54. Lorbeerblätter zeichnen sich durch eine spitze Ellipsenform mit längerem Stiel aus, s. auch Kopcke 1964, 62. Anna Alexandropoulou benennt hingegen kleine ovale Blätter als Olivenblätter, s. Alexandropoulou 2002, 54, wie sie auch auf den Kabirenbechern vorkommen, z. B. 470, 553. Auf den Kabirenbechern stehen für gewöhnlich alle Blatzweige gegenständig am Hauptstrang. Grundsätzlich gilt, dass die Formgebung der verschiedenen Blattarten einer zeichnerischen Konvention unterliegt und weniger einem naturgetreuen Vorbild, s. auch Kopcke 1964, 62; Blech 1982, 52-53.

<sup>314</sup> Einfache und doppelte Punktreihe: [206](#), [335](#), [185](#), 196, [203](#), [205](#), 219, 229, 236, [240](#), [343](#), 531, 532. Weinranke: [190](#), 210, 252-264, [340](#), 346-348, 416, 420, 462, 511. Weinblattranke: 277, 344, 449, 452, [510](#). S-Hakenband: [207](#), [232](#), 446, 456, 471 (mit Punktreihe), 517, 520, 552. Beerenranke: 269-272, [288](#), 494, 498, 563. Palmette und Zick-Zack: 223, 265-266, 485, 488. Punktkreuz: 230, 466. Kreuzband: 467. Wellenbandmuster: [339](#), 478. Wellenband: 458. Punktmuster: 464, 465, 469. Zick-Zack-Band: 468. Perlstab: 482. Streifenmuster: 486, 487. Punktkreismetopen: 491.

**435d. k. I).** Die Dekormuster auf den kleinen Bechern wurden auch miteinander kombiniert, z. B. eine Punktreihe schließt ein S-Hakenband nach unten ab, oder zwischen die Blätter eines Blatzweiges wurden Punkte oder Punktketten gesetzt. Insgesamt umfassen die ornamental dekorierten Becher ein breites Spektrum an unterschiedlichen Dekormustern, die aus floralen, geometrischen oder figürlich-floralen Bestandteilen zusammengesetzt wurden.

#### *b) Bedeutungsgehalt des floralen Dekors*

Zu Beginn dieses Kapitels<sup>315</sup> war bereits die Rede von den Efeu-, Weinblatt- und Traubenrankenmotiven sowie deren Verbindung zum dionysischen Festkontext. Von den drei Ornamenttypen kommen in Bötien die Weinblatt- und Traubenranke fast nur auf den Kabirenbechern vor. Sie sind demnach mit dem Kabirion besonders eng verbunden. Denkbar wäre, dass die Rebranke als eine Art Emblem für das Heiligtum fungierte. So zierte auf den großformatigen Kabirenbechern oftmals eine Weinranke die obere Randzone – unabhängig vom darunter dargestellten Bildthema. Die Rebranke diente jedoch nicht nur als reines Schmuckelement, sondern hin und wieder auch als Bestandteil der Bilderzählung, wie in den Darstellungen von Vögeln oder Füchsen, die nach den Trauben schnappen<sup>316</sup> (z. B. Abb. 49, **380. 77 a-b**, **393**). Nur anhand der Form eines Ornaments lässt sich daher nicht entscheiden, ob es eine ausschließlich ornamentale oder rein narrative Funktion erfüllen sollte. Beide Funktionsebenen konnten in Kongruenz gebracht werden, um spielerisch zwischen der narrativen bzw. deskriptiven und der ornamentalen Ebene zu vermitteln.

Ähnliches gilt für die Oliven-, Lorbeer- oder Blatzweige. Sie scheinen auf den ersten Blick rein ästhetisierenden Charakter besessen zu haben, da die südböotischen Vasenmaler wie in den übrigen griechischen Kunstlandschaften mit Blatzweigen z. B. auch den [Rand](#) böotisch-rotfiguriger Kelch- und Glockenkratere dekorierten<sup>317</sup>. Doch die Blattkränze auf den kleinen Kabirenbechern rahmen nicht eine Darstellung der primären Bildzone, sondern sie bilden das alleinige Hauptmotiv. Wenn die Blatzweige als narrative oder emblemhafte Darstellungen intendiert waren, d. h. als Kränze im eigentlichen Sinne, waren sie womöglich als Referenz zu Fest- und Symposionsbekränzungen gedacht<sup>318</sup>. Kränze zählten zum unabdingbaren Requisit eines Banketts und dienten „als Schmuck der Teilnehmer“<sup>319</sup>. Dieselbe Funktion als schmückendes Beiwerk übernehmen sie auch auf den Vasen, doch in den Fokus des exklusiven Bildmittelpunkts gerückt, bilden sie die Spitze der Dekorhierarchie. Das Blattornament stellt somit einen deutlichen Bezug zum Fest her – nicht nur in Hinsicht auf das Gelage, sondern auf kulti-

<sup>315</sup> s. B. I. 4. Werkstattübergreifende Merkmale der Bildfeldgestaltung.

<sup>316</sup> s. D. II. 4. Die Vögel auf den Kabirenbechern – Dekor und Naturbeobachtung.

<sup>317</sup> z. B. CVA Paris, Louvre (17) Taf. 41, 1-4 : [böot.-rf. Kantharos](#), Maler des GAK, Paris Louvre CA 1139, spätes 5. Jh. v. Chr.; Avronidaki 2007, Taf. 16: [böot.-rf. Glockenkrater](#), Argos-Maler, ehemals Rochdale Mus. der Univ., 430/400 v. Chr.; Lullies 1940, 13 Taf. 8; 10, 1. Taf. 9; 11, 2-3: [böot.-rf. Kelchkratere](#), Maler des Parisurteils, Athen NM 1383/1385, 2. Hälfte 5. Jh. v. Chr.

<sup>318</sup> Blech 1982, 63-68. Eine Deutung als Sieges- oder Ehrenkranz Blech 1982, 109-126. Gleichfalls im Kontext des Heiligtums und festlicher Begehungen setzte man Kultbildern und Hermen Kränze auf und schmückte Altäre und Kultgeräte mit gewundenem Blattwerk, s. Blech 1982, 302-307. 269-278.

<sup>319</sup> Blech 1982, 64.

sche Begehungen allgemein, da sich die Teilnehmer sakraler Festlichkeiten ebenfalls bekränzen.

In seiner Besprechung der verschiedenen Verwendungsmöglichkeiten von Kränzen bei griechischen Symposia erwähnt Michael Blech, dass auch Trinkgefäße „mit Girlanden umwunden“ wurden<sup>320</sup>. Auf attisch-rotfigurigen Vasen des 5. Jhs. v. Chr. sind in Bildern des Symposions, des Komos, des dionysischen Thiasos und allgemein des Fests häufig Trink- und Mischgefäße dargestellt, die mit einem schwarzen Efeukranz um die Schulter dekoriert sind. Die Efeuranken sind dabei oftmals straff um das Gefäß gelegt oder mit einer schwarzfigurigen Gestalt oder Szene auf dem Gefäß kombiniert<sup>321</sup>. In diesen Fällen scheint ein aufgemalter Dekor gemeint zu sein. Auf einigen Bildern hängen die Ranken jedoch stark durch und bedecken große Teile des Gefäßkörpers<sup>322</sup>. Dann soll die Vase im Bild offenbar mit einem Efeukranz behängt sein.

Dass Trinkgefäße tatsächlich mit Efeupflanzen geschmückt wurden, bestätigen die attisch-rotfigurigen Choenkannen. Auf Kannen der Bostoner Gruppe 10.190 tragen die Zecher bekränzte Choes, bei denen sich der tongrundig belassene Efeuschmuck plastisch von der Oberfläche des dargestellten Chous absetzt und offensichtlich wirklichen Efeuschmuck meint<sup>323</sup>. Die Choenkannen und der Festtag Choes bei den athenischen Anthesterien bezeugen nicht nur bildlich, sondern auch literarisch den Brauch, dass jeder der Teilnehmer am Wettlaufen nach „Beendigung des Trinkgelages die Kränze, mit denen sie sich zu schmücken pflegten, (...) um seinen Becher legen“<sup>324</sup> sollte. So zitiert Athenaios den Historiker Phanodemos aus der 2. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr., der sich mit attischen Kulte beschäftigt hatte. Deutlich wird diese Bindung auf einer Gruppe grobtoniger, polychrom bemalter Choenkannen von der Athener Agora. Die

<sup>320</sup> Blech 1982, 64 mit Anm. 10; Heinemann 2016, 470. 482. Michael Blech erwähnt auch ein Fragment des Komödiendichters Euboulos, in dem ein Trinkgefäß beschrieben wird, das mit einem Efeukranz geschmückt sei – κισσῶ κάρα βρούσσαν –, s. Kock 1884, 183 Fr. 56. Es heißt also, dass das Gefäß „am Kopf mit Efeu überquellend“ ist. Es mag sich vielleicht um einen Zweig, Kranz, allgemein Efeulaub oder eine Metapher handeln, aber die Beschreibung ist prinzipiell zu vage, um den Kern der Aussage zu erfassen, und zudem ist sie singulär. Nach Liddell – Scott 95 bezeichnet κισσόβρυος „luxuriant with ivy“ und κισσοδέτας „bound or crowned with ivy“.

<sup>321</sup> z. B. Oenbrink 1996, 103 Abb. 17; 18; 20.

<sup>322</sup> Blech 1982, 64 Anm. 10; Oenbrink 1996, 99-100. Figürlich bemalte Gefäße, wie Lutrophoren und Lebes Gami-koi, sind oftmals Teil von Grabszenen auf att.-rf. sowie att.-weißgrundigen Vasen. Spitzamphoren mit durchhängender Efeuranke um den Hals, s. CVA Umbria (1) III I c 10 Taf. 7, 3: [att.-rf. Kylix](#), Maler des Louvre Komos, Orvieto Museo Civico 589, 480-470 v. Chr.; Schmidt 2005, 167 Abb. 81: [Fragment eines att.-rf. Chous](#), Athen Agoramus. P 25965, um 490 v. Chr. Helga Gericke geht bei den Darstellungen von Gefäßen in der attischen Vasenmalerei durchweg davon aus, dass deren Binnenzeichnung als schmückendes Element aufgefasst wurde, s. Gericke 1970, 101-102.

<sup>323</sup> Heinemann 2016, 470. 482. Furtwängler – Reichhold 1932, 331 Taf. 171, 4: [Fragment eines att.-rf. Chous](#), Bostoner Gruppe 10.190, Boston MFA 10.190, um 400 v. Chr.; Furtwängler – Reichhold 1932, 331 Abb. 156: [att.-rf. Chous](#), Bostoner Gruppe 10.190, Berlin Staatl. Museen F 2658, um 400 v. Chr. In zahlreichen Darstellungen scheint der Chous mit einem Efeukranz behängt zu sein, doch ist das Efeulaub zumeist als zweidimensionale, schwarz gemalte Ranke aufgelegt und entzieht sich daher einer zweifelsfreien Benennung als gemalter Dekor oder wirklicher Kranz, s. CVA Würzburg (2) 24-25 Taf. 16, 1: [att.-rf. Chous](#), Umkreis des Pistoxenos-Malers, Würzburg Martin-von-Wagner-Mus. H 5387, 450/440 v. Chr.; CVA München (2) 23 Taf. 89, 6; 89, 7: [att.-rf. Choenkännchen](#), München Antikenmus. 2464, um 420/410 v. Chr.; CVA Tübingen (4) 93-94 Taf. 43, 4-5: [att.-rf. Choenkännchen](#), Tübingen Antikenslg. des Arch. Inst. der Univ. S.10 1391, spätes 5. Jh. v. Chr.; s. weitere Beispiele von Choenkannen auf Choenkannen bei Schmidt 2005, 169 Abb. 84. 170 Abb. 85. 172 Abb. 86. 175 Abb. 89. 189 Abb. 96.

<sup>324</sup> Athen. 10 c-d, s. Übs. Friedrich 1999; s. auch DNP 9 (2000) 733 s. v. Phanodemos (K. Meister). Pickard-Cambridge 1968, 6 Nr. 19. 10; Schmidt 2005, 156-157 mit Anm. 15.



Gefäße tragen zum Teil dem Theater und zum Teil dem Anthesterienfest verpflichtete Bilder, doch um den Hals ist bei jeder eine weiße Binde aufgemalt, deren Enden herabfallen und als Bildfeldrahmen fungieren<sup>325</sup>.

Die Parallele zum Choenfest beweist natürlich nicht, dass auch im Kabirion eine solche Sitte bestanden hatte. Sie stützt aber die Annahme, dass sich die aufgemalten Ranken und Zweige auf den kleinen Kabirenbechern auf reale Festkränze oder Festbekränzungen beziehen könnten. Die Blatzweige wie auch die Efeuranken markieren die kleinformatischen Kabirenbecher somit als sakrales Kultgeschirr und als symposiale Trinkgefäße.

Für den geometrischen Dekor ebenfalls eine weitere Bedeutungsebene als die eines Schmucks zu eruieren, scheitert daran, dass S-Hakenbänder, Punktreihen oder Wellenstrichmuster in der böotischen Vasenkunst allgemein als Rahmenzier des Bildfelds Verwendung fanden und den Ornamenten offenbar keine immanente Ikonologie oder narrative Bildhaftigkeit zugeordnet wurde. Sie sind zudem – anders als die Wein- und Efeuranken – nicht auf die Gattung der Kabirenbecher beschränkt, sondern zieren für gewöhnlich die Bildfeldränder auf böotisch-schwarz- wie rotfigurigen Vasen<sup>326</sup>.

### c) Datierung

Um eine Datierung für die kleinformatischen Becher zu erarbeiten, nahm Braun eine repräsentative Auswahl an ganz erhaltenen und fragmentierten Kabirenskyphoi in ihre Publikation auf, für die sie einen Herstellungs- und Nutzungszeitraum vom letzten Viertel des 5. bis zum 2. Viertel des 3. Jhs. v. Chr. veranschlagte<sup>327</sup>. Als Vergleiche zog sie für die Ornamente auf den Kabirenbechern ausnahmslos Stücke aus den Keramikgattungen der Westabhangware, der Gnathiakeramik, der Hadravasen und apulischer Feinkeramik des 4. und 3. Jhs. v. Chr. heran. Diese Vorgehensweise ist aus mehrerlei Gründen problematisch: Anders als bei der Westabhangware und der apulischen Gnathiakeramik kombinierten die Kabirenmaler für den floralen Dekor nicht die Technik des Ritzens und den Auftrag von weißer, purpurroter oder gelber Deckfarbe auf schwarzem Grund. Ebenso kann an den schwarzen Glanztonbechern nicht der bräunlich gefärbte Tonschlicker beobachtet werden, der typisch für die Westabhangware ist<sup>328</sup>. Die unterschiedlichen technischen Merkmale würden eine Gleichzeitigkeit zwar *a priori* nicht widerlegen, doch findet sich von frühklassischer Zeit bis zum Beginn des letzten Drittels des 4. Jhs. v. Chr. keine vergleichbare Keramikware in Böotien, die mit denselben maltechnischen Mitteln erstellt wurde. Auch Anna Alexandropoulou, die eine vergleichende Untersuchung der Gnathia- und West-

<sup>325</sup> Crosby 1955, 78-79 Nr. 1 Taf. 34 a: Fragment eines polychromen Chous, Athen Agora P 23856; Crosby 1955, 79-80 Nr. 2 Taf. 35 a; 37 b: polychromer Chous, Athen Agora P 239000; Crosby 1955, 80-81 Nr. 3 Taf. 35 b; 36 a: polychromer Chous, Athen Agora P 239007; Crosby 1955, 81-82 Nr. 4 Taf. 34 c: Fragment eines polychromen Chous, Athen Agora P 23985; Crosby 1955, 82-83 Nr. 5 Taf. 37 a; c: polychromer Chous, London Brit. Mus. (alle um 400 v. Chr.); Webster 1960, 261-263 Nr. B 2-6 Taf. 65; Webster – Green 1978, 33-34 Nr. AV 10-14.

<sup>326</sup> Walker 2004, 271-272.

<sup>327</sup> Braun – Haevernick 1981, 14-15 mit Anm. 98-101; s. auch Katalogeinträge zu den einzelnen Kabirenbechern in Anm. 231, 232 und 233.

<sup>328</sup> Alexandropoulou 2002, 3-6. Ebenfalls skeptisch über den Vergleich mit unteritalischen Keramikwaren äußert sich Thompson 2008, 99.

abhangkeramik vornahm, bezeichnet die ornamental dekorierten Kabirenbecher wegen der Glanztonbemalung auf hellem Tongrund explizit als vorhellenistisch<sup>329</sup>.

Brauns stilistische Vergleiche nehmen vor allem wegen der geographischen Distanz zwischen Böotien und den verschiedenen Landschaften wie Unteritalien oder Kreta (Hadrasvasen) eine unsichere Basis zum Ausgang. Hinzu kommt, dass die Zusammensetzung der keramischen Hinterlassenschaften in den betreffenden Landschaften nicht auf einen kontinuierlichen Austausch zwischen unteritalischen, kretischen und böotischen Werkstätten schließen lässt. Braun blendet die Landschaft Böotien als Fundus weitgehend aus, obwohl die Kabirenbecher dort hergestellt wurden. Dabei bietet das böotische Vasencorpus des 5. und 4. Jh. v. Chr. geeignete Vergleichsstücke<sup>330</sup>.

<sup>329</sup> Alexandropoulou 2002, 9. Einzig die Fragmente schwarzer Glanztonware mit Ritzungen und Weißauftrag, die Ursula Heimberg als Kabirenbecher identifizierte, deren rekonstruierte Wandungsneigung eine Zugehörigkeit zur Kabirenbechergattung aber ausschließt, werden basierend auf Heimbergs irrtümlicher Aussage von Alexandropoulou als Vorläufer der Westabhangware angesprochen, s. Anm. 121.

<sup>330</sup> Als Beispiel sei die Gruppe der Becher **172**, **177** und **179** betrachtet, die mit einer stark geschwungenen Efeuranke bemalt sind. Den Becher **172** vergleicht Braun mit einem Kelchfragment der Westabhangware aus dem Kerameikos, auf dem mit weiß eine sehr ähnliche Ranke aufgesetzt wurde (Braun – Haevernick 1981, 50-51 Nr. 172 Taf. 13, 1; Kopcke 1964, 53 Nr. 303 Beil. 45, 1). Aufgrund dessen erschließt Braun eine Datierung ins letzte Jahrzehnt des 4. Jhs. v. Chr. Auf dem kleinen Becher **177** ist eine völlig gleichgeartete Efeuranke abgebildet, zusätzlich wurden aber drei Punkte zwischen die Blätter eingefügt (Braun – Haevernick 1981, 51 Nr. 177 Taf. 11, 2). Diesen Dekor stellt Braun dem vergleichbaren Halsornament eines apulischen Kolonnenkraters gegenüber, den Arthur D. Trendall ebenfalls in das letzte Jahrzehnt des 4. Jhs. v. Chr. datiert (Trendall 1955, 135-136 Nr. V 59 Taf. 36 c-d). Eine identische Efeuranke auf einem weiteren Becher, **179**, auf dem abwechselnd ein und drei Punkte in derselben Weise zwischen die Efeublätter gestreut sind, vergleicht Braun wiederum mit dem Fragment der Westabhangware (Braun – Haevernick 1981, 51 Nr. 179 Taf. 14, 1; Kopcke 1964, 53 Nr. 303 Beil. 45, 1). Auf ganz gleiche Weise verknüpft sie die identischen Efeuranken auf den Bechern **180**, **209**, **211**, **220** und **244** entweder mit apulischen Vasen oder Fragmenten der Westabhangware, deren Datierung vom letzten Viertel des 4. bis ins 1. Viertel des 3. Jhs. v. Chr. rangiert. Die Streifenzier und Dreipunktrosetten auf diesen Bechern haben ihre nächsten Parallelen jedoch auf Stücken der böotischen Branteghemwerkstatt, der Rebrankengruppe und allgemein dem Kreis des Malers des GAK, s. *Appendix 1. Das Oeuvre der Branteghemwerkstatt*; Anm. 274.

Für den Blatzweig auf dem Becher **184** führt Braun einen überzeugenden Vergleich mit einem böotischen Skyphos aus einem Grab in Theben an, der dem Beigabekontext zufolge in das 2. Viertel des 4. Jhs. v. Chr. datiert, s. Braun – Haevernick 1981, 52 Nr. 184 Taf. 13, 2; Faraklas 1964, 219 Taf. 165. Gleichzeitig listet sie aber ein Kalottenfragment einer Westabhang-Pyxis auf, das mit einem weißen Olivenzweig und alternierend runden Früchten dekoriert wurde, jedoch keine Ähnlichkeit mit dem Blatzweig auf dem Kabirenbecher besitzt [Kopcke 1964, 27 Nr. 14 Beil. 12, 7 [letztes Viertel 4. Jh. v. Chr.]]. Auch die Olivenzweigmotive auf **215** und **249** vergleicht Braun mit Stücken der Westabhangware (Braun – Haevernick 1981, 55 Nr. 215 Taf. 11, 6. 59 Nr. 249 Taf. 17, 6; Kopcke 1964, 53 Nr. 305 Beil. 45, 9 [letztes Viertel 4. / 1. Jahrzehnt 3. Jh. v. Chr.]. 40 Nr. 122 Beil. 26 [3. Viertel 4. Jh. v. Chr.]). Vgl. hingegen mit den Olivenzweigen auf böot.-sf. Pyxiden, s. Maffre 1978, 281-284 Nr. 7-8 Abb. 9-10 (2. Hälfte 5. Jh. v. Chr.).

Der Myrtenkranz auf dem Becher **217** ähnelt laut Braun dem vegetabilen Dekor auf Westabhangware, s. Braun – Haevernick 1981, 55 Nr. 217 Taf. 10, 3; Kopcke 1964, 48 Nr. 240 Beil. 40, 1. Vgl. aber mit den ähnlichen Kränzen auf böot.-sf. Gefäßen der Branteghemwerkstatt, s. *Appendix 1. Das Oeuvre der Branteghemwerkstatt* Nr. 23 und 26.

Die Becher **207** und **233** tragen einen S-Hakenbanddekor, das Braun im ersten Fall mit einem campan.-rf. Glockenkrater vergleicht (Trendall 1955, 151 Nr. U 58 Taf. 15 [1. Viertel 3. Jh. v. Chr.]), und im zweiten mit einer Kanne der Gnathiakeramik (CVA Neapel (3) Taf. 46, 6 [1. Viertel 3. Jh. v. Chr.]). Identische Dekorfriese tragen jedoch der Kabirenbecher **399** des Mystermaalers I, ein böot.-rf. Kelchkrater in Oxford mit Frauenkopf des Frauenkopfmalers/Branteghemwerkstatt (Ure 1953, Taf. 70, 22; 71, 32), ein böot.-sf. Askos der Branteghemwerkstatt (*Appendix 1. Das Oeuvre der Branteghemwerkstatt* Nr. 12) in Athen, eine böot.-sf. Stamnos-Pyxis, ebenfalls aus der Branteghemwerkstatt (*Appendix 1. Das Oeuvre der Branteghemwerkstatt* Nr. 15 in Brüssel), und eine euböisch-sf. Lekanis in Reading (Ure 1960, 216 Taf. 57, 2; 4 [1. Hälfte - 3. Viertel 4. Jh. v. Chr.]). Von

Entscheidend für die Datierung ist die Chronologie der restlichen Keramikfunde im Kabirion. Die Nutzung aller Gattungen wird schlagartig im 3. Viertel des 4. Jhs. v. Chr. unterbrochen, und erst am Beginn des 3. Jhs. v. Chr. setzt der Gebrauch von Tongefäßen wieder ein<sup>331</sup>. Die Keramik weist nun aber formal wie ikonographisch ein völlig neues Formen- und Dekorrepertoire auf. Überwiegend dünnwandige Kalottenschalen und griechische Reliefkeramik gelangten ins Heiligtum, die zwar zum Teil aus lokaler Produktion stammen, aber nicht die eigentümliche Handschrift heimischer Maler und Töpfer klassischer Zeit tragen. Vielmehr sind die Formen Teil einer überregionalen Koine griechisch-hellenistischer Trinkgefäße, deren Verwendung auf keinen spezifischen Funktionskontext in Böotien beschränkt war<sup>332</sup>. Wie das Fundmaterial belegt, wurde der Kultbetrieb am Ende des 4. Jhs. v. Chr. ungefähr für ein Vierteljahrhundert eingestellt. Aus dieser Sachlage ergibt sich, dass wahrscheinlich auch die Kabirenbechergattung nicht bis ins 3. Jh. v. Chr. gefertigt wurde, sondern ihre Produktion ebenfalls im 3. Viertel des 4. Jhs. v. Chr. endete<sup>333</sup>.

Die Kabirenskyphoi und Fragmente mit ausschließlich floraler oder abstrakter Bemalung lassen sich zum Teil bestimmten Werkstätten zuweisen. Grundsätzlich veränderten die Vasenmaler der archaischen bis hellenistischen Zeit solche Dekorelemente nur geringfügig in der Form oder stilistisch. Im Fall der Kabirenbecher gelingt es jedoch, einige mit Efeuranken, Myrten- und Olivenzweig<sup>334</sup> verzierte Becher dem Oeuvre der Rebrankengruppe oder Branteghemwerkstatt zuzuordnen<sup>335</sup>. Und zwar basierend auf den typischen ‚Dreipunktrosetten‘ der Branteghemwerkstatt, den charakteristischen Dekorschemata der unteren Wandungshälfte und der gestreckten Gefäßform. Ebenfalls über Vergleiche erweisen sich die beiden Fragmente **519** und **520** mit einer schematischen Efeuranke als dem Mysterienmaler II zugehörig (vgl. **430**). Die Becher mit diversen Weinrankenmotiven sowie sehr vereinzelt noch solche mit Palmetten-Lotus-Dekor dürften ebenfalls aus der Hand des Mysterienmalers II stammen<sup>336</sup>. Die Efeuranke mit alternierenden Punktstängeln und Rosettenkopf, die rund um die Schulter des Berliner Mandelgefäßes des Mysterienmalers I geführt ist<sup>337</sup>, kann ebenfalls einigen Scherben aus dem Kabirion gegenüberge-

---

ca. 430 bis nach der Mitte des 4. Jhs. v. Chr. verwendeten böotische Vasenmaler S-Hakenbänder als Dekorelement.

<sup>331</sup> s. E. I. 5. *Das Heiligtum ab hellenistischer Zeit*.

<sup>332</sup> Heimberg 1982, 45-46 Nr. 300-301; 308-314 Taf. 14. 99-101 Nr. 801-970 Taf. 54-66. 119. 121.

<sup>333</sup> Heimberg bezieht diese Diskrepanz in ihre chronologische Betrachtung der Keramik ein, äußert aber keine Einwände, s. Heimberg 1982, 119

<sup>334</sup> vgl. den Olivenkranz auf dem Kelchkraterdeckel und Askos der Branteghemwerkstatt (s. *Appendix I. Das Oeuvre der Branteghemwerkstatt* Nr. 14 und 28) mit den Fragmenten **267**, **451**, **454** (?), **457** (?). Vgl. auch das Fragment **458** mit Spiralmuster mit *Appendix I. Das Oeuvre der Branteghemwerkstatt* Nr. 15. Ferner zugehörig zur Rebrankengruppe/Branteghemwerkstatt **280**, **281**, **484** und **529** (Kreiselragmente) sowie **265** (Palmetten), **465** und **532** (Punktreihen), **528** (Streifenzier).

<sup>335</sup> Die Gefäßformen dieser Becher stimmen ebenfalls grob überein. Vgl. **180** mit **232**, **191** mit **217** und **236** mit **238** (App. 8 Zeichn. 2. 11. 4. 5. 12. 13).

<sup>336</sup> Weinranke: **30**, **190**, **210**, **253**, **258**, **259**, **261-263**, **340**, **347**, **348**, **393**. Efeuranke des Mysterienmalers II auf dem Erlanger Becher **430**, vgl. mit **241**, **445**, **519**, **520**. Palmetten-Lotus-Dekor: **223**, **430**.

<sup>337</sup> Wolters – Bruns 1940, Taf. 36, 3-4: böot.-sf. Mandelamphoriskos, Mysterienmaler I, Berlin Staatl. Museen 3263, Anfang 4. Jh. v. Chr.

stellt werden<sup>338</sup>. Ein Myrten- oder Blatzzweig des Mysterienmalers I ziert die Rückseite des Berliner Kabirenbechers **357** mit der Darstellung zweier monströser Hähne und zweier Vögel, die einen aufrechtstehenden Zweig flankieren. Diese Form des Myrtenzweiges kehrt auf zwei Fragmenten aus dem Kabirion wieder<sup>339</sup>.

Für die überwiegende Mehrheit der floral dekorierten Kabirenbecher erschließt sich aber weder über den Stil bzw. die Form des Dekors noch über die Gefäßform eine überzeugende Werkstattzuweisung. Für diese Becher erhoffte ich mir, durch eine Seriation der Gefäßform zumindest Gruppen bilden zu können, doch die Reihung nach der Form von Fuß, Bauch, Lippe und Henkel mündete in einem völlig disparaten Ergebnis – auch nach Hereinnahme der Bemalung war keine Ordnung erkennbar. Zwar gleichen sich einzelne Becher, doch weist das Corpus insgesamt extrem divergente Formen und eine unüberschaubare Bandbreite an Kombinationen von Fuß-, Henkel- und Wandungsformen auf. Darüber hinaus wurde bei den Grabungen keine Stratigraphie angetroffen, die eine chronologische Abfolge für den Zeitraum der Kabirenbechernutzung bieten würde. Das heißt, eine morphologische Entwicklung der Gefäße und damit des Dekors lässt sich so nicht nachzeichnen. Die Tonwaren, die Glanztonfarbe und die Maltechnik stehen aber in Einklang mit den spezifischen Eigenheiten der figürlich bemalten Kabirenbecher und allgemein der südböotischen Keramikwaren. Somit können die kleinen Kabirenbecher grob in die Zeit der 2. Hälfte des 5. Jhs. bis um die Mitte des 4. Jhs. v. Chr. datiert werden.

## 6. Frühhellenistische Imitationen klassischer Kabirenbecher

Bruns identifizierte **226**, **227**<sup>340</sup>, **228** und **186** als Kabirenbecher. Diese Gefäße unterscheiden sich aber in vielerlei Hinsicht von den Kabirenskyphoi und den sonstigen böotischen Keramikwaren klassischer Zeit. Ihr Ton ist auffällig weich und mit außergewöhnlich viel weißem und schwarzem Steinsplitt versetzt, wodurch die Ware eine untypische, grobkörnige Konsistenz aufweist<sup>341</sup>. Untypisch ist auch der hohe Anteil an feinem Glimmer. Ebenso weicht die Tonfarbe vom üblichen Spektrum klassischen böotischer Vasen ab: Sie ist hellbeige-pink<sup>342</sup>, die Mehrzahl der Kabirenbecher ist jedoch hellbeige-orange gefärbt. Zudem wurde die spröde Oberfläche nicht mit einem cremeartigen Tonüberzug, dem ‚ochre wash‘, versiegelt. Allen drei Gefäße sind am Kegelfuß und an der Gefäßbasis mit einem sehr matten, schwarzen Glanzton bedeckt, das Innere überzieht ein außergewöhnlich stark metallisch glänzender Glanzton. Für diese Art von Schlicker fehlen ebenfalls Vergleiche unter den Kabirenskyphoi<sup>343</sup>.

Hinzu kommt, dass die ornamentale Bemalung nicht dem stilistischen Repertoire der Kabirenbecher entspricht. Die Henkelzone des Skyphos **226** ziert eine geschweifte Ranke mit run-

<sup>338</sup> Efeuranke mit Punktstängeln: **235**, **241**, **447**.

<sup>339</sup> Berliner Becher mit Myrtenzweig **357**, vgl. **242**, **250**.

<sup>340</sup> Im Museum von Thespiai konnte ich den zweiten, fehlenden Henkel des Bechers **227** ausfindig machen und beifügen.

<sup>341</sup> vgl. die ähnlichen Waren späthellenistischer und römischer Tongefäße aus Tanagra, s. Bintliff et al. 2004-2005, 567: „soft orange fabric“ und „orange sandy fabric“.

<sup>342</sup> Munsell HUE 10 YR 8/4 („very pale brown“) und 7,5 YR 7/4 („pink“); vgl. Anm. 17 und 19.

<sup>343</sup> Die Glanztonfarbe des Bechers **226** ist zum Teil rot verbrannt.

den Blättern und Punktrosetten an langen, gewellten Stielen. Auf [227](#) sind ganz ähnliche Blätter und Rosetten abgebildet, doch wachsen sie an steifen Stängeln, die von einem geraden Ast abgehen. Im Unterschied dazu wurde auf [228](#) eine weitbogige und großblättrige Efeuranke aufgemalt. Die mittige Streifenzier auf **186** ist mit einer Reihe großer Efeublätter besetzt. Unter den Dekormustern der Kabirenbecher haben die Efeurankenvarianten mit Punktrosetten zwar kompositionelle Pendants (**241**, **447**), doch in der malerischen Ausführung sind sie singulär. Außerdem ist bei den Kabirenbechern normalerweise die Streifenzier akkurat um das Gefäß geführt. Für die unpräzise gezogene Konturlinie der Fußkegelbemalung gibt es keine Vergleiche.

Überdies decken sich einige Formeigenschaften der betreffenden Gefäße nicht mit den morphologischen Merkmalen der Kabirenbecher. [226](#), [227](#), [228](#) und **186** sind durchschnittlich 8 cm hoch und durch einen markanten Kegelfuß charakterisiert, der an der Innenseite schräg ansteigt und in der Mitte konvex aufgewölbt ist (App. 8 Zeichn. 8. 9. 10). Demgegenüber weisen die klassischen Kabirenbecher weder Kegelfüße noch Wölbungen am äußeren Gefäßboden auf. Solche Details charakterisieren laut Susan Rotroff hellenistische Gefäße des frühen 3. Jhs. v. Chr.: Statt einer konkaven Bodenwölbung bleibt beim Abdrehen des Gefäßes eine mittige, konische Erhebung zurück. An der Innenseite des Fußes biegt die Profillinie zudem an einer Kante zum Standring um<sup>344</sup>. Diese Form des Becherbodens ergibt für die Becher [226](#), [227](#), [228](#) und **186** somit einen *terminus post quem* am Beginn des 3. Jhs. v. Chr.<sup>345</sup>

Braun datiert die Gefäße ganz ähnlich, geht jedoch einen anderen Weg. Sie vergleicht die Form des Bechers [226](#) mit einem frühhellenistischen Kantharos, der aus dem Kontext der untersten Schichten des Brunnens B1 im Kerameikos stammt und zwischen 300 und 280 v. Chr. datiert<sup>346</sup>. Überraschenderweise ordnet sie den Becher [228](#) als jünger ein, um die Mitte des 3. Jhs. v. Chr., ausgehend von einem Westabhangkantharos im Athener Nationalmuseum<sup>347</sup>. Den Skyphos [227](#) gesellt sie wiederum zu Gnathiagefäßen aus einem Grab im apulischen Carovigno, das Lidia Forti ins 1. Viertel des 3. Jhs. v. Chr. datiert<sup>348</sup>. Hieraus resultiert Brauns Schlussfolgerung, dass die drei Kabirenbecher sehr wahrscheinlich im Zeitraum der 1. Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. hergestellt wurden. Dieser Datierung ist grundsätzlich zuzustimmen. Allerdings findet sich kein hellenistisches Gefäß, das in mehreren Formeigenschaften mit den Bechern [226](#), [227](#) und [228](#) übereinstimmt. Als Grund vermute ich Folgendes: Die drei Becher entsprechen zwar den klassischen Kabirenskyphoi, allerdings nur ideell. Sie orientieren sich an den Merkmalen der Gefäßgattung. So ähneln sich die leicht nach außen gewölbte Wandung, die Ringhenkel, die bei [226](#) und [228](#) auch mit Griffdornen versehen wurden, der Efeudekor in der Henkelzone und der Glanztonüberzug im Inneren sowie an Rand und Fuß. Offenbar handelt es sich bei den Gefäßen um Imitate aus frühhellenistischer Zeit.

<sup>344</sup> Rotroff 1997, 11.

<sup>345</sup> vgl. mit den hellenistischen Kantharoi bei Rotroff 1997, 259 Abb. 12 Nr. 163 Taf. 15 (225-175 v. Chr.), 257 Nr. 148 Abb. 12 Taf. 14 (275-250 v. Chr.).

<sup>346</sup> Braun 1970, 196. 167 Nr. 81 Taf. 79, 2; Braun – Haevernick 1981, 56-57 Nr. 226. Braun hat die Chronologie zur Stratigraphie des Brunnenschachts erarbeitet.

<sup>347</sup> Braun 1970, 167 Taf. 79, 3; Braun – Haevernick 1981, 57 Nr. 228.

<sup>348</sup> Forti 1965, 49 Taf. 14 a; Braun – Haevernick 1981, 57 Nr. 227.

Dafür spricht auch die Fundsituation der drei Skyphoi. Sie lagen auf der Mauerkrone von M 58, den Resten eines klassischen Gebäudes im Osten des Kabirions (Plan 1). Aus der Fundlage, die ich im Abschnitt *E. I. 7e) Die Ostbauten* genauer behandle, erschließt sich auch eine mögliche Erklärung, warum man die Kabirenbecher nachgetöpft hatte: Sie dienten als eine Art Grabbeigabe für das klassische Heiligtum, das am Beginn des 3. Jhs. v. Chr. zugeschüttet, planiert und überbaut wurde.

Seiner Form, Bemalung und Fundlage nach ebenfalls außergewöhnlich ist der 7,7 cm hohe Skyphos **221**, den Braun als Kabirenbecher bestimmt und ins 2. Viertel des 3. Jhs. v. Chr. datiert<sup>349</sup> (App. 8 Zeichn. 7). Das Gefäß läßt in der unteren Wandungshälfte aus, verjüngt sich nach oben und schließt mit einer nach außen gestülpten Mündung ab. Knapp oberhalb der Mitte sind zwei kreisrunde Rundstabhenkel angefügt, zwischen denen eine horizontale Linie mit alternierend Punktrossetten und Efeublättern aufgemalt ist. Braun beschreibt Brandspuren an dem Gefäß<sup>350</sup>.

Die zeitliche Einordnung des Bechers begründet Braun damit, dass „das völlig erstarrte Efeurankenmotiv und die tiefsitzenden Ringhenkel“ verglichen mit unteritalischen Ringhenkelbechern aus der 1. Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. eine Einordnung ans Ende ihrer typologischen Entwicklungsreihe vorgeben<sup>351</sup>. Braun ist zuzustimmen, dass der kleine Skyphos **221** aufgrund der Henkelform, aber insbesondere wegen des nach außen gestellten Randes, nicht dem geläufigen Formschema der Kabirenbecher gleicht (App. 8 Zeichn. 7). Ein ähnlich glockenförmiges Profil weisen die Becher **413** oder **414** aus dem Polyandron von Thespiai auf, die vor 424 v. Chr. anzusetzen sind. Der Fundort des Skyphos **221** spricht jedoch für eine hellenistische Datierung: Er lag in zwei Teile zerbrochen in einer Brandschicht auf den verstürzten Mauern des Rechteckbaus I, der zu Beginn des letzten Drittels des 5. Jhs. v. Chr. errichtet wurde (Plan 1). Ähnlich den Bechern **226**, **227** und **228** könnte auch **221** erst nach der Auflassung des Gebäudes an Ort und Stelle gelangt sein<sup>352</sup>. Es scheint, als wurde er ebenfalls mit der Absicht gefertigt, die Gebäude des ‚alten‘ Heiligtums für die umfassende Neugestaltung des Kabirions sorgsam den Kultinhabern zu übereignen.

## 7. Fehlidentifizierte ‚Kabirenware‘

Bei Ausgrabungen im kalabrischen Lokri Epizephyrioi entdeckten italienische Archäologen einen Eberaskos in der Nekropole von Lucifero<sup>353</sup>, den Nicola Bonacasa aufgrund der Bildthe-

<sup>349</sup> Braun – Haevernick 1981, 32.

<sup>350</sup> Braun – Haevernick 1981, 15-16. 32; Heyder – Mallwitz 1978, 22. 63. Der Becher war während meiner Recherche in den Museen von Theben und Thespiai nicht mehr auffindbar.

<sup>351</sup> Braun – Haevernick 1981, 15-16 mit Anm. 110.

<sup>352</sup> s. *E. I. 7f) Die Rechteckbauten I und II*.

<sup>353</sup> Foti 1972, 58 Taf. IV (farbig): lokr.-sf. Eberaskos, aus Lokri Epizephyrioi, Regio Calabria NM 4727, 440-420 v. Chr.; Bonacasa 1958, 50-54 Taf. 15; De Franciscis 1964, 79-81; Lattanzi 1987, 41 Abb.; Orsi 1913, 35-37 Abb. 45-46; Braun – Haevernick 1981, 33; Demand 1982, 123 Taf. 10. Der Eberaskos wird in der Forschung allgemein als Kabirenstück angesehen, s. Bonacasa 1958, 50-54; De Franciscis 1964, 79-81. Aufgrund einer Bronzeinschrift, die einen Priester des Kabirenkults nennt, nimmt Alfonso de Franciscis an, dass Verbindungen

men mit den böotischen Kabirenbechern in Verbindung bringt. Das plastische Gefäß ist an beiden Flanken mit figürlichen Szenen dekoriert, von denen die eine Seite einen kleinwüchsigen Jäger mit Lagobolon zeigt, der einem davon springenden Fuchs hinterhereilt. Bei dem Jäger steht die Länge der Körperglieder in einem gestauchten Verhältnis zur Größe des Kopfes und des Torsos. Dadurch wird die Figur als kleinwüchsig charakterisiert. Auf der anderen Flanke sind zwei ähnlich zwergenhafte, nackte Männer zu sehen, die einen Wettlauf zwischen Start- und Zielblock bestreiten. Nach unten sind die Bilder mit einem einfachen Hakenmäander abgeschlossen, um die Ohren des Ebers ist ein Kranz aufgemalt.

Trotz der augenscheinlichen Ähnlichkeiten zu den Malereien auf den Kabirenbechern, stammt der Askos nicht aus einer böotischen Werkstatt. Das Gefäß ist auszuschließen, da es im Corpus der Kabirenbecher keine Vergleiche für einen Hakenmäander gibt. Vor allem die tiefen und vielfach gesetzten Ritzungen entlang der Körperkonturen und in der Binnengliederung sind der ‚Kabirenmalerei‘ fremd. Für die Vasenform fehlen ebenfalls im gesamten böotischen Raum vergleichbare Stücke eines Tieraskos mit lekythosähnlicher Öffnung, zwei Rundhenkeln auf dem Rücken sowie einer Tülle als Schwanz<sup>354</sup>. Ähnliche Tieraskoi sind aus Unteritalien bekannt; dort datieren sie ins 4. Jh. v. Chr.<sup>355</sup> Auf sizilischen Tiergefäßen wurde z. B. ein ähnliches pflanzliches Ornament wie auf dem Kopf des Eberaskos angebracht<sup>356</sup>. Es ist daher wahrscheinlicher, dass in Unteritalien und im Besonderen in Lokri eine Töpferwerkstatt existierte, die eine ähnliche Zeichenweise pflegte wie die Kabirenbecherwerkstätten.

Aufgrund des Malstils schreibt Angela Ciancio einen Lebes in Bari den Kabirenbecherwerkstätten zu, der wohl ursprünglich aus der Landschaft Peuketia stammt<sup>357</sup>. Um das Gefäß sind verschiedene, zusammenhangslose Gruppen dargestellt: Rechts von einem dreibeinigen Tisch ringen zwei nackte, bartlose Männer miteinander. Neben dem Gesäß des rechten Ringers befindet sich eine Wellenlinie. Beim linken befindet sich an der gleichen Stelle ein unförmiger Klecks. Beginnend am Mund des linken Ringers bis über den Kopf des rechten ist der Ausspruch  $\mu\epsilon\ \pi\nu\acute{\iota}\gamma\epsilon$  – ‚würg mich!‘ – beigeschrieben. Auf dem benachbarten Tisch sind Kanne und Schale aufgedeckt, und daneben steht ein Kessel mit Ständer. Nach dem ‚Stillleben‘ folgt eine eher statische Jagdszene mit drei Tieren, bei denen es sich vermutlich um zwei Hunde handelt, die ein Reh verfolgen. Ein kleiner Baum trennt diese Szene von der nächsten: Hier stehen sich zwei Figuren gegenüber und reichen einander einen Kranz.

---

zwischen Lokri und Theben bestanden haben; s. hierzu auch Foti 1972, 58; Braun – Haevernick 1981, 33; Heldring 1981, 80; Demand 1982, 123; Lattanzi 1987, 41.

<sup>354</sup> Tiergefäße sind in Böotien nur aus archaischer Zeit bekannt, s. CVA Paris, Louvre (17) 23 Taf. 19, 5: [Ebertiergefäß](#), Paris Louvre CA 1899, 570-560 v. Chr.; CVA Berlin (4) 75 Taf. 202, 3-4; 203, 1-2: [Ebertiergefäß](#), Berlin Staatl. Museen V.I. 3391, 570-560 v. Chr.

<sup>355</sup> Gualandi 1999, 26 Abb. 10.

<sup>356</sup> Heldring 1981, 84 Nr. 1 Taf. 33 (2. Hälfte 5. Jh. v. Chr.).

<sup>357</sup> Ciancio 1984, Taf. 55: [peuket.-sf. Lebes](#), Bari Arch. Mus. 13524, 2. Hälfte 5. Jh. v. Chr.; Biffi 2011. Eine kurze Notiz zu dem Lebes bei Avronidaki 2007, 142 mit Anm. 967.

Ciancio schließt aus, dass es sich bei dem Lebes um ein lokales Produkt handelt, da die figürliche Malerei deutliche Parallelen mit den Kabirenvasen aufweise, insbesondere hinsichtlich der Bildthemen Jagd, Satyrn und Bankett sowie aufgrund der Beischrift<sup>358</sup>. Denn Ciancio deutet die beiden Ringer nicht als Schwerathleten, sondern aufgrund der undeutlichen ‚Schwänze‘ als Satyrn. Diesen ‚Satyrn‘ fehlen allerdings weitere, charakteristische Attribute wie spitze Ohren oder Bärte. Darüber hinaus befinden sich an mehreren Stellen auf dem Gefäß Farbkleckse – es könnte sich also bei den ‚Schwänzen‘ auch um die Spuren nachlässiger Malerei handeln. Ähnlich argumentiert Nicola Biffi; sie interpretiert die Darstellung als Ringkampf, der einen Regelverstoß thematisiert<sup>359</sup>.

Als konkreten Vergleich für die Szene nennt Ciancio das Fragment **329** aus dem Kabirion mit der Darstellung von zwei Ringern oder Pankratiasten nebst einem Wettkampfrichter (Abb. 43, **329**). Doch abgesehen von der allgemeinen, motivischen Übereinstimmung lassen sich keine malstilistischen Gemeinsamkeiten erkennen. Hinzu kommt, dass das Stück aus dem Kabirion zu einer Sondergruppe unter den Kabirenbechern zählt, die nicht von den üblichen Malern dekoriert wurden<sup>360</sup>. Vermeintliche Stilparallelen resultieren aus der Anwendung der schwarzfigurigen Technik und der ungelungenen, unnaturalistischen Wiedergabe der Figuren.

Bei genauerem Hinsehen ergeben sich auch motivische Differenzen mit den ‚Kabirenbildern‘. In den Jagdszenen auf den Kabirenvasen sind die Tiere durchweg als laufend charakterisiert<sup>361</sup> (Abb. 28, **387**, **298**, **388**). Auch für eine bloße Zusammenstellung von Symposionsgeschirr findet sich kein Vergleich. Der peuketische Lebes unterscheidet sich zudem morphologisch von böotischen Kesselgefäßen, die als kugelrunder Gefäßkörper mit hohem, konkavem Rand und ausgestellter Lippe geformt sind und sich auf einem hohen, profilierten Ständer erheben<sup>362</sup>. Selbiges gilt für die Beischrift, die einer Sprechblase ähnelt. Derartige Ausrufe sind für die Kabirenbecher nicht belegt.

Interessanterweise stellt Ciancio einen weiteren Lebes vor, der bei Grabungen in Monte Sannace gefunden wurde und somit sicher peuketischer Herkunft ist<sup>363</sup>. Ciancio führt die Vase aufgrund des Bildthemas an, das sich aus sehr verschiedenen Szenen zusammensetzt, wie das Waschen am Louterion und das Anfeuern eines Kohlebeckens, wobei hier Satyrn als Protagonisten auftreten<sup>364</sup>. Diese Vase weist Ciancio einer einheimischen Werkstatt zu, identifiziert sie aber als Nachahmung der Kabirenware, obwohl auch diese Bildthemen nicht mit denen der Kabirenbecher verwandt sind. Zwar haben die beiden betreffenden Lebetes nicht dieselbe Vasenform, stehen sich aber stilistisch sehr nahe. Sie scheinen aus der gleichen matttonigen Ware zu beste-

<sup>358</sup> Ciancio 1984, 198.

<sup>359</sup> Biffi 2011.

<sup>360</sup> s. D. VII. *Erstlingswerke*.

<sup>361</sup> **77**, **85**, **86**, **87**, **298**, **301**, **308**, **326**, **327**, **381**, **387**, **388**; s. D. IV. 1. *Bilder der Jagd*.

<sup>362</sup> s. die böot.-sf. Lebetes in *Appendix I. Das Oeuvre der Branteghemwerkstatt* Nr. 2-11.

<sup>363</sup> Ciancio 1984, 199 Taf. 56.

<sup>364</sup> In diesem Fall handelt es sich aufgrund der langen, geschwungenen Schweife, der spitzen Ohren und der langen Bärte sicher um Satyrn.



hen und mit dem gleichen hellbraunen Glanzton bemalt zu sein<sup>365</sup>. Beide Merkmale sind typisch für die peuketische Keramik<sup>366</sup>. Es ist deshalb eher davon auszugehen, dass auch der Lebes mit den Kämpfern und dem ‚Stilleben‘ zu dieser lokalen Keramikgattung gehört, und dass alle Gefäße aus einer lokalen, einheimischen Werkstatt hervorgingen und nicht mit der Kabirenware in Verbindung stehen. Somit muss Unteritalien als mögliches Verbreitungsgebiet der Kabirenbecher ausgeschlossen werden<sup>367</sup>.

Bruns identifizierte drei Vasenfragmente aus dem Kerameikos in Athen (**364 a-c**) als Fragmente von Kabirenbechern. Die Stücke waren Teil eines Depots mit ausschließlich attisch-rotfigurigem Töpferschutt<sup>368</sup>. Zwei der drei Scherben habe ich im Akademischen Kunstmuseum in Bonn begutachtet<sup>369</sup>. Ohne Zweifel entsprechen Ware, Tonfarbe, Glanztonfarbe und -konsistenz sowie die Dicke der Scherben den Merkmalen attischer Keramik. Mit böotischer Keramik haben die Fragmente nichts gemein<sup>370</sup>. Die Fragmentierung kann aber auf Schwarz-Weiß-Fotografien den Eindruck entstehen lassen, es handle sich um schwarzfigurige Gefäße – sie sind aber sicher attisch-rotfigurig. Dies mag Bruns zu dem Schluss geführt haben, die Fragmente als ‚kabirisch‘ zu bestimmen.

Ausgehend hiervon ist zu erwägen, dass „einige von Winnefeld 1888 an der Akropolis gefundene Scherben der Kabiriongattung“<sup>371</sup>, die Bruns unter den Keramikfunden der Akropolis nicht mehr identifizieren konnte, ebenfalls keine Kabirenbecherfragmente waren, sondern einer attischen oder anderen Ware angehörten. Dass dies aber nicht zwingend der Fall sein muss, belegt die kleine Anzahl böotischer Keramik von der Athener Agora<sup>372</sup>.

---

<sup>365</sup> Ciancio 1984, 197 Anm. 1.

<sup>366</sup> De Juliis 2006 351. 378-379 Abb. 7-8.

<sup>367</sup> s. hierzu auch Avronidaki 2007, 141-142. Generell waren die politischen wie wirtschaftlichen Kontakte zwischen Böotien und Unteritalien eher sporadischer Natur. Hinzu kommt, dass kaum eine der böotischen Poleis an der Kolonisierungsbewegung der Griechen beteiligt war, s. Buck 1985, 25; Roller 1994, 63-66. Duane Rollers Überblick über böotische Toponyme und Kolonien in Unteritalien stützt – anders als vom Autor beabsichtigt – die Annahme, dass nur gelegentlich Austausch zwischen beiden Landschaften stattfand und die Zahl böotischer Kolonisten stark beschränkt war. Eine Ausnahme bildet Metapontion, s. Roller 1994, 67.

<sup>368</sup> CVA Bonn (1) 31.

<sup>369</sup> Die dritte Scherbe konnte im Akademischen Kunstmuseum nicht mehr aufgefunden werden.

<sup>370</sup> s. Katalogeintrag zu **364**.

<sup>371</sup> Wolters – Bruns 1940, 126.

<sup>372</sup> Ure 1962; Sparkes – Talcott 1970, 117 Nr. 628; 629; 642-644 Taf. 27: Karchesia und Henkelfragmente von Glanztonkantharoi, 2. Hälfte 5. Jh. v. Chr. (vgl. Heimberg 1982, Taf. 4, 50-58).

### III. Zusammenfassung

Über das Kriterium der Gefäßform hinaus können die Kabirenbecher aufgrund der Tonware, der Glanztonfarbe und der Maltechniken (Umrissmalerei, ‚Intentional Red‘, Weißauftrag, vollständige Glanztonbemalung) als Gattung der böotischen Keramik des 5. und 4. Jhs. v. Chr. bestimmt werden. Vermutlich lagen die Werkstätten und die Tonlagerstätten in nächster Nähe des Heiligtums. Die Trinkgefäßform hatte wahrscheinlich der Pan-Satyr-Maler um 430 v. Chr. für den Kabiroskult erfunden. Die Form steht nicht mit Ton- oder Metallgefäßen in Verbindung, die bis dato verbreitet waren. Es liegt zudem nahe, die bauchige Gefäßform als visuelle Umsetzung des dionysischen Kultcharakters zu interpretieren. Die Form ist übersteigert und kann viel Flüssigkeit fassen – sie scheint wie gemacht für ausschweifende Kultfeste. Vielleicht dienten die Kabirenbecher, ähnlich den Choen bei den attischen Anthesterien, für Trinkwettbewerbe oder im Fall der sehr großen Skyphoi auch als Kratere.

Die schwarzfigurige Malweise ist neben der Gefäßform eines der Hauptmerkmale der Kabirenbecher. Sie wurde jedoch von den Kabirenmalern nicht spontan eingeführt, sondern steht in einer langen Tradition schwarzfiguriger Malerei in Böotien, die in archaischer Zeit beginnt und bis nach der Mitte des 4. Jhs. v. Chr. fortgeführt wurde. Die wenigen Kabirenbecher und Fragmente, die in rotfiguriger Technik bemalt wurden, unterscheiden sich in einem entscheidenden Aspekt von den schwarzfigurigen Kabirenvasen: Die Figuren weisen nicht die eigentümliche, abnorme bzw. verkürzte Körperkonzeption auf. Normative schwarzfigurige Darstellungen existieren kaum und sind fast immer thematisch bedingt<sup>373</sup>.

Es ist nicht zweifelsfrei zu klären, ob sich die Maler aufgrund wirkungsästhetischer Gründe bewusst für die schwarzfigurige Technik entschieden oder der vorherrschenden Maltradition folgten. Die normative Körperbildung rotfiguriger Gestalten auf den Kabirenbechern lässt aber vermuten, dass dem Schwarzfigurigen eine gewisse eindringliche Wirksamkeit für die Darstellung der karikaturhaften Figuren beigemessen wurde.

Unter den werkstattübergreifenden Charakteristika der Kabirenbecher fällt vor allem das Weinrankenmotiv ins Auge, das in der griechischen Vasenmalerei ein fester Bestandteil dionysischer Ikonographie ist und die Verbindung zwischen Wein, Weinanbau und dem Gott Dionysos zum Ausdruck bringt. Die Weinranke verleiht den Kabirenskyphoi somit einen dediziert dionysischen Charakter. Typisch für die Bilder auf den Kabirenbechern sind zudem eine schlichte Malweise und – analog zur zeitgenössischen böotischen Vasenmalerei – die Verwendung weniger Füllelemente und Landschaftsangaben sowie die parataktische Reihung der Figuren ohne räumliche Staffelung. Die Maler vermittelten ihre Bildinhalte also mit wenigen, signifikanten Formeln.

Als erste Werkstatt hat offenbar der Pan-Satyr-Maler um 430 v. Chr. die Herstellung von Kabirenskyphoi aufgenommen. Drei Gefäße (413, 414, 415) wurden im Polyandron von Thespiai entdeckt, in dem die toten Hopliten der Schlacht von Delion 424 v. Chr. bestattet wurden. Die Zuweisungen an den Pan-Satyr-Maler basieren auf der Gruppe des Satyrmalers, die Gerda

<sup>373</sup> Etwa in den Darstellungen von Kabiros und Pais, s. D. VI. 3e) *Ein Mythos um Kabiros und Pais?*

Bruns nach stilistischen Kriterien zusammenstellte. Aus dieser Gruppe müssen jedoch einige Becher (294, 295, 385) ausgeschieden werden. Karin Braun zersplittert Bruns' Satyrmaler in mehrere Untergruppen, die sie gemäß der Gefäßform ordnet. Die im Detail uneinheitliche Form der Kabirenbecher eignet sich jedoch nicht als Merkmal zur Werkstattunterteilung. Im Fall des Pan-Satyr-Malers etwa stimmt nur die Henkelform überein. Stilistisch gehören diese Becher aber eng zusammen. Um Verwechslungen zu vermeiden, wird der Werkstattname Pan-Satyr-Maler für diese Skyphoi eingeführt, die im letzten Viertel des 5. Jhs. v. Chr. hergestellt wurden.

Die Mysterienmaler I und II können stilistisch wie chronologisch gut in das Corpus der böotischen Vasenmalerei eingeordnet werden, da mehrere schwarz- wie rotfigurige Vasen des Mysterienmalers I außerhalb der Gattung der Kabirenbecher überliefert sind. Auf dieser Grundlage lässt sich ein Katalog des figürlichen Malstils und der Ornamente zusammenstellen. Die Kylikes, Stamnos-Pyxiden, Skyphoi und Kratere des Mysterienmalers I ermöglichen es zudem, seine Schaffenszeit zu datieren: Die Werkstatt, der auch der rotfigurig malende Argos-Maler angehörte, arbeitete zwischen 420 und mindestens 370 v. Chr. – eine ähnliche Datierung ermittelt auch Braun. Ebenso wie beim Pan-Satyr-Maler ist es jedoch nicht möglich, die Skyphoi der Mysterienmaler anhand der Gefäßform zu typologisieren.

Die von Braun als Rebrankengruppe benannte Werkstatt ist klar durch den Figuren- und Dekorstil definiert. Die stilistische Analyse ergab, dass in dieser Werkstatt mindestens zwei Maler mit der Herstellung abnormer Bilder beauftragt waren. Ferner weisen die Gefäße eine charakteristische gestreckte Form auf hohem Fuß auf. Anders als Braun es unternommen hat, lassen sich m. E. die Gefäßformen der ‚Kabirenwerkstätten‘ aber nicht in eine relativchronologische Reihe bringen. Hierfür fehlen eindeutige Bezüge zu Vasenformen außerhalb der Gattung der Kabirenbecher. Die Rebrankengruppe lässt sich dennoch absolut datieren: Zum Corpus der böotisch-schwarzfigurigen Vasen gehören das große Hemikotylion in Berlin (Abb. 15) und das [Tellerfragment in Tübingen](#)<sup>374</sup>. Dem Malstil nach zu urteilen, stammen die Gefäße von der Rebrankengruppe. Sie können grob in den Zeitraum von 420 bis mindestens 370 v. Chr. datiert werden. Brauns enger Datierung ist damit widersprochen. Sie ordnete die Rebrankengruppe über Stilvergleiche mit der unteritalischen Vasenmalerei ins 3. Viertel des 4. Jhs. v. Chr. ein.

Die Stilmerkmale der Rebrankengruppe lassen sich noch genauer in der böotischen Vasenkunst der hoch- bis spätclassischen Zeit verorten: Es besteht eine enge Verwandtschaft zur Branteghemwerkstatt und den rotfigurig arbeitenden Malern des Großen Athener Kantharos (GAK) sowie zum Frauenkopfmaler. Die Branteghemwerkstatt wiederum lässt sich stilistisch mit einer kleinen Untergruppe von Kabirenbechern in Verbindung bringen, die ich als Karlsruher Kabirmaler benannt habe. Sie zeigt deutliche Parallelen zur Malerei auf der ‚Kabirscherbe‘ [302](#), die Braun als alleiniges Werk des Kabirmalers definiert.

Als wichtiges Ergebnis kann festgehalten werden, dass die Schaffenszeiten der Mysterienmaler und des Werkstattkreises um die Rebrankengruppe zusammenfallen. Die Kabirenbecher wurden

<sup>374</sup> CVA Tübingen 1 (36) 50, 6: [Fragment eines böot.-sf. Tellers](#), Rebrankengruppe, Tübingen Antikenslg. der Univ. 29.5481, um 400 v. Chr.

erstmals vom Pan-Satyr-Maler um 430 v. Chr. getöpft, und bald danach um 420 v. Chr. waren mehrere Werkstätten an ihrer Herstellung beteiligt. Diese arbeiteten mindestens bis ins 2. Viertel des 4. Jhs. v. Chr., wobei sich der Pan-Satyr-Maler nach 400 v. Chr. nicht mehr verfolgen lässt. Auch wenn sich die Hauptwerkstätten nicht über die Jahrhundertmitte hinaus nachverfolgen lassen, wurden sehr wahrscheinlich auch danach Kabirenbecher gefertigt. Das ergibt sich aus der Fundsituation im Kabirion. Denn die Stätte dürfte bis um 340 v. Chr. genutzt worden sein<sup>375</sup>. Dem Nutzungszeitraum der Becher sind auch die Fragmente **99 a-d** und **429** zuzurechnen, die von ansonsten unbekanntem Malern gefertigt wurden.

Ein Teil der kleinformatischen, ornamental verzierten Kabirenbecher stammt recht sicher aus diesen Hauptwerkstätten. Alle übrigen lassen sich aufgrund der Tonware und Glanztonfarbe allgemein der böotischen Keramik zuordnen und somit in die 2. Hälfte des 5. bis ins 3. Viertel des 4. Jhs. v. Chr. datieren. Die Ranken und Zweige auf den kleinen Kabirenbechern scheinen sich auf reale Festkränze oder -begründungen zu beziehen, die entweder als Kopf- und/oder Vasenschmuck dienten. Das legen jedenfalls Darstellungen von Trink- und Mischgefäßen nahe, die mit einem Efeuschmuck um den Gefäßhals behängt sind. Ebenso spricht eine Überlieferung bei Athenaios dafür, die von Zechern berichtet, die beim Choenfest Kränze um ihre Krüge legten. Die Blatzweige und Efeuranken markieren die kleinformatischen Kabirenbecher somit als sakrales Kultgeschirr und als symposiale Trinkgefäße.

Bei einer kleinen Gruppe von Kabirenbechern (**226**, **227**, **228** und **186**) handelt es sich um Imitate aus dem frühen Hellenismus. Die gemeinsame Fundlage von **226**, **227** und **228** auf der verstürzten Mauerkrone M 58 wird im Kapitel *E. I 7e) Die Ostbauten* im Detail behandelt. Der Fundort macht plausibel, warum die Becher hergestellt wurden: Sie dienten als Beigaben für die ‚Bestattung‘ des klassischen Heiligtums zu Beginn des 3. Jhs. v. Chr.

Abschließend müssen ein unteritalischer Eberaskos, ein peuketischer Lebes sowie drei Fragmente von attisch-rotfigurigen Vasen entgegen früherer Zuweisungen aus dem Corpus der ‚Kabirenmalerei‘ ausgeschlossen werden.

---

<sup>375</sup> s. E. I. 3. *Das Heiligtum in klassischer Zeit II (430-335 v. Chr.)*.

## C. Die abnorme Körperkonzeption in Bild und Schrift: Das αἰσχρόν und seine ethische Wertung

Die Kabirenbecher heben sich nicht nur durch ihre eigentümliche Gefäßform vom überlieferten Repertoire griechischer Keramik ab, sondern im Besonderen durch die Art der figürlichen Darstellungen. Vornehmlich die Physiognomie und die Körperbildung der Figuren unterscheiden sich deutlich von den zeitgenössischen Vasenbildern in Böotien oder Attika. So wurde in der Forschung auch immer hervorgehoben, dass die Vasenmaler „Karikaturen“<sup>1</sup> geschaffen haben oder „an engagingly comic draftmanship“<sup>2</sup> besaßen<sup>3</sup>. Gerda Bruns betont „die eigentümlichen Napfformen mit den burlesken schwarzen Figuren auf dem Tongrund“<sup>4</sup>, laut Andreas Rumpf sind „Mensch und Tier grotesk gestaltet“<sup>5</sup> und Karin Braun spricht von „grotesker Karikierung des Gesichts“<sup>6</sup>. Diese Begriffe bezeichnen in der jüngeren Philosophie und Kunstwissenschaft divergierende Bildkonzepte und Ikonologien. Es gilt herauszufinden, wie gut sich diese Begriffe auf die Figuren der Kabirenbecher anwenden lassen.

### I. Grotesk, Realismus, Karikatur, Verkürzung und abnorm

In der Forschung wird der vom Ideal abweichende Körper zumeist als ‚grotesk‘ oder ‚Karikatur‘ bezeichnet. Dies gilt im Besonderen für hellenistische Werke der Kleinkunst, aber auch für die Kabirenbecher.

#### 1. Grotesk

Nikolaus Himmelmann belegt mit ‚grotesk‘ Figuren, „die durch lächerliche und monströse Verzerrungen gekennzeichnet sind“<sup>7</sup>. Diese Definition schränkt Himmelmann soweit ein, dass damit nicht eine einheitliche Gruppe von Figuren bezeichnet werden kann, sondern dass es sich um „verschiedenartige Dinge“<sup>8</sup> handelt. Diese Aussage zielt auf die ikonographische Bandbreite verzerrter Figuren innerhalb der griechischen Kunst ab und verlangt, „das Überlieferte zu differenzieren“<sup>9</sup>.

Mit dem Konzept des Grotesken in der Antike befasste sich auch William Stevenson. Sein Fazit lautet: „Everything out of the ordinary or fantastic has been labeled ‚grotesque‘.“<sup>10</sup> Seien es Kentauren, Sphingen oder Hippokampen – zahlreiche und deutlich voneinander divergierende

---

<sup>1</sup> Binsfeld 1956, 16.

<sup>2</sup> Sparkes 1967, 125.

<sup>3</sup> Beispiele für die Bezeichnung der Bilder als Karikaturen bei Winnefeld 1888, 421: „Überhaupt ist die Karikatur fast die einzige Darstellungsform für Menschen und Heroen“; Pfuhl 1923, 780: „Bilder vornehmlich unter dem Zeichen der volkstümlich derben Karikatur“; Rumpf 1953, 118: „Die große Menge der Kabirenvasen hingegen hat die Karikatur zum Thema“; s. auch Walsh 2009, S. XXVIII.

<sup>4</sup> Bruns 1959, 246.

<sup>5</sup> Rumpf 1953, 118.

<sup>6</sup> Braun – Haevernick 1981, 9.

<sup>7</sup> Himmelmann 1994, 89. Zur gesamten Diskussion s. auch Schlott 2017, 290-300.

<sup>8</sup> Himmelmann 1983, 61; Himmelmann 1994, 89.

<sup>9</sup> Himmelmann 1994, 89.

<sup>10</sup> Stevenson 1975, 9. 25; Pickard-Cambridge 1968, 219 bezeichnet die Tierchöre in den aristophanischen Komödien als „grotesque“.

Figuren würden in der Forschung unter dem Begriff ‚grotesk‘ subsumiert. Stevenson erläutert den Begriff etymologisch und versucht, ihn vom Komischen und der Karikatur abzusetzen. Letztlich gelingt ihm aber keine Begriffsbestimmung des ‚Grotesken‘<sup>11</sup>.

Eine mehrgliedrige Definition schlägt die Kunsthistorikerin Frances S. Connelly vor. Sie teilt die rein visuelle Bandbreite des ‚Grotesken‘ in drei Typen ein: 1. das Deformierte, das Übertriebene, das Hässliche und Formlose als Gegensatz zum Ideal, 2. das Hybride (z. B. Kentauren), das im Gegensatz zur Vernunft und Natur steht, und 3. das Metamorphe, das Figuren im Prozess des Sich-Veränderns wiedergibt<sup>12</sup>. Alle drei Typen rangieren in ihrer Bedeutung zwischen komisch-lächerlich, schrecklich-monströs und wunderlich – sie entsprechen also drei sehr heterogenen Zuständen. Ähnlich wie bei Stevenson wird deutlich, dass ‚grotesk‘ eine inhaltlich wie ikonographisch überfrachtete Bezeichnung ist, die eine Vielzahl an physischen und psychischen Phänomenen subsumiert.

Die archäologische Diskussion zur Definition antiker ‚grotesker‘ Darstellungen wird vor allem um die Terrakotten hellenistischer und römischer Zeit geführt und beschränkt sich weitgehend auf die Frage, ob es sich um Karikaturen oder Grotesken handelt<sup>13</sup>. Überwiegend stellen diese Terrakotten kleinwüchsige Figuren mit kurzen, dicklichen Beinen und stämmigem Oberkörper dar<sup>14</sup>. Jutta Fischer bekräftigt in diesem Zusammenhang, dass unter den beiden Begriffen Groteske und Karikatur „eine Fülle von verschiedenen Typen, die durch körperliche Deformationen aller Art, phantastische Körpermerkmale und karikierte bzw. übertriebene Gesichtszüge geprägt sind“<sup>15</sup>, vereinigt werden. Anders als Fischer, die eine Unterscheidung der beiden Begriffe für obsolet befindet<sup>16</sup>, differenziert Stevenson die griechisch-römischen Terrakotten in Karikaturen, die durch lächerliche und physisch unmögliche Übertreibungen und Auswüchse charakterisiert sind<sup>17</sup>, und pathologische Grotesken, die mit der Absicht geschaffen wurden, realistisch ein abnormes Körperphänomen darzustellen<sup>18</sup>. Letzteren könnte auch die Funktion als medizinisches Anschauungsmaterial zugesprochen worden sein<sup>19</sup>. Frank Rumscheid übernahm Stevensons Definition größtenteils, um die hellenistischen Terrakotten aus Priene zu kategorisieren, die mit dem kanonischen Schönheitsideal der Antike nicht in Einklang stehen<sup>20</sup>. Er unterscheidet zwi-

<sup>11</sup> Stevenson 1975, 23-26. Stevenson folgt eng seiner eigentlichen Zielsetzung, groteske Terrakotten des 3. Jhs. v. Chr. bis ins 3. Jh. n. Chr. unter pathologischen Gesichtspunkten zu untersuchen, s. Stevenson 1975, 9-10.

<sup>12</sup> Connelly 1998, 338-339; Connelly 2003, 2-3.

<sup>13</sup> Schröder 2018, 215. Als „Groteskenterrakotten“ bezeichnet z. B. Anna A. Peredolskaja den Großteil an Figuren, die in ein Grab im Grabhügel Bolschaja Blisniza (Halbinsel Taman, Schwarzes Meer) beigegeben wurden. Diese datieren in die 1. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. und sind „schwer mit den gewöhnlichen Vorstellungen von griechischer und klassischer Kunst in Übereinstimmung zu bringen“, s. Peredolskaja 1964, 5. 6-8. 6 (Zitat).

<sup>14</sup> Ihnen kommen infolge unterschiedlicher Attribute und Tracht verschiedene Deutungen zu, die im Kapitel *F. II. 2b) Die Liminalität abnormer Gestalten und das Selbstverständnis der Kultteilnehmer* dargelegt werden.

<sup>15</sup> Fischer 1994, 51 (Zitat); ebenso Schröder 2018, 216-217. Bei Schröder 2018, 219-202, eine Einordnung von Waser 2010, die wiederum körperliche Behinderungen definieren möchte.

<sup>16</sup> Fischer 1994, 51-54. 70-72.

<sup>17</sup> Stevenson 1975, 29.

<sup>18</sup> Stevenson 1975, 32.

<sup>19</sup> Laubscher 1982, 72.

<sup>20</sup> Rumscheid 2006, 290.

schen Grotesken, Karikaturen und Genredarstellungen. Unter Grotesken subsumiert er pathologische Körperkonzepte, an denen somatische Krankheitsbilder beobachtet werden können. „Unpathologische Grotesken sind dagegen gleichzusetzen mit Karikaturen“<sup>21</sup>, deren Körperformulierung über real existierende Formen hinausgehe. Genredarstellungen wiederum beziehen sich auf Figuren, die „in alltäglichen Situationen“<sup>22</sup> gezeigt sind und aufgrund ihrer ikonographischen und physiognomischen Kennzeichnung den unteren Gesellschaftsschichten zuzuweisen sind<sup>23</sup>. Gleichzeitig schränkt Rumscheid seine Einteilung dahingehend ein, dass im Fall einer pathologischen Groteskenfigur nicht ausgeschlossen werden kann, dass sie auch eine komische oder lächerliche Wirkung beim Betrachter beabsichtigte.

Rumscheids Konflikt, der aus der Vermengung von Ikonologie und Ikonographie herrührt, führt vor Augen, dass diese Art der Typisierung wenig zielführend ist. Die Bezeichnungen ‚Groteske‘ für pathologische Figuren und ‚Karikatur‘ für diejenigen, deren körperliche Verzerrungen real unmöglich sind, schaffen keine hilfreiche Typologie der Terrakotten. Wie jüngst Nele Schröder anmerkte, bleibt vor allem unklar, ob denn auch die antiken Betrachter diese Unterscheidung machten – „zumal Elemente aus beiden Bereichen oftmals gemeinsam auftreten“<sup>24</sup>. Auch Hans Peter Laubscher erhebt Einwände gegen die Definition von Stevenson. Er weist weniger der Differenzierung der Körpermerkmale eine Bedeutung zu als vielmehr der Kongruenz oder Divergenz der inhaltlichen Aussage<sup>25</sup>. Laubscher hält zwar an der Terminologie von Stevenson fest, um formale Unterschiede zu definieren, den Zweck beider Typen sieht er aber in der komischen Funktion als Lachvorlage erfüllt.

Die diskontinuierliche Verwendung von ‚grotesk‘ oder dem ‚Grotesken‘ innerhalb der Archäologie spiegelt letztlich die diskurshistorische Diversität und das Fehlen einer umfassenden Definition des Grotesken für alle schöpferischen Kunstformen wider<sup>26</sup>. Bereits mit der Konstitution des Begriffs zu Beginn des 16. Jahrhunderts als Bezeichnung für die Dekormuster – menschliche Körper mit floralen Gliedern – in der kurz zuvor entdeckten *Domus Aurea* ging eine terminologische Angleichung an die ornamentalen Formen der Arabeske, Maureske und später sogar der Hieroglyphe einher<sup>27</sup>. Zudem wurde der Begriff auf die Felder der Literatur, der performativen Künste, der Architektur und in geringerem Maße auch auf die Musik übertragen und somit zwangsläufig das Repertoire möglicher grotesker Phänomene expandiert.

<sup>21</sup> Rumscheid 2006, 290.

<sup>22</sup> Rumscheid 2006, 290.

<sup>23</sup> Der Begriff ‚Genredarstellungen‘ zielt auf Figuren ab, die durch ihre veristische Körperzeichnung vom Idealbild abweichen und durch die im Bild vollführten Handlungen eindeutig als Angehörige bestimmter Bevölkerungsgruppen, wie z. B. Sklaven ausgewiesen sind, s. Laubscher 1982, 3-6; Rumscheid 2006, 290-291. Für die vorliegende Arbeit ist der Begriff wenig brauchbar, da er auf ein bestimmtes Bildthema beschränkt ist.

<sup>24</sup> Schröder 2018, 220.

<sup>25</sup> Laubscher 1982, 73.

<sup>26</sup> Kayser 1957, 108-112; Bachtin 1987, 81-103; Barasch 1994, 85; Connelly 1998, 338; Rosen 2001, 880. 883-884; Oesterle 2017.

<sup>27</sup> Kayser 1957, 20-25; Connelly 1998, 338; Rosen 2001, 880-881; Connelly 2003, 5. 6-7; Oesterle 2017, 35-36.

Eine einzige, jedoch dehnbare Konstante des Grotesken kann in seiner Polarität von Wahrnehmung und Wirkung definiert werden, d. h. die groteske Darstellungsform kann einen erschütternden oder befreienden Effekt beim Betrachter evozieren. Dieser Effekt ergibt sich aus der permanenten Auseinandersetzung des Grotesken mit den bildlichen und ideellen Grenzen der Norm<sup>28</sup>. Diese beiden Extreme führen auch die Thesen Wolfgang Kayzers und Michail Bachtins vor Augen, deren einflussreiche Abhandlungen am häufigsten rezipiert wurden. Ersterer definiert das Groteske als „die entfremdete Welt“<sup>29</sup>, eine Welt des sinnentleerten Wahnsinns und der Absurdität, die einem mit Plötzlichkeit unheimlich wird, die Lebensangst entfesselt und alle bekannten und verwandten Strukturen der physischen Lebenswelt zerstört. Der Auslöser ist dabei das nicht greifbare Unpersönliche<sup>30</sup>. Laut Kayser ist am Grotesken aber nichts Komisches zu finden. Bachtin hingegen setzt sich deutlich von Kayser ab. Er beschreibt das Groteske als Verkehrung und Triumph über die staatlich-religiösen Normen, vorgeführt am obszön und in Übertreibung inszenierten, menschlichen Körper, der sich über physisch unüberschreitbare Grenzen hinwegsetzt<sup>31</sup>. Insbesondere ‚materiell-leibliche‘ Motive wie Essen, Trinken, Geburt oder Sex in exaltierter Darbietung lassen Bachtin zufolge einen ‚grotesken Realismus‘ entstehen<sup>32</sup>. Ziel des Grotesken ist die positive Erneuerung und der heitere, angstfreie Triumph des Kollektivs.

Die Einbindung des Komischen in den Begriff des Grotesken sowie die Assimilation mit dem Begriff der Karikatur erfolgte erst mit dem ausgehenden 18. und verstärkt im 19. Jahrhundert, als Groteske und Karikatur gleichbedeutend verstanden wurden. Maßgeblich beteiligt an dieser Entwicklung waren Christoph Martin Wieland und Charles Baudelaire. Letzterer nutzte den Begriff, den er als schöpferische, die Natur des Menschen freisetzende *comique absolu* benennt, um die Karikatur als Kunstform aufzuwerten<sup>33</sup>.

Die große Schwankungsbreite des Grotesken, die im neuzeitlichen und modernen Gelehrten-diskurs begründet liegt, erschwert die Verwendung des Begriffs für antike Phänomene. Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts verlagerte sich immer wieder die Betonung des Grotesken: vom Komischen zum Phantastischen und Schaurigen, sogar Abgründigen – und wieder zurück zum Komischen<sup>34</sup>. Fazit: Der Begriff ist durch den modernen Diskurs überladen. Was jedoch die Bandbreite der möglichen Wahrnehmungsweisen und Wirkungen betrifft, gibt das Groteske ein Instrumentarium für die Bilddeutung an die Hand, sofern es mit dem Kontext der klassischen Antike kompatibel ist.

<sup>28</sup> Connelly 2003, 4.

<sup>29</sup> Kayser 1957, 198.

<sup>30</sup> Kayser 1957, 198-203. Zur Abgrenzung des Grotesken vom Komischen, um die sich Kayser bemüht, s. C. V. I. *Der Effekt des hässlichen γελοῖον*.

<sup>31</sup> Bachtin 1987, 349-357. Bachtin setzt sich mit aller Deutlichkeit von Kayzers Thesen ab und sieht den wahren Begriff der Groteske allein in der Literatur des Mittelalters und der Renaissance – vor allem den Romanen von François Rabelais – verwirklicht, s. Bachtin 1987, 97-101. 103. Zu Bachtin s. C. V. 2. *Michail Bachtins ‚groteske Körperkonzeption‘*.

<sup>32</sup> Bachtin 1987, 68-81. 413-481 (zu materiell-leiblichen Motiven). 69. 103-105 (grotesker Realismus).

<sup>33</sup> Kayser 1957, 30-32. 38-39. 39-42; Hannoosh 1992, 15. 28. 38-44; Connelly 1998, 341; Schwind 2001, 371-372; Rosen 2001, 885. 895-896; Connelly 2003, 10-11; Doetsch 2004, 125-131; Oesterle 2017, 37-38.

<sup>34</sup> Oesterle 2017, 37-40.



## 2. Realismus

„Groteske“ Terrakottafigurinen behandelt Himmelmann unter dem Oberbegriff „Realismus“. Himmelmann ist sich der Problematik bewusst, die sich mit der Verwendung dieses Begriffskomplexes eröffnet, doch sei dieser Terminus „als heuristisches Mittel“<sup>35</sup> vertretbar und wertvoll. Eine Kernüberlegung bei der Definition des Realismus in Kunst und Literatur ist die Gegenüberstellung von Idealismus und Realismus<sup>36</sup>. Von dieser sehr grundsätzlichen Disposition geht der Begriff des Realismus auch in Verbindung mit grotesken Darstellungen aus. Er beschreibt also zunächst einen Gegensatz, doch wird er im Sinne von Himmelmann „nicht an mehr oder weniger Wirklichkeitstreue, sondern an den mit seinen Erscheinungen verbundenen sozialen und ästhetischen Wertungen“<sup>37</sup> bemessen.

Anders als Himmelmann trennt Heiner Protzmann bei seiner Betrachtung spätklassischer Rundplastik den Terminus nicht von der Idee der Wirklichkeitstreue<sup>38</sup>. Der Begriff des Realismus wird also abhängig vom jeweiligen Material modifiziert; inwieweit, zeigen z. B. auch die Arbeiten von Dieter Metzler und Laubscher<sup>39</sup>. Metzler versteht in seiner Untersuchung zur Entstehung des griechischen Porträts darunter die naturnahe künstlerische Wiedergabe des individuellen Menschenbildes. Seines Erachtens geht es nicht um idealisierend überhöhte Darstellungen in einem abstrakten Typus, sondern um das künstlerische Bemühen, individuelle und selbst abnorme Einzelheiten im Abbild sichtbar zu machen<sup>40</sup>. Laubscher legt bei seiner Abhandlung der hellenistischen Genrefiguren einen soziologischen Ansatz des Realismus zugrunde, und versteht darunter die inhaltliche und vor allem kritische Wiedergabe der jeweiligen zeitgenössischen Lebenswirklichkeit als soziale Realität, wobei der Künstler nicht eine kritische Auseinandersetzung mit dem sozialen Gefüge der Polis beabsichtigte<sup>41</sup>. Das Fehlen des kritischen Elements führt ihn letztlich zu den Begriffen Verismus und Naturalismus statt Realismus, die beide

<sup>35</sup> Himmelmann 1983, 17. 19-24 (zur Forschungsgeschichte des „Realismus“ in der griechischen Kunst); Himmelmann 1994, S. VII.

<sup>36</sup> Irmscher 1977, 9. Johannes Irmscher unternimmt in seinen einleitenden Überlegungen zum Thema Realismus in der Antike – wohl aufgrund politischer Notwendigkeit – hauptsächlich eine Abgrenzung des antiken Realismusbegriffs vom „sozialistischen Realismus“; Klein 2003, 151; Winkler-Horaček 2018, 20-22.

<sup>37</sup> Himmelmann 1994, S. VII.

<sup>38</sup> Protzmann 1977a, 13-18; Protzmann 1977b, 170-171.

<sup>39</sup> Metzler 1971; Laubscher 1982; Kovacs 2018. Christian Ellinghaus beispielsweise definiert Realismus als Annäherung an die Wirklichkeit. Wenn in spätarchaischen Vasenbildern des Kampfes zu den Hoplitenskythen, Thraker oder Perser hinzutreten, dann habe die Gegenwart und Selbsterlebtes die Darstellungen beeinflusst, s. Ellinghaus 1997, 206-209.

<sup>40</sup> Metzler 1971, 73. Dies beruht laut Metzler auf dem Erwachen eines physiognomischen Interesses der Künstler und äußert sich in der Wiedergabe der individuellen Physiognomie, s. Metzler 1971, 75. 85. 96. So führt Metzler am Beispiel des Greisenbildnisses in der Vasenmalerei vor, dass durch die Vielfalt der Gesichtsformen nicht eine Typisierung des Altersbildnisses einherging – als Gegensatz zum Ideal des *Kalokagathos* –, sondern „das lebhaftere Interesse der Vasenmalerei (...) an der realistischen Wiedergabe der individuellen Physiognomie“, s. Metzler 1971, 96. 81-108. Ähnlich Zinserling 1967, 576-577.

<sup>41</sup> Vielmehr hätten sich die Auftraggeber oder Künstler real existenter physiognomischer Merkmale bedient und dabei solche äußeren Charakteristika ausgewählt, mit denen antiker Auffassung nach eine negative ethische Bewertung einherging. Auffällig ist hierbei, dass diese Kennzeichen nicht als Einzelmerkmale an einer Figur angewendet wurden, sondern stets in Kombination mit mehreren anderen, gleichwertigen auftreten, s. Laubscher 1982, 61.

die Darstellungsart und die getreue bildliche Umsetzung der vom Künstler wahrgenommenen Dingwelt bezeichnen sollen<sup>42</sup>. Zuletzt hat Tonio Hölscher den Begriff des Realismus in anderer Weise beurteilt. Ausgehend von der wissenschaftlichen Auffassung, dass Bilder im Grunde visuelle Konstruktionen darstellen, beschreibt er einen konzeptuellen Realismus bzw. eine konzeptuelle Realität. Bild wie echtes Leben sind kulturell konstruiert. Das Konstrukt der Kunst ist somit eng mit einer Wirklichkeit verwoben, die selbst schon ein Konstrukt ist<sup>43</sup>. Diese Perspektive verortet den Realismus-Begriff deutlich anders als die vorangegangenen Modelle. Darüber hinaus liefert die Idee einer konzeptuellen Wirklichkeit eine gewinnbringende Perspektive für die Betrachtung der Kabirenbecher. Um die Figuren und Motive zu benennen, würde man den Begriff in dieser Form jedoch inadäquat verwenden.

Ähnlich den Begriffen ‚grotesk‘ und der ‚Groteske‘ ist ‚Realismus‘ durch vielerlei, jeweils für den spezifischen Fall definierte Phänomene geprägt. Auf den ‚Kabirenkörper‘ ließe er sich zuschneiden. Damit würde der Begriff des ‚Realismus‘ aber weiter strapaziert werden. Zudem ist weder die Absicht einer naturalistischen Wiedergabe des menschlichen Körpers noch eine soziale Unterscheidung der Dargestellten durch einen deformierten Körper erkennbar. Auf den Kabirenbechern sind sowohl Kultteilnehmer, mythische Helden, Jäger und Athleten verzerrt dargestellt<sup>44</sup>.

### 3. Karikatur

Der Begriff der Karikatur wird in der archäologischen Forschung nicht nur zur Klassifizierung von Terrakotten verwendet, sondern insbesondere von Vasenbildern, zu denen auch die Darstellungen auf den Kabirengefäßen zählen. Mehrheitlich stimmen die Definitionsansätze für die Vasenmalerei mit denen von Stevenson und Rumscheid überein. Es wird jedoch nicht in jedem Fall klar, ob ein künstlerisches Verfahren zur Verformung bzw. Verkürzung<sup>45</sup> des Körpers oder die Verzerrung eines Motivs gemeint ist<sup>46</sup>. Der Begriff Karikatur ist im Grunde für beide Bereiche passend und bezeichnet die komische Bildsprache von Figur und Motiv. Wie Schröder anmerkt, hat sich eine Karikatur dabei »stets auf ein direktes Vorbild zu beziehen hat, welches ins Lächerliche gezogen wird«<sup>47</sup>. In all diesen Aspekten ließe sich der Begriff für die Bildphänomene auf den Kabirenskyphoi nutzen<sup>48</sup>. In der bisherigen Forschung zur komischen Vasenkunst zielt er jedoch meist auf die Körperformulierung ab.

Im Fall attischer Vasenbilder benennt Alexandre Mitchell folgende Figuren als Karikaturen: „a grotesque or ludicrous representation of persons or things by the exaggeration of their most

<sup>42</sup> Laubscher 1982, 60-61; s. auch Tanner 2006, 67-96. 161-170; Nowak 2018, 12-14. Die von Laubscher getroffene Definition des Verismus oder Naturalismus lässt sich schlecht auf die abnormen Figuren auf den Kabirenbechern anwenden, s. C. II. 5. *Zwergenhafte Körpergröße*.

<sup>43</sup> Hölscher 2016; Winkler-Horaček 2018, 22-23.

<sup>44</sup> s. D. *Die Motive und Bildthemen auf den Kabirenbechern*.

<sup>45</sup> Detlev Wannagat prägt diesen Begriff, s. C. I. 4. *Abnorm und verkürzt*, und Wannagat 2015, 9-10.

<sup>46</sup> Schlott 2017, 300.

<sup>47</sup> Schröder 2018, 215.

<sup>48</sup> s. D. *Die Motive und Bildthemen auf den Kabirenbechern*.

characteristic and striking features.“<sup>49</sup> Grundsätzlich habe es, fügt Mitchell hinzu, in der griechischen Klassik aber nur Typenkarikaturen gegeben, Individuen seien nicht karikiert worden. Für mythische Bildthemen in der griechischen Vasenmalerei definiert David Walsh einen ähnlichen Karikaturbegriff – groteske physische Verzerrungen, die nicht auf der Darstellung des Komödientkostüms basieren<sup>50</sup>. Die gleiche Definition wie Rumscheid schlägt Véronique Dasen vor. Ihres Erachtens können Körperphänomene, die aus irrealen physischen Deformationen kombiniert sind, als Karikaturen bezeichnet werden<sup>51</sup>. Mitchell, Walsh und Dasen wenden den Begriff also explizit auf übersteigerte Körper- und Gesichtsformen von Figuren an<sup>52</sup>. Die genannten Definitionen stimmen im Kern überein: Eine antike Karikatur zeigt Figuren mit physischen Deformationen.

Daneben existieren per se komische oder ambivalente Figurentypen wie Satyrn oder Pygmäen<sup>53</sup>, von denen zumindest die Pygmäen auch als Karikaturen epischer Kämpfer aufgefasst werden könnten. Die Satyrn beispielsweise als karikierte Polisbürger zu verstehen, wird der Sache nicht gerecht. Sonst ist es irrelevant, aus welcher Quelle sich eine Karikatur speist; ob die Bilder auf einer literarischen, folkloristischen oder bildlichen Vorlage basieren. Fraglich bleibt aber, warum bisher in der Forschung nur die Figuren selbst, aber nicht die Gesamtheit einer Szene als Karikaturen bezeichnet werden. Womöglich hängt es damit zusammen, dass der Karikaturbegriff von seiner modernen Definition stark überformt ist. Meint er dort doch beides, Motiv und Mensch.

Die moderne Karikatur arbeitet zwar mit denselben zeichnerischen Mitteln wie antike verzerrte Bilder, aber im Kern, in ihrer Ikonologie, differiert sie von diesen. Erstmals eingeführt im 17. Jahrhundert als Ableitung des italienischen Wortes ‚caricare‘, zu Deutsch ‚überladen, überreiben‘<sup>54</sup>, werden zu anfangs ins Hässliche verzerrte Porträts als Karikaturen bezeichnet. Ab dem 18. Jahrhundert wird auch „die szenisch angelegte zeichnerische Satire“<sup>55</sup> mit diesem Terminus belegt<sup>56</sup>.

<sup>49</sup> Mitchell 2004, 15 (Zitat). 18; Mitchell 2009, 34 (Zitat).

<sup>50</sup> Walsh 2009, S. XXVIII. Zum Komödientkostüm s. C. IV. 2. *Αισχρολογία und γελοϊόν*.

<sup>51</sup> Dasen 1993, 169-170; s. auch Binsfeld 1956, 13.

<sup>52</sup> In einem Aufsatz definiert auch Eva Keuls die Übertreibung der Physiognomie anonymer Figuren, aber auch die Abwandlung kanonischer mythischer Bildmotive als Karikatur, s. Keuls 1988, 300. Als Beispiel nennt sie attische wie apulische Darstellungen von Ödipus und der Sphinx, in denen die Sphinx einen jungen Mann bespringt, ein physisch hässlicher Ödipus vor einer grobschlächtigen Sphinx mit hängenden Brüsten sitzt oder ein Satyr gespannt vor dem Mischwesen in Stellung geht. Für diese Bilder verwendet Keuls gleichberechtigt auch die Begriffe burlesk, satirisch oder karikaturhaft, s. Keuls 1988, 302-303. 301 Abb. 1; 4. 303 Abb. 5-6. Ebenso bezieht sie normative Bilder ein, in denen sich späarchaische Vasenmaler gegenseitig auf den Arm nehmen würden. Keine der genannten Darstellungen zeigt jedoch eine Abweichung von normativen Kompositionen oder gar physische Deformationen, s. Keuls 1988, 305 Abb. 7. 307-309 Abb. 10-12.

<sup>53</sup> Wannagat 2015, 19-22.

<sup>54</sup> Lexikon der Kunst 3 (1991) 648 s. v. Karikatur; Kris 1965, 189-190; Plum 1998, 27. 29-30.

<sup>55</sup> Plum 1998, 32 (Zitat). 29-33.

<sup>56</sup> Zu Anfang wurde die Karikatur als niedrige Kunstgattung eingestuft und die Hässlichkeit als unästhetisch aufgefasst. In der Zeit der Aufklärung definierte Immanuel Kant die Karikatur als das übertrieben Charakteristische, das der Normalidee, also der Zweckmäßigkeit einer Gattung, widerspricht. Ab der Romantik etablierte sich die Karikatur aber als eine Ästhetik des Hässlichen und wurde von Dichtern und Philosophen als Gegensatz

Moderne Definitionen erklären die Karikatur als „die in wenigen Strichen erzielte, übertriebene Porträtzeichnung“, als „die ausführlichere, komponierte Bildsatire“<sup>57</sup> oder „im übertragenen Sinn als Bezeichnung eines Stilmittels der charakteristischen Übertreibung.“<sup>58</sup> Als Mittel zur Darstellung nutzt der Karikaturist prinzipiell die Übertreibung und Reduzierung, nach Ansicht von Franz Schneider die Verfremdung äußerlich charakteristischer Züge, wobei das Wesentliche der Gestalt erhalten und aufgrund der Ähnlichkeit erkennbar bleibt; das gilt sowohl für Individuen als auch Typen<sup>59</sup>. Ebenso lässt sich die Abwandlung von Motiven, Vorstellungen und Themen darauf beziehen. Die antike Karikatur, die zwar keine Individuen verzerrt, arbeitet entlang derselben Parameter.

Die moderne Karikatur gibt keine bildliche Totalität wieder, sondern konzentriert sich auf eine einseitige und abgekürzte Gestaltung, auf Typisierungen und Stereotypen; hierbei spielt „das Moment der Überraschung“<sup>60</sup> eine tragende Rolle. Dies lässt sich auch für antike Bilder geltend machen<sup>61</sup>.

Typisch, jedoch nicht notwendiges Kriterium der modernen Karikatur ist die Sprechblase oder Bildunterschrift, die mit der bildlichen Darstellung interagiert und auf diese Weise eine ‚Pointe‘ erzielt.

Abgesehen von den Kriterien der zeichnerischen Gestaltung besetzt die psychische, moralische und emotionale Zielsetzung der modernen Karikatur einen Schwerpunkt der Definition. Sie soll politische oder sozialkritische Kritik üben, innewohnende Widersprüche in gesellschaftlichen Erscheinungen, Entwicklungen und menschlichen Verhaltensweisen aufdecken. Allgemein versteht sie sich als kritische Kunstform, die das äußere Erscheinungsbild demontiert und Gegenbilder konstruiert, um das wahre Wesen einer bestimmten Person, eines Themas oder Ereignisses als Realität zu visualisieren, zu demaskieren, lächerlich zu machen<sup>62</sup>. Nach Walter Koschatzky verbirgt sich im Kern der Karikatur die Spannung zwischen Idealismus und Realismus<sup>63</sup>, genauer zwischen Schein und Wirklichkeit. Der Karikaturist gibt die wirkliche Welt wieder, aber nicht unter der Prämisse, ob das Dargestellte existiert, sondern um das Unvollkommene einer ideal verstandenen Realität offenzulegen. Hierbei kann die Karikatur ganz unterschied-

---

zum Ideal als eigene Kunstform angesehen, s. z. B. Hanslik – Dambeck 1823, 272: „Carikatur ist also im Grunde das umgekehrte Ideal der Schönheit. Denn wie der Künstler bei ernster Darstellung eines Ideals aufwärts strebt (...), so arbeitet der carikierende Künstler abwärts indem er Unvollkommenheit bis zur tiefsten Gränzlinie des Ästhetischen treibt, aber freilich nicht in der unkünstlerischen Absicht, das Ideal bloß willkürlich zu verletzen, sondern vielmehr gerade deshalb, um mittels dieser Verletzung desto kräftiger an die Forderungen des Ideals zu mahnen, wodurch die Carikatur, so wie das Komische überhaupt, allein noch den Charakter indirekter Schönheit behaupten kann“; Historisches Wörterbuch der Philosophie IV (1976) 696-701 s. v. Karikatur (G. und I. Oesterle); Lexikon der Kunst 3 (1991) 649-650 s. v. Karikatur; Plum 1998, 29-49; Zybok 2018a; Zybok 2018b.

<sup>57</sup> Plum 1998, 27.

<sup>58</sup> Heinisch 1988, 29.

<sup>59</sup> Schneider 1988, 38; s. auch Kris 1965, 174. 184. 190. 192; Lucie-Smith 1981, 7; Lexikon der Kunst 3 (1991) 648-649 s. v. Karikatur; Plum 1998, 44.

<sup>60</sup> Lexikon der Kunst 3 (1991) 649 (Zitat) s. v. Karikatur.

<sup>61</sup> Mitchell 2009, 29.

<sup>62</sup> Kris 1965, 190. 198; Lexikon der Kunst 3 (1991) 648-649 s. v. Karikatur; Plum 1998, 28; Kunze 1998, 36. 37.

<sup>63</sup> Koschatzky 1992, 12-13. 16-17.

liche Ziele verfolgen: Auflehnung gegen Mächtige und Unmenschlichkeit, die Enthüllung von Unmoral, Aufdeckung von Dummheiten und Missgeschicken der Menschen oder das Offenlegen politischer Mangelleistungen. Entgegen dieser allgemeingültigen Absicht der Aufklärung verfolgen Karikaturen aber auch Negativziele wie die Bildung von Feindbildern, das Reduzieren auf Klischees und Stereotypen oder das Schüren von Ängsten<sup>64</sup>.

Zum didaktischen Verständnis der Kritik kann sich die moderne Karikatur des Mittels des Lachens bedienen; jedoch nicht notgedrungen. Denn ebenso kann sie darauf abzielen, Aggressionen beim Betrachter zu erregen, Ideologien oder Fiktives als Wahrheiten zu suggerieren<sup>65</sup>. Zudem stellt sie unabhängig von ihrer Zielsetzung „eine Mischung von Komik und Grauen“<sup>66</sup> dar. Angelika Plum betont in diesem Zusammenhang, dass Karikaturen nicht ausschließlich die Meinung des Einzelnen, des Karikaturisten wiedergeben, sondern auch „Spiegel kollektiver Vorstellungen“<sup>67</sup> sind.

Als grundlegendes formales Charakteristikum der modernen Karikatur definiert Edward Lucie-Smith die breite Publikmachung und optimale Zugänglichkeit der Karikatur, die erst durch die neuzeitliche Technik des Drucks ermöglicht wurde<sup>68</sup>. Nur so kann sie wirksam werden<sup>69</sup>. Ferner haben die Zeichnungen stets einen aktuellen Anlass, d. h. Karikaturen sind äußerst schnelllebig<sup>70</sup>.

Aus diesen Gründen schließt Lucie-Smith aus, dass bereits in der Antike Karikaturen geschaffen wurden. Insbesondere besäßen antike Bildwerke kaum etwas vom inneren Wesen der modernen Karikatur<sup>71</sup>. Dieselbe Schlussfolgerung erzielen Ernst H. Gombrich und Ernst Kris<sup>72</sup>. Ihres Erachtens konnte erst durch die historischen Umstände der Renaissance, als der Künstler nicht mehr als bloßer Handwerker anerkannt wurde, die echte Karikatur entstehen. Die Fähigkeit, den menschlichen Körper zu deformieren, besäßen Künstler bereits in früheren Epochen. Jedoch die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, dass trotz verzerrter Porträtzüge eine Person erkennbar bleibt sowie das karikierte Bildnis nicht mehr als Deformierung der wirklichen Person und Angriff auf deren Würde und öffentliche Reputation verstanden wurde, war endgültig erst mit dem 17. Jahrhundert möglich.

Viele Merkmale der modernen Karikatur haben für ihr antikes Pendant keine Gültigkeit. Beide Formen müssen voneinander abgegrenzt werden. So muss vor allem der moralische und emotionale Impetus der modernen Karikatur bei einer Betrachtung von übersteigerten Figuren in der Kunst der griechischen Antike entfallen. Es ist fraglich, ob die gesellschaftshistorischen Umstände des klassischen Bötians es wahrscheinlich machen, dass durch die Verfremdung des Menschen in der Kunst Widersprüche in menschlichen Verhaltensweisen, soziale oder politische

<sup>64</sup> Schneider 1988, 28; Lexikon der Kunst 3 (1991) 649 s. v. Karikatur; Plum 1998, 22-26.

<sup>65</sup> Plum 1998, 21-22; s. auch Kris 1965, 175. 192-194; Schneider 1988, 20-28. 60-66.

<sup>66</sup> Plum 1998, 29.

<sup>67</sup> Plum 1998, 21.

<sup>68</sup> Lucie-Smith 1981, 13-14.

<sup>69</sup> Plum 1998, 45.

<sup>70</sup> Schneider 1988, 18-20.

<sup>71</sup> Lucie-Smith 1981, 21-22. 26; s. auch Plum 1998, 43. 45-46.

<sup>72</sup> Kris 1965, 183. 185. 189-190. 192-194. 197-199. 201-203.

Kritik geübt werden sollten, ferner Missstände offengelegt oder die Betrachter ideologisiert werden sollten. Dass die Figuren auf den Kabirenbechern diesen Anspruch im Sinne einer Kritik und Aufklärung ausgelöst durch einen aktuellen Anlass nicht verwirklichen, wird eingehend in der Bildanalyse im Kapitel *D. III. 6b) Komödie im Theater – Komödie im Bild* deutlich. Auch erbringen die Kabirenbecher, deren Verbreitung auf das Kabirion und Gräber bzw. auf einen kleinen Kreis Angehöriger der vermögenden Hoplitenklasse beschränkt war<sup>73</sup>, nicht das Kriterium der breiten öffentlichen Zugänglichkeit.

Das führt zurück zu zwei noch ausstehenden Fragen: Auf was der Begriff nun für die Antike zu beziehen ist – das Motiv, die Figur oder beides –, und ob er für die Kabirenskyphoi brauchbar ist? Wie es im Kapitel *D.* deutlich wird, haben die ‚Kabirenmaler‘ sowohl Figuren verformt als auch Motivkonstellationen. Allerdings nicht unbedingt beides zugleich. Demnach ließen sich alle Motivvarianten als Karikaturen bezeichnen, manchmal meint man eben nur die Figuren und manchmal beides. Damit erweist sich der Karikaturbegriff als kein allzu präzises, aber auch kein falsches Werkzeug. Vielmehr noch: Es ist kein notwendiges Instrument, um die ‚Kabirenbilder‘ zu behandeln.

#### 4. Abnorm und verkurvt

Als Terminus, um verzerrte Körperbilder zu beschreiben, eignet sich abnorm. Der Begriff des Abnormen bzw. abnorm ist in der Kunst- und Literaturgeschichte bzw. -theorie bislang nicht spezifisch verwendet worden. Das Abnorme ist grundlegend als Abweichung von der Norm oder dem Idealtypus charakterisiert<sup>74</sup>. Daraus ergibt sich die Frage: Was ist die Norm? Dass Gesellschaften Normen besitzen, stellt eine ihrer essentiellen Komponenten zur Bildung einer gemeinschaftlichen Identität und eines sozialen Gefüges dar. Der abstrakte und visuelle Gehalt der Norm kann jedoch für jede Stilepoche und deren Übergänge differieren<sup>75</sup>. Eine umfassende Definition der Norm darzulegen, heißt, die allgemeinen, theoretischen Kriterien des Idealen zu skizzieren. Die optisch erfassbaren, morphologischen und motivischen Eigenschaften deskriptiv wie semantisch zu beschreiben, ergibt jedoch erst im Zusammenhang mit der Behandlung einzelner Bilder Sinn. Da das rein deskriptive Erfassen der jeweiligen Ausformungen von Körper und Motiv keine Erklärung der Norm liefern würde. Daher werden archäologische und soziologische Parameter definiert, die aufgrund der geografischen und zeitlichen Konzentration der Arbeit auf die griechische Klassik zugeschnitten sind.

Prinzipiell ist die Norm in der bildenden Kunst als eine allgemein und öffentlich akzeptierte Art der Darstellung definiert, d. h. die Darstellung eines menschlichen Körpers wird von einer Gemeinschaft von Betrachtern als angemessen, vorbildlich und der Regel entsprechend empfunden. Die Norm ist in ihrer äußerlichen Form von den zu einer bestimmten Zeit vorherrschenden Vorstellungen abhängig. Damit die normativen Kriterien vom heutigen Standpunkt aus auch als

<sup>73</sup> s. *E. II. Das Polyandron von Thespiai (424 v. Chr.)*.

<sup>74</sup> Schweitzer 1940, 33; Raeck 1981, 37-38.

<sup>75</sup> Zu den Eigenschaften der Norm und deren kunstphilosophischem Ansatz s. Gombrich 1978, 82-86; Gombrich 1986, 94. 122.

solche erkannt werden, müssen sie durch genügend Vergleichsbeispiele nachvollzogen werden können<sup>76</sup>. Die positive Bildaussage einer Figur in Flachbild oder Rundplastik wird zuvorderst durch ihre öffentliche Aufstellung wahrscheinlich gemacht, da sie Vorbildliches verkörpern sollte und somit auch ein ethisches Ideal darstellte<sup>77</sup>. So ist anzunehmen, dass z. B. die Tyrannenmörder von der Athener Agora das Körperideal des männlichen Bürgers in der Frühklassik repräsentierten, das Perikles-Bildnis das Ideal eines athenischen Strategen oder die Statue des Demosthenes das eines Redners im frühen Hellenismus<sup>78</sup>. Die genannten Statuen unterscheiden sich durch jeweils spezifische, körperliche und physiognomische Merkmale sowie durch Gewand- und Haartracht voneinander, doch sind sie dem Kontext und der Funktion entsprechend als Norm- oder Idealbilder formuliert. Diese sind also einem zeitlichen Wandel unterworfen<sup>79</sup>. Das heißt, die zeitspezifische Kombination von Physiognomie, Körper und Tracht vermittelt dem Betrachter positive Wertvorstellungen<sup>80</sup>.

In der Vasenmalerei des 6.-4. Jhs. v. Chr. können die Figuren auf panathenäischen Preisamphoren als normative Wiedergabe des menschlichen Körpers angesehen werden. Zum einen dienten sie als Auszeichnungen, die von der Polis Athen vergeben wurden, und zum anderen sind sie in sehr großer Zahl überliefert und waren im gesamten Mittelmeerraum verbreitet<sup>81</sup>. Die Bilder auf den Amphoren bezeichnen also die kollektive Akzeptanz einer Darstellungsweise. Dies wird generell durch die ‚Vervielfältigung‘ von Statuen- und Bildnistypen und deren Bildformeln verdeutlicht, wie im Fall der drei oben genannten Beispiele<sup>82</sup>. Doch auch die wiederholte Anwendung von identisch oder ähnlich komponierten Bildmotiven, so z. B. die Ikonographie gleich gearteter Manteljünglinge auf attisch-rotfigurigen Vasen oder der Figuren auf attischen Grabreliefs<sup>83</sup>, verbildlicht Normvorstellungen.

Das Abnorme weicht von der Norm oder dem Idealtypus ab. Ausdrucksmittel der Abweichung oder Verzerrung sind zum einen die Proportionen und zum anderen die Physiognomie und Körperbildung der Figuren. Die Abweichung kann auch aus der Überzeichnung von Situationen entstehen, d. h. die Bildkonstellation kann vom Idealmotiv abweichen.

<sup>76</sup> Max Kunze referiert, dass z. B. im 19. Jahrhundert archaische Stilformen in der Vasenmalerei als Karikaturen identifiziert wurden, da nur wenige Darstellungen dieser Zeitstufe bekannt waren. Erst eine durch Ausgrabungen geschaffene, breitere Materialbasis bot ausreichende Vergleichsmöglichkeiten, um die dargestellten Körper als für die archaische Zeit ideal oder normativ zu begreifen, s. Kunze 1998, 39.

<sup>77</sup> Fehr 1979, 3.

<sup>78</sup> Zur Aufstellung der Statuen auf öffentlichen Plätzen und auf der Athener Agora s. Gauthier 1985, 80 (Demosthenes); Krumeich 1997, 57-59 (Tyrannenmörder). 114-125 (Perikles-Bildnis); Thompson – Wycherley 1972, 155-160; Stewart 1990, 135-136 Abb. 227-231 (Tyrannenmörder). 78 Abb. 397; 398 (Perikles-Bildnis). 199 Abb. 614-616 (Demosthenes).

<sup>79</sup> Fehr 1979, 23-24.

<sup>80</sup> Giuliani 1986; Zanker 1995.

<sup>81</sup> Valavanis 1987, 469. 476-477; Bentz 1998, 111-116.

<sup>82</sup> Zu Bildnissen von Strategen, Philosophen und Rednern, s. Pandermalis 1969; Voutiras 1980; Giuliani 1986; von den Hoff 1994; Zanker 1995; Krumeich 1997, 114-125; Tanner 1992; Tanner 2006, 97-109.

<sup>83</sup> Zu den Manteljünglingen s. Wehgartner 1989, 223. Zum normativen Bild der Figuren auf den Grabreliefs s. Schmaltz 1983, 189-197; Bergemann 1997, 97-116; Himmelmann 1999.

Detlev Wannagat hat jüngst für das abnorme Körperkonzept ein epochenübergreifendes Instrument der bildenden Kunst benannt: die Verkürzung. Damit ist die Überzeichnung und Verzerrung von Physiognomien, Körperhaltungen, Bewegungen, Gesten und Mimik gemeint. „Die Tendenz zu einer maximalen Verkürzung der Figuren und zu abrupter Brechung der Körperlinien ist das auffälligste Merkmal dieser komischen Bewegungsmuster und Körperbilder“, fasst Wannagat zusammen<sup>84</sup>. Verkürzt und abnorm sind beide als Begriffe gut geeignet, die Körperbilder auf den Kabirenbechern zu beschreiben und von anderen Phänomenen, etwa Mischwesen, abzugrenzen. Denn auch Kentauern, Sphingen oder Satyrn besaßen in der griechischen Antike ein für sie normatives Körperbild. Mittels der abnormen bzw. verkürzten Körperkonzeption war es aber möglich, sie und ihre Semantik zu verzerren, wie den Chiron auf dem Londoner Becher [399](#) oder eine komisch verformte Sphinx auf einer Schale der korinthischen Sam-Wide-Gruppe<sup>85</sup>. Abnorm lässt sich überdies auch auf verzerrte Motivkonstellationen anwenden.

## 5. Zusammenfassung

Die Begriffe des Realismus und des Naturalismus oder die Bezeichnung als „realistische Themen in der griechischen Kunst“<sup>86</sup> sind für die Untersuchung der Kabirenbecher wenig hilfreich. Sie wurden in der Forschung an die jeweilige Fragestellung, das Material und die betreffende Epoche angepasst. Setzt Protzmann die Wirklichkeitstreue als Kriterium voraus, definieren Metzler und Laubscher einen künstlerischen sowie sozialen Realismus. Es soll daher nicht der Versuch unternommen werden, den stark überfrachteten Realismusbegriff für die Kabirenbecher weiter zu verformen. Zudem eignet er sich kaum wegen seiner breiten und historisch unbeständigen Anwendung in Kunst, Literatur und Alltagsleben<sup>87</sup>.

„Grotesk“ ist ähnlich überfrachtet und hat einen sehr versatilen Bedeutungsprozess durchlaufen – von komisch über phantastisch zu furchteinflößend und zurück zu komisch. Für die Analyse antiker Bilder ist er verzichtbar. Somit wird auch keine künstliche Typologie aufgestellt – wie im Fall der hellenistischen Terrakotten –, die womöglich nicht der antiken Auffassung entsprach<sup>88</sup>.

Als Karikaturen werden vor allem die Terrakotten von physisch deformierten Gestalten bezeichnet, ebenso die Figuren auf Vasenbildern, jedoch seltener das Motiv. Die Karikatur ist stark durch ihre moderne Verwendung definiert, ließe sich aber auch für die antiken Bilder wie denen auf den Kabirenbechern fruchtbar machen. Dazu besteht aber keine Notwendigkeit, vor allem weil mit verkürzt und abnorm besser geeignete Begriffe vorliegen.

Die theoretischen Modelle zum Realismus, dem Grotesken und der modernen Karikatur sollen in dieser Arbeit nicht vollends verworfen werden. Für die Diskussion der Körper- und Mo-

<sup>84</sup> Wannagat 2015, 9-10. 9 (Zitat).

<sup>85</sup> Wannagat 2015, 29. 28 Abb. 18.

<sup>86</sup> Himmelmann 1994.

<sup>87</sup> Klein 2003, 149-151. 149: „Der Terminus Realismus operiert auf einem außergewöhnlich breiten Bezeichnungsfeld.“

<sup>88</sup> Fischer 1994, 70. So zumindest auch Rumscheid 2006, 291.



tivkonzeptionen auf den Kabirenbechern liefern sie wertvolle Denkanstöße und Analogien. Eine identische Terminologie impliziert jedoch identische Inhalte und läuft Gefahr, Verwechslungen zu provozieren. Die Bezeichnungen grotesk, realistisch, naturalistisch und Realismus werden daher vermieden.

Für die Bilder auf den Kabirenskyphoi ist nun zu überlegen, welche Körper welcher Personen oder welche Körperteile und auch Gegenstände abnorm bzw. verkürzt gezeichnet oder – im antiken Sinne – karikiert wurden. In einem ersten Schritt werden Körperbildung, Haltung und Bewegungsführung der Figuren auf den Kabirenbechern beschrieben und mit ideal gestalteten und als Norm verstandenen Figuren auf attischen und böotischen Vasenbildern verglichen, um die ikonographische Differenz zwischen Norm und Abnormität auf den Kabirenbechern vor Augen zu führen. Damit wird auch ein grundlegender methodischer Ansatz in diesem Kapitel verfolgt. Zur Erschließung der ethischen Vorstellungen zu einzelnen, abnormen Körpermerkmalen und deren Zusammenführung im abnormen Körper kann in einem zweiten Schritt die Überprüfung antiker Schriftquellen helfen, für die ich vor allem Philosophen und Dichter der klassischen Zeit wie Aristophanes, Platon und Aristoteles heranziehe.

## **II. Die bildliche Konzeption des abnormen Körpers auf den Kabirenbechern**

Die Maler der Kabirenskyphoi konzipierten einen abnormen Körper, den sie in ihrer ganz eigenen Malweise visualisierten – basierend auf bestimmten Regeln der Verzerrung. Diese Regeln wirken auf mehrere Bildaspekte ein. Dabei handelt es sich um die allgemeinen Konventionen der Körperdarstellung in der griechischen Vasenmalerei. Die Physiognomie und Körperbildung sind hierbei die deutlichsten Indikatoren der Verzerrung, die durch die Kontur und die Binnenritzung bestimmt sind. Eng damit verbunden ist die Körperproportionierung.

Mit den gleichen malerischen Mitteln zeigten die Maler einen Körper in unterschiedlichen Ansichten, die zueinander in einem Verhältnis stehen. Und dieses ist wiederum durch Torsionen oder Verschiebungen abnorm verformbar.

Darüber hinaus nehmen die Figuren eine bestimmte Haltung ein. Die Körperansichten und die Haltung erzeugen Bewegungen und Mimik bzw. lassen den Betrachter Bewegungen wahrnehmen. Diese beziehen sich unmittelbar auf die Körperbildung, d. h. erst in der Kombination dieser Merkmale und im Besonderen durch die Art ihrer Formulierung entsteht ein Körper- und Bewegungskonzept, das als abnorm determiniert ist.

### **1. Die Werkstatt des Pan-Satyr-Malers – Schöpfer der abnormen Körperkonzeption**

Gemäß der in Kapitel *B. II.* erstellten Chronologie der böotischen Vasenmalerei scheint die Erfindung der Kabirenbecher auf den Pan-Satyr-Maler zurückzugehen. Auf der Grundlage stilistischer Erwägungen kann als frühester, figürlich bemalter Becher der Skyphos [414](#) aus dem Polyandron von Thespiai bestimmt werden. Ungefähr zur selben Zeit scheint auch der Becher [301](#) in der Sammlung Kanellopoulos entstanden zu sein. Zu einer stilistisch kohärenten Gruppe schließen sich die Gefäße [304](#) und [286](#), ferner [296](#) in Athen, [382](#) in Heidelberg, [397](#) in St. Petersburg und [418](#) in Tübingen zusammen (Abb. 1-33, [382](#); 9, [304](#); 10, [296](#)).

#### *a) Männliche Figuren*

Die zuletzt genannte Gruppe soll zunächst unabhängig von den früheren Stücken [414](#) und [301](#) in Hinblick auf Körperverformungen untersucht werden. Die Darstellungen auf diesen Skyphoi zeigen vornehmlich männliche, nackte und bärtige Figuren sowie Mischwesen – Satyrn, Pane und Widderköpfige –, die vor allem als Tänzer auftreten und somit auch thematisch eng aneinander gebunden sind<sup>89</sup>. Parallel dazu sind die Physiognomien der Figuren recht einheitlich gezeichnet: Unter einer dicken Augenbraue öffnet sich das große, aus zwei Halbrunden zusammengesetzte Auge mit Strich- oder Punktpupille. Verglichen mit der Augenzeichnung von Athleten [auf panathenäischen Preisamphoren](#), die häufig aus zwei kurzen, geraden Winkelstrichen und einem Strich im Winkelbogen als Pupille zusammengestellt sind<sup>90</sup>, sind die ‚Kulleraugen‘

<sup>89</sup> s. D. V. 1b) *Die dionysischen Dreifigurengruppen*.

<sup>90</sup> s. CVA London (1) III H f Taf. 2,1: [panathenäische Preisamphora](#), Kittos, London BM 1866,0415.248, um 365/360 v. Chr.; s. auch Bentz 1998, Taf. 87 Nr. 5.198 (430-410 v. Chr.); 92 Nr. 5.237 (402/398 v. Chr.); 104-105 Nr. 4.012 (367/366 v. Chr.). Taf. 130 Nr. 4.103 (324/323 v. Chr.).

des Pan-Satyr-Malers sehr viel größer angelegt und roher in die Tonoberfläche eingetragen. Die Nasen sind knüppelartig mit eingedrücktem oder geradem Rücken, stumpfer Spitze oder spitz zulaufend geformt. Große Nasenlöcher stellen die Nasenflügel weit aus. Die Mundpartie wird von einem Spitzbart gerahmt, aus dem die wulstigen Lippen schnabelartig hervorstehen. Die Stirn ist buckelig aufgeworfen, ebenso besitzt die Kalotte flache Dellen, und der Hinterkopf buchtet weit aus. In groben Strähnen legen sich die länglichen Haare über den Kopf, der zumeist auf einem dünnen, zylinderförmigen Hals aufsitzt. An den Köpfen in Vorderansicht ist die Pans- oder Tierfratze vollständig sichtbar. Die Figuren besitzen eine breitflügelige Nase und große ovale Augen, die bisweilen asymmetrisch zueinanderstehen (Abb. 10, **296**; 1-3, **382**, **418**).

Für die Köpfe verwendete der Pan-Satyr-Maler ein recht überschaubares Set an abnormen, physiognomischen Formen. Dasselbe gilt für die Körperbildung. Für den menschlichen Oberkörper bildete der Pan-Satyr-Maler eine gelängte Achterform mit einem gerundeten, weit ausladenden Gesäß, einer aufgedunsenen Brust und scharf einfallender, unterer Rückenpartie. Im Gegenzug lädt der große Bauch aus, der von flach gezogener Wölbung, aufgeblähtem Abdomen bis zu fettem Wanst reicht (Abb. 9, **304**, **418** [Thyrsosträger; Pan]; Abb. 3, **382** [Satyresker mit Kantharos]). Mindestens eine Gefäßseite variierte der Pan-Satyr-Maler durch eine Pans-, menschen- oder tierköpfige Figur, die ihren Oberkörper und Kopf (Abb. 10, **296** [Pan]; 3, **382** [Pan]) bzw. entweder nur Kopf (Abb. 10, **296** [Tierköpfiger]; **397** [Satyresker]) oder Oberkörper (Abb. 1, **382** [Satyresker]; **397** [Satyr mit Perizoma]) dem Betrachter frontal zuwendet. Im Fall von **382** (Abb. 1, **382** [Tierköpfiger]) ist dem Maler die völlige Rückenansicht gelungen. Bei den Figuren mit frontal ausgerichtem Oberkörper sind zudem die speckigen, wulstartigen Hüften und der voluminös aufgeblähte Brustbereich sichtbar gemacht. Auch der Bauch wölbt sich an den Seiten und das Fleisch ist in tief einschneidende, schlaffe Speckfalten geschichtet (Abb. 1, **382**, **418**). Die Wiedergabe in Vorderansicht, vor allem der tierischen Figuren, scheint einer abwechslungsreicheren Gestaltung der übersteigerten Tanzbewegungen und dem Sichtbarmachen des verkürzten Körpers zu dienen. Daneben lässt der Fokus auf tierleibige Gestalten erahnen, dass der wild-unheimliche Charakter der Mischwesen und ihre ausgesprochene physische Hässlichkeit durch die Frontalität an Vehemenz gewinnen sollten<sup>91</sup>. Zudem richtete der Pan-Satyr-Maler den Blick des Betrachters durch Ritzungen auf ein Hauptmerkmal der abnormen Körperkonzeption: Neben Brustwarzen und Bauchnabel hob er den Anus durch kreis- oder halbkreisförmige Ritzungen hervor (Abb. 10, **296**; 1-3, **382**, **414**, **418**). Die Kennzeichnung des Anus muss als äußerst derbe Bildformel verstanden werden<sup>92</sup>.

Die Extremitäten der Figuren vervollständigen das verzerrte Körperkonstrukt. Scheinbar muskellos legen sich Haut und Fleisch um die Knochen. Vor allem die Körperkontur vermittelt

<sup>91</sup> Die Aussageabsicht frontal dargestellter Köpfe und Körper wird eingehend im folgenden Abschnitt zu den Mysterienmalern besprochen, wo auch die Figuren des Pan-Satyr-Malers nochmals Erwähnung finden werden, s. C. II. 2b) *Das en face des Gesichts*.

<sup>92</sup> s. C. IV. 2. *Αἰσχρολογία und γέλοιον*. In gleicher Weise sind Gesäß und Anus einer Figur, die einen Baumstamm hält, auf den zusammengehörigen Fragmenten **325** und **136** markiert. Wahrscheinlich wurde das Bild von einem dem Pan-Satyr-Maler verwandten Maler angefertigt.

den Eindruck einer schwachen Konstitution – sie umschreibt ungespannte, steife Arme und Beine, die als gleich dick formuliert sind oder mit mageren Waden und fleischigen Oberschenkeln zu einem schwächlichen Körper zusammengesetzt wurden. Nur durch Winkelritzungen sind Ellbogen, Fußknöchel und Knie angezeichnet<sup>93</sup>. Häufig steht das Kniegelenk prononciert und spitz aus der Profillinie des Beines hervor.

Die Phalloi der Figuren baumeln zumeist schlaff zwischen den Beinen, schwingen mit der Tanzbewegung oder sind – nur selten – als erigiert charakterisiert. Ähnlich der Physiognomie und Körperbildung sind sie im Allgemeinen gleichförmig gestaltet: lang und mit sichtbar gemachter Eichel.

Die Formung von Kopf und Körper lässt bereits erkennen, dass der Pan-Satyr-Maler seine Figuren aus einem recht überschaubaren Repertoire an physischen Verzerrungen in immer ähnlicher Anordnung zusammenfügte. Ganz ähnlich verhält es sich mit der Ansichtigkeit des Körpers. So sind die Beine unabhängig von der Ausrichtung des Torsos fast ausnahmslos ins Profil gerückt, Brust und Bauch bzw. der untere Rückenbereich öffnen sich dem Betrachter zumeist in Dreiviertelansicht oder in vollständiger Vorder- bzw. Rückenansicht. Die Vereinigung der einzelnen Körperteile und ihrer Ansichten lässt einerseits ein ungelinktes Körperbild entstehen. Durch das additive Zusammenfügen von Torso und Extremitäten ergibt sich z. B. im Fall des gehörnten Tänzers in Rückenansicht auf **382** (Abb. 1, **382**) eine bizarre Körperkonzeption ähnlich einem Hampelmannspiel. Andererseits schuf der Pan-Satyr-Maler sehr häufig einfach toridierte Körper: Brust und Bauch sind in Dreiviertelansicht gesetzt, und vor den Unterbauch platzierte der Maler den massigen Oberschenkel des erhobenen oder ausschreitenden Beines im Profil (Abb. 10, **296**; 1, **382**. **418**). Es ist eine simple und rustikale Art, den Körper schonungslos und unverblümt zu verkurven.

Die meisten seiner Figuren setzte der Pan-Satyr-Maler tanzend in Szene<sup>94</sup>, d. h. die Mehrzahl der Körperhaltungen unterliegt demselben Bewegungs- und Motivschema. Auffällig ist jedoch, dass die Tänzer durchgängig mit eingeknickten Knien – weit ausschreitend oder ein Bein hebbend – ihre Tanzbewegungen vollführen. Vereinzelt balancieren die dicklichen Tänzer ihr gesamtes Körpergewicht auf den Zehenspitzen (Abb. 9, **304** 3, **382**. **418**), doch stehen sie zumeist mit einem oder beiden Füßen fest auf dem Boden (Abb. 10, **296**; 1, **382**. **397**, **418**). Der Oberkörper fällt dabei häufig weit nach vorne (Abb. 10, **296**. **414**) oder ist – seltener – nach hinten verkrümmt (Abb. 9, **304**). Die Arme sind nach unten oder zur Seite weggestreckt, schwingen locker vor oder hinter dem Körper oder sind nach oben bzw. unten angewinkelt in die Luft geschleudert. Der Pan-Satyr-Maler bediente sich dieses festen Schemas an Haltungstypen des Tanzens und bildete auf diese Weise eine Variation an Tanzstellungen, die die Gestalten bisweilen in einer spielerischen Leichtfüßigkeit entgegen ihrer voluminösen Körperbildung vollführen.

<sup>93</sup> Diese Details sind z. B. auch bei den Athleten auf panathenäischen Preisamphoren in Ritzung angegeben, vgl. Bentz 1998, Taf. 96 Nr. 5.244 (402/398 v. Chr.); 100 Nr. 4.004 (380/370 v. Chr.); 105 Nr. 4.013 (367/366 v. Chr.).

<sup>94</sup> Die Tanzbewegungen und -haltungen werden aufgrund ihrer exzeptionellen Bedeutung, die den Tanzbildern auf den Kabirenbechern zukommt, gesondert im Kapitel *D. V. 1b) Die dionysischen Dreifigurengruppen* erörtert.

Aufgrund der einheitlichen Motivik lässt sich an den tanzenden Mischwesen aber kein umfassendes System aller Bewegungsführungen ablesen.

Als ruhig dastehend bzw. schreitend sind einzig der mittig dargestellte Satyr auf dem Skyphos **304** (Abb. 9, **304**) und der nackte Mann auf **286** charakterisiert, der mit seiner Peitsche einen angeleiteten Adler antreibt. Leider sind die Waden und Füße des Satyrn nicht mehr erhalten. Das Standmotiv kann somit nicht mehr eindeutig rekonstruiert werden, doch scheint aufgrund der unterschiedlichen Höhe der Knie das linke Bein entlastet zu sein, das chiastisch dem entspannten rechten Arm gegenüberliegt. Ebenfalls ein ausgeglichenes Verhältnis der Körperteile weist der Peitschenschwinger auf **286** auf. Er holt mit lang gestrecktem rechtem Arm zu einem Hieb aus, während der linke Arm tief gesenkt die Leine hält. Er schreitet dabei mit dem linken Bein aus und ist im Begriff, das rechte nachzuziehen. Die Bewegungsweise an sich verrät also keine abnormen Übersteigerungen; die absonderliche Ikonographie wird allein durch die in sich konträre Gestaltung von gebuckeltem Rücken zu eingefallener Brust, Hängebauch sowie fettem Gesäß zu Hohlkreuz erzeugt. Der Pan-Satyr-Maler versuchte also weniger durch verschiedene Körperansichten fließende Verdrehungen zu erschaffen, sondern die Bewegungsmotive in Abhängigkeit zum Bildthema zu formulieren; das beruhigte Standmotiv gestaltete er normativ.

Was die Proportionierung von Armen und Beinen zu Oberkörper und Kopf betrifft, so sind die Längen von Torso und Extremitäten bei der Mehrzahl der Figuren normal gebildet. Selbst das im Vergleich zu den restlichen Tänzern sehr viel kleiner gestaltete satyreske Wesen auf dem Becher **397** in St. Petersburg lässt kein konkretes Missverhältnis bei den Längen der einzelnen Körperteile erkennen. Missproportioniert sind hingegen die angeschwollenen Volumina von Gesäß, Hüfte, Bauch und Brust im Verhältnis zu den unmuskulösen und kraftlosen Beinen, die in die Knie gesunken dem Körpergewicht förmlich nachgeben.

### *b) Weibliche Figuren*

Die wenigen erhaltenen, weiblichen Figuren aus der Hand des Pan-Satyr-Malers befinden sich auf dem Kabirenskyphos **304** in Athen (Abb. 9, **304**). Leider sind die Darstellungen der beiden Frauenfiguren nicht vollständig erhalten; im einen Fall fehlen Gesicht und Füße, im anderen ist die gesamte Figur bis auf den Kopf, den rechten Arm mit Thyrsos und einen Teil des Gewandrocks verloren. Ein Vergleich der beiden Figuren lässt erahnen, dass sie recht ähnlich aussahen. Das Gewand umschreibt glatte Körperformen an den Beinen, eine schlanke Taille und schmale Schultern. Die unbedeckten Arme scheinen in Länge und Form wohlproportioniert zu sein. Die Physiognomie ist durch ein rundliches Kinn, eine kleine Nase mit geradem Nasenrücken und einen als Strich gezogenen Mund charakterisiert. Anders als an den männlichen Figuren lassen sich an den beiden Frauenfiguren – vermutlich Mänaden – keine der physiognomischen und körperlichen Verformungen ihrer männlichen Pendants beobachten. Einzig die Augen sind bei allen Figuren ähnlich gestaltet, was daran zweifeln lässt, dass der Pan-Satyr-Maler die Art der rohen Augengestaltung als abnormes Merkmal verstanden wissen wollte. Auch an den Attributen wie den Thyrsos (Abb. 10, **296**; 9, **304**, **418**), Kantharoi (Abb. 3, **382**; 9, **304**), einer Fackel

(Abb. 10, **296**), der Peitsche auf **286** oder den Doppelflöten auf **382** und **397** (Abb. 3, **382**) lassen sich keine anormalen Formmerkmale entdecken.

### c) Satyrn – Vorbild für den Kabirenkörper

Die stilistische und gefäßmorphologische Untersuchung ergab, dass die frühesten bekannten Kabirenbecher aus der Hand des Pan-Satyr-Malers stammen. Zu diesen Stücken gehören der Kabirenskyphos **301** und der Polyandron-Becher **414**. Im Hinblick auf die weitgehend normgebundene Darstellungsweise des Jägers auf **301** fällt auf, dass die Satyrn auf dem Becher **414** zwar bereits unter Hereinnahme abnormer Bildformeln wie der Kennzeichnung des Anus oder der Eichel konstruiert wurden, die auch die späteren Figuren auszeichnen, die Konturlinien jedoch ein mäßig großes Gesäß, eine verschmälerte Taille und einen zurückhaltend ausbuchtenden Brustbereich umschreiben (**414**). Indessen ließ der Pan-Satyr-Maler in der Folgezeit satyreske Wesen, Pane und Satyrn entstehen, deren Körpermasse stark verformt ist. Mit Blick auf die grundsätzlich normativen Mänaden auf **304** (Abb. 9, **304**) ergibt sich die Annahme, dass der Pan-Satyr-Maler sein abnormes Körperkonzept aus der Ikonographie des Satyrs entwickelte.

Nach der Erfindung des Kabirenbeckers bemalte der Pan-Satyr-Maler das neuartige Kultgeschirr also zunächst im Stil seiner böotischen Zeitgenossen. Im Verlauf des letzten Drittels des 5. Jhs. v. Chr. entwickelte er dann anhand der physischen Ikonographie des Satyrs ein abnormes Körperkonstrukt, das sich nicht nur an einzelnen Körperpunkten, sondern vor allem an Körperformen orientierte. In der griechischen Kunst erhielt die Physiognomie des Satyrs für gewöhnlich eine breitflügelige Stupsnase, manchmal dickliche Lippen, eine Stirnglatze, Pferdeohren und einen langen Bart<sup>95</sup>. Der Körperbau der Satyrn ist dabei durchweg normativ, meistens sogar muskulös<sup>96</sup>. Es scheint, dass die semi-tierische bzw. semi-abnorme Charakterisierung des Satyrs dem Pan-Satyr-Maler den Grundstock und vielleicht den Anlass lieferte – womöglich bedingt durch die allgemeingültige Semantik der Satyrn als halb menschliche und sittlich verfehlte Gestalten –, an ihnen ein abnormes Körperkonstrukt zu generieren. Damit verknüpfte der Pan-Satyr-Maler erstmals die Idee einer abnormen Körperkonzeption mit dem Gefäßtypus des Kabirenbeckers, die dann von den Mysterienmalern und der Rebrankengruppe aufgegriffen und weitertradiert wurde. Gestützt wird diese Annahme indirekt durch die wenigen rotfigurigen Kabirenbecher, auf denen die Figuren einer normativen Körperwiedergabe verpflichtet sind<sup>97</sup> (Abb. 17, **436**, **369**). Diese Gefäße datieren in den Zeitraum von 430-410 v. Chr. Es handelt sich dabei um ein sehr kurzlebiges Phänomen, das womöglich durch die Einführung der abnormen Körperkonzeption obsolet wurde.

<sup>95</sup> vgl. Emmanuel 1895, 194 Abb. 414: [att.-rf. Skyphos](#), Paris Louvre, 4. Jh. v. Chr.; CVA Berlin (3) Taf. 112, 2: [att.-rf. Kylix](#), Eretria-Maler, Berlin Staatl. Museen F 2532, um 430 v. Chr.; Simon – Hirmer 1981, Abb. 228: [att.-rf. Volutenkrater](#), Pronomos-Maler, Neapel NM H 3240, um 400 v. Chr.; LIMC VIII Suppl. (1997) 614 Nr. 26 s. v. Pan (J. Boardman); [böot.-rf. Skyphos](#), Kassel Staatl. Kunstslg. T 426, 400-350 v. Chr. Überblick zur Ikonographie des Satyrs, s. LIMC VIII 1 (1997) 1108. 1132-1133 s. v. Silenoi (E. Simon); DNP 11 (2001) 119-120 s. v. Satyr (Th. Heinze); Heinemann 2016, 104-122.

<sup>96</sup> LIMC VIII 2 (1997) 746-770 s. v. Silenoi (E. Simon); Heinemann 2016, 122-134.

<sup>97</sup> s. D. I. 3. *Die rotfigurigen Kabirenbecher*.

#### d) Zusammenfassung

Der Pan-Satyr-Maler entwarf ein äußerst schroffes und grobschlächtiges Körperbild, das unverhohlen und ohne malerische Akkuratessse eine derbe, abnorme Körperlichkeit vor Augen führt. Stark bedingt ist dieses Körperkonzept durch eine flinke Malweise und rasche Pinselführung, mittels derer Detailformen wie z. B. die Hände meist schlicht zangenartig geformt oder dünne Fingerchen angezeichnet wurden (Abb. 9, **304**; 3, **382**). Oftmals trug der Pan-Satyr-Maler den Glanzton nicht flächendeckend auf, weshalb die Konturen stark ausgedünnt sind. Die Figuren des Pan-Satyr-Malers basieren auf einem festen und recht starren Repertoire an Formen, Ansichten und Haltungen. Anscheinend versuchte er weniger, durch ineinander übergehende Ansichten den Körper in einer fließenden Torsion zu verformen. Sondern das ungelenke Aneinanderfügen von in eine Ansicht gedrehten Körperteilen vermittelt in Verbindung mit der Verformung der Körpermasse eine schonungslose abnorme Körperkonzeption, die insbesondere durch die Kennzeichnung des Anus eine unmissverständliche Bildaussage obszöner Derbheit trifft<sup>98</sup>.

## 2. Die Mysterienmaler

Die Werkstatt der Mysterienmaler stellt am Ende des 5. Jhs. v. Chr. erstmals eine thematisch unabhängige, abnorme Körperkonzeption vor. Die in großer Zahl erhaltenen Becher und Fragmente ermöglichen es, die Bandbreite der Verzerrungen und mögliche Typenunterscheidungen detailliert zu analysieren. Die stilistische Untersuchung führte zu dem Ergebnis, dass die Gefäße aus der Mysterienmalerwerkstatt von mindestens zwei Malern bemalt wurden<sup>99</sup>, die beide derselben Stiltradition verpflichtet waren. Die Figuren des zweiten Mysterienmalers können anhand der Physiognomien, vor allem aber durch die Körperbildung von den Darstellungen des ersten Mysterienmalers geschieden werden. Bevorzugte letzterer gedrungene Gestalten, die auf einem niedrigen Bildfeld agieren (z. B. Abb. 37, **292**; 11, **354**, **291**, **299**), besitzen sie beim Mysterienmaler II gelängte Formen, die nahezu die gesamte Gefäßhöhe einnehmen (**352**, **365**, **400**).

#### a) Hässliche Köpfe

Die Köpfe zeichnen sich zuvorderst durch ein für beide Mysterienmaler charakteristisches Stilmerkmal aus: Die Augen sind halbrund oder dreieckig ausgespart und die Pupille wurde als Punkt gesetzt. Dass die weit aufgerissenen Augen als separates Merkmal zwar abnorm wirken, aber erst in der Kombination mit den anderen, verzerrten Gesichtszügen eine verkürzte Physiognomie entstehen lassen, zeigt der Vergleich [mit den normativen, schwarzfigurigen Bildern](#) des Mysterienmalers I, auf denen die Augen in gleicher Weise geformt sind. In Verbindung mit der normal gebildeten Nase sowie dem Mund und Kinn vermitteln sie zwar eine unorganische, aber keine abnorme Physiognomie<sup>100</sup>.

<sup>98</sup> Das ikonologische Bedeutungsfeld hierzu wird in *C. III. 3. Die ethischen Qualitäten der einzelnen abnormen Körperteile* in Verbindung mit den literarischen Quellen eröffnet.

<sup>99</sup> s. B. II. 2. *Die Mysterienmaler I und II*.

<sup>100</sup> vgl. Lullies 1940, Taf. 26, 1-2: [böot.-rf. Glockenkrater](#), Mysterienmaler I, Athen NM 1393, um 400 v. Chr.; Ure 1933, 29-31. 25-26 Abb. 25-26: [böot.-sf. Kelchkrater](#), Mysterienmaler I, Bonn Akad. Kunstmus. 363 Anfang 4. Jh.

Die Köpfe der männlichen wie weiblichen Figuren weisen aufgrund der Mund- und Nasenbildung verschiedene Varianten der abnormen Verzerrung auf, die jedoch in identischer Art und Weise arrangiert sind: Die Stirn wölbt sich rund oder gebuckelt vor und trifft in scharfem Knick auf den zumeist waagrechten Nasenrücken. Die Nasenpartie ist durchgehend tief eingesattelt und das Untergesicht weit vorgeschoben. Die Nase endet in einer dicken, gerundeten Spitze, die bisweilen weit aus dem Gesicht ragt, oder ist stupsnasig geformt (Abb. 11, **354**, **299**). Wie oben erwähnt, ließ der Mysterienmaler II die Köpfe ballonartig anschwellen und die Stirn steil oder ausgebeult auf die abgeflachte Nase treffen. Bei beiden Mysterienmalern gehen die Nasen unmittelbar in die vorstehende, wulstig überhängende Oberlippe über; die dicke Unterlippe springt ebenfalls aus dem mächtigen Untergesicht weit hervor und kragt oftmals über das flache oder rundliche Kinn in einem hängenden Wulst vor (z. B. Abb. 34, **380**, **399**, **400** [mittlere Figur]). Bei den meisten Köpfen ist das Nasenloch durch einen kleinen Bogen sichtbar gemacht. Physiognomisch ähneln die weiblichen Gestalten stark den männlichen, abgesehen von sporadisch angezeichneten Pausbacken<sup>101</sup> (Abb. 37, **292**, **366**).

Recht häufig ließen die Mysterienmaler ihre Figuren frontal aus dem Bild blicken (Abb. 37, **292**; 11, **354**; 33, **358**, **291**, **299**, **366**, **433**). Die so wiedergegebenen Köpfe offenbaren zusätzliche physiognomische Details. So ist die Stirn in tiefe Falten gelegt, die Nasenflügel laden breit aus und der weit geöffnete, tongrundig belassene Mund wird entweder von Grübchen eingefasst oder von einfachen Bögen gerahmt. An das kreisrunde Gesicht sind große, runde Ohren angesetzt, die weit abstehen. Somit wird für die Profilansicht verständlich, dass der flache Nasenrücken und die angegebenen Nasenlöcher ebenfalls eine breite Nase meinen.

In der Mehrzahl der Fälle richten sich die abnormen Physiognomien nach recht einheitlichen Regeln. Die einzelnen Figuren setzen sich weniger durch ihre Physiognomie voneinander ab, sondern sind mittels Haar- und Bartracht variabel gestaltet, die meist in ein oder zwei Registern einfacher Striche ausgeführt ist (Abb. 37, **292** [Fackeltänzer]; 33, **358**, **2**, **3**, **4**, **323**, **352**, **400**). Längere Bärte sind durch gewellte Ritzstriche wiedergegeben (Abb. 37, **292** [Mann mit Knotenstock], **399** [Kentaur]). Möglicherweise diente die Differenzierung von Haar und Bart nicht allein einer abwechslungsreicheren Bildgestaltung, sondern wurde zur Feinjustierung der ikonographischen Bildaussage verwendet. Insbesondere das Aufmalen der Kopf- und Gesichtsbehaarung mit weißer Farbe charakterisiert z. B. die weißbärtigen Mantelgestalten auf **380** (Abb. 34, **380**) als alte Männer. Bei diesen wird der Mund von einem dichten Bart gerahmt und ein weißer Haarband umgibt die blanke Glatze. In derselben Weise sind die Köpfe der anderen weißbärtigen Männer gestaltet (Abb. 8, **6**; 4, **380**; 36, **422**, **8**, **103/103**, **430**). Diese Figuren sind jedoch nicht physiognomisch voneinander differenziert. (Abb. 37, **292**; 36, **422**).

---

v. Chr.; CVA Paris Louvre (17) 38-39 Taf. 36-37: [böot.-sf. Stamnos-Pyxis](#), Mysterienmaler I, Paris Louvre CA 791, Anfang 4. Jh. v. Chr.; Wolters – Bruns 1940, Taf. 36, 3-4: [böot.-sf. Mandelamphoriskos](#), Mysterienmaler I, Berlin Staatl. Museen 3263, Anfang 4. Jh. v. Chr.; Ure 1940-45, Taf. 7 Abb. 6 a-b: [böot.-sf. Kelchkrater](#), Mysterienmaler I, Wien Kunsthist. Mus. 2026, um 400 v. Chr.

<sup>101</sup> Die Haare der weiblichen Figuren sind mit einer Haube bedeckt, deren Saum mit Punkten gemustert ist und am Hinterkopf die Haare zu einem Knoten zusammenfasst. Womöglich sind damit ‚bunte‘ Hauben gemeint wie sie auch die Frauenbildnisse auf den Gefäßen des Frauenkopfmalers tragen, s. Ure 1953, Taf. 66, 1; 68-70.



Die beiden Barträger, die an der Prozession auf **292** (Abb. 37, **292**) teilnehmen, divergieren ebenfalls durch ihre Barttracht, unterscheiden sich aber als Ausnahme auch physiognomisch: Der linke besitzt eine fingerartig hervorstehende Nase und einen langen Bart; der rechte hat ein schnauzenförmiges Gesicht und trägt einen kurzen Bart<sup>102</sup>. Einige weitere Beispiele lassen eine Individualisierung mittels der Physiognomie erkennen: So unterscheidet sich Peleus auf **399** durch sein grobes und großformatiges Schnauzengesicht deutlich von den kaum verzerrten Gesichtszügen seines Sohnes Achill. Bei diesem geht die Stirn sanft in die gerade Nase über und die Unterlippe hängt ein wenig über. Ebenso differieren die beiden Morra spielenden Frauen auf dem Bostoner Kabirenskyphos **366** in der Vehemenz der groben Gesichtszüge: Die Linke zeichnet sich durch eine gewölbte Stirn, ein abgesetztes Stupsnäschen, ein kleines, gerundetes Kinn und einen geraden Kiefer aus. Die rechte, verschleierte Frau besitzt hingegen eine rundlich vorspringende Brauenpartie, ein schweres, weit vorkragendes Kinn und einen ausladenden Kiefer; in ihre Wangenpartie schneidet eine tiefe Falte ein. In der griechischen Kunst markiert unterschiedliche Bartlänge für gewöhnlich verschiedene Altersstufen: umso älter, desto länger der Bart<sup>103</sup>. Es wäre denkbar, dass die Mysterienmaler die unterschiedlich starke physiognomische Verzerrung, wie auch die Variation in Bartlänge und -farbe, zur Altersdifferenzierung gebrauchten.

#### b) *Das en face des Gesichts*

Auffällig bei den Figuren des Mysterienmalers I ist die häufige Vorderansicht des Kopfes<sup>104</sup>. Hierbei spielt jedoch weder die Identität noch die Funktion der Figuren eine Rolle. Ebenso wenig lässt deren Position im Bild oder der motivische Kontext eine Regelmäßigkeit erkennen, da sowohl mythische Personen wie Hera (**366**), Odysseus (**433**) oder der ‚Halsbeißer‘-Pygmäe (Abb. 11, **354**) als auch Tänzer (Abb. 37, **292**, **291**), Zecher (Abb. 33, **358**) sowie die weißbärtigen, alten Männer (Abb. 34, **380**; 36, **422**) frontal wiedergegeben sind. Überdies blicken sowohl Figuren in der Mitte als auch an den Seiten in Richtung des Betrachters. Auch sind sie (Abb. 11, **354**; 33, **358**; 34, **380**; 36, **422**) nicht durch Haar- oder Gewandtracht von den anderen Gestalten unterschieden.

Prinzipiell wurde das Gesicht in der griechischen Vasenmalerei selten in Vorderansicht gestellt. Diese Darstellungsart lässt sich wiederum auf bestimmte Personen- und Motivgruppen eingrenzen. Yvonne Korshak scheidet in ihrer Untersuchung zu den „frontal faces“ in der archaischen Vasenmalerei zwei Hauptgruppen von Figuren in Vorderansicht: zum einen Satyrn, Komasten und Symposiasten und zum anderen unterlegene Athleten und Gefallene<sup>105</sup>. Nach An-

<sup>102</sup> s. D. VI. 2. *Die Kabirenbecher 289 und 292 – Darstellungen eines Hieros Gamos?*

<sup>103</sup> Bergemann 1997, 102.

<sup>104</sup> Für den Mysterienmaler II ist nur in einem Fall ein Kopf in Vorderansicht überliefert (**430**).

<sup>105</sup> Korshak 1984, 91-98. 104; Korshak 1987, 1. 5; s. auch Greifenhagen 1929, 69-75; Lullies 1940, 3-4 Anm. 1.– Die Vorderansichtigkeit des Kopfes in der att.-rf. Vasenmalerei klassischer Zeit wurde in verschiedenen Arbeiten behandelt, die jedoch bisher unpubliziert blieben: G. Müller, *Das En Face in der griechischen Vasenmalerei* (Diss. Wien 1951); A. Conrad, *The Development of the Frontal Face and the Three-Quarter View in Attic Red-Figure Vase-Painting to the End of the Fifth Century* (M.A. New York 1972).

sicht von Korshak sind für die Vorderansicht jedoch weniger formale Gründe maßgeblich, sondern sie bietet vielmehr die Möglichkeit, emotionale Mimik wie Lächeln oder Grinsen eindeutig darzustellen<sup>106</sup>. Ähnliches gilt für die Darstellungen von Komasten und Symposiasten, die in motivisch vergleichbaren Szenen auftreten wie die Satyrn – bei erotischen oder frenetischen Tänzen gepaart mit übersteigerten Gebärden und zügelloser Trunkenheit. Korshak ermittelt aus dem szenischen Zusammenhang, dass auf diese Weise bestimmte Emotionen wie „playful or rapturous expressions of lust“<sup>107</sup> – spielerischer oder verzückter Ausdruck der Lust – im Bild formuliert werden sollten.

Ganz ähnlich beurteilt Françoise Frontisi-Ducroux derartige Darstellungen. Sie betont, dass auch einige wild tanzende Mänaden ihren Blick aus dem Bild richten<sup>108</sup>. Die Qualität der emotionalen Verfassung wird gerade am Beispiel der Mänaden deutlich, die in wütender Raserei Pentheus zerreißen und mit seinen Körperteilen in Händen den Blickkontakt zum Betrachter aufnehmen<sup>109</sup>; die Vorderansicht transportiert also ein starkes und Norm überschreitendes Gewaltgefühl sowie einen Verlust der Geistesgewalt, der *sophrosyne*. Anders als Korshak, die zu dem Schluss gelangt, dass weder Götter, Heroen noch Sieger in kriegerischen bzw. sportlichen Kämpfen frontal gezeigt sind, kann Frontisi-Ducroux zeigen, dass verschiedene mythische Figuren wie Achill, Troilos oder Astyanax durch ihren erschlafenen Körper als tot charakterisiert und ihr Köpfe in Vorderansicht gewendet sind. Die geschlossenen Augen unterbinden jedoch den visuellen Kontakt zum Betrachter, und signalisieren die „exclusion du monde des vivants“ bzw. allgemein die innere Abwendung von der Welt des Bildes, wie es auch bei den Darstellungen von schlafenden Figuren der Fall ist, die ihren Kopf zum Betrachter richten<sup>110</sup>. In gleicher Weise drücken Frontalität und geschlossene Augen [bei einem Thraker](#) seine entrückte Verzückung und die außerordentliche Verzauberung aus, die von Orpheus' Musik und Gesang ausgehen<sup>111</sup>. Eine andere emotionale Verfassung vermitteln hingegen die geöffneten Augen unterlegener Athleten, trunkener Symposiasten oder entsetzter Mädchen, die jäh aus der Geborgenheit ihres Daseins durch einen männlichen Verfolger oder Entführer gerissen werden<sup>112</sup>. Die Frontalansicht ist also als Ausdruck starker emotionaler und physischer Ausnahmezustände, wie Sterben und Tod, zu verstehen, zudem vermittelt sie unterlegene, ungestüme, trunkene und tranceartige Gemütsregungen.

Frontisi-Ducroux betont überdies in ihrer detaillierten Analyse, dass die Wiedergabe des Kopfes im Profil innerhalb der Darstellungskonventionen der griechischen Flächenkunst die gewöhnliche und ordnungsgemäße Art und Weise der bildlichen Umsetzung darstellt; die Wie-

<sup>106</sup> Korshak 1987, 7-10. 85 Abb. 7. 89 Abb. 12 (Bildbeispiele); Banndorff 1969, 34.

<sup>107</sup> Korshak 1987, 13; s. auch Greifenhagen 1929, 73-75; Banndorff 1969, 149. 151.

<sup>108</sup> Frontisi-Ducroux 1995, 105-108. 111-112. 114. 172-178 Abb. 58-75.

<sup>109</sup> Frontisi-Ducroux 1995, 110. 176 Abb. 70.

<sup>110</sup> Frontisi-Ducroux 1995, 85 (Zitat). 82-85. 157-160 Abb. 23-30. 164 Abb. 37-38.

<sup>111</sup> Banndorff 1969, 29. Abb. 16; Frontisi-Ducroux 1995, 167 Abb. 45: [att.-rf. Kolonnettenkrater](#), Orpheus-Maler, Berlin Staatl. Museen 3172, um 440 v. Chr. Vgl. auch den lauschenden Chorführer auf einem [att.-rf. Glockenkrater](#) des Kleophon-Malers, Kopenhagen NM 13817, um 425 v. Chr., s. CVA Kopenhagen (8) 267-268 Taf. 347, 1 a; 349, 1 b.

<sup>112</sup> Frontisi-Ducroux 1995, 117-118. 180 Abb. 80-82.

dergabe *en face* hingegen bedeutet einen Normbruch und hebt die In-Sich-Geschlossenheit einer Szene auf<sup>113</sup>.

Die seltene Anwendung der Vorderansicht mag auch in der Problematik begründet liegen, dass das Gesicht zu stark an maskenhafter Flächigkeit gewinnt und die Plastizität der natürlichen, physiognomischen Protuberanzen verloren geht. Die positive Ästhetik der Frontalansicht bereitete den Malern offenbar Schwierigkeiten. Die frontale Ansicht des Kopfes eignete sich nur selten für eine normative Darstellungsweise<sup>114</sup>, da sie zumeist explizit fratzenhafte und expressive Konnotationen hervorrief. Sie bewies sich als adäquater für die bildliche Umsetzung des Hässlichen, im Besonderen da sie durch das Aufbrechen der Bildillusion eine unmittelbare, emotionale Aussage trifft. In eine ähnliche Richtung verweist die Diskussion um die Schwarzfigurigkeit der abnormen Figuren<sup>115</sup>. In Analogie zu Phänomenen der neuzeitlichen Kunst wie der ‚grotesken‘ Zeichnung und dem Schattenriss entsteht durch den ‚Schwarz-Weiß-Effekt‘ eine schroffe Eindringlichkeit der Bildaussage.

Die apotropäische Wirkung frontaler Fratzen, wie im Fall von Gorgoneia oder ägyptischen Besfiguren, kann für die Figuren auf den Kabirenbechern ausgeschlossen werden<sup>116</sup>. Den betroffenen Gestalten fehlt der emblem- und zeichenhafte Charakter sog. Apotropaia und in keinem Fall, vergleichbar den Gorgoneia, ist der Kopf exklusiv dargestellt – auf den Kabirenbechern sind die Figuren immer in einen motivischen Kontext eingebunden.

So scheint die Frontalität auf den Kabirenskyphoi zwei Zielsetzungen verfolgt zu haben. Zum einen wählte der Mysterienmaler diese Ansicht aus kompositorischen Gründen und zur Variation figurenreicher Bilder. Auf **380** (Abb. 34, **380**) wird die mittlere Figur in Vorderansicht antitethisch von zwei Mantelfiguren im Profil flankiert, wodurch eine geschlossene Bildeinheit entsteht. Auf dem Kalathos **422** (Abb. 36, **422**) übernimmt diese Bildformel als Variante in einer Serie von Figuren eine formale Funktion. Zum anderen eröffnet die Frontalansicht die Möglichkeit, dem Gesicht bestimmte abnorme Formen und eine verzerrte Mimik zu verleihen: Es können abstehende Ohren, ein breiter, offen stehender Mund oder eine breitflügelige Nase gezeigt werden, was die Profilansicht in dieser Deutlichkeit nicht erbringen kann (Abb. 11, **354**). Eine Hauptfunktion der Köpfe und Körper in Vorderansicht scheint also in der Wiedergabe grober Hässlichkeit zu bestehen.

Der Mysterienmaler verwendete das frontale Gesicht aber auch als Bildformel expressiver Emotionen. Während die Mantelfiguren auf **380** und **422** keine motivisch bedingte Emotionalität erkennen lassen, könnte diese Bildaussage beim Tänzer auf **291** und den Symposiasten auf **358** (Abb. 33, **358**) ausschlaggebend für das *en face* gewesen sein – einerseits als Ausdruck der

<sup>113</sup> Frontisi-Ducroux 1995, 78-79.

<sup>114</sup> Frontisi-Ducroux 1995, 128. 182 Abb. 88: [att.-rf. Pyxis](#), Maler der Louvre Kentaurenomachie, Paris Louvre CA 587, um 450 v. Chr.; Frontisi-Ducroux 1995, 184 Abb. 92: [att.-rf. Kylix](#), Duris, Paris Louvre S 1350, um 480 v. Chr.; Frontisi-Ducroux 1995, 184 Abb. 93: [att.-rf. Stamnos](#), Polygnot-Gruppe, München Staatl. Antikensglen 2411, 430/420 v. Chr.; Frontisi-Ducroux 1995, 185 Abb. 95-97 (Palästriten); Banndorff 1969, 30 (Palästrit). 33 (Schenkknabe); s. auch Korshak 1984, 104; Korshak 1987, 42-43.

<sup>115</sup> s. *B. I. 3. Warum sind die Kabirenbecher schwarzfigurig?*

<sup>116</sup> Greifenhagen 1929, 72-73; Schapiro 1973, 44.

überzeichneten, frenetischen Tanzbewegung und andererseits als Ausdruck der unbequemen Sitzhaltung des rechten Zechers, der heftigen Unterhaltung zwischen dem linken Zecherpaar oder übermäßiger Trunkenheit<sup>117</sup>. Auch die Pane und tierköpfigen Daimonen des Pan-Satyr-Malers lassen sich ikonologisch den vorderansichtigen Satyrn in der attischen Bildkunst gegenüberstellen (Abb. 10, **296**; 3, **382**, **397**, **418**): Exzessive Trunkenheit, hemmungslose Ausgelassenheit sowie furchterregendes Gebaren und schelmische Tänze gewinnen durch das *en face* an realer, greifbarer Nähe und versetzen den Betrachter hautnah in das hässlich-fürchterliche Treiben.

### c) Nackte Körper

In Hinsicht auf die Körperbildung kann für die Figuren der Mysterienmaler prinzipiell eine Einteilung in ‚nackt‘ und ‚bekleidet‘ getroffen werden, wobei die nackten Gestalten die abnorme Körperkonzeption in ihrer Gesamtheit offenlegen. Bei ihnen handelt es sich stets um männliche Figuren. Der gedrungene Typus des Mysterienmalers I kann recht gut an dem vollständig frontal dargestellten Fackeltänzer auf **292** (Abb. 37, **292**), den beiden Pygmäen auf **299** und **399**, dem Wildschweinjäger auf **387** (Abb. 28, **387**) sowie an dem Keule schwingenden Pygmäen auf **354** (Abb. 11, **354**) beobachtet werden. Der äußerst dicke Bauch des Pygmäen mit Keule (Abb. 11, **354**) wölbt sich wie der Hintern in großem Bogen vor und drückt im Gegenzug den gerundeten Rücken nach innen. Auch die Brust buchtet nach vorne aus, wirkt aber eher schwächlich gegenüber dem voluminösen Bauch, und am Rücken zeichnen sich Wirbelsäule und Speckfalten ab. Deutlich wird dies auch an der Rückenansicht des Pygmäen auf **299**: Bei ihm knickt die Rückenlinie über dem Gesäß ein und geht in die Pofalte über. Bei dem vermutlich ehemals weißbärtigen Fackeltänzer auf **292** (Abb. 37, **292**) ist das Ausmaß des fetten Bauches durch die Vorderansicht noch prägnanter formuliert. Durch zwei Speckfalten von der rundlichen Brust abgesetzt, läßt der Bauch weit zu den Seiten aus. Einen ‚erdnußförmigen‘ Torso besitzt auch der Jäger auf **387** (Abb. 28, **387**). Bei dem Pygmäen auf **399** ist die Rückenpartie durch den riesig geschwollenen Hintern und einen weit ausladenden Buckel übersteigert, gegenüber dem der Rücken zurückspringt.

Bei den Figuren in Vorder- und Dreiviertelansicht sind der Bauchnabel und die Brustwarzen als einfache Kreise markiert. Meist sitzt der Kopf direkt auf den Schultern auf, oder es ist nur ein kurzer Halsstumpf angegeben. Ist der Torso außerordentlich voluminös, stehen die Extremitäten in völligem Gegensatz dazu. Besonders der Fackeltänzer auf **292** und der Keulen schwingende Pygmäe von **354** stehen auf dünnen, stelzenartigen und wenig muskulösen Beinen, die tief eingeknickt sind und nur mit den Zehenspitzen den Boden berühren. Ihre Arme beugen sich gummiartig, die Oberfläche wölbt und senkt sich mehrfach. Die Muskulatur der Figuren wirkt erschlafft und an den dünnen Extremitäten scheint das Knochengüst des Körpers durch.

Auffälliges und wichtiges Merkmal der abnormen Körperkonzeption ist der Phallos, der bei den Figuren der Mysterienmaler in Größe und Aussehen deutlich exponiert ist. Er reicht bis knapp

<sup>117</sup> s. hierzu die Besprechung des Motivs auf **358** in *D. V. 3. Bilder vom Gelage*.

an die Knie und ist keulenartig geformt, am Ansatz dünn und mit verdicktem Ende, an dem durch eine Ritzung die gewölbte Eichel sichtbar wird ([291](#), [299](#), [366](#), [433](#)). Eine Ausnahme bilden der Phallos von Hermes auf [366](#) und der des Fackeltänzers auf [292](#) (Abb. 37, [292](#)); bei dem sich die Vorhaut trichterförmig vom dicklichen Penis absetzt. Der Hodensack ist immer überdimensional groß wiedergegeben, nur vereinzelt wurde er weggelassen ([366](#)). Entweder schwingt der Phallos mit der Bewegungsführung der Figur mit (Abb. 12, [133 – 13](#); 36, [422](#), [291](#)), baumelt leicht gekrümmt zwischen den Beinen ([299](#), [365](#), [366](#), [433](#)) oder hängt abgeknickt mit der Spitze nach unten über den Hoden (Abb. 28, [387](#), [433](#)). Aussehen und Länge des Phallos stehen in völligem Gegensatz zum ‚idealen‘ Penis auf attischen Vasenbildern: „The characteristic penis of young male (human, heroic or divine) is thin (sometimes notably thinner than a finger) and short (as measured from the base to the end of the glans), terminating in a long pointed foreskin, the axis of the penis and foreskin being almost always straight“<sup>118</sup>.

Die nackten Figuren des ‚jüngeren‘ Mysterienmalers sind im Körperaufbau ganz ähnlich konzipiert. Das Hinterteil springt in einer großen Rundung vor, der Rücken ist oftmals eingesenkt und der Bauch deutlich angeschwollen (Abb. 12, [133 – 13](#), [2](#), [365](#), [411](#), [430](#)). Zumeist sind Nabel und Brust durch eine kreisrunde Ritzung markiert und die Brustwarzen – einmal auch der Bauchnabel ([365](#)) – von einem Halbbogen eingefasst. Durch die überlängten, angewinkelten Beine und dünnen Arme wirken die Figuren insgesamt weniger gedrungen als ihre Pendanten vom Mysterienmaler I. Der Mysterienmaler II verpasste seinen Figuren entweder einen schlauchartigen, oftmals an der Spitze verschrumpelten Penis (Abb. 12, [133 – 13](#), [365](#), [411](#), [430](#)) oder betonte klein gestaltete Geschlechtsteile ([2](#), [352](#), [400](#)). Dieses ‚Detail‘ scheint in der Bildthematik begründet zu liegen und wird daher an entsprechender Stelle besprochen<sup>119</sup>.

Die Verformung der Körperoberfläche wird bei manchen Figuren durch die Verdrehung der Körperteile verstärkt, was bildlich durch die Kombination verschiedener Ansichten in einer Figur erreicht wird. Keine der nackten Figuren ist vollständig im Profil wiedergegeben, was zum Teil auch motivisch bedingt sein mag, wie im Fall der mit Lanze oder Speer ausholenden Kämpfer, Jäger oder bei den Tänzern (Abb. 21, [357](#); 28, [387](#)). Gerade am Oberkörper der Figuren zeichnet sich in der Regel stets der dicke Bauch ab. Der Bauchnabel ist bei einigen Figuren frontal zum Betrachter gerichtet, wodurch der Körper eine übersteigerte Torsion erhält (Abb. 11, [354](#), [410](#), [433](#)).

Stellt man bei ihren Figuren die Länge der Oberkörper zu den Extremitäten ins Verhältnis, so weisen beide Körperpartien prinzipiell die gleichen Maße auf; nur selten ist der Oberkörper etwas länger. Der Eindruck einer Missproportion entsteht aber dennoch, da keine der Figuren eine aufrechte Haltung einnimmt. Ohne Ausnahme und unabhängig von der motivischen Situation – ob stehend, laufend oder kämpfend – sind die Beine der nackten Figuren gebeugt oder tief eingeknickt und somit verkürzt. Zusammen mit der verkürzten und verformten Körperbildung so-

<sup>118</sup> Dover 1978, 125 mit Bildbeispielen.

<sup>119</sup> s. D. V. 2b) *Die Tänzer des Mysterienmalers II*.

wie dem Changieren der Ansichten werden die Gestalten durch die Knickbeinhaltung als kraftlos und instabil geschildert. Gesteigert wird diese Kraftlosigkeit durch den labilen Stand auf den Zehenspitzen.

Burkhard Fehr zufolge liegt jeder Bewegung in der Kunst das Prinzip zugrunde, dass auf die Bewegungsimpulse „zusätzlich zur Schwerkraft noch zahlreiche Zug-, Druck- und Schubkräfte auf den Körper einwirken“<sup>120</sup>. Die normativen Figuren auf attischen Vasenbildern begegnen der Schwerkraft und den von außen einwirkenden Gegenkräften mit einem festen Stand, kraftvollen oder mühelosen Bewegungen sowie einer aufrechten Haltung. So vermittelt der Laufschrift des Menelaos eine ‚leichte‘ und behände Fortbewegung; ebenso [der griechische Kämpfer](#) in einer Kentaumachie, der mit dem Schwert zum Schlag gegen einen Kentauren ausholt<sup>121</sup>. Die auf den Boden gesetzten Füße sichern einen festen Stand, die Beine sind kraftvoll gespannt, der Oberkörper aufgerichtet, und der Arm greift schwingvoll über den Kopf aus. Durch die muskulöse und ausgewogene Körperoberfläche wird die dynamische Bewegung zu einem sinnvollen Bild zusammengesetzt. Der Körper des Keule schwingenden Pygmäen auf **354** und des Wildschweinjägers auf **387** (Abb. 11, **354**; 28, **387**) hingegen scheinen dem Druck der Schwerkraft nicht ausgesetzt zu sein, wodurch zwischen Bewegung und Statik ein unauflösbarer Gegensatz entsteht. Der linke Fuß des Jägers ist unterhalb der Bodenlinie, was seiner Bewegung Schwerelosigkeit verleiht. Trotz ihrer instabilen Statur und kraftlosen Haltung vollführen sie verschiedene Handlungen und Bewegungen, die motivisch den der Norm folgenden Figuren auf den attischen wie böotischen Bildern entsprechen<sup>122</sup>. Der Mysterienmaler I schildert den nackten Körper als fettbauchig, kraftlos und schlaff in verkrüppelter Ansichtigkeit. Seine schwere und instabile Haltung lässt eine – in doppelter Bedeutung – komische Diskrepanz zur Bewegung entstehen. Der abnorme αἰσχρός-Körper auf den Kabirenbechern ist nicht nur der Gegensatz zum idealen καλόν, sondern physisch wie statisch ein Widerspruch in sich – er stellt ein künstliches Konstrukt dar.

#### *d) Bekleidete Körper*

Am nackten Körper haben die Mysterienmaler die Verkrüppelung bzw. das abnorme Körperkonzept in all seinen Facetten zur Darstellung gebracht. Ein anders geartetes Körperbild demonstrieren ihre bekleideten, männlichen Figuren. Dabei handelt es sich vor allem um stehende Mantelfiguren, die das Himation um die Hüfte geschlungen und von hinten über die linke Schulter geworfen haben. Der linke Arm bleibt meistens unter dem Überwurf verborgen, so dass nur die Schulter und der rechte Arm unbedeckt sind (Abb. 8, **6**; 34, **380**; 36, **422**. **8**, [103/103](#), **399**, [51a-51b](#), **403**). Im Unterschied zu den nackten Figuren verbirgt der schwere Mantel der Stehenden ihre

<sup>120</sup> Fehr 1979, 7.

<sup>121</sup> s. Matheson 1995, 75 Taf. 58 a: [att.-rf. Hydria](#), Polygnot, Athen NM 14983, um 440 v. Chr.; Matheson 1995, 69 Taf. 54 a: [att.-rf. Volutenkrater](#), Polygnot, Bologna Museo Civico Archeologico 275, um 440 v. Chr.

<sup>122</sup> vgl. Lullies 1940, Taf. 19, 2; 20, 1: [böot.-rf. Kantharos](#), Art des Malers des GAK, Athen NM 12486, spätes 5. Jh. v. Chr.

Körperformen. In der Frontalansicht ist der Oberkörper z. B. beim mittleren Greis auf **380** (Abb. 34, **380.1**) voluminös ausgebreitet, doch deutet der kantige Umbruch des Mantels an seiner linken Seite darauf hin, dass er den Arm in der Hüfte abstützt, wie es auch bei den Mantelgreisen auf **6** und **103/103** (Abb. 8, **6**) der Fall ist. Grundsätzlich fehlt auch der weit ausladende Bauch, der so typisch für die nackten Gestalten ist; bei den meisten Mantelfiguren fällt das Himation gerade zu den Seiten herab (Abb. 34, **380**; 36, **422. 403, 365**). Als abnorme Körperbildungen können der ausgeprägte Buckel oder die gewölbte Schulterpartie des Mantelträgers auf dem Fragment **51a** oder der linken Figur auf **380** gewertet werden. Der unbedeckte rechte Arm der Mantelfiguren, der zumeist nach vorne oder zur Seite geführt auf einen Stock gestützt wird, ist dünn und unmuskulös gebildet. Der Eindruck einer verminderten körperlichen Verformung resultiert jedoch hauptsächlich aus der Bindung weniger nackter Körperpartien an einen mehrheitlich durch das Gewand verdeckten Torso.

Eine deutlichere Verzerrung demonstrieren die freien Oberkörper der Gelagerten auf **358** (Abb. 33, **358**). Bei dem rechten Zecherpaar sind weit in die Taille bogenförmige Ritzungen gezogen, die als Angabe mehrfach geschichteter Speckfalten zu lesen sind (vgl. Abb. 37, **292** [Fackeltänzer]). Da die Ritzbögen tief an den Seiten des Oberkörpers hinabreichen, könnten auch Rippen gemeint sein, die sich unter der Haut abzeichnen. Die ikonographische Bedeutsamkeit dieser ‚Falten‘ wird im Vergleich mit dem physiognomisch normativ gebildeten, gelagerten ‚Heros‘ auf einem rotfigurigen Glockenkrater des Mystenmalers in Athen deutlich<sup>123</sup>. Sein unbedeckter Oberkörper ist schematisch gegliedert: eine frontal gewendete Brust, die aufgestützte Linke mit scherenartiger Hand, in der er ein Ei hält, und die ausgestreckte Rechte, die unorganisch aus der Seite des Körpers ragt. Die Oberkörperfläche ist durch Schlüsselbein, Brustmuskeln und *linea alba* strukturiert. Dieselben Oberkörpermarkierungen und scherenartigen Hände weisen auch die Symposiasten auf **358** (Abb. 33, **358**) auf. Die beiden Zecher auf der rechten Kline unterscheiden sich von dem ‚Heros‘ aber durch ihre speckigen Bäuche.

Die abnorme Verzerrung des Körpers scheint sich bei den stehenden Mantel- und Chitonfiguren also weitgehend auf den Kopf und die nackte Körperoberfläche zu beschränken. Das Gewand lässt keine übersteigerten Formen oder Auswüchse erkennen. Die Fältelung des triglyphenartig gegliederten, unteren Gewandteils und der bogenförmige Saum (Abb. 37, **292** [Mann mit Kantharos, verschleierte Frau]; 36, **422** [sitzender Mann], **365**) lässt sich auch an den normativen Figuren des Mystenmalers beobachten<sup>124</sup>. Gleiches gilt für den in dicke Wülste gelegten Teil des Überwurfs, der quer über die Brust verläuft (Abb. 8, **6**; 37, **292**; 34, **380**; 36, **422. 51a-51b, 399, 403**); in gleicher Weise ist auf der Gegenseite des böotischen Kraters der Mantel des gelagerten Gottes oder Heros unterhalb der Brust drapiert<sup>125</sup>. So wurden auch verschiedene Attribute wie Fackeln, Stöcke, Zweige oder Gefäße nicht deformiert. Allein die verbogene Keule des Pyg-

<sup>123</sup> s. Lullies 1940, Taf. 26, 1-2: böot.-rf. Glockenkrater, Mystenmaler I, Athen NM 1393, um 400 v. Chr.

<sup>124</sup> vgl. Hygeia und die Adorantin auf Lullies 1940, Taf. 26, 1-2: böot.-rf. Glockenkrater, Mystenmaler I, Athen NM 1393, um 400 v. Chr.

<sup>125</sup> Lullies 1940, Taf. 26, 1. Vgl. auch die Gewänder der Frauen auf der Pariser Stamnos-Pyxis und dem Bonner Kelchkrater, s. Anm. 128.

mäen (Abb. 11, **354**) scheint mit der Verkürzung des Körpers konform zu laufen. In der griechischen Kunst der klassischen Zeit sind [knotige Keulen](#) für gewöhnlich gerade und verdicken sich zum Kopf hin; [Lagobola](#) haben gelegentlich die Form krummer und verdickter Äste<sup>126</sup>. Diese Ausnahme bestätigt somit aber die Regel: Die Mysterienmaler konzentrierten die abnormen Verformungen auf den menschlichen Körper. Ein Blick auf die andere Gefäßseite des Berliner Geranomachie-Bechers führt dies vor Augen. Der berittene Pygmäe schwingt eine Lanze mit geradem Schaft.

Die bisherigen Beobachtungen zum abnormen Körperkonzept spiegeln sich im Entwurf der wenigen weiblichen Figuren der Mysterienmaler wider. Sie sind nahezu ohne Ausnahme bekleidet. Einzig die Figur der Aphrodite auf **366** ist mit entblößtem Oberkörper wiedergegeben, der breit angelegt ist und an den Schultern kantig umbricht. Anders als bei den männlichen Figuren fehlen ihr aber der eingesenkte Rücken, die gebuckelte Schulterpartie und der dicke Bauch. Für gewöhnlich sind die weiblichen Figuren entweder vollständig in einen Mantel gehüllt (**8**), z. B. die Flötenspielerinnen (Abb. 37, **292**, [352](#), [400](#)), oder sie tragen einen Chiton bzw. Peplos und ein Himation um die Hüften (**9**, [366](#), [403](#), [433](#)). Der schwere und voluminöse Stoff des Himations lässt jedoch die darunter verborgenen Körperformen kaum erahnen. Die ältere, Morra spielende Dame auf **366** zeigt als einzige einen ausgeprägten Buckel im Vergleich zu ihrer Gegnerin. Ähnlich aufgeworfen ist jedoch auch der Schulterbereich des hübschen Mädchens auf dem rotfigurigen Athener Skyphos des Mysterienmalers I<sup>127</sup>. Das abnorme Aussehen der Morra-Spielerin wird also vornehmlich durch die rohe Physiognomie formuliert.

Dass die stoffreiche Gewandung auch nicht das Verhüllen korpulenter Körper meint, wird aus dem Vergleich mit den Nereiden auf der [Pariser Stamnos-Pyxis](#) und der Persephone auf dem Bonner Kelchkrater ersichtlich<sup>128</sup>. Die Physiognomien sind durch eine gerade Nase, wenig prononcierte Lippen und ein kleines Kinn der positiven Norm getreu gebildet. Ihre Gewänder sind aber ebenso reich und füllig gestaltet wie bei den weiblichen Figuren auf den Kabirenbechern.

Die Mantelfiguren der Mysterienmaler sind meist in aufrechter Haltung dargestellt. Sie verharren in einer bewegungslosen und aufrechten Position oder stützen sich auf ihren Stab und stehen ohne Ausnahme mit beiden Füßen fest auf dem Boden. Anders als bei den nackten Figuren gaben die Mysterienmaler die Mantelfiguren zumeist nur in einer Ansicht wieder, entweder vollständig im Profil (Abb. 36, **422** [linke Figur]; 34, **380** [linke Figur]), den Oberkörper im Dreiviertelprofil (Abb. 8, **6**; 37, **292**; 34, **380** [rechte Figur]; 36, **422** [sitzende Figur]. [51a-51b](#), [103/103](#), [365](#), [399](#),

<sup>126</sup> Bildbeispiel für krumme Lagobola, s. CVA Ferrara (1) 7 Taf. 13, 2: [att.-rf. Volutenkrater](#), Ferrara Museo Nazionale di Spina 5081, 400-390 v. Chr. Bildbeispiele für knotige Keulen, s. CVA Kiel (1) 73-74 Taf. 35, 2: [att.-rf. Kelchkrater](#), Theseus geht gegen den Stier von Marathon vor, Kiel Kunsthalle Antikenslg. B 557, spätes 5. Jh. v. Chr.; Simon 1981, 132-133 Abb. 192: [att.-rf. Kelchkrater](#), u. a. Herakles mit Keule, Niobiden-Maler, Paris Louvre G 341, um 450 v. Chr.

<sup>127</sup> s. Avronidaki 2007, Taf. 27: [böot.-rf. Skyphos](#), Argos- und Mysterienmaler I, Athen NM 1406, um 400 v. Chr.

<sup>128</sup> s. CVA Paris Louvre (17) 38-39 Taf. 36-37: [böot.-sf. Stamnos-Pyxis](#), Mysterienmaler I, Paris Louvre CA 791, Anfang 4. Jh. v. Chr.; Ure 1933, 29-31. 25-26 Abb. 25-26: [böot.-sf. Kelchkrater](#), Mysterienmaler I, Bonn Akad. Kunstmus. 363 Anfang 4. Jh. v. Chr.



403), oder der gesamte Körper ist frontal zum Betrachter gerichtet (Abb. 34, 380; 36, 422). Beide Füße sind jedoch unabhängig von der Körperansicht durchweg ins Profil gerückt. Grundsätzlich entsprechen Ansichten und Haltung den attischen Darstellungen von Mantelfiguren mit Stock, doch ist deren Standmotiv entgegen der Figuren der Mysterienmaler ponderiert und [die Beinstellung in Vorder- und Profilansicht](#) unterschieden<sup>129</sup>.

#### e) Zusammenfassung

Die abnormen physischen Verzerrungen der in den Mantel gehüllten Körper beschränken sich weitgehend auf die Physiognomie. Ihnen fehlt die schlaffe Muskelangabe der unbekleideten Gestalten wie auch die kraftlose und instabile Haltung. Sie nehmen vielmehr eine unbewegte, blockhafte und ‚schwere‘ Haltung ein. Ebenso weisen die Körper der Figuren nur an unbekleideten Partien eindeutige Verformungen auf, sie wurden aber nicht durch verschiedene Körperansichten tordiert und übersteigert. Der deutliche Unterschied liegt im Sich-Bewegen begründet. Die nackten Figuren sind aktiv; sie kämpfen, tanzen, jagen oder laufen. Die Verformung des Körpers haben die Mysterienmaler offenbar an die Bewegung gebunden und umgekehrt. Nicht nur das – zwei Themen bilden überdies gehäuft die extremste Form der Verkürzung ab: das Tanzen und die Pygmäen der Geranomachie<sup>130</sup>. Beides sind *per se* komische Sujets in Literatur und Kunst gewesen.

Die Mantelfiguren verharren, sie vollführen keine als aktiv formulierten Bewegungen. Ihre motivisch bedingte Passivität macht eine übersteigerte Verformung des Körpers unnötig. Bei ihnen und den gelagerten Zechern ist das Gesicht das einzig sichtbare nackte Körperteil, das als zentraler Träger des *αἰσχρὸν* verformt wurde. Ob Torso und Extremitäten aufgrund des Themas zurückhaltend verzeichnet sind, lässt sich nicht eindeutig festlegen. Auf 292 war der Fackeltänzer einst als weißbärtig charakterisiert; er ist besonders deutlich verkürzt. Mit hohem Alter waren demnach sowohl ruhige als auch bewegungsreiche Bildthemen konnotiert.

### 3. Der Werkstattkreis der Rebrankengruppe

Ungefähr zeitgleich mit den Mysterienmalern beginnt im letzten Viertel des 5. Jhs. v. Chr. auch die Rebrankengruppe, die Teil der Werkstatt der Maler des GAK war, Kabirenskyphoi herzustellen. Anders als die Mysterienmaler gestalteten die Maler der Rebrankengruppe die Formen und Proportionen von Körper und Gesicht vielfältiger und in mehrfigurigen Darstellungen abwechslungsreicher. Eine Typenscheidung der Physiognomien und Körper nach weiblichen und männlichen Figuren bietet sich nicht an, da die Figuren physisch mit den gleichen Bildformeln verzerrt wurden und im Fall der bekleideten Figuren vor allem mittels der Haar- und Gewandtracht nach Geschlecht unterschieden sind.

<sup>129</sup> vgl. Matheson 1995, 159 Taf. 137 b: [att.-rf. Kelchkrater](#), Dinos-Maler, Bologna Museo Civico Archeologico 300, 420 v. Chr.

<sup>130</sup> Der Tanz ist in besonderer Weise in komisches Sujet in antiken Bildern und Texten, s. *D. V. Bilder von Tanz, Gelage und Fest*. Ebenso die Pygmäen: In der griechischen Bildkunst stellen sie Prototypen des Komischen dar, s. *D. II. Die Mythenparodie der Geranomachie*.

### a) Hässliche Köpfe

Allen Köpfen gemeinsam ist die Wiedergabe der Augen, die durch einen kurzen Strich oder durch zwei im Winkel zueinanderstehende Striche in einfacher Ritzung angegeben sind. Die Pupille ist als Strich oder Punkt dazwischengesetzt. Darüber erscheint die Augenbraue als einfache bogenförmige Ritzung. Analog zu den Mysterienmalern und dem Pan-Satyr-Maler sind bei der Rebrankengruppe die Augen nicht abnorm gebildet, sondern entsprechen der konventionellen Darstellungsweise in der griechischen Vasenmalerei des 4. Jhs. v. Chr.<sup>131</sup>

Eine Übersicht zu den physiognomischen Varianten und den Regeln der Verzerrung verschaffen die Darstellungen auf dem großen Athener Kabirenbecher **297**. Auf der Vorderseite haben sich zwei Paare von Männern auf flachen Lagerstätten niedergelegt, zwischen denen ein Flötenspieler den *Diavlos* bläst (**297**). Die beiden linken Zecher haben längeres, struppiges Haar sowie buschige und stark geschwungene Augenbrauen. Stirn sowie Kinn sind mehrfach gefaltet, und durch die nach unten gezogenen Mundwinkel wird das Gesicht mimisch verzerrt. Der Nasenrücken des linken Mannes ist tief und rund eingesenkt und endet in einer stupsartigen Nasenspitze, beim rechten ist sie ‚schweinsartig‘ aufgeworfen und der Nasenrücken fällt schräg ab. Der Kopf des linken Zechers ist oval, der seines Nachbarn quadratisch geformt. Beim anderen Paar hingegen tragen beide Zecher kurzes, am Kopf anliegendes Haar, beim Linken ist es auf der rundlichen Kalotte in leichten Buckeln gewellt, beim Rechten stehen die Haare in kurzen Borsten vom kreisförmigen Hinterkopf ab. Der Rechte ist durch eine deutliche Hakennase, geritzte Nasolabialfalten und ein kantig und spitz vorspringendes Kinn charakterisiert. Beim Linken sticht die lange, fingerartige Nase hervor, auf die die leicht vorgewölbten Lippen und ein kleines Kinn folgen. Im Gegensatz zum linken Zecherpaar sind diese Symposiasten mimisch beruhigt, der Mund ist fest geschlossen und die Gesichtsmuskulatur entspannt. Der Tänzer weist eine rechtwinklig eingesattelte Stupsnase auf, hinter der die Mundpartie zurückspringt und die Lippen einfallen. Sein Untergesicht ist gerundet und der runde Hinterkopf biegt auf Ohrenhöhe kantig um. Mit kurzem, gelocktem Haar, gerader Nase mit fein gerundeter Spitze und kantiger Kinnpartie wirkt der Flötenspieler wenig physiognomisch exaltiert. Die aufgeblähten Wangen können zuvorderst als bildliches Signal lauter Flötenmusik verstanden werden.

Auf der Rückseite des Athener Bechers (s. Deckblatt) schreitet ein Adorantenzug, bestehend aus zwei Frauen, einem Mann und einem Kind, auf den lagernden Kabiros zu, hinter dem – nur fragmentarisch erhalten – ein Stier in Richtung der herannahenden Verehrer steht. Die Frau mit verschleiertem Haupt am linken Ende des Zuges ist durch eine hohe Stirn, eine schräge, stumpf gerundete Nase sowie eine eingefallene Mundpartie mit einem fliehenden, gerundeten Kinn charakterisiert. Anders ist die Profilinie des Mädchens rechts von ihr gezeichnet: Die leicht gewellte Stirn trifft auf eine große, runde Nase, leicht vorgewölbte Lippen und ein exponiertes, rundliches Kinn. Rechts von den beiden steht eine männliche Figur im *Himation*, von deren Nasen-Mundpartie nur der im rechten Winkel eingesenkte Nasenrücken und das spitze Kinn des scharf umbrechenden Kiefers erhalten sind. Der weit ausladende Hinterkopf wird von ungeordneten,

<sup>131</sup> s. Anm. 90.

lockigen Haaren bedeckt. Der Kopf des kleinen Knaben vor ihm ist kaum differenziert; er besitzt eine lange, vorn abgeflachte Nase und eine aufgebuckelte Stirn.

Die Köpfe auf dem großen Athener Kabirenbecher veranschaulichen ausschnitthaft die äußerst variable Bandbreite physiognomischer Verzerrungen der Rebrankengruppe. Die Gesichtszüge sind in gleicher Weise wie auch in anderer Zusammenstellung auf den restlichen Bechern dieser Werkstatt kombiniert. So besitzt der kleine Opferdiener in der Adorantenszene auf [290](#) eine ähnliche stumpf gerundete Nase wie die verschleierte Frau auf [297](#), jedoch sind bei dem Opferdiener die wulstigen Lippen und das Untergesicht vorgeschoben. Die Frau hinter ihm, die bis auf das Gesicht fest vom Mantel umhüllt ist, trägt ähnliche Gesichtszüge, nur die Nase ist etwas flacher gebildet und geht ohne Absatz in die Oberlippe über. Der Mann links außen dagegen besitzt eine vorgewölbte Stirn, die scharf auf den waagrechten Nasenrücken umknickt. Seine Unterlippe steht über die breite Oberlippe vor; das runde Kinn läuft zum Hals hin flach aus. Ein deutlich exponiertes Untergesicht, das röhrenförmig in die Länge gezogen ist, zeigt auch Kephalos auf [303](#), gepaart mit einer fingerartigen Nase sowie einem kugelrunden, großen Hinterkopf. Die bisher beobachtete physiognomische Individualisierung der Personen in mehrfigurigen Szenen trifft auf nahezu alle Darstellungen der Rebrankengruppe zu.

Der Grad der abnormen Modifikation wird besonders durch den Vergleich mit den Komoseteilnehmer auf dem schwarzfigurigen Einhenkeltopf in Berlin (Abb. 15) deutlich, der aus dem Werkstattkreis der Rebrankengruppe stammt. Auf dem Gefäß besitzen die männlichen Komasten durchweg einen wohlgerundeten Kopf, eine Nase mit geradem Rücken und spitzem oder rundlichem Ende. Lippen und Kinn fügen sich in ausgewogenen Schwüngen in das Untergesicht ein, allein die Stirn buckelt sich auf Höhe der Augenbrauen auf. Sie scheint aber in Verbindung mit der gesamten Physiognomie und der Kopfform nicht als abnorme Veränderung intendiert gewesen zu sein.

Grundsätzlich basieren alle Physiognomien der Rebrankengruppe auf den gleichen malerischen Verzerrungsmerkmalen, die jedoch unterschiedlich zusammengesetzt jeweils ein individuelles, abnormes Gesicht ergeben. Anders als der Mysterienmaler I, der seine Figuren mit wenigen standardisierten Gesichtstypen versah und diese häufig durch Haar- und Barttracht weiter differenzierte, kombinieren die Maler der Rebrankengruppe additiv aus einer Palette physiognomischer Merkmale und gestalten somit individuelle und abwechslungsreiche Gesichter. Damit war vielleicht das Bestreben verbunden, alle Facetten des Abnormen vorzuführen und die Protagonisten der jeweiligen Szenen in den verschiedenen Kombinationen zu inszenieren und gegeneinander abzusetzen.

#### *b) Nackte und bekleidete Körper*

Die abnorme Körperbildung der Rebranken-Figuren lässt sich, wie bei den Mysterienmalern, nach nackten und bekleideten trennen, da beide Körpertypen jeweils eigenen physischen Verkürzungen folgen. Entgegen den Verzerrungsregeln der Mysterienmaler überschneiden sich die beiden

Figurentypen bei der Rebrankengruppe jedoch hinsichtlich der Körperansichten und des Standmotivs.

Parallel zur variablen abnormen Wiedergabe der Physiognomien gestalten die Rebrankenmaler auch die Körper sowohl in Hinsicht auf Körperkontur und -formen als auch die Größe der Personen mannigfaltiger. Die Gestaltung der Formen lässt sich am Körper- und Bewegungsbild des springenden Tänzers auf dem großen Athener Kabirenskyphos [297](#) ablesen. Er kann den motivisch ähnlichen Tänzern auf dem schwarzfigurigen Berliner Einhenkeltopf aus dem Werkstattkreis der Rebrankengruppe gegenübergestellt werden (Abb. 15). Der Tänzer von [297](#) weist drahtige, kaum muskulös akzentuierte Extremitäten und knochige Füße auf, sein Gesäß lädt kantig aus, der Rücken knickt unterhalb des Brustkastens tief ein, die Rippenbögen zeichnen sich durch die Haut ab und der keulenartige Phallos rundet die abnorme Konzeption ab. Ganz anders erscheinen die beiden jugendlichen Tänzer auf dem Einhenkeltopf: Ihre Körperkonturen umschreiben wohlgeformte, kräftige Beine und Arme, Füße mit kräftigem Spann, einen kleinen Po; eine gespannte Muskulatur überzieht den Torso. Der Vergleich macht deutlich: Die Maler der Rebrankengruppe verformten den Körper also von Kopf bis Fuß in allen Einzelheiten.

Eine äußerst extreme Körperformulierung zeigt z. B. der Jäger auf [379](#). Sein gesamter Körper ist als äußerst ausgemergelt geschildert. Die Wirbelsäule zeichnet sich aufgebuckelt durch die Haut ab, die Brust ist aufgebläht, der Bauch eingefallen und das Gesäß steht knochig vor. Die Rippen sind als kurze Querstriche an der Seite eingezeichnet. Das Glied hängt schlaff zwischen den dünnen, strichartigen Beinen nach unten und auch die Arme sind formlos und dürr gebildet.

Einige Figuren sind durch vergleichbar stark gestauchte und dickliche Formen charakterisiert. Hierzu zählen Kephalos auf [303](#) und die beiden Ringer auf dem verlorenen Berliner Becher [355](#) (Abb. 31, [355](#)), deren Körper durch eine äußerst faltige und schlaffe Oberfläche, eine schmale Brust und einen aufgedunsenen Bauch stark abnorm gestaltet sind; im Gegensatz hierzu sind die Arme und Beine kurz und dünn. Durch feine Kontraste spezifizierte der Maler der Rebrankengruppe überdies die Körperformulierung wie an den beiden Ringern auf [355](#): Besitzt der Torso des linken Athleten einen birnenförmigen Umriss mit einem gerundeten, großen Hintern, wurde der rechte mit einer langrechteckigen Körperform mit aufgebuckelter Schulterpartie und flach einfallendem Gesäß versehen. Die dürre, knochige Statur der einander gegenüberstehenden Faustkämpfer auf demselben Kabirenskyphos (Abb. 31, [355](#)), an denen sich die Haut schlaff, unmuskulös und faltig um das Knochengerüst legt, wird im Vergleich mit [Athleten auf panathenäischen Preisamphoren](#) deutlich, deren schlanke Gliederformen und gespannte, muskulöse Kontur sich zu einem kräftigen Körper zusammenfügen<sup>132</sup>. Der linke Schwerathlet besitzt zudem einen länglichen, nach unten abknickenden Phallos, beim Rechten hängt das etwas kürzere Glied schräg zwischen den Beinen.

Eine weitere Facette der nackten Körperwiedergabe zeigen die beiden Läufer auf [353](#). Die dünnen, flüchtig gezeichneten Extremitäten sind an den erdnussförmigen Oberkörper mit ge-

<sup>132</sup> vgl. Bentz 1998, Taf. 105 Nr. 4.013: [panathenäische Preisamphora](#), Polyzeilos, London BM B 604, 367/366 v. Chr.

schwellter Brust, leicht gewölbtem Bauch, rundem, hängendem Hintern und langem Phallos angesetzt, der dicker als die Extremitäten ist. Mit nur wenigen Pinselstrichen gelingt es dem Rebrankenmaler, die beiden Läufer, die in einer ähnlichen Laufbewegung verhaftet sind, physiognomisch und körperlich voneinander zu unterscheiden.

Insgesamt sind Länge, Form und Umfang der Geschlechtsteile bei den nackten Figuren vergleichsweise vielfältig gestaltet und nicht an bestimmte Figurentypen gebunden. Die Maler der Rebrankengruppe entwarfen zahlreiche Spielarten eines abnormen Phallos: von kurz und keulenartig verdickt bis lang und dicklich (Abb. 14, **363**, [74](#), [367](#), [401](#)) oder zur punktförmig abgesetzten Spitze hin sich verjüngend ([390](#)) bzw. lang nach unten abbiegend. Zumeist hängen die Geschlechtsorgane schlaff zwischen den Beinen oder sind ab der Mitte gekrümmt (Abb. 31, **355**, **19**, **116**, [303](#), [353](#), [401](#)).

Unterscheiden sich die bisher beschriebenen Figuren im Grad der abnormen Körperbildung, so ist ihnen die normative Proportionierung gemeinsam. Die Länge der Glieder steht weitgehend in einem normalen Verhältnis zum Oberkörper, auch wenn die Körperteile insgesamt gestreckter angelegt sind als beim Mysterienmaler I. Ähnlich den Figuren seiner Werkstatt tritt jedoch bei einigen Gestalten der Rebrankengruppe durch die Knickbeinstellung eine Verkürzung ein, die nur zum Teil wie bei den Läufern oder dem Tänzer im Bewegungsmotiv begründet liegt (Abb. 31, **355**, [297](#), **298**, [390](#)).

Die bekleideten Figuren auf den Bechern der Rebrankengruppe sind zumeist in ein Himation gehüllt, das den gesamten Körper bedeckt, oder der Saum verläuft quer über die Brust. Die Gelagerten tragen einen Hüftmantel (Abb. 4, **297**, [74](#)), die weiblichen Figuren sind entweder mit einem Peplos (Abb. 4, **297** [Frau mit Becher]), oder einem Chiton mit Mantel darüber bekleidet, der über den Kopf gelegt ist (Abb. 4, **297**, [389](#), [290](#)). Anders als bei den Gestalten der Mysterienmaler zeichnet sich die abnorme Körperkonzeption aber oftmals durch das Gewand ab. So sind die eingeknickte Beinstellung und das rundliche Gesäß bei den Männern am linken Bildrand von [290](#) und [389](#) sowie dem Flötenspieler auf [379](#) durch das Gewand hindurch zu erahnen. Auch bei der Mantelfigur auf **297** drückt sich der kantige Hintern durch das Himation ab. Bei den gelagerten Zechern (Abb. 4, **297**, [74](#), [401](#)) hingegen erwecken die entblößten Oberkörper nicht den Eindruck einer gewollten Deformierung. Die abnorme Körperkonzeption ist hier vor allem auf die Physiognomie konzentriert.

In Gegenüberstellung zu den Figuren des Mysterienmalers verzerren die Maler der Rebrankengruppe den Körper kaum durch abnorme Bewegungen oder Haltungen; nur selten steigern sie die Verkürzung durch verschiedene Ansichten. Einschränkend muss jedoch hinzugefügt werden, dass die Mehrzahl der Figuren bewegungspassiv ist, einzig die tanzenden und laufenden Gestalten zeigen übermäßige Bewegungsweisen.

Vornehmlich sind die bekleideten wie nackten Figuren vollständig im Profil abgebildet. Bisweilen öffnet sich der Oberkörper in Vorder- (Abb. 4, **297**, [290](#), [389](#)) oder Dreiviertelansicht (s. Deckblatt, [303](#), [353](#), [372](#), [390](#)); Beine und Kopf, manchmal auch der Unterkörper (Abb. 31, **355**

[Ringer in der Mitte]), sind im Profil dargestellt. Selten ist der gesamte Körper frontal wiedergegeben (s. Deckblatt. [74](#), [353](#), [391](#)), wobei dann der Kopf zumeist ins Profil gerückt ist.

Übersteigerte Bewegungen, die durch verschiedene Körperansichten erzielt werden, beschränken sich auf die Darstellungen von Tänzern ([297](#), [300](#), [312](#), [353](#)). So ist die Schulterpartie des Tänzers auf [297](#) frontal zum Betrachter gewendet, der Oberkörper in Dreiviertelansicht, Hüfte sowie Beine im Profil. Die Torsion des Körpers vereint sich in diesem Fall mit dem Motiv des Tanzens, das sich grundsätzlich durch übersteigerte Haltungen des gesamten Körpers von anderen Bewegungsmotiven unterscheidet. Ähnlich verhält es sich mit dem Tänzer in Vorderansicht auf [353](#), dessen Tanzsprung mit angezogenen Beinen und dem im Gegenspiel exponiert herabhängenden Phallos ebenfalls als verkürzte Bewegung charakterisiert ist<sup>133</sup>. Die Exaltiertheit der vorgeführten Tänze wird mit einem Blick auf die Bewegungshaltung der normativ gestalteten Komasten auf dem Berliner Einhenkeltopf sichtbar (Abb. 15). Die ausgelassene Stimmung des Umzugs neben einem großen Volutenkrater äußert sich in den leichtfüßigen Sprüngen und den ausgebreiteten, Balance suchenden Armen der beiden Tänzer. Der Linke hat seinen rechten Arm weit hinter den Kopf geführt. Qualitativ besteht jedoch ein Unterschied zu den überschwänglichen und ausgreifenden Hampeleien der verzeichneten Figuren; d. h. proportional zum verzerrten Körper übersteigert der Rebrankenmaler auch die Tanzbewegungen.

Die physische Kraftlosigkeit und Labilität, wie sie eindrucksvoll beim Mysterienmaler umgesetzt wurde, zeigen auch zahlreiche Figuren der Rebrankengruppe. Der nackte Mann auf dem Skyphos [391](#) (rechts) und der Mann im Himation auf [290](#) nehmen eine gebeugte Haltung ein und stützen sich aufgrund körperlicher Schwäche auf einen Stock. Rücken und Beine des Mannes auf [290](#) sind S-förmig gekrümmt. Beim linken Mann auf [290](#) und der Person am Ende des Adorantenzuges auf [398](#) sitzt der Kopf schwer zwischen den Schultern und wird durch die verkürzte, buckelige Körperhaltung nach vorne geschoben. Auch mythische Figuren wie Kirke auf [398](#), Aias auf [390](#) und der Jäger auf [379](#) nehmen eine gebeugte Körperhaltung ein. Die zwei Athletenpaare und der Waffenläufer auf dem Becher [355](#) (Abb. 31, [355](#)) sind ebenfalls als völlige Gegenbilder zu den physischen Qualitäten eines normativen Athleten formuliert. Die Faustkämpfer tänzeln auf dünnen, kraftlos eingeknickten Beinen, wodurch die Haltung an Statik verliert; der rechte Kämpfer erweckt sogar den Eindruck, jeden Moment nach hinten zu kippen. Die schwächliche Konstitution vieler Figuren wird besonders durch die Knickbeinstellung hervorgerufen (s. Deckblatt. [74](#), [367](#), [379](#), [390](#), [401](#)), die dem Standmotiv eine starke Labilität verleiht.

Ein deutlicher Unterschied zur Mysterienmalerwerkstatt besteht jedoch bei den Standmotiven. Sie entsprechen zum größten Teil der Norm. Verglichen mit den streng ins Profil gesetzten Füßen der frontalen Mantelfiguren des Mysterienmalers (Abb. 34, [380](#); 36, [422](#)), ist bei dem Mädchen mit dem Kabirenbecher in der Rechten auf [297](#) (s. Deckblatt) oder dem Jüngling auf [391](#) (Mitte)

<sup>133</sup> Vgl. auch die Tänzer auf [19](#), [131](#), [312](#) und [372](#). Zu den Tänzern und Tanzbewegungen s. *D. V. Bilder von Tanz, Gelage und Fest*.

zwischen seitlich gestelltem Stand- und frontal gestelltem Spielbein unterschieden<sup>134</sup>. Der Körper des nackten Jünglings auf [391](#) ist darüber hinaus ponderiert, wie es beim Mystenmaler an keiner Figur zu beobachten ist.

### c) Zusammenfassung

Kein Körper und kein Kopf gleicht dem anderen, sondern die Maler der Rebrankengruppe schöpfen aus einem vielfältigen Fundus verkurvter Merkmale, die im Stil übereinstimmen, aber durch immer neue Kombinationen zu jeweils individuellen Figuren zusammengestellt wurden. Bei der Rebrankengruppe wird das Abnorme an den Körperformen, der Größe und Proportionierung sowie vor allem mittels der Physiognomie vorgeführt. Die Figuren sind innerhalb einer Darstellung variabel gestaltet, und somit werden zahlreiche Facetten der abnormen Körperkonzeption an ihnen durchgespielt. Die Verformung von Kopf und Körper ist weniger typisiert als beim Mystenmaler. Hierdurch erschaffen die Maler eine Reihe unterschiedlich formulierter Körper. Gegenüber dem Mystenmaler setzte der Rebrankenmaler jedoch grundsätzlich keine Torsionen zur Verzerrung ein. Auch die Mehrzahl der Stand- und Haltungsmotive entspricht der Norm und Konvention griechischer Darstellungsweisen. Insgesamt sind die Bewegungen weniger übersteigert und ausschweifend angelegt als bei den Mystenmalern. Die Verkurvung wird vor allem am Bild des bloßen Körpers, an den Muskeln, Knochen, am Fleisch und ihren Ausformungen konstruiert.

Dabei lässt sich thematisch eine besonders krasse Verzeichnung bei den Bildern von Tänzern, Jägern und Athleten erkennen. Der Tanz ist an sich, wie oben erwähnt, ein für komische Bilder geeignetes Thema. Zudem scheinen diese Darstellungen mit dem Fest in Verbindung zu stehen. Sie existieren also auch aufgrund der Ereignisse im Kabirion. Bei Jägern und Athleten verkurvten die Rebrankenmaler die ikonographische Essenz dieser Figuren<sup>135</sup>. Der Körper ist, was Sportler und Jäger nicht nur ausmacht, sondern daran ist auch ihr Erfolg, ihre positive Semantik, geknüpft. Um sie zu karikieren, blieb den Malern quasi nichts anderes übrig, als den Körper krass zu verzeichnen.

## 4. Verschiedene Stile, gleiche Zeit:

### Warum das abnorme Körperkonzept unterschiedlich umgesetzt wurde

Jede der drei Werkstätten – der Pan-Satyr-Maler, die Mystenmaler und die Rebrankengruppe – entwickelte ein eigenes abnormes Körperbild. Die Initialidee, Torso und Extremitäten aufzublähen oder zu schrumpfen und mit der abnormen Physiognomie des Satyrn, satyresker Wesen oder Pane zu kombinieren, scheint aus dem Pinsel des Pan-Satyr-Malers geflossen zu sein. Sehr wahrscheinlich nahm er die Ikonographie des Satyrs zum Ausgangspunkt seines Konzepts. Die ungelenke Körperkomposition, die durch das ‚Aneinanderstecken‘ von Ansichten zu Stande

<sup>134</sup> Vgl. die entsprechende Fußstellung des geehrten Siegers auf einer panathenäischen Preisamphora der Asteios-Gruppe im Griechisch-Römischen Museum in Alexandria (371/370 v. Chr.), s. Bentz 1998, Taf. 102 Nr. 4.009.

<sup>135</sup> s. D. IV. *Bilder bürgerlicher Exzellenz in abnormem Gewand*.

kommt, führen vor allem tanzende Mischwesen in vielfältigen Bewegungsweisen vor, die die raue und derbe Natur der halbmenschlichen Bestien und ihr womöglich trunkenes Treiben zum Ausdruck bringen. Da normative Figuren des Pan-Satyr-Malers zum Vergleich fehlen<sup>136</sup>, überdies solche, die keine tanzenden Gestalten zeigen, lässt sich nicht eruieren, in welchem Verhältnis das kantige, verkurvte Körperbild zum normativen Malstil des Pan-Satyr-Malers steht.

Indessen lässt sich anhand des normativen Bildrepertoires des Mystermalers I die Abänderung von Körperbildung, Haltung und Ansichtigkeit bei den abnorm gebildeten Figuren nachvollziehen. Die normativen Gestalten sind in der Mehrzahl weiblich und vollständig bekleidet. Ihre voluminösen Gewänder und das vollständige Aufsetzen mindestens eines Fußes erzeugen eine schwere Körperlichkeit. Was die Wiedergabe verschiedener Körperansichten betrifft, so ist der Mystermaler bei den normativen Figuren weniger experimentierfreudig vorgegangen als bei den verformten Gestalten. So sind die Nereiden auf der [Pariser Stamnos-Pyxis](#) abgesehen von der Schwert bringenden Meeresnymphe, deren Oberkörper frontal ausgerichtet ist, durchgehend ins Profil gerückt. Ebenso sind die Füße stets von der Seite zu sehen. Durch die Fußstellung und den starren Faltenwurf entsteht eine unnatürliche Beinhaltung. Bei der Nereide auf dem Berliner Mandelamphoriskos gab der Mystermaler die Füße und Unterschenkel in Vorderansicht wieder. Vergleicht man die genannte Nereide mit dem breitbeinig sitzenden ‚Halsbeißer‘-Pygmäen auf dem Berliner Kabirenbecher **354** (Abb. 11, **354**) wird – abgesehen davon, dass der Pygmäe nackt ist und seinen keulenartigen Phallos vor sich ausbreitet – der Unterschied zwischen einer ‚damenhaften‘ und unangemessenen Sitzweise verdeutlicht: Der Pygmäe dreht seine Füße nach außen, was umso mehr den Blick auf den Genitalbereich freigibt; die Nereide hat ihre Beine parallel zueinander gestellt.

Einen weiteren Aspekt der Standmotive beim Mystermaler demonstriert eine seiner wenigen nackten, normativ gebildeten Figuren: der Eros auf dem rotfigurigen Skyphos des Myster- und Argos-Maler in Athen<sup>137</sup>. Das Bild des Eros ist stark verwittert, einigermaßen deutlich sind aber die in Frontalansicht dargestellten Beine und Füße zu erkennen. Ganz gleich den abnormen Gestalten des Mystermalers lässt sich an ihm aber kein organisches Standmotiv ablesen.

Eine statische Körperkombination charakterisiert auch den lagernden ‚Heros‘ auf dem Glockenkrater in Athen<sup>138</sup>. Sein starr in die Frontale gerückter Oberkörper sowie der ausgestreckte linke Arm wirken unorganisch und flächig, zählen aber nicht zu den abnormen Körpermerkmalen des Mystermalers, sondern meinen, insbesondere in Verbindung mit der geraden Profillinie von Stirn zu Nase, die ‚schöne‘ Darstellung eines ‚Heroen‘. Auffällig ist auch, dass die Köpfe der beschriebenen Figuren durchgängig zur Seite blicken, der Mystermaler die Vorderansicht offenbar für ein καλός-Bild als ungeeignet empfand.

<sup>136</sup> s. B. II. 1. *Der Pan-Satyr-Maler*.

<sup>137</sup> Avronidaki 2007, Taf. 27: [böot.-rf. Skyphos](#), Argos- und Mystermaler I, Athen NM 1406, um 400 v. Chr.

<sup>138</sup> Lullies 1940, Taf. 26, 1-2: [böot.-rf. Glockenkrater](#), Mystermaler I, Athen NM 1393, um 400 v. Chr.



Das Verdecken durch Mantel, Peplos oder Chiton beruhigt den Körper in seinen Bewegungen und beschränkt diese auf Schreiten, Stehen und Sitzen. Dieses Prinzip lässt sich an allen bekleideten Figuren des Mysterienmalers I beobachten. Erst der nackte Körper bot ihm eine verformbare Masse. Die Mittel des Verbiegens, Streckens und Verdickens sind dabei die Vokabeln einer eigenen Bildsprache, die allein durch den Körper, seine Haltung und seine Bewegungen kommuniziert. Die griechische Kunst der Klassik war auf die Entwicklung einer solchen Körperbildsprache konzentriert, der auch die Formeln des Mysterienmalers zu Grunde liegen. Im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen bedient er sich aber nicht eines ponderierten oder organischen Bewegungs- oder Haltungskonzepts. Einzig seine abnormen, nackten Körper verdrehen und winden sich. Es wäre folglich denkbar, dass das Normbild des Mysterienmalers auf einem statischen Bewegungskonzept bzw. einer gemäßigten Bewegungsweise basierte.

Die Analyse zur abnormen Körperkonzeption der Rebrankengruppe erbrachte das Ergebnis, dass die Maler vornehmlich die Körpermasse deformierten und die Proportionen verzerrten, indessen Ansichtigkeit, Haltung und Standmotiv nicht exzessiv verformten. Wie es an vereinzelt Beispielen der Rebrankengruppe und des Malers des GAK deutlich wurde, zeichnen sich deren [der Norm verpflichteten Darstellungen](#) durch ähnliche Standmotive und Ansichten aus<sup>139</sup>. Offenbar arrangierte die Rebrankengruppe abnorme Figuren gemäß ihrer tradierten Malweise und konzentrierte sich auf die Abänderung des Körpers. Anders als die Mysterienmaler ließ die Rebrankengruppe die Körperformen sowohl an den [normativen](#) als auch an abnormen Figuren im Gewandverlauf durchscheinen<sup>140</sup>, wodurch diese an Plastizität gewinnen. Diese Körperlichkeit steht im Gegensatz zur starren Flächigkeit, die die Gewandzeichnung der Mysterienmaler auszeichnet.

Der Mysterienmaler I und die Rebrankengruppe legten ihren Körperkonzeptionen bestimmte Parameter zugrunde – Körperform, Haltung und Bewegungsweise –, die sie gemäß ihrer Maltradition kombinierten. Der Mysterienmaler orientierte die positive Norm vor allem an der Haltung und Bewegung, die Rebrankengruppe an plastischen Körperformen. Bedeutend ist, dass die Maler beider Werkstätten Zeitgenossen waren. Ihre abnormen wie normativen Körperkonzepte unterscheiden sich jedoch beträchtlich. Beide waren aber auf ihre Weise geeignet, dem Betrachter eine positive bzw. pejorative Bildaussage zu vermitteln. Norm wie Abnormität erhielten im Bötien des ausgehenden 5. und frühen 4. Jhs. v. Chr. unterschiedliche bildliche Ausprägungen. Die stilistische Feinunterteilung scheint in diesem Fall, wie es bereits bei der Analyse von

<sup>139</sup> CVA Paris, Louvre (17) Taf. 41, 1-4 : [böot.-rf. Kantharos](#), Maler des GAK, Paris Louvre CA 1139, spätes 5. Jh. v. Chr. ; Avronidaki 2007, Taf. 78α: [böot.-rf. Kantharos](#), Maler des GAK, Athen NM 1372, spätes 5. Jh. v. Chr.

<sup>140</sup> CVA Paris, Louvre (17), Taf. 44, 1-2. 45, 3-4: [böot.-rf. Glockenkrater](#), Art des Malers des GAK, Paris Louvre CA 925, spätes 5. Jh. v. Chr.; Lullies 1940, Taf. 18, 2: [böot.-rf. Kelchkrater](#), Maler des GAK, London BM 1910.4-18.1, um 420/400 v. Chr.; Lullies 1940, Taf. 23, 1: [böot.-rf. Glockenkrater](#), Maler des GAK, Athen NM 12593, um 420 v. Chr.; Lullies 1940, Taf. 23, 2: [böot.-rf. Glockenkrater](#), Maler des GAK, St. Petersburg Eremitage 2610, um 420/400 v. Chr.

Brauns Datierungsschema in Kapitel *B* deutlich wurde, keine chronologische Entwicklung zu spiegeln<sup>141</sup>. In Bötien existierten verschiedene Maltraditionen gleichzeitig nebeneinander.

## 5. Zwergenhafte Körpergröße als Merkmal von Abnormität

In der Forschung werden die Figuren auf den Kabirenbechern häufig als ‚Pygmäen‘ oder ‚Zwerge‘ angesprochen<sup>142</sup>. Dass einige Figuren als klein oder zwergenhaft charakterisiert sind, zeigen solche Darstellungen, auf denen ein deutlicher Größenunterschied zwischen den Figuren einer Szene markiert wurde. Prinzipiell kann das Größen- bzw. Längenverhältnis von Kopf und Torso bzw. von Beinen zu Torso einen ungefähren Maßstab für die Bestimmung einer kleinwüchsigen Statur geben; kurzum, die Kombination von großem Kopf, langem Oberkörper und kurzen Extremitäten. Weitere Hinweise liefern der motivische Kontext, z. B. Pygmäen in Szenen der Geranomachie oder die Kennzeichnung körperlicher Reife durch Bart oder Pubes, um auszuschließen, dass es sich um die Darstellung von Kindern handelt<sup>143</sup>.

Deutlich in der Größe unterschieden sind die Figuren auf dem Kabirenskyphos [289](#) des Karlsruher Kabirmalers. Die tanzende Orientalin an der Spitze des Zuges und der auf den Wagen aufspringende, weißbärtige Mann mit Stock am Ende der Prozession sind doppelt so groß dargestellt wie der weißbärtige Zwerg, der eine Flötenspielerin auf der Schulter trägt. Auf dem Becher [397](#) des Pan-Satyr-Malers unterscheidet sich der bärtige Tänzer rechts außen durch seine geringe Körpergröße von seinen Tanzgenossen. Unter den Bildern der Rebrankengruppe finden sich ebenfalls einige Beispiele verschiedentlich großer Figuren in einem Bild. Sichtbar in der Größe von den benachbarten Faustkämpfern unterschieden sind die beiden kleinen Ringer mit angezeichneter Pubes auf [355](#) (Abb. 11, [355.1](#)). Ebenfalls kleiner dargestellt als die beistehende oder daneben sitzende Flötenspielerin sind die Tänzer auf den Fragmenten [312](#) und [313](#). Mehrere Figuren vom gedrungenen Körpertypus der Rebrankengruppe könnten ebenfalls als zwergenhaft gedeutet werden. Einen recht großen Kopf bzw. einen gelängten, voluminösen Oberkörper besitzen die Figur auf dem Fragment [116](#), der Jäger auf [298](#) – das Schamhaar kennzeichnet ihn als dem Kindesalter entwachsen – und der Jäger auf [379](#) sowie Theseus auf [363](#) (Abb. 14, [363](#)).

Für einige Bilder lässt sich die verminderte Körpergröße thematisch begründen. Bei den kleinen Männchen auf dem Bostoner Becher [367](#) scheint es sich um die Darstellung mythischer Pygmäen zu handeln, die ebenso groß sind wie die Ziege bzw. der flügelschlagende Vogel, denen sie gegenüberstehen. Deutlich größer als der vor ihr flüchtende Mann und die kleinen Männer auf dem Baum ist auch die monströse Affenfrau auf [401](#) wiedergegeben. Der Größenunterschied soll in diesem Fall vermutlich nicht die Männer als ungewöhnlich klein, sondern die Affenfrau als monströs groß charakterisieren.

<sup>141</sup> s. *B. II. 3e*) Zusammenfassung.

<sup>142</sup> z. B. Wolters – Bruns 1940, 95-118; Binsfeld 1956, 16; Pfuhl 1923, 716; Daumas 1998, 25-26; Blakely 2006, 26. 32. 38; Thompson 2008, 153; Walsh 2009, 253.

<sup>143</sup> Dasen 1993, 163-171 bes. 170-171. Der szenische Kontext auf [297](#) (s. Deckblatt), ein Adorantenzug vor Kabiros, dem eine sehr kleine Figur vorangeht, legt nahe, dass es sich um ein der dargestellten Familie zugehöriges Kind handelt, s. *D. VI. 3. Bilder in der Ikonographie griechischer Weihreliefs*.

Im Allgemeinen sind die Längenproportionen des gedrunenen, nackten Körpertypus jedoch nicht stringent zwergenhaft. Auch sind die genannten Beispiele zum Teil als grenzwertig einzustufen, da die Länge der Extremitäten nicht merklich kurz, sondern Arme und Beine merklich dünn geformt sind. Nur gelegentlich konzipierten die Maler Figuren als eindeutig zwergenhaft, bei denen es sich häufig um Tänzer handelt. In der zeitgenössischen böotisch-rot- und schwarzfigurigen Vasenmalerei ist keine Figur dezidiert kleinwüchsig gestaltet. Die wenigen Beispiele auf den Kabirenbechern treten also in enger Verbindung zum Bildthema – Pygmäen und Tanzzwerge – auf<sup>144</sup>.

In der griechischen Kunst wurde die Wiedergabe Kleinwüchsiger recht unterschiedlich gelöst. Am Beginn dieses Kapitels wurde bereits das terminologische Dilemma angesprochen, das die unterschiedlich naturalistische Charakterisierung ‚grotesker‘ Figuren hervorrief. So wurden Terrakotten von deformierten menschlichen Gestalten gemäß der Naturtreue der dargestellten Missgestalt in pathologische und karikaturhafte ‚Grotesken‘ unterteilt<sup>145</sup>. Abgesehen von der fraglichen Stringenz derartiger Unterscheidungen, die zudem den motivischen Gehalt der Figuren vernachlässigt, nähert man sich auf diesem Weg nicht der semantischen Bedeutung solcher Darstellungen. In Verbindung mit den pathologischen Merkmalen von Zwergwüchsigen auf attischen Vasenbildern weist Véronique Dasen darauf hin, dass die ‚Kabirenfiguren‘ eine nicht reale physische Körperform besitzen, die ihres Erachtens vielleicht von existierenden kleinwüchsigen Menschen beeinflusst wurde<sup>146</sup>. Ausgehend von der Körperauffassung, die auf den Kabirenskyphoi bildlich umgesetzt wurde, orientierten sich die Vasenmaler nicht an der künstlerischen Idee einer wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe von deformierten Personen, sondern sie gaben eine eigene Realität wieder, die aus ihrem persönlichen oder dem innerlichen, subjektiven Verständnis des Auftraggebers erwachsen war. Vermutlich wurden die Bildideen von realen, physischen Erscheinungen gespeist, doch gerade die Kunst erlaubt es, diese uneingeschränkt zu kombinieren und zu modifizieren, wie z. B. im Fall der Kentauren oder ithyphallischen Satyrn. Das Bild des Kleinwüchsigen spielt aber, anders als es z. B. David Walsh postuliert<sup>147</sup>, bei den abnormen Körperkonzeptionen auf den Kabirenbechern keine vordergründige Rolle. Das Auftreten explizit zwergenhafter Figuren ist allein thematisch gebunden.

## 6. Die Physiognomien auf den Kabirenbechern und ihre Verbindung zur antiken Ikonographie von Menschen aus Subsahara-Afrika

In der Forschung zu den Kabirenskyphoi wird der Ursprung der ‚Kabirenphysiognomie‘ oftmals in der Ikonographie so genannter negroider Figuren lokalisiert<sup>148</sup>. Deren physiognomische Ge-

<sup>144</sup> s. D. II. 3. *Die Pygmäen auf den Kabirenbechern* und D. V. 2a) *Frenetische Tänzer*.

<sup>145</sup> s. C. I. *Grotesk, Realismus, Karikatur, Verkürzung und abnorm*.

<sup>146</sup> Dasen 1993, 170.

<sup>147</sup> Walsh 2009, 253: „Dwarfs or undersized characters, appear with extraordinary regularity throughout the burlesque material. (...) many gods or heroes themselves characterized as dwarfs or dwarfish. Most commonly this strategy is used in Kabeiric vase-painting.”

<sup>148</sup> Pfuhl 1923, 716; Sparkes 1967, 121; Snowden 1970, 27. 160-161. 182; Schachter 1986, 99; Daumas 1998, 25-26; Daumas 2000, 375; Blakely 2006, 53; Bedigan 2008, 282-289; Walsh 2009, 60. Den Begriff ‚negroid‘ nen-

staltung in der attischen Kunst weist auffällige Parallelen zu den abnormen Physiognomien auf den Kabirenbechern auf<sup>149</sup>. Diese Figuren besitzen ab der 2. Hälfte des 6. Jhs. v. Chr. eine weitgehend einheitliche Charakterisierung, die auch für die späteren Kunstepochen gilt: „runder Schädel, kurzes Buckellockenhaar, aufgewölbte Nase, wulstige Lippen und große Augen unter hohen Augenbrauen“<sup>150</sup>.

Dieter Metzler beschreibt eine große Bandbreite unterschiedlich gestalteter Physiognomien von Menschen aus Subsahara-Afrika. Seiner Ansicht nach habe die Künstler deren wirklichkeitsgetreue Wiedergabe interessiert, ohne dass damit eine pejorative Wertung einherging. Gleichzeitig merkt er an, dass auf einer [Amphora des Exekias](#) die Diener des Memnon als Schwarze charakterisiert sind, der Äthioper Memnon selbst nicht<sup>151</sup>. Entgegen Metzler scheint m. E. nicht die genealogische Verwandtschaft Memnons zu den Griechen für diese Darstellungsweise verantwortlich zu sein, sondern die Tatsache, dass Schwarze häufig in einer sozial niederen Funktion, z. B. der eines Dieners, dargestellt wurden, wie sie sich nicht für die Figur des Memnon eignen würde<sup>152</sup>. Besonders in der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. kamen in Athen dunkelhäutige Sklaven in Mode, deren Besitz als Ausdruck des prestige- und luxusbedürftigen Gebarens der Bürgerschaft verstanden werden kann<sup>153</sup>. Schwarze waren in doppelter Hinsicht sozial und ethnisch – als Sklaven und Fremde – einer negativen Wertung ausgesetzt, die durch übersteigerte physiognomische Merkmale als Gegensatz zur normativen Griechendarstellung im Bild erscheint<sup>154</sup>. Pseudo-Aristoteles setzt diese Merkmale – dunkle Hautfarbe und krauses Haar – mit Feigheit in Verbindung, die auch den Pygmäen und körperlich hässlichen Menschen nachgesagt wurde<sup>155</sup>. Gemäß Hippokrates und Platon seien ethnographische Kriterien dafür verantwortlich: Die warmen Südwinde würden starken Einfluss auf das Wesen der dort lebenden Menschen ausüben, an deren Physiognomie Dummheit, Faulheit und Feigheit abgelesen werden könnten<sup>156</sup>.

Im Fall der Kabirenbecher sehen viele Forscher die genannte Darstellungsweise als unmittelbares Vorbild für alle abnormen Physiognomien auf den Kabirenbechern an<sup>157</sup>. Die Pygmäen in

---

ne ich hier einmal zur Wiedererkennung des Themas, da es mit diesem Begriff in der Wissenschaft diskutiert wird. In englischen Studien wird durchweg ‚negroid‘ verwendet.

<sup>149</sup> Für Beispiele dieser Physiognomien auf attischen Vasen s. Snowden 1970, 116-118. 42-54 Abb. 12-26.

<sup>150</sup> Metzler 1971, 117.

<sup>151</sup> Metzler 1971, 116-117 mit Anm. 1; Bérard 2000, 395-402. 396 Abb. 15.4: [att.-sf. Amphora](#), Exekias, London BM 1849.5-18.10 (B 209), um 540/530 v. Chr.

<sup>152</sup> Laubscher 1982, 51 Anm. 198; EAA 2 (1959) 343 s. v. Caricatura (G. Becatti); Bérard 2000, 402. 405. Dasselbe gilt für die Darstellungen der Andromeda. Allein in der unteritalischen Vasenmalerei möchte Claude Bérard die Absicht erkennen, dass Andromeda mit den Zügen schwarzer Menschen versehen wurde, s. Bérard 2000, 406. 408 Abb. 15.12: [kampan.-rf. Hydria](#), Cassandra-Maler, Berlin Staatl. Museen V.I. 3238, Mitte 4. Jh. v. Chr. Volle Lippen in Vorderansicht weist aber auch der heraneilende Perseus auf. Es handelt sich also um eine Stileigenheit des Cassandra-Malers.

<sup>153</sup> Schäfer 1997, 63-64. 84. Vgl. bei Theophr. char. 21, 4 den Typus des kleinbürgerlichen Angebers, der Wert auf seinen schwarzen Sklaven legt.

<sup>154</sup> Laubscher 1982, 80-81; s. auch Bérard 2000, 409; Salmon 1994, 285. 293; Snowden 1970, 181.

<sup>155</sup> Aristot. phgn. 812a13-14. 812b31-32; Evans 1969, 9; s. C. III. *Die literarische Konzeption des abnormen Körpers*.

<sup>156</sup> Evans 1969, 19-20.

<sup>157</sup> s. Anm. 148.

den Bildern der Geranomachie (Abb. 20, 324; 11, 354, 299) werden zwar in den antiken Quellen in afrikanische Gebiete versetzt, doch sind sie, wie Véronique Dasen betont, in den Vasenbildern nicht als ‚afrikanisch‘ wiedergegeben, da entsprechende exotische Tracht und Landschaftsmerkmale fehlen<sup>158</sup>. Dasselbe gilt für die Kabirenbecher. Es ist vielmehr davon auszugehen, dass die Physiognomie von Schwarzen grundsätzlich mit der griechischen Vorstellung vom abnormen Körper kongruent ist. Dass die Maler der Kabirenskyphoi unmittelbar aus dem Formenschatz deren Physiognomie Anleihen entnahmen, ist möglich, wahrscheinlicher ist aber, dass die Entstehung und Entwicklung des abnormen Körperkonzepts prinzipiell durch ethnische Geringschätzung genährt und beeinflusst wurde. Hinzu kommt, dass der Ursprung der ‚Kabirenfiguren‘ im Bild des Satyrn liegt. Daher scheint mir auch Frank M. Snowdens Annahme nicht zuzutreffen, dass auf einigen Kabirenbechern explizit Schwarze dargestellt sind (etwa 302, 303, 366, 433). Thematisch, ikonographisch wie inhaltlich geben die von Snowden angesprochenen Darstellungen des Parisurteils, von Kirke und Odysseus, die Jagdbilder und die Szene um Kabiros und Pais keinen Anlass, in den Figuren Schwarze zu erkennen. Ihre Ikonographie und die abnorme Körperkonzeption auf den Kabirenbechern operieren vielmehr mit denselben Bildformeln.

---

<sup>158</sup> Dasen 1993, 185. Zur Tracht von afrikanischen Volksstämmen s. Hdt. 4, 43. Herodot berichtet von einem Volk kleiner Menschen in Libyen, die mit Palmenblättern bekleidet gewesen seien. In der Vasenkunst wurde die Tracht der Pygmäen nördlichen Barbaren angeglichen, s. *D. II. 2. Die Pygmäen in der attischen Bildkunst*.

### III. Die literarische Konzeption des abnormen Körpers, seine ethische Bewertung und die Polyvalenz des Hässlichen

Die griechische Kunst und Kultur der klassischen Zeit zeugen literarisch wie bildlich von der Auseinandersetzung mit dem menschlichen Körper<sup>159</sup>. In unmittelbare Interaktion mit dem Aussehen des Körpers treten die seelische Beschaffenheit und das menschliche Verhalten und Gebaren; alle drei sind voneinander abhängig. Philosophische, dramatische und historische Schriften plädieren für das Streben nach einem obersten Prinzip der Ordnung, des rechten Maßes und einer damit verbundenen Ausgeglichenheit der Seele – σωφροσύνη. Durch sein Handeln erschafft der Mensch dieses Ordnungsprinzip, hält es aufrecht und bekundet es durch sein Aussehen nach außen. In klassischer Zeit wurde dieses ethische Ideal mit dem Begriff der καλοκάγαθία beschrieben, die Verknüpfung von wesenhafter – ἀγαθός – und körperlicher Exzellenz – καλός.

Ein dicker Wanst, klapprige Stelzenbeine, eine breite Stupsnase und ein dicker Phallos erscheinen demgegenüber als gegenbildliche Un-Ordnung, wie es bereits die Semantik der Physiognomie von schwarzen Menschen nahelegt. Erzeugten derartige Körpermerkmale beim Betrachter entsprechende gegensinnige Assoziationen? Die Schriftquellen, die die καλοκάγαθία zum Inhalt haben, geben auch Einblick in sein Gegenbild, beschreiben dessen Aussehen und liefern die Vokabeln für dessen ethische Bewertung.

#### 1. Das αἰσχρόν als Gegensatz zur Norm und der Bedeutungsradius des Hässlichen

Platon schreibt „ohne das Lächerliche ist es unmöglich, von dem Ernstesten – wie überhaupt von irgendeiner Sache ohne ihren Gegensatz – einen richtigen Begriff zu erlangen“<sup>160</sup>; d. h. um die Beschaffenheit der körperlichen Norm und ihre Bewertung erfassen zu können, bedarf es des Vergleichs mit dem körperlich Abnormen und dessen Bewertung<sup>161</sup>. Platon bespricht solche Gegensätze unter moralischer Prämisse, indem er die zwei grundsätzlichen Gattungen des Tanzes erläutert:

„Die eine Gattung gibt eine Nachahmung des schönen Körpers mit der Richtung auf das Edle – τῶν καλλίωνων σωμάτων ἐπὶ τὸ σεμνόν –, die andere eine solche des häßlichen Körpers mit der Richtung zum Niedrigen – τῶν αἰσχίωνων τὸ φαῦλον. Und dann hat wieder die niedrige wie die ernstere Gattung je zwei Unterarten – καὶ πάλιν τοῦ φαύλου τε δύο καὶ τοῦ σπουδαίου δύο ἕτερα: Die ernstere stellt einen schönen Leib entweder mit einer tapfern Seele dar – ψυχῆς δ' ἀνδρικῆς – wie derselbe im Kriege und in gewaltige Anstrengungen verwickelt sich ergibt, oder mit einer ruhigen verständigen Seele – ψυχῆς σώφρονος – in glücklichen Umständen und gemäßiger Freude.“<sup>162</sup>

Platon formuliert Gegensatzpaare, die auf Körper und Geist angelegt sind: αἰσχρός und καλός, hässlich und schön, sowie φαῦλος und σπουδαῖος, moralisch bzw. ethisch schlecht und ernst<sup>163</sup>.

<sup>159</sup> Schnapp 1988, 568-574 bes. 574.

<sup>160</sup> Plat. leg. 816d; Übs. Loewenthal III 1950.

<sup>161</sup> Grant 1924, 19-20; Wannagat 2015, 14-15.

<sup>162</sup> Plat. leg. 814e; Übs. Loewenthal III 1950.

<sup>163</sup> Liddell – Scott 43 s. v. αἰσχρός: „opp. καλός: [1.] of outward appearance, ugly, ill-favoured; deformed. [2.] in moral sense: shameful, base“; 1919-1920 s. v. φαῦλος: „[II. 2.] inefficient, bad opp. σπουδαῖος“.

Im folgenden Abschnitt beschreibt Platon u. a. die beiden Unterarten der guten Tanzart, den Kriegs- und den Friedenstanz der tapferen bzw. besonnenen Seele. Für den schlechten Tanz unterlässt er es jedoch, die angekündigte Unterteilung zu erläutern. Er umschreibt ihn aber wie folgt:

„Was ist diese [zweifelhafte Tanzart], und wie hat man sie von einander zu scheiden? Jeder Tanz von Bakchantinnen und ihrem Gefolge, das man Nymphen und Pane, Silene und Satyrn nennt, wobei (sagt man) die Trunkenheit dargestellt wird, ferner solche, wobei man religiöse Reinigungen und Weihungen ausführt, – diese ganze Gattung von Tanz ist weder als Friedens- noch als Kriegstanz zu bestimmen; überhaupt ist ihre Bestimmung nicht leicht anzugeben.“<sup>164</sup>

Der Friedenstanz kann laut Platon nur in einem glückseligen Zustand ausgeführt werden, dessen Bewegungen auch eine ethische Wertung zulassen:

„Bei derartigen Zuständen [des Glücks] macht nun jeder Mensch körperliche Bewegungen, welche im Verhältnis zu der Größe seiner Freude selbst auch größer oder kleiner sind. Auch ein gemäßigerer Mensch, der sich auf die Tapferkeit besser eingeschult, wird seinerseits kleinere, dagegen ein mutloser, auf Mäßigung nicht eingeübter Mensch wird größere und heftigere Wechsel in seinen Bewegungen darstellen. (...) Deswegen hat die Nachbildung des Gesprochenen, wie sie durch äußere Gebärden geschieht, die gesamte Tanzkunst (Orchestik) geschaffen. Der eine bewegt sich hierbei auf angemessene, der andere auf unangemessene Weise.“<sup>165</sup>

Nachdem Platon die Tänze des σπουδαῖον behandelt hat, beschäftigt er sich im Folgenden mit den Tänzen der Komödie, die die Absicht verfolgen, γελοῖος zu sein. Somit entsteht ein weiteres Gegensatzpaar: γελοῖος und σπουδαῖος – lächerlich und ernst<sup>166</sup>:

„Hiermit sind wir mit den Bestimmungen für Chortänze, wobei Menschen mit schönem Körper und edler Seele auftreten, fertig – τῶν καλῶν σωμάτων καὶ γενναίων ψυχῶν. Solche Darstellungen aber, wobei unschöne Körper und Gesinnungen vorkommen und die Komödie nur auf das Lächerliche angelegt ist – τῶν αἰσχρῶν σωμάτων καὶ διανοημάτων καὶ τῶν ἐπὶ τὰ τοῦ γέλωτος κωμωδήματα τετραμμένων –, so daß in Sprache und Gesang, in Tanz und sonstigen Darstellungsmitteln all dieser Dinge das Komische maßgebend ist (...).

[816 e] Nur Sklaven und bezahlten Ausländern darf man solche Darstellungen auftragen und niemals in irgendeiner Weise sich eine ernsthafte Bemühung darum machen.“<sup>167</sup>

Mit der Darlegung der verschiedenen Tanzgattungen veranschaulicht Platon den grundsätzlichen Gegensatz zwischen dem Ideal und dem Abnormem und erklärt, worin die Norm und worin die Abweichung davon besteht: Die ruhige und tapfere Seele äußert sich in einem schönen, wohlproportionierten Körper, der sich aufrecht und in gemäßigter Geschwindigkeit bewegt sowie angemessen gebärdet. Er ist äußerlich καλός und somit moralisch wie sittlich ἀγαθός und σπουδαῖος. Ein hässlicher Körper hingegen, der eine gebeugte Haltung einnimmt und dessen Glieder eine unnatürliche Richtung besitzen, d. h. deformiert sind, vollführt übermäßige Bewegungen, die sich aus seiner Unbesonnenheit und Tugendlosigkeit ableiten – er ist αἰσχρός und

<sup>164</sup> Plat. leg. 815c; Übs. Loewenthal III 1950.

<sup>165</sup> Plat. leg. 816 d; Übs. Loewenthal III 1950.

<sup>166</sup> s. auch allgemein Liddell – Scott 342 s. v. γελοῖος; opp. σπουδαῖος.

<sup>167</sup> Plat. leg. 814e-816e, Übs. Loewenthal III 1950. An anderer Stelle in den *Gesetzen* diskutiert Platon gute und schlechte Tänze, Lieder sowie Gesänge und kommt zum selben Schluss: „Und damit wir nun über diese Dinge nicht übermäßig viele Worte verschwenden, so soll einfach alles, was mit einem körperlichen oder geistigen Vorzug zusammenhängt – τὰ μὲν ἀρετῆς ἐχόμενα ψυχῆς ἢ σώματος –, sei es nun mit ihm selbst oder einer Nachbildung von ihm, – das soll insgesamt als Stellung oder Lied für schön gelten – σχήματά τε καὶ μέλη καλά; dagegen wenn etwas mit einem Fehler zusammenhängt – τὰ δὲ κακίας ἀῖ –, so ist's vollständig das Gegenteil“, s. Plat. leg. 655a-b; Übs. Loewenthal III 1950; vgl. auch das Verhalten der Wächter in Platons Staat, die sich nicht in Nachahmung komödienthafter Verhaltensweisen üben dürfen, s. Plat. rep. 395d-e.

somit κακός, φαῦλος oder γελοῖος. Dass dem αἰσχρός ein solch breites Spektrum an pejorativen Untugenden innewohnt, tritt z. B. in Aristoteles' *Metaphysik* deutlich vor Augen, wenn er über die Lehren der Vorsokratiker, im Speziellen über den Philosophen Empedokles aus dem 5. Jh. v. Chr., spricht:

„Da aber auch das Gegenteilige des Guten sich als in der Natur vorhanden zeigt, und nicht nur Ordnung und Schönheit – οὐ μόνον τάξις καὶ τὸ καλόν –, sondern auch Unordnung und Häßlichkeit – ἀλλὰ καὶ ἀταξία καὶ τὸ αἰσχρόν –, und mehr Schlechtes als Gutes und mehr Minderwertiges als Schönes – τὰ κακὰ τῶν ἀγαθῶν καὶ τὰ φαῦλα τῶν καλῶν – führte ein anderer Denker [Empedokles] Liebe und Streit ein, jedes (dieser Prinzipien) als Ursache der jeweils entsprechenden (Phänomene).“<sup>168</sup>

Empedokles benennt als allgemeine Ursache für Bewegungen ebendiese Gegensätze: καλός und αἰσχρός, ἀγαθός und κακός sowie καλός und φαῦλος. Dass das αἰσχρόν jedoch in unterschiedlicher Intensität und Schärfe bestehen kann, erläutert Aristoteles im Kontext seiner Abhandlung zur Poetik:

„Die Komödie aber ist, wie gesagt, Nachahmung von zwar schlechteren Menschen – μίμησις φαυλοτέρων – aber nicht in jedem Sinn von Schlechtigkeit – οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν –, sondern (...) zum Unschönen gehört das Lächerliche – ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μόνιον. Denn das Lächerliche ist eine bestimmte Art der Verfehlung (des Handlungszieles) – τὸ γὰρ γελοῖόν ἐστιν ἀμάρτημά τι καὶ αἴσχος – und eine Abweichung vom Schönen, die keinen Schmerz verursacht und nicht zerstörerisch ist – ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν. So ist ja bereits die Komödienmaske irgendwie hässlich und verzerrt, aber ohne Ausdruck von Schmerz – τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχρόν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης.“<sup>169</sup>

Aristoteles spezifiziert hier das Lächerliche, das γελοῖον, als eine Art des Hässlichen, das im Unterschied z. B. zu φαῦλος oder κακός, das in der klassischen Literatur in Verbindung mit αἰσχρός durchweg eine moralische Schande und gesellschaftliche Unehre bezeichnet<sup>170</sup>, eben keine Verletzung der persönlichen und sozialen Reputation bedeutet. Dabei nennt er gleichzeitig den Kontext, in dem das αἰσχρόν gutartig und lächerlich ist: die Komödie.

Homer bringt im 7. Jh. v. Chr. die Bezeichnung αἰσχρόν fast ausschließlich zur Umschreibung schmähernder Worte und schändlicher Taten zum Einsatz, die dem Ideal der heroischen ἀρετῆ und ἀνδρεία zuwiderlaufen<sup>171</sup>. Nur an einer Stelle, wenn Homer den Aufrührer Thersites auf der

<sup>168</sup> Aristot. metaph. 984b-985a; Übs. Slezák 2003.

<sup>169</sup> Aristot. poet. 1449a32-39; Übs. Schmitt 2008. Alternativübersetzung dieser Stelle: „Das Lächerliche ist ein bestimmtes Fehlverhalten und Entstellensein, das weder Schmerzen bereitet noch schädlich ist, so wie etwa die lächerliche Theatermaske etwas Entstellendes und Verzerrtes ist, jedoch ohne Schmerz“; Übs. Kullmann 1995, 87.

<sup>170</sup> Nur in Auswahl seien Stellen in poetischen, historischen und philosophischen Schriften genannt, wo κακός und αἰσχρός als komplementäre bzw. zusammengehörige Erscheinungen geschildert werden. In den Tragödien des 5. Jhs. v. Chr.: Soph. El. 621; Aischyl. Pers. 444-445; Aischyl. Sept. 685; Eur. Heraclid. 223-224. 450; Eur. Andr. 244. Bei den Rednern des 4. Jhs. v. Chr.: Antiph. Frgmt. 59 (Diels – Kranz); Isokr. 1, 26, 2; Panegyricus 149, 9; And. 2, 9. Bei Philosophen und Historikern: Xen. mem. 3, 8, 6-7; Plat. Alk. 1, 116a4; 11. 117a9. 124a5. Zur Verwendung von αἰσχρός bei den archaischen Lyrikern und Tragödiendichtern s. Siems 1974, 37-39. 40-45.

<sup>171</sup> Hom. Il. 2, 119; 298. 3, 38. 6, 325. 13, 768. 23, 473. 24, 238; Hom. O. 18, 321; s. auch Siems 1974, 27-35; Wannagat 2015, 15.



Seite der Griechen beschreibt, verwendet er nach Ansicht von Gerhard Müller αἰσχρός, um dessen körperliche Hässlichkeit zu benennen, die er dann in weiteren Einzelheiten beschreibt<sup>172</sup>:

„Alle setzten sich hin und hielten sich still auf den Sitzen, / Nur Thersites, der maßlos redende, schimpfte noch weiter. / Dieser wußte viele und ungebührliche Worte, um mit den Königen grob und ungehörig zu hadern, / Wenn es ihm schien, es wäre zum Lachen für die Argeier;

Als der häßlichste Mann war er nach Troja gekommen – αἰσχιστος δὲ ἀνήρ: / Krumm die Beine, auf einem Fuß hinkend, die Schultern, die beiden, / Buckelig, zur Brust hin zusammengebogen; aber darüber / Lief ihm der Kopf spitz zu, drauf sproßte spärliche Wolle.“<sup>173</sup>

In Gegenüberstellung zur sonstigen Verwendung von αἰσχρός bei Homer scheint Thersites in zweifacher Weise charakterisiert zu werden – als körperlich und moralisch hässlich. Nachdem Homer Thersites' äußerliche Erscheinung beschrieben hat, lässt er ihn in einer aufgeregten Rede gegen Agamemnon und Achill wettern, um die Achäer zur Rückkehr in die Heimat zu überreden. Odysseus unterbricht ihn und weist ihn wie folgt zurecht:

„Maßloser Schwätzer Thersites, wemgleich ein tönender Redner, / Schweig und wolle du nicht allein mit den Königen streiten. Denn so erbärmlich wie du, sage ich, ist keiner der andern / Sterblichen, die mit des Atreus Söhnen nach Ilion kamen.“<sup>174</sup>

Thersites kann als erstes Beispiel einer literarischen Figur gelten, in der die physische und ethische Bewertung des Hässlichen zusammenfließt, wie sie für die Folgezeit zum festen Topos griechischer Moralvorstellungen wird. Denn anders als im Lateinischen, das für die auf die Form bezogene, ästhetische Wertung des Hässlichen den Begriff *deformis* kennt und für das sozial-moralische Urteil *turpis*, vereint das griechische αἰσχρός beide Aspekte<sup>175</sup>. Die Drastik von Thersites' Verhalten und das Ausmaß seines schändlichen Denkens wird durch Odysseus' Androhung unterstrichen, dass er Thersites, falls dieser nochmals eine aufwieglerische und gehässige Ansprache halten sollte, wider seine Vernunft ...

„... ergreife, die Kleider vom Leibe dir reiße, / Mantel sowohl als Leibrock und was die Scham die bedeckt hält, / Und dich selbst, den Weinenden, dann zu den Schiffen, den schnellen, / Aus der Versammlung jage, geschlagen mit schmähhlichen Schlägen.“<sup>176</sup>

Die Vehemenz von Odysseus' alarmierender Drohung wertet Geoffrey S. Kirk als ungewöhnlich gewaltsam, insbesondere da in den homerischen Epen das Sichtbarmachen der Geschlechtsteile durchweg vermieden wird<sup>177</sup>. Somit wird aber die enorme Dimension von Thersites' ethischer Schlechtigkeit und schändlicher Dreistigkeit verdeutlicht. Odysseus setzt seine Worte in die Tat um und schlägt auf Thersites' Rücken und Schultern ein. Dieser beginnt vor Schmerz zu weinen ...

„... krümmte sich (...) setzte sich nieder und bebte, / Leidend, verstörten Blickes wischte er ab seine Tränen. / Die, so bekümmert sie waren, lachten doch über ihn herzlich. / Und so sagte wohl mancher, indem er den Nebenmann ansah: / „Wahrlich, schon zahllose Taten brachte Odysseus zustande, / (...) nun aber tat er sein Meisterstück im Heer der Argeier – νῦν δὲ τόδε μέγ' ἄριστον ἐν Ἀρείοισιν ἐπέξευ –, / daß er den dreisten, lästernden Schwätzer zum Schweigen gebracht hat.“<sup>178</sup>

<sup>172</sup> Müller 1968, 20. Ebenso Kirk 1985, 139. Der Name Thersites scheint von θέρσος/θάρσος „dreist“ abgeleitet worden zu sein, s. Kirk 1985, 138.

<sup>173</sup> Hom. Il. 2, 212-219; Übs. Hampe 1979. Die gesamte Episode bei Hom. Il. 2, 211-270.

<sup>174</sup> Hom. Il. 2, 246-249.

<sup>175</sup> Kliche 2001, 27. 28-30.

<sup>176</sup> Hom. Il. 2, 261-264; Übs. Hampe 1979.

<sup>177</sup> Kirk 1985, 143 Zl. 261-264.

<sup>178</sup> Hom. Il. 2, 266-275; Übs. Hampe 1979.

Das buchstäbliche Bloßstellen des Thersites in Verbindung mit der körperlichen Züchtigung bedeutet eine völlige Demütigung. Die Forschung zum Lächerlichen und Humorvollen in der Antike zitiert besagte Szene als prominenten Beleg dafür, dass die homerischen Helden über die Figur des Thersites als Zeichen von „nasty mockery“ lachen, weil er alt, hässlich und ein Krüppel sei<sup>179</sup>. Das Gelächter über Thersites scheint aber weniger sein Aussehen auszulösen: Homer beschreibt ihn als unbeherrschten und unverschämten Redner, der gegen die Anführer aufbegehrt und auf diese Weise beabsichtigt, die Achäer zum Lachen zu bringen<sup>180</sup>. Er ist der Hässlichste unter den Griechen vor Troja, wird aber entgegen der Ansicht von Alexandre Mitchell weder als Krüppel noch als greisenhaft bzw. alt geschildert<sup>181</sup>. Thersites' physische Hässlichkeit verkörpert seine böse Gesinnung; das Gelächter, das nach Ansicht von Stephen Halliwell zur Entspannung der Krisensituation dient<sup>182</sup>, gilt aber seinem erbärmlichen Verhalten und zeigt die Zustimmung der Griechen zu Odysseus' Maßregelung – ein ἄριστον, ein Meisterstück. Das Hässliche ist hier κακός, nicht γελοῖος. Auch in der nachhomerischen Überlieferung findet die Betonung von Thersites' schlechtem Charakter Nachklang<sup>183</sup>. Platon hingegen bezeichnet ihn als γελωτοποιός, wie ihn Homer andeutungsweise betitelte: „Dieser wusste viel und ungebührlich Worte, um mit den Königen grob und ungehörig zu hadern, wenn es ihm [Thersites] schien, es wäre zum Lachen für die Argeier“<sup>184</sup>. Doch scheint Homer Thersites als einen recht erfolglosen Witzbold darzustellen, der sich den falschen Moment und Ort zum Witze Machen aussucht<sup>185</sup>. Platon erwähnt Thersites am Ende seines Staats in einer Darstellung über Seelen, die sich einen neuen Körper wählen:

„Dieses Schauspiel nämlich, sagte er, sei sehenswert gewesen, wie jede Seele sich ihre Lebensweise gewählt habe; denn der Anblicke habe Mitleid, Lachen und Bewunderung erregt. (...) Weit unter den letzten hätte man den Possenreißer Thersites erblickt, während er die Natur eines Affen annahm.“<sup>186</sup>

Die Bindung der Figur des Thersites an einen, der aufgrund seines Aussehens geeignet ist, Lächerliches vorzuführen, vollzog sich offenbar erst in klassischer Zeit.

<sup>179</sup> Jäkel 1994, 23 (Zitat); Mitchell 2002, 9; Mitchell 2009, 15. 144; Wannagat 2015, 15. Karsten Siems identifiziert Thersites ebenfalls als physisch und charakterlich hässlich. Aus dieser Diskrepanz ergäbe sich sein Lächerlichsein, s. Siems 1974, 35.

<sup>180</sup> Hom. Il. 2, 212-215.

<sup>181</sup> Mitchell 2002, 9; Mitchell 2009, 15.

<sup>182</sup> Halliwell 1991, 281-282. Robert Garland äußert in diesem Zusammenhang die Ansicht, dass Odysseus mit seiner Maßnahme die Absicht verfolgt, die Achäer wieder geeinigt hinter ihren Anführer Agamemnon zu stellen und jedweden Zweifel an seiner Autorität auszuräumen, s. Garland 1994, 78.

<sup>183</sup> Der Redner Aischines des 4. Jhs. v. Chr. führt als Vergleich für Demosthenes' Anhänger Ktesiphon die Figur des Thersites an, den Homer als Feigling und Denunziant beschrieben habe – ἄνανδρον αὐτὸν εἶναι καὶ συκοφάντην, s. Aischin. Ctes. 231, 3. Das moralisch Schlechte betont Sophokles' Protagonist im gleichnamigen Stück *Philoktetes*, der Neoptolemos um Bericht aus Troja bittet, s. Soph. Phil. 436-446; Übs. Willige 1995: „*Neoptolemos*: (...) Ja, nicht gerne rafft der Krieg die Schlechten, aber stets die Tüchtigen hinweg. – *Philoktetes*: Ich kann's bezeugen und gerade deshalb will nach einem minderwertigen Mann ich fragen, der doch schlaue bei dreistem Mundwerk war: wie geht es dem? – *Ne*. Nach welchem fragst du, wenn es nicht Odysseus ist? – *Ph*. Den mein' ich nicht, nein, da war ein Thersites noch, der wiederholte alles unentwegt, auch was gar niemand hören wollte: weißt du, ob der lebt? – *Ne*. Ich sah ihn selbst nicht; wie ich hörte, lebt er noch. – *Ph*. Ich dacht' es mir; denn Schlechtes – κακόν – kommt so leicht nicht um.“

<sup>184</sup> Hom. Il. 2, 213-215; Übs. Hampe 1979.

<sup>185</sup> Halliwell 1991, 291: „a γελωτοποιός out of context“.

<sup>186</sup> Plat. leg. 620a; 620c; Übs. Loewenthal II 1950.

Homer benennt die enge Bindung des hässlichen Körpers an das Schlecht-Sein an sich noch an anderer Stelle im zehnten Gesang, wenn er den trojanischen Späher Dolon beschreibt: Er ist  $\tau\omicron\iota\ \epsilon\acute{\iota}\delta\omicron\varsigma\ \mu\acute{\epsilon}\nu\ \xi\eta\nu\ \kappa\alpha\kappa\acute{\omicron}\varsigma$ , der schlecht bzw. „hässlich war an Gestalt“<sup>187</sup>. Er entpuppt sich danach als feiger Verräter der trojanischen Sache, als er von Odysseus und Diomedes beim Spionieren ertappt und nach seinem Verrat getötet wird<sup>188</sup>.

Von Bedeutung ist der Umstand, dass Thersites' Aussehen eine Anhäufung von extrem deformierten Körpermerkmalen darstellt; er hat krumme Beine, einen Buckel, einen Zwiebelkopf, kaum Haare und dazu hinkt er. Diese Zusammenführung mehrerer hässlicher Körperaspekte ist offenbar ausschlaggebend für die Bestimmung seiner Person als moralisch schlecht. Denn als hinkend wird in der *Ilias* auch Hephaistos geschildert<sup>189</sup>. Für ihn nennt Homer als weitere äußerliche Charakteristika eine haarige Brust und einen stämmigen Nacken<sup>190</sup>. Anders als Thersites zeichnet sich Hephaistos aber durch künstlerisches Geschick, Erfindungsreichtum und handwerkliches Fachwissen aus. Er ist „ein universaler Künstler“<sup>191</sup>. Seine körperliche Einschränkung, ein lahmer Fuß und schwach ausgebildete Beine, erregt in einer Episode der *Ilias* „unauslöschliches Lachen“<sup>192</sup>. Hephaistos übernimmt die Aufgabe des Schenckknaben, schenkt der Götterversammlung Wein ein und hastet humpelnd von Becher zu Becher. Die Kontrastwirkung, dass anstatt eines lieblichen, ganymedähnlichen Jünglings der hinkende Hephaistos den Wein reicht, scheint die Götter unbändig zu erheitern. Überzeugend ist in diesem Zusammenhang Erika Simons Vorschlag, dass Hephaistos ganz bewusst die Rolle des lächerlichen Clowns übernimmt, um einen Streit zwischen Hera und Zeus, der die Eintracht der Götterversammlung empfindlich unterbrach, zu schlichten. Hephaistos bringt die Götter zum Lachen und lässt den Zwist vergessen<sup>193</sup>.

Das Konzept des  $\alpha\iota\sigma\chi\rho\acute{\omicron}\nu$  spiegelt in ganz besonderer Weise die ethischen Wertvorstellungen der archaischen und klassischen Zeit wider. Die Interpendenz von Physis und Ethos darf als fest etabliertes Wertesystem im anthropologischen Denken der Griechen gelten. Die Dualismen von  $\alpha\iota\sigma\chi\rho\acute{\omicron}\varsigma$  und  $\kappa\alpha\lambda\acute{\omicron}\varsigma$  oder  $\gamma\epsilon\lambda\omicron\iota\omicron\varsigma$  und  $\sigma\pi\omicron\upsilon\delta\alpha\acute{\iota}\omicron\varsigma$  thematisieren dieses Denken in der literarischen Überlieferung klassischer Zeit. Das äußerlich Hässliche, hässliche Haltungen und Bewegungsabläufe verweisen auf eine schändliche, schlechte oder lachhafte, geistige Verfassung, demge-

<sup>187</sup> Hom. Il. 10, 316; Übs. Hampe 1979.

<sup>188</sup> Hom. Il. 10, 338-457.

<sup>189</sup> Hom. Il. 14, 239. 18, 371; 410-411; 417. 20, 36-37. 21, 331.

<sup>190</sup> Hom. Il. 18, 414-415.

<sup>191</sup> Simon 1980, 213; Hom. Il. 20, 11-12; Übs. Hampe 1979: „... nahmen Platz in der Halle, welche Hephaistos für Zeusvater hatte gebaut mit kundigem Wissen“; Hom. Il. 14, 166-168; 338-339 (Gemach der Hera mit Tricktür, gebaut von Hephaistos). 18, 416-420 (von Hephaistos gefertigte goldene Dienerinnen „mit Verstand im Inneren“). 21, 355 (erfindungsreicher Hephaistos).

<sup>192</sup> Hom. Il. 1, 599.

<sup>193</sup> Simon 1980, 213-214; ebenso Gilhus 1997, 31. Anders Garland 1994, 77. Federica Casolari interpretiert diese Episode als frühes Beispiel einer Mythentravestie; d. h. nach der Definition des von ihr zitierten Peter Rau ist Travestie „die Degradierung des erhabenen Ethos, gleich in welcher Form es sich zeigt, durch Einkleidung in burlesk-lächerliche Form. In der Travestie erhält das erhabene Sujet niedere Prädikate, in der Parodie strebt das niedere Subjekt nach erhabenen Prädikaten“; s. Casolari 2003, 10.

genüber in gleicher Weise καλός κ' ἀγαθός „both good to look at and manifesting goodness in action“<sup>194</sup> bedeutet. Die ethische Tragweite des αἰσχρόν steht jedoch in enger Bindung zum Kontext seiner Verwendung oder Erscheinung; je nachdem bezeichnet es lachhafte und komische Figuren, wie z. B. in der Komödie, oder verletzt die öffentliche Reputation, wie es die Oratoren des 4. Jhs. v. Chr. anmahnen<sup>195</sup>; oder es verkörpert das Niederträchtige und Schändliche wie im Fall des Thersites, für den der Aspekt des γελοῖον als Wertung des Hässlichen noch nicht geltend gemacht werden kann.

Wie verhält es sich nun einerseits mit der Wiedergabe der Norm und des Abnormen in der bildenden Kunst? Und lassen sich andererseits die verkrüppelten Körpermerkmale, wie sie an den Figuren auf den Kabirenbechern vorgeführt werden, mit bestimmten, in der Antike bestehenden Wertvorstellungen verknüpfen, um somit die Bedeutungsbandbreite des αἰσχρόν auf charakteristische körperliche Erscheinungen zuzuschneiden? Ferner stellt sich die Frage, warum eine Gestalt wie Hephaistos verlacht wurde – allein wegen des Anblicks seines verkrüppelten Fußes oder wegen seines eingeschränkten Bewegungsapparates?

## 2. Die Schriftquellen zur Konzeption des menschlichen Körpers in der klassischen Kunst

Nach Aussage klassischer Schriftquellen verstehen sich die attischen Künstler darauf, durch die bildliche Formulierung des Körpers, der Physiognomie und der Bewegungsweise auch eine ethische Semantik zu vermitteln. Xenophon schildert ein Gespräch des Sokrates mit dem Maler Parrhasios:

„Ist wohl, Parrhasios, die Malerei eine Nachbildung dessen, was man sieht? (...) Damit hast du recht, erwiderte jener.

Und wenn ihr nun wahrhaft schöne Gestalten bilden wollt, dann nehmt ihr, da es nicht leicht ist, einen Menschen zu finden, an dem alles untadelhaft ist, von vielen Menschen zusammen, was bei jedem am schönsten ist, und schafft derart körperliche Gebilde, die vollkommen schön erscheinen. So machen wir es allerdings, war die Antwort.

Wie nun? So fragte er weiter: Stellt ihr das Interessanteste, das Angenehmste, das Liebenswerteste, das Ersehnteste und das Reizvollste dar, das Wesen der Seele? (...) Wie sollte man denn etwas darstellen, Sokrates, lautete die Erwiderung, was weder Ebenmaß noch Farbe noch sonst etwas von den Eigenschaften besitzt, die du eben nanntest, und überdies unsichtbar ist? (...)

Doch auch das Würdevolle und Freie, das Niedrige und Unfreie, das Besonnene und Verständige, das Übermütige und Unanständige ist sicherlich auch erkennbar aus Miene und Haltung der Menschen, mögen sie stehen oder sich bewegen. Du hast recht, erwiderte jener. Ist denn nicht auch dies darstellbar? Ganz gewiß, war die Entgegnung.

Dann fragte er weiter: Ist es nun nach deiner Meinung angenehmer, Menschen zu sehen, bei denen das Schöne, das Gute und das Liebswerte des Charakters in Erscheinung tritt – τὰ καλὰ τε καὶ ἀγαθὰ –, oder solche, bei denen das Schlechte, das Böse [das Feige] und das Abscheuliche [das Hassenswerte] erkennbar ist – τὰ αἰσχρὰ τε καὶ πονηρὰ καὶ μισητά? Ja, beim Zeus, erwiderte jener, das ist ein großer Unterschied, Sokrates.“<sup>196</sup>

<sup>194</sup> Dover 1974, 41 (Zitat). 41-45.

<sup>195</sup> s. Anm. 170.

<sup>196</sup> Xen. mem. 3, 10, 1-5; Übs. Jaerisch 2003; s. auch Castriota 1992, 10-12.

Bei seiner Unterhaltung mit dem Bildhauer Kleiton will Sokrates wissen, wie der Anschein der Lebendigkeit bei einer Statue entsteht:

„Bildest du also nicht das nach, was sich infolge der verschiedenen Stellungen am Körper hebt und senkt, was sich zusammendrückt und auseinanderzieht, was sich anspannt und lockert, und erreichst es so, daß die Körper ähnlicher erscheinen und der wahren Natur mehr entsprechen? So mache ich es, erwiderte jener. Wenn nun auch die seelischen Regungen der handelnden Menschen dargestellt werden, bereitet dies dem Betrachter nicht einen gewissen Genuß? Sicherlich wohl, entgegnete jener. (...) So muß also der Bildhauer, fuhr er fort, die Regungen der Seele in der Gestalt zum Ausdruck bringen.“<sup>197</sup>

Aus der Zusammensetzung mehrerer Körpermerkmale entsteht in der Malerei wie in der Rundplastik das erwünschte Bild eines Menschen. Physiognomie, Körperbildung und Bewegung der gemalten Figur oder Statue erlauben den Rückschluss auf Charakter und Verhalten, d. h. bestimmte körperliche Merkmale werden in der bildenden Kunst so nachgeahmt, dass sie als Träger einer ethischen Wertung fungieren. Die Wahrnehmungsweise wird dabei von Bildkonventionen gelenkt, die von den antiken Betrachtern aufgrund der gemeinsamen kulturellen Determination verstanden wurden, und die grundsätzlich der Idee und Inszenierung des Ästhetischen unterliegen. Die Bilder sollten ja gefallen und dem Betrachter Genuss bereiten, sei es, dass die Ästhetik des *καλόν* oder die Ästhetik des *αἰσχρούν* angestrebt wurde, wie es Aristoteles treffend erläutert:

„Es scheinen aber für die Entstehung von Dichtung als Kunst überhaupt zwei Ursachen verantwortlich zu sein, die beide in der Natur <des Menschen> begründet sind. Denn das Nachahmen ist ein Teil des dem Menschen von seiner Natur her eigentümlichen Verhaltens, (...) und auch, dass alle Freude an Nachahmungen empfinden (...).

Einen Hinweis darauf gibt unser Umgang mit Kunstwerken: Von den Dingen nämlich, die wir selbst nur mit Widerwillen anschauen, betrachten wir Abbildungen, und zwar gerade, wenn sie mit besonderer Exaktheit gefertigt sind, mit Vergnügen, wie zum Beispiel die Gestalten abscheulichster Kreaturen und toter Körper – *μορφὰς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν*. (...)

Sie [die Betrachter] empfinden nämlich deshalb Freude beim Anschauen von Bildern, weil sie beim Betrachten zugleich erkennen und erschließen, was das jeweils Dargestellte ist, etwa dass es sich bei dem Dargestellten um diesen oder jenen handelt. Wenn man nämlich etwas nicht schon früher einmal gesehen hat, wird seine Darstellung nicht als solche Lust bereiten, (...).“<sup>198</sup>

Nicht das Hässliche an sich gefällt also, sondern die Art und Weise seiner exzellenten Wiedergabe wird als ästhetisch und ansprechend empfunden. Im Allgemeinen verfolgen Bilder die Absicht, beim Betrachter emotionale Reflexe auszulösen und visuell abstrakte Inhalte zu vermitteln. Ersterer Aspekt kann Sympathie oder Antipathie beim Rezipienten hervorrufen<sup>199</sup>. Damit sich jedoch die beabsichtigte Wirkung des Bildes entfalten kann, muss der Betrachter das Dargestellte wiedererkennen und mit einem realen Pendant in Beziehung bringen können.

Als bedeutungsvoll ist zu erachten, welchen Stellenwert Aristoteles der Nachahmung als Teil des menschlichen Verhaltens einräumt; im Speziellen der Künstlichkeit einer Darstellung. Erst durch den Transfer des Hässlichen in die Kunst verliert es seine Bedrohlichkeit und kann ,ver-

<sup>197</sup> Xen. mem. 3, 10, 6-8; Übs. Jaerisch 2003.

<sup>198</sup> Aristot. poet. 1448b1-19; Übs. Schmitt 2008.

<sup>199</sup> Sympathie beinhaltet Emotionen wie z. B. Bewunderung, Staunen oder Freude, Antipathie subsumiert hingegen Ekel, Abscheu oder emotionales Desinteresse; s. hierzu Mitchell 2005, 8-11; Kliche 2001, 28. 35.

gnülich' werden. Hierin liegt ein möglicher Ansatz zum Verständnis des abnormen Körperkonstrukts auf den Kabirenbechern.

Ein vollwertiges Bild des Hässlichen darf Aristoteles wie Platon zufolge aber nicht nur aus einem physiognomischen oder körperlichen Merkmal bestehen, sondern erst durch mehrere in ihrer Wesensbedeutung übereinstimmende Kennzeichen gewinnt es an Aussagekraft:

„Gänzlich einem einzigen Kennzeichen [an den Körperteilen für die Deutung des Charakters] zu vertrauen ist einfältig; wenn man aber mehrere in einem Punkt übereinstimmende Kennzeichen nimmt, dürfte man gewiß mit größerer Wahrscheinlichkeit annehmen, daß sie zutreffen.“<sup>200</sup>

Wie bei der Besprechung der abnormen Körperkonzeption auf den Kabirenskyphoi deutlich wurde, entsteht auch hier erst durch die Kombination mehrerer Körpermerkmale das Bild einer αἰσχρός-Figur.

### 3. Die ethischen Qualitäten der abnormen Körperkonzeption, der einzelnen Körperteile und der Bewegungsweise

Es stellt sich die Frage, ob es sich bei dem abnormen, menschlichen Körper auf den Kabirenbechern um einen ‚hässlichen‘ Körper im Sinne der literarischen Konzeption des αἰσχρόν handelt. Es gilt daher zu prüfen, mit welcher Semantik die Betrachter den abnormen Körper belegt haben könnten, und ob sie aus dem Aussehen der Figuren eine lachhafte, schmähende oder schändliche Charakterisierung ableiteten.

Unter den antiken Schriftquellen liefern vor allem die Abhandlungen zur Physiognomie ein Arsenal an moralischen Qualitäten für abnorme Körpermerkmale. Die früheste, vollständig erhaltene handbuchartige Schrift zur Physiognomik ist die des Pseudo-Aristoteles, die wahrscheinlich um 300 v. Chr. von Peripatetikern verfasst wurde<sup>201</sup>. Doch greifen bereits Platon und Aristoteles im 4. Jh. v. Chr. zum Teil auf Vorgängerarbeiten zurück und initiierten gleichzeitig in ihren philosophischen und naturwissenschaftlichen Schriften die Diskussion zur Physiognomie<sup>202</sup>. Charakteristisch für Aristoteles' Methode der Physiognomik ist der Vergleich der Gesichtszüge und der Körperbildung von Menschen mit denen von Tieren, um somit Charaktereigenschaften von Tieren auf den Menschen abzuleiten<sup>203</sup>. Dass die wechselseitige Abhängigkeit zwischen dem körperlichen Erscheinungsbild und der geistigen Haltung sowie dem Charakter durchweg als feststehender und allgemeingültiger Umstand verstanden wurde, habe ich in den vorangegangenen Abschnitten dargelegt. Diesen Sachverhalt setzt auch der Autor der *Physiognomonica* voraus:

„Ferner könnte man aus dem, was von der Natur hervorgebracht wird, noch besser erkennen, daß Körper und Seele so eng miteinander verbunden sind, daß sie einander Ursache werden für die meisten der Vorgänge in ihnen.“<sup>204</sup>

<sup>200</sup> Aristot. phgn. 807a1-3; Übs. Vogt 1999.

<sup>201</sup> Vogt 1999, 192-197.

<sup>202</sup> z. B. Plat. Tim. 86a-87a; Phaidr. 253d-e; Phaid. 81d-f. Evans 1969, 6; Tsouna 1998, 177. 179. 181; Vogt 1999, 108-119.

<sup>203</sup> Evans 1969, 5-6. 23; Voutiras 1980, 37-38; Tsouna 1998, 177-178.

<sup>204</sup> Aristot. phgn. 808a9-12; Übs. Vogt 1999. Evans 1969, 5; Tsouna 1998, 175-179.

Eine wortwörtliche Anleitung, um zu analysieren, welche Charaktere etwa die ‚Kabirenfiguren‘ darstellten, wird man bei Pseudo-Aristoteles freilich nicht finden. Text und Bild sind nicht unmittelbar kompatibel. Vielmehr liefert die pseudoaristotelische Physiognomik ein semantisches Vokabular für die Deutung verkurvter Körper.

Die Beschreibung des abnormen Körpers auf den Kabirenvasen führte vor Augen, dass die Vasenmaler auf unterschiedliche Weise einen von der Norm abweichenden Körper konzipierten. Jedes dieser Körperkonzepte basiert aber auf einem festen Körperschema, in dem einzelne Körperteile in bestimmter Weise verändert und kombiniert wurden. Am Kopf wurden Nase und Mund verzerrt, die Augen hingegen lassen kaum die Intention einer merklichen Abnormität erkennen. Bestandteile des abnormen Körperkonzepts sind ferner der voluminöse, fettleibige Bauch und die eingefallene Rückenpartie sowie die gebuckelten Schultern, der überdimensionierte und oftmals schlaffe Phallos, die Kennzeichnung von Nabel und Anus sowie die Missproportion zwischen Extremitäten und Torso.

Entsprechungen hierzu finden sich bei Pseudo-Aristoteles. Er nennt Merkmale – σημεῖα –, die als Chiffren der Hässlichkeit fungieren. Inhaltlich ist diese Abhandlung in zwei größere – Traktat A und B – bzw. vier kleinere Abschnitte unterteilt. Im ersten Traktat werden Charaktertypen besprochen, im zweiten Merkmalsbereiche erläutert<sup>205</sup>. Das Traktat A behandelt u. a. folgende Charaktere:

„Die Kennzeichen des Feigen – δειλοῦ σημεῖα: weiches Haar; der Körper zusammengesunken; nach oben hinaufgezogene Waden (...); schwache Gliedmaße des Körpers – τὰ ἀκρωτήρια τοῦ σώματος ἀσθενῆ –; kurze Beine; dünne und große Hände; eine kleine und schwache Hüfte; die Haltung – τὸ σχῆμα – in den Bewegungen angespannt; nicht dreist drauflosgehend, sondern zurückgeneigt und in Schrecken versetzt; ein leicht veränderlicher und niedergeschlagener Gesichtsausdruck.

Die Kennzeichen des Stumpfsinnigen – ἀναισθητοῦ σημεῖα [wörtlich „nicht wahrnehmend“]: Nackenpartie und Beine fleischig, steif und straff; eine gedrungene Hüfte; nach oben gezogene Schulterblätter; eine große, rundliche und fleischige Stirn; blasse und stumpfe Augen; die Unterschenkel rings um den Knöchel dick, fleischig und gedrunge; große und fleischige Kiefer; eine fleischige Hüfte; lange Beine; ein dicker Hals; ein fleischiges und ziemlich langgezogenes Gesicht. Bewegungen und Gesichtsausdruck nimmt er entsprechend den Ähnlichkeiten an.

Kennzeichen des Unverschämten – ἀναιδοῦς σημεῖα: weit geöffnete und leuchtende Augen; blutunterlaufene und dicke Augenlider; ein wenig krumm; nach oben gezogene Schulterblätter; in der Haltung nicht aufrecht, sondern eher ein wenig nach vorne geneigt; in den Bewegungen schnell; (...) ein rundliches Gesicht; die Brust hochgezogen.“<sup>206</sup>

Im Traktat B bespricht Pseudo-Aristoteles u. a. die Beine, das Gesäß, den Bauch, Schultern sowie Teile des Gesichts und liefert jeweils die entsprechende Beurteilung für deren Ausformung:

„Die dünne und sehnige Unterschenkel haben, sind lüstern; siehe die Vögel. Die sehr pralle Unterschenkel haben, als ob sie fast bersten, sind abscheulich und unverschämt, siehe den Gesamteindruck.

Die mit nach außen gedrehten Füßen und Waden laufen, sind weibisch; siehe die Frauen.

Die ein spitzes und knochiges Hinterteil haben, sind robust; die aber ein fleischiges, dickliches haben, weichlich. (...)

<sup>205</sup> Vogt 1999, 187. Nach Ansicht von Sabine Vogt wurden beide Traktate vom selben Autor verfasst, s. Vogt 1999, 192.

<sup>206</sup> Aristot. phgn. 807b5-12; 20-34; Übs. Vogt 1999.

[Vom] Bauchbereich (...) Die aber nicht schwächig sind, sind weichlich. (...) Die vom Nabel zum Brustbein eine größere (Strecke) haben als vom Brustbein zum Hals, sind gefräßig und stumpfsinnig: gefräßig, weil sie ein großes Organ haben, in das sie die Nahrung aufnehmen und stumpfsinnig, weil die Empfindungen einen engeren Raum haben, da er ja vereinigt ist mit dem, der die Nahrung aufnimmt, so daß die Empfindungen durch das Anfüllen mit Speisen oder das Bedürfnis danach beeengt werden.

Deren Schultern schwach und ungegliedert sind, die sind seelisch weichlich; siehe das Weibliche. Dasselbe sage ich im Bezug auf Füße und Oberschenkel.

(...) Deren Schultern verkrampft und zusammengezogen sind, die sind gemein; (...) Deren Schlüsselbeinbereich aber zusammengepreßt ist, die sind stumpfsinnig; (...) <sup>207</sup>

Die mit dicken Lippen, wobei die obere weiter vorsteht als die untere, sind dumm; siehe die Esel und Affen. (...)

Die mit dicker Nasenspitze sind leichtsinnig; siehe die Rinder. Die mit einer an der Nasenwurzel dicken Nase sind stumpfsinnig; siehe die Schweine. (...) Die eine leicht von der Stirn weggebogene Nase haben, die gerade verläuft, sind unverschämt; siehe die Raben. (...) Die mit einer platten Nase [gleich Stupsnase] – σίμοι – sind lüstern; (...)

Die mit mageren Gesichtern sind sorgfältig; die mit fleischigem feige; siehe die Esel und Hirsche. Die mit kleinen Gesichtern sind kleinmütig; siehe Katze und Affe. (...) Die Großäugigen sind träge; siehe die Rinder. (...) Die mit tiefliegenden Augen sind Übeltäter; siehe den Affen. Denen die Augen hervorstehen, die sind dumm – ἀβέλτεροι; siehe den Gesamteindruck und die Esel. (...)

Die eine kleine Stirn haben, sind ungebildet; siehe die Schweine. Die eine allzu große haben, träge; siehe die Rinder. Die eine rundliche Stirn haben, sind stumpfsinnig; siehe die Esel. (...)

Die einen kleinen [Kopf] haben, sind stumpfsinnig; siehe die Esel. Die an den Köpfen spitz sind, sind unverschämt; siehe die Raubvögel.

Die kleine Ohren haben, sind affenartig, die große haben, eselsartig; (...)

Die, deren Augenbrauen vor der Nase nach unten, zu den Schläfen hin aber hochgezogen sind, sind einfältig; siehe die Schweine. Die borstige Haare auf dem Kopf haben, sind feige; siehe den Affektzustand, weil sich denen, die in Schrecken versetzt werden, die Haare sträuben. (...) <sup>208</sup>

Im Vergleich mit Pseudo-Aristoteles' Beschreibung des exzellenten Maßes wird die Normabweichung der Körpermerkmale deutlich <sup>209</sup>:

„Kennzeichen des Mutigen: (...) aufrechte Körperhaltung; Knochen, Brustkorb und Gliedmaße des Körpers stark und groß; ein breiter und nicht vorstehender Bauch; breite und auseinanderstehende Schulterblätter, weder allzu eng anliegend noch gänzlich losgelöst; ein kräftiger, nicht sehr fleischiger Hals; (...) eine nicht vorstehende Hüfte; nach unten zusammengezogene Waden; (...) eine helle, gerade, nicht große, magere Stirn, weder glatt noch vollkommen runzlig.“ <sup>210</sup>

Die genannten Abweichungen von der Norm sind ausnahmslos mit negativen Konnotationen wie Dummheit, Unverschämtheit, Mutlosigkeit, Gemeinheit sowie Schwäche, Fressgier und Faulheit belegt. Sie werden im Volksmund bis heute mit als dumm und listig charakterisierten Tieren wie Eseln und Affen verglichen – ähnlich Platon, der für Thersites als neue Wesensform den Affen wählen ließ <sup>211</sup>. Insbesondere in Hinsicht auf Schwäche und Weichheit dient als Vergleich die Konstitution der Frau, die ebenfalls als Musterbeispiel schlechter Charaktereigenschaften angeführt wird.

<sup>207</sup> Aristot. phgn. 810a32-34. 813a14-15. 810b1-4; 7-9; 18-22. 811a1; 4-5. 8-11; Übs. Vogt 1999.

<sup>208</sup> Aristot. phgn. 811a25-26; 29-31; 35-36. 811b2-3; 6-9; 20-25; 29-31. 812a8-11. 812b27-31; Übs. Vogt 1999.

<sup>209</sup> Evans 1969, 24.

<sup>210</sup> Aristot. phgn. 807a32-807b4; Übs. Vogt 1999.

<sup>211</sup> s. Anm. 186.



Hässliche Körpermerkmale stellen auch ein bevorzugtes Medium der *ιαμβική ιδέα*<sup>212</sup> dar. In den gehässigen Spottepigrammen der Iambendichtung, die ihren Ursprung in der zornigen Diffamierung persönlicher Feinde des Dichters nahm, werden auch politische Prominenz und Dichterkollegen diskreditiert<sup>213</sup>. Im Allgemeinen sind die Iamben der persönlichen Invektive und der verletzenden Erniedrigung verpflichtet – *αἰσχρολογία* („hässliche“ Rede) bzw. *λοιδορία* (Vorwurf, Beschimpfung) und *ψόγος*<sup>214</sup> (Makel, Tadel). Sprachlich zeichnen sie sich durch eine äußerst obszöne Wortwahl und scharfe, verbale Nötigung aus. Als Rahmen ihrer Rezitation wird allgemein das Symposion angenommen, auch wenn dies nicht endgültig beweisbar ist; ebenfalls denkbar wären Kultfeste oder ein Dichterwettstreit<sup>215</sup>. An körperlichen Mängeln bespötteln die Iambendichter mit bissigen Worten Magerkeit und geringe Körpergröße und besonders vom Idealtyp abweichende Nasen, die sich z. B. aufgrund ihrer Länge besser als Angel oder Leiter eignen würden<sup>216</sup>.

Stark an das Körperbild, das in den *Physiognomonica* häufig mit der Wesensart des Affen verglichen wird und ausnahmslos böartige und dumme Personen charakterisiert, erinnert eine der Darstellungen, die Semonides von Amorgos im 7. Jh. v. Chr. von verschiedenen Ehefrauentypen zeichnete. Gemäß dem Ansatz der späteren Physiognomiker vergleicht Semonides in seinem sog. Weberiambos auf bitter-satirische Weise die Spielarten weiblichen Charakters mit Tieren wie einer Sau, Füchsin oder Hündin und einer Äffin:

„Eine [Frau] ist vom Affen: Dies ist ganz besonders das größte Übel – μέγιστον (...) κακόν –, das Zeus den Männern gegeben hat. Ihr Gesicht ist überaus hässlich – αἰσχιστα μὲν πρόσωπα; eine derartige Frau ist, wenn sie durch die Stadt geht, den Leuten ein Gelächter – γέλως; sie hat einen kurzen Hals; sie bewegt sich schwankend; sie hat keinen Hintern<sup>217</sup> und ist klapprig [eigentlich „selbstverstümmelt“]. Oje, leidender Mann, der ein derartiges Übel umarmt. Sie kennt alle Ränke und Listen wie ein Affe; weder stört sie das Gelächter noch würde sie irgendetwas Gutes tun, aber sie sieht alles und täglich plant sie, wie sie größtes Übel bereiten kann.“<sup>218</sup>

Weniger mit der Intention, den Charakter aus der Physiognomie zu erschließen, sondern um das Übel einer körperlich hässlichen und daher arglistigen Ehefrau anzuprangern, bezeugt Semonides das enge Geflecht von körperlichem *αἰσχρόν*, das ethisches *κακόν* bedeutet und auch als visuelles *γελοῖον* fungieren kann. Scheinbar durfte – anders als im Fall des griechischen Kämpfers Thersites – die äußerliche Hässlichkeit einer intriganten Ehefrau öffentlich lachhaft sein. Wahrscheinlicher ist aber, dass hiervon gerade die Gefahr einer solchen Ehefrau ausgeht. Sie bedeutet eine öffentliche Blamage für das Ansehen des Hausstandes, womit Semonides' Warnung umso mehr an Dringlichkeit erhält.

<sup>212</sup> Aristot. poet. 1449b8. Aristoteles erläutert den schmähenden Aspekt der Komödie und bezieht sich dabei auf die lyrische Gattung des Iambus.

<sup>213</sup> Brecht 1930, 4-16; Grant 1924, 40-43; Rosen 1988, 1. 5. 59-60. 83-84; DNP 5 (1998) 854 s. v. Iambographen (E. Bowie); Gerber 1999, 1-10; Wannagat 2015, 11-12.

<sup>214</sup> Aristot. poet. 1448b27; Aristot. eth. Nic. 1128a23; s. auch Anm. 212.

<sup>215</sup> Rösler 1993, 80-86; Gerber 1999, 4; DNP 5 (1998) 854 s. v. Iambographen (E. Bowie).

<sup>216</sup> Brecht 1930, 88-94.

<sup>217</sup> Vgl. Aristot. phgn. 810b2-4; Übs. Vogt 1999: „Die wenig Fleisch [am Hinterteil] haben als ob es weggewischt worden wäre, sind böartig; wie die Affen.“

<sup>218</sup> Semonides Frgt. 7, 71-82; s. hierzu auch Siems 1974, 36-37.

Über die negativen Extreme in Aristoteles' *Physiognomonica* hinaus wurden in späteren physiognomischen Schriften und in der Alten Komödie starke Stirnfalten, energisches Kontrahieren der Augenbrauen und ein runzeliges Gesicht mit Tölpelhaftigkeit und schlechter Gesinnung in Verbindung gebracht<sup>219</sup>. Auch Spitzbärtigkeit und eine Stupsnase wurden als besonders hässlich empfunden<sup>220</sup>.

Ziel negativ intendierter Worte ist bei dem Komödiendichter Aristophanes allgemein die Leibesfülle, genauer ein dicker Wanst<sup>221</sup>. Ferner wird eine Glatze von ihm oder Semonides<sup>222</sup> als Zug ausgesprochener Hässlichkeit beschrieben<sup>223</sup>. Als zwei ihrer primären Merkmale kennzeichnen Glatze und Stupsnase auch die Ikonographie von Satyrn und Silenen. In den griechischen Quellen wird die Stupsnase oder flache Nase mit dem Adjektiv σιμός bezeichnet; in den *Physiognomonica* wurde sie der Eigenart der Satyrn entsprechend mit Geilheit verknüpft<sup>224</sup>.

Neben den Satyrn wurde σιμός auch auf eine Reihe anderer, mythischer und realer Figuren angewendet. So bezieht es sich allgemein auf die Nasenform von schwarzen Afrikanern<sup>225</sup>. Die Frage, warum Menschen „mit krausem Haar in der Regel stumpfnasig“<sup>226</sup> sind, beantwortet Aristoteles mit der komplexen Erklärung, dass krauses Haar nicht dick ist, somit nicht hart und daher das Blut nicht warm genug ist; Wärme aber „überschüssigen Stoff“, beispielsweise Knochen, forme. Da der Nasenknorpel aus Knochen besteht, ist er bei denen mit krausem Haar, den Schwarzen, zurückgeblieben. Aristoteles schließt mit der Feststellung: „Ein Zeichen dafür aber ist, daß alle kleinen Kinder stumpfnasig sind“<sup>227</sup>; d. h. die mit krausem Haar zeichnen sich wie Kinder durch moralische Inkompetenz, Feigheit, Ignoranz, Ängstlichkeit und fehlende Intelligenz aus, wie es die literarischen Quellen klassischer Zeit einhellig erklären. Stumpfnasigkeit ist dort zudem mit körperlicher Schwäche, nicht mit Geilheit verknüpft<sup>228</sup>.

In Aristophanes' *Ekklesiazusen* treten, nachdem die Frauen die Regierung an sich gerissen hatten, neue Gesetze in Kraft. Eines davon besagt, dass Sex nun einen gemeinschaftlichen Akt

<sup>219</sup> Krien 1955, 456-466. 498. 503. Ebenso von Olson 1999 als Ausdruck von Zorn und Feindseligkeit gedeutet.

<sup>220</sup> Foerster I 1893, 415, 1. 417, 6; Foerster II 1893, 117, 12-13. 122-123, 16-17. 124, 4-8. 139, 14-17. 177, 10-15; Theokr. 3, 8-9.

<sup>221</sup> Aristoph. Ach. 87-88; Nub. 1237-1238; Ran. 200. 663-664; Plut. 1036-1037; s. auch Antiphanes Frgmt. 19 (Kock) und Anaxandrides Frgmt. 69 (Kock).

<sup>222</sup> Semonides 40; Aristoph. Pax 765-774; Aristot. phgn. 811b.

<sup>223</sup> Murphy 1972, 172. 175; Meyer 1989, 75.

<sup>224</sup> Aristot. phgn. 811b2-3; Pape 1954, 883 s. v. σιμός: „1) stumpfnasig, stülpnasig, mit einer oberwärts eingedrückten Nase, unten aufgeworfenen Nase, wie die der Neger“; Liddell – Scott 1599 s. v. σιμός: „snub-nosed, flat-nosed; of the nose snub, flat bent upwards; hollow, concave, rounded and tapering off towards the end“; s. hierzu ausführlich Heinemann 2016, 104-110.

<sup>225</sup> Xenophan. Frgmt. 16: Αἰθίοπες τε <θεοῦς σφετέρους> σιμοὺς μέλανάς τε Θρηϊκῆς τε γλαυκοὺς καὶ πυρροὺς <φασὶ πέλεσθαι>. „Die Äthiopier sagen, dass ihre Götter plattnasig und schwarz sind; der Thraker sagt, blauäugig und rothaarig“; s. auch C. II. 6. *Die Physiognomien auf den Kabirenbechern und ihre Verbindung zur Ikonographie von Menschen aus Subsahara-Afrika*.

<sup>226</sup> Aristot. probl. 963b10; Übs. Flashar 1975.

<sup>227</sup> Aristot. probl. 963b15 (Zitat). 963b10-15; Übs. Flashar 1975.

<sup>228</sup> Golden 1990, 5-7. Vgl. auch Herodot. der mit σιμός die Pferde des Volksstamms der Sigynnas beschreibt: „Ihre Pferde sollen am ganzen Körper mit fünf Finger langen Haaren bedeckt sein, aber klein, stumpfnasig und zu schwach sein, einen Menschen zu tragen“ – σμικροὺς δὲ καὶ σιμοὺς καὶ ἀδυνάτους ἄνδρας φέρειν; Hdt. 5, 9; Übs. Horneffer 1963.

darstelle und jede Frau öffentliches Gut sei, d. h. jeder darf mit der Frau schlafen, die er begehrt, doch muss er zuvor mit einer hässlichen Frau ins Bett:

„*Praxagora*: Die etwas Geringeren und Plattnasigen – αἱ φαυλότεραι καὶ σιμότεραι – werden bei den Göttlichen sitzen; und wenn einer die Schönste begehrt, muss er erst einmal die Hässliche stoßen – τὴν αἰσχρὰν πρῶθ' ὑποκρούσει.

*Blepyros*: Und wie wird uns Männern, wenn wir mit den Hässlichen zusammen sind, nicht der Schwanz versagen, noch ehe wir dort ankommen, wo du sagst?“<sup>229</sup>

Aristophanes demonstriert den untrennbaren Vorstellungskomplex von φαῦλος, σιμός und αἰσχρός. Bei ihm findet sich auch ein offenstehender Mund als Metapher für Begriffsstutzigkeit, oftmals in Verbindung mit dem Glotzen<sup>230</sup>. Selbiges wird in der griechisch-byzantinischen Suda unter dem Stichwort „Bes“, über den gleichnamigen ägyptischen Dämon gesagt: „Er stand, wie sprachlos vor Staunen mit offenem Mund: dieser stand sprachlos mit offenem Mund, Zähne fletschend und ziemlich stumpfsinnig.“<sup>231</sup>

Aristoteles schreibt in seiner Behandlung verschiedener Charaktertypen in der *Nikomachischen Ethik*:

„Denn solche Beweglichkeit [des feinen Taktgefühls bei der Konversation] deutet doch wohl auf Beweglichkeit des Charakters. Wie man sich aus den Bewegungen ein Urteil über den Körper bilden kann, so kann man es auch über den Charakter – ὥσπερ δὲ τὰ σώματα ἐκ τῶν κινήσεων κρίνεται, οὕτω καὶ τὰ ἦθη.“<sup>232</sup>

In dem weiter oben zitierten Abschnitt aus den *Gesetzen* 814e-816e vermittelt Platon dieselbe Denkart, Bewegungs- und Verhaltensweisen des Mannes als Hinweise auf seelische Eigenschaften aufzufassen: Im Fall des Kriegstanzes ahmen die Bewegungen Kampfbewegungen nach, „welche zu kräftig handelnden Stellungen führen“<sup>233</sup> – τὰς ἐπὶ τὰ δραστικὰ φερομένας αὖ σχήματα. Die kleineren und gemäßigeren bzw. geordneteren Bewegungen – ἐλάττους und κοσμιώτερος<sup>234</sup> – resultieren beim Friedenstanz aus einem Glückszustand. Αρετή und σωφροσύνη sind also äußerlich an einer aufrechten, strammen Haltung, an der natürlichen Rich-

<sup>229</sup> Aristoph. Eccl. 615-618; Übs. Bremer – Holzberg 2004.

<sup>230</sup> In den *Fröschen* z. B. entgegnet Dionysos Euripides' Behauptung, er hätte den Athenern das Haushalten und den Prüfungseifer beigebracht, dass die Athener nun penibel und kleinlich geworden wären; denn τέως δ' ἀβελτερώτατοι κεχρηότες Μαμμάκυθοι Μελιτίδαι καθήντο – „bis dahin hatten die Allerdümmsten da gesessen, mit aufgesperrtem Maul, *Muttersöhnchen*, *Meliter*“, s. Aristoph. Ran. 989-991. Bei den *Muttersöhnchen* und *Melitern* (Angehörige der attischen Deme Melite) handelt es sich um Titel der Alten Komödie, s. Langerbeck 1958, 47-49. In den *Rittern* beleidigt der Paphlagonier/Kleon den Demos mit den Worten καὶ τὸ τοῦ δήμου πρόσωπον μακκοῦ καθήμενον – wörtlich „und das Gesicht des Demos sitzt dumm da“, s. Aristoph. Equ. 395-396. Ferner s. Aristoph. Ach. 10: Dikaiopolis wartet mit offenem Mund auf den Beginn einer Tragödie. 133: Hier an den Demos gerichtet, im Sinne von „Ihr seht zu und tut nichts dagegen“. 634: χαυνοπολίτης: „ein Bürger, der sich durch windige Reden beschwatzen (...) lässt“, s. Pape 1954, 1341 s. v. χαυνοπολίτης; Aristoph. Lys. 426: Der Magistrat beschimpft einen seiner „Polizisten“: τὶ κέχνας ὃ δύστηνε;; Aristoph. Nub. 1201: Strepsiades beschimpft das Publikum, weshalb es so dumm dasitzt: ὃ κακοδαίμονες, τί κάθησθ' ἀβέλτεροι; s. hierzu auch Krien 1955, 465-466. Allgemein zum glotzenden Ausdruck der Theatermaske s. Stone 1979, 50-52.

<sup>231</sup> Suda s. v. Βησαῖς: ἔστηκεν οἷον ἀχανής: οὕτως ἔστηκεν ἀχανής καὶ παταγώδης καὶ ὑπόμωρος.

<sup>232</sup> Aristot. eth. Nic. 1128a10; Übs. Dirlmeier 1983.

<sup>233</sup> Plat. leg. 815a5-6; Übs. Loewenthal III 1950.

<sup>234</sup> vgl. die Bewegungsweise des Anständigen, des κοσμίου, in den *Physiognomica*: „langsam in den Bewegungen“ (Aristot. phgn. 807b33; Übs. Vogt 1999).

tung der Glieder und an gemäßigten, nicht hektischen Bewegungen zu erkennen. Die gegenteilige Bewegungsführung und Haltung verraten hingegen einen ethisch schlechten Charakter.

Burkhard Fehr benennt die geordnete Bewegung ausgehend von den antiken Quellen als Bewegungskontrolle, die Schnelligkeit, Spielraum oder Reichweite und Stärke der Bewegung betrifft. Ein zu rascher Gang wurde in der Öffentlichkeit als anstößig empfunden und ebenso eine allzu große Schrittweite oder breitbeiniges Stehen, das typische Verhalten „‘großspuriger‘ und ambitionierter Leute“<sup>235</sup>. Zu einem ähnlichen Ergebnis gelangt Jan Bremmer, der die diachrone Gültigkeit eines ruhigen, langsamen Gangs mit nicht zu kleinen Schritten als positives Zeichen des normativen, öffentlichen Auftretens erläutert<sup>236</sup>. Demgegenüber durfte eine Bewegung nicht zu ‚leicht‘ sein, wie z. B. durch das Hängenlassen des Halses nach hinten bzw. zur Seite oder durch einen lässig hüftenwiegenden Gang, der in Aristophanes’ *Plutos* und seinen *Wespen* als ‚Gang der Reichen‘ bezeichnet wird<sup>237</sup>. Wurde die Gehweise eines Mannes als zierlich und weiblich, als ἄβρός<sup>238</sup>, empfunden, haftete der Person der Ruf eines effeminierten, gar orientalischen Luxusmenschen oder passiven *Eromenos* an<sup>239</sup>. Das rechte Maß der Bewegung wurde durch ein proportioniertes Verhältnis zwischen Reichweite, Schnelligkeit und Stärke eines jeden Körperteils erreicht, aber auch die gleichzeitige Bewegung mehrerer Körperglieder sollte harmonisieren, d. h. die Bewegung musste eine Ordnung haben. Nach dem oben angesprochenen Analogieprinzip des rechten Maßes ließ dies wiederum auf einen geordneten Charakter, eine geordnete Seele und ein geordnetes Verhalten schließen.

Ein hässlicher Körper lässt im Gegenzug auf einen niedrigen Charakter folgern. Unbesonnene Menschen zeichnen sich durch unkontrollierte, hektische und schnelle Bewegungen aus. Wird in den klassischen Dramen und philosophischen Schriften die Fähigkeit des mühevollen Sich-Aufrichtens und die Bereitschaft, Leiden zu ertragen, als Grundlage der ἀρετή gefordert, so gilt für das Sich-Beugen als Kennzeichen des Feigen, Erfolglosen und Barbarischen das Gegenteil<sup>240</sup>.

Besonders die instabilen und labilen Bewegungs- und Haltungsmotive, wie bei den Figuren des Mysterienmalers, die scheinbar frei von Statik und Schwerkraft mit ihrem verformten Körper bizarre Bewegungen vollführen, lassen sich kaum als rechtes Mittelmaß bezeichnen. Die Stand- und Bewegungsmotive einer Vielzahl an Figuren auf den Kabirenskyphoi führte der antike Be-

<sup>235</sup> Fehr 1979, 17.

<sup>236</sup> Bremmer 1994, 18-23. 27-28.

<sup>237</sup> Fehr 1979, 19. 95 Anm. 114; Aristoph. *Plut.* 332-336; s. auch Bremmer 1994, 21. 23. In den *Wespen* versucht Bdelykleon, aus seinem Vater Philokleon einen ‚echten‘ Bürger zu machen, indem er ihn neu einkleidet, einen gepflegten Gang und gesittete Gesprächsthemen beibringt, s. Aristoph. *Vesp.* 1169-1171: *Bdelykleon*: „Mach’s kurz! – So! – Jetzt stolzier’ einmal galant daher, recht millionärschig, salakonisch!“ – *Philokleon*: „Schau meine Haltung: welchem Reichem seh’ ich im Gang am meisten gleich?“ – *Bd.*: „Wem? – Einer dicken Geschwulst, auf der ein Knoblauchpflaster sitzt.“; Übs. Seeger 1968.

<sup>238</sup> Liddell – Scott 3 s. v. ἄβρός.

<sup>239</sup> Bremmer 1994, 20-21. 27.

<sup>240</sup> Aristot. *phgn.* 807b; Aischyl. *Ag.* 918-921; Aischyl. *Eum.* 35-38; Plat. *symp.* 184a.

trachter klassischer Zeit auf äußerst negative Werte wie Verweichlichung, Androgynität, Feigheit, homosexuelle Passivität<sup>241</sup>, Barbarentum und ἀφροσύνη zurück.

Aus dem Vorangegangenen wird ersichtlich, dass innerhalb des Aktionsspektrums einer jeden Bewegung die Mitte am erstrebenswertesten ist. Dabei fließen die natürliche, ungezwungene und anatomisch folgerichtige Bewegungsweise sowie gesellschaftlich tradierte und als funktional erachtete Bewegungen zusammen, die – wie es Aristoteles andeutet – Teil der Erziehung sind<sup>242</sup>. Ähnlich argumentierte der französische Soziologe Marcel Mauss in den 1950er Jahren. Seines Erachtens sind alle Bewegungen und Haltungen entsprechend der benötigten Körperfunktionen anerzogen, ein Zusammenspiel von Effektivität und Tradition. Die Erziehung dient dazu, ungeordnete Bewegungen zu unterbinden und dem emotionalen Ergriffen-Sein des gesamten Körpers zu widerstehen<sup>243</sup>. Analog herrschte im antiken Griechenland ein ähnlich geartetes Empfinden von natürlichen und durch Erziehung reglementierten Körpertechniken<sup>244</sup>.

Die Gegenüberstellung der abnormen σημεία auf den Kabirenbechern mit den Anschauungen, die in philosophischen und dramatischen Schriften vertreten werden, vermittelt das kollektive Einvernehmen klassischer – hinsichtlich der Quellenprovenienz attischer – Gesellschaften, dass mit einem hässlichen Körper nahezu ausnahmslos eine pejorative ethische Wertung einherging. Je nach Anzahl und Kombination der abnormen Körpermerkmale existierten verschiedene Abstufungen des physisch wie ethisch Hässlichen. Von Homers Thersites über Platons Ausführungen zum ‚falschen‘ Tanz bis zu Hephaistos’ verkrüppeltem Fuß lässt sich ein semantisches Feld des αἰσχρόν überblicken, das vom moralischem κακόν und der Intention des γελοῖον bis zur übernatürlichen Fähigkeit göttlicher Handwerkskunst reicht. Das αἰσχρόν verkörpert das Normwidrige in seiner Gesamtheit, sowohl visuell als auch mental, und bezieht das Befremdliche, das nicht Be-Greifbare, ein. Hierin liegt auch die Polyvalenz des literarisch wie bildlich Hässlichen begründet. Eine spezifische Wertung und Aussageabsicht erhält das Hässliche aber erst durch die thematische Einbindung in ein Motiv, d. h. durch seine Inszenierung und den Kontext seiner Anwendung.

Als zentrales Vehikel, an dem die Physiognomiker die σημεία eines Menschen lesen, benennt Pseudo-Aristoteles den Kopf mit dem Gesicht, an zweiter Stelle folgen Schultern und Brust, an dritter die Extremitäten und am wenigsten aussagekräftig ist der Bereich um den Bauch<sup>245</sup>. Aus dieser Reihenfolge wird deutlich, warum Pseudo-Aristoteles auffällig schweigsam über das

<sup>241</sup> Bremmer 1994, 20-21. 27.

<sup>242</sup> Aristot. eth. Nic. 1128a20.

<sup>243</sup> Mauss 1979, 101-102. 120-122.

<sup>244</sup> So schreibt z. B. der Schauspieler Francesco Riccoboni in seinem Büchlein über die Schauspielkunst aus dem Jahre 1750: „Man muß seine Bewegungen nicht allzu geschwinde machen; denn je langsamer und weicher die Bewegung ist, desto angenehmer wird sie. Wenn man sich von diesen Regeln entfernt und zum Exempel die Hand und den Vorderteil des Armes sich zuerst bewegen läßt, so wird die Bewegung ‚links‘; breitet sich der Arm allzu schnell und heftig aus, so wird die Bewegung hart; bewegt man aber nur den halben Arm, so daß der Ellbogen an den Körper angeschlossen bleibt, so kann nichts Schändlicheres gedacht werden“; s. Riccoboni 1954, 60-61.

<sup>245</sup> Aristot. phgn. 814b; s. auch Vogt 1999, 147-150.

rechte Maß des Phallos ist, der als Kernelement der abnormen Körperkonzeption auf den Kabirenbechern fungiert. Auch Signale wie Anus oder Bauchnabel werden von ihm nicht erwähnt. Diese Teile des Körpers spielten für die Beurteilung der äußeren Erscheinung eines Menschen keine Rolle, da sie wohl für gewöhnlich von Kleidung bedeckt waren.

Phallos und Anus werden abgesehen von medizinischen Abhandlungen vor allem in der Alten Komödie große Aufmerksamkeit geschenkt. Entweder ergeht sich eine Bühnenfigur in einer vulgären Geschichte, in der Anal- und Genitalbereich eine zentrale Rolle spielen, oder auf beides wird in schmähenden Beleidigungen eingegangen bzw. der Phallos wird um der Situationskomik willen in Szene gesetzt<sup>246</sup>. Das Aussehen eines abnormen Körperkonstrukts und die Bedingungen für dessen komischen oder lächerlichen Bedeutungsinhalt vermittelt daher insbesondere die komische Poetik.

---

<sup>246</sup> Henderson 1975, 32-55; Stone 1979.

## IV. Das αἰσχρόν als γελοῖον

### 1. Die Ambivalenz des γελοῖον

Die Wirkung des αἰσχρόν als γελοῖον findet sich unter anderem in den antiken Abhandlungen zur komischen Dichtkunst besprochen. Das Verhältnis von ‚hässlich‘ und ‚lächerlich‘ bzw. ‚komisch‘ beschreibt der sog. Tractatus Coislinianus, der vermutlich im 6. Jh. n. Chr. niedergeschrieben wurde<sup>247</sup>. Wahrscheinlich handelt es sich um ein Exzerpt von Aristoteles’ zweitem Teil der *Poetik*, seiner Abhandlung über die Komödie, die als verloren gilt. In einer Aufzählung zu den Mechanismen der attischen Komödie, mit denen das Publikum zum Lachen gebracht werden sollte, nennt der Schreiber des Traktats auch den folgenden: „Der Possenreißer will die Fehler der Seele und des Körpers diffamieren“ – ὁ σκώπτων ἐλέγχειν θέλει ἀμαρτήματα τῆς ψυχῆς καὶ τοῦ σώματος<sup>248</sup>. Mary A. Grant extrahiert aus den theoretischen Erörterungen Platons und Aristoteles, dass das Hässliche und Deformierte bei diesen bereits als fundamentaler Ursprung des Lachens, des γέλως, definiert wurden – ein Ansatz, der für die gesamte Antike gültig war<sup>249</sup>. Gleichzeitig wird bei Platon und Aristoteles betont, dass nur über die Mängel der Schwachen oder niedrig Gestellter gelacht werden darf. Diesen Grundsatz vertritt Platon z. B. in seinem *Staat*:

„(...) ein Tor ist, wer etwas anderes lächerlich findet als das Schlechte oder lächerlich zu machen sucht – τὸ κακόν, καὶ ὁ γελωτοποιεῖν –, indem er irgend einen anderen Anblick als lächerlich betrachtet als den des Unverständigen und Schlechten – τοῦ ἀφρονόσ τε καὶ κακοῦ.“<sup>250</sup>

In den vorangegangenen Abschnitten stellte sich bereits heraus, dass das αἰσχρόν dem Kontext seiner Inszenierung entsprechend als γελοῖος empfunden werden konnte. Dieser Affekt des γελοῖον entsteht allgemein dadurch, dass „für die Wahrnehmung inkongruente Kontexte über zwei- oder mehrwertige Bezüge auf eine ungewohnte Weise überraschend miteinander kombiniert“<sup>251</sup> werden. Zur Entspannung dieses gedanklichen Konflikts lachen wir. Für die griechische Klassik ist nun zu überlegen, welches Bedeutungsfeld mit dem γελοῖον literarisch erschlossen wurde, und welchen sozialen Stellenwert die antiken Schriftquellen ihm und seiner Wirkung, dem Lachen, einräumten.

In Platons *Philebos* erörtert Sokrates im Gespräch mit Protarchos die Natur des γελοῖον<sup>252</sup>. Grundsätzlich definiert er es als einen schlechten Zustand – πονηρία –, der aus der Unkenntnis seiner selbst resultiert – ἄγνοια. Geäußert wird diese Unkenntnis, wenn jemand meint reicher, schöner und tugendhafter zu sein als er ist. Solche Personen unterteilt Sokrates in zwei Gruppen, in die sich allgemein alle Menschen scheiden lassen: einerseits die Starken, die reich und mächtig sind, und andererseits die Schwachen, die arm und machtlos sind. Von ersteren geht Gefahr

<sup>247</sup> Janko 1984, 7-8; Flashar 1994, 60.

<sup>248</sup> Tractatus Coislinianus 8; Janko 1984, 36: „The joker aims to expose faults of mind and body“. Mary A. Grant übersetzt: „The jester ridicules faults of the mind and body“, s. Grant 1924, 32.

<sup>249</sup> Grant 1924, 19; Garland 1994, 71-72; Wannagat 2015, 15.

<sup>250</sup> Plat. Rep. 452d6-8; Übs. Loewenthal II 1950.

<sup>251</sup> Schwind 2001, 333; s. auch C. V. I. *Der Effekt des hässlichen γελοῖον*.

<sup>252</sup> Plat. Phil. 48c-49c. Für eine detaillierte Besprechung dieses Abschnitts unter logischen und philosophischen Gesichtspunkten s. Schulthess 2000.

aus, da sie sich, falls sie verlacht werden, wehren und rächen können; dadurch sind sie furchterregend, feindlich und αἰσχρός. Den Schwachen ist dies nicht möglich; daher sind sie γελοῖος.

Nach Platon sollten die Schwachen auch die einzigen sein, die lächerliche Tänze und Aufführungen zeigen dürfen. Prinzipiell darf das Hässliche also nur im Kontext von Komödien als lachhaft empfunden werden:

„Solche Darstellungen aber, wobei unschöne Körper und Gesinnungen vorkommen und die Komödie nur auf das Lächerliche [besser: das Lachhafte] angelegt ist – τῶν αἰσχρῶν σωμάτων καὶ διανοημάτων καὶ τῶν ἐπὶ τὰ τοῦ γέλωτος κωμωδήματα τετραμμένων –, so daß in Sprache und Gesang, in Tanz und sonstigen Darstellungsmitteln all dieser Dinge das Komische maßgebend ist.“<sup>253</sup>

Er nennt hierzu auch die Gattung der ‚falschen‘ Tänze, die in einem dionysischen Rahmen stattfinden<sup>254</sup>. Platon warnt auch davor, zu sehr Gefallen an den Komödienvorführungen, genauer der Art des darin dargestellten γελοῖου, zu finden. Vielmehr soll man es als Schlechtes verabscheuen – μισῆς ὡς πονηρά –, da man sonst entgegen der eigenen Vernunft ein zu jugendhaftes Verhalten an den Tag lege, die Reputation eines Possenreißers – βωμολοχία (Possenreißerei) – fürchten muss und in den eigenen Kreisen als κωμωδοποιός, als Komödiendichter, in Verruf komme<sup>255</sup>.

Was nun die echten Komödiendichter und ihre Art des γελοῖου betrifft, so fordert Platon in seinen *Gesetzen* die gesetzliche Bestimmung, dass niemand einen anderen beschimpfen darf, zudem alle gewohnt sind, „bei derartigen Vorfällen häufig auch noch dahin überzugehen, daß sie über den Gegner etwas Lächerliches sagen“<sup>256</sup>. Eine gesonderte Besprechung widmet er hierbei der Frage, ob man es auch den Komödiendichtern erlauben sollte, in ihren Werken ein γελοῖον über andere zu verfassen, wenn es ohne Ernst und Zorn ausgesprochen wird. Letztlich stellt Platon hierzu ein Gesetz auf, das folgendes besagt:

„Einem Verfasser von Komödien, Satiren [Iamben] oder lyrischen Gedichten soll es nicht gestattet sein, weder im einfachen Wort noch im Bilde [Gebärden] und weder mit noch ohne Leidenschaft irgendwie einen Bürger komisch darzustellen – κωμωδεῖν. (...) Diejenigen aber, denen nach früherer Bestimmung die Erlaubnis gegeben wurde<sup>257</sup>, auf einander Gedichte zu machen, dürfen es doch nur ohne Leidenschaft im bloßen Scherz – ἄνευ θυμοῦ μὲν μετὰ παιδιᾶς; im Ernste – σπουδῇ – und dabei in leidenschaftlicher Aufregung dürfen sie es nicht tun.“<sup>258</sup>

Platons größte Befürchtung ist also die zornige und öffentliche Schmähung eines Polismitbürgers sowohl durch Worte als auch durch Gesten und Gebärden. Spielerische Scherze sollen die komischen Dichter aber gegenseitig über sich selbst machen dürfen. Insgesamt gesteht Platon den Komödiendichtern in seinen Überlegungen zum γελοῖου eine gewisse Sonderrolle zu. Grundsätzlich darf das γελοῖον nur im Rahmen komischer Theateraufführungen gezeigt werden, die wiederum in Staatsfeste wie die Lenäen, die Ländlichen oder Großen Dionysien eingebunden sind und somit der Kontrollmöglichkeit der Polisnorm unterstehen.

Auch Aristoteles erläutert die Wirkung des Hässlichen innerhalb seiner Betrachtung der dra-

<sup>253</sup> Plat. leg. 816d. Zu Platon s. auch *C. III. Die literarische Konzeption des abnormen Körpers*.

<sup>254</sup> Plat. leg. 815c.

<sup>255</sup> Plat. Rep. 606c.

<sup>256</sup> Plat. leg. 934e-936a. 935b1-2 (Zitat); Übs. Loewenthal III 1950.

<sup>257</sup> vgl. Plat. leg. 829c-d: ὅσοι δὲ ἀγαθοὶ τε αὐτοὶ καὶ τίμιοι ἐν τῇ πόλει.

<sup>258</sup> Plat. leg. 935e. 936a; Übs. Loewenthal III 1950.



matischen Poesie und nennt den Kontext, in dem das αἰσχρόν eine harmlose, komische Funktion übernimmt<sup>259</sup>. Er rechnet Homer den Verdienst zu, die komische Dichtung als solche definiert zu haben, indem er nicht das bloße Lächerliche bzw. die Polemik, das ψόγος, für die Theaterbühne salonfähig gemacht hätte, sondern das γελοῖον<sup>260</sup>.

In der *Nikomachischen Ethik* erörtert Aristoteles die Frage, welcher Personentyp als in erheiternder Weise wortgewandt gilt, als εὐτράπελος, und wer das rechte Maß über- bzw. unterschreitet:

„Wer die Grenze des Lustigen – τῷ γελοίῳ – überschreitet, gilt als Hanswurst – βωμολόχοι – und als grobschlächtig – φορτικοί. Er hascht um jeden Preis nach dem Lächerlichen – τοῦ γελοίου. Es kommt ihm mehr darauf an, die Leute zum Lachen zu reizen, als einen Scherz in netter Form vorzubringen und zu vermeiden, daß der Betroffene [eigentlich: τὸν σκωπτόμενον – den, der verspottet wird] sich gekränkt fühlt.“<sup>261</sup>

Anschließend bespricht Aristoteles solche Menschen, die über feine Wortgewandtheit verfügen, und solche, die gar nichts von sich geben und ständig mürrisch sind. Der Unterschied zwischen diesen beiden extremen Positionen und der goldenen Mitte entspricht der Ungleichheit von gebildeten und ungebildeten Menschen. Als einen ebenbürtigen Vergleich stellt Aristoteles die verschiedenen Arten der Komödie in eine derartige Relation:

„Man kann diese Beobachtung auch an den alten und neuen [eigentlich: den mittleren] Komödien machen. Die Dichter der einen empfanden das Aussprechen des Unanständigen als spaßhaft – τοῖς μὲν γὰρ ἦν γελοῖον ἢ αἰσχρολογία –, die anderen mehr die dezente Andeutung τοῖς δὲ μᾶλλον ἢ ὑπόνοια; der Unterschied – was den Wohlstand betrifft – ist nicht zu verkennen.“<sup>262</sup>

Aristoteles erklärt also in ähnlicher Weise wie Platon, dass der Mensch eine angemessene und bereichernde Art des Witze-Machens pflegen sollte, durch die andere nicht beleidigt werden. Moralisch vertretbar ist das γελοῖον jedoch nur in seinen Kunstformen, z. B. der Komödie als komische Inszenierung auf der Bühne. Der urtümliche Anlass liegt bei Aristoteles in der Aufrechterhaltung und Anwendung einer moralisch guten Erziehung begründet. In seiner *Politik* vertieft er diese These<sup>263</sup>. So sollen Kinder unter sieben Jahren von jedweder αἰσχρολογία wie auch schändlichen Bildern ferngehalten werden (ἢ γραφὰς ἢ λόγους ἀσχήμονας), und bis sie zu Tische lagern dürfen, auch bei der Aufführung von Iamben und Komödien nicht anwesend sein. Der Gesetzgeber soll deshalb alle Statuen und Gemälde entfernen, die das αἰσχρόν zeigen, außer in Heiligtümern, die solche Bilder des rituellen Spotts (τωθασμός<sup>264</sup>) erlauben. Hier sollen aber nur Männer Zutritt haben und gegebenenfalls in Stellvertretung für Kinder und Frauen beten. Aristoteles steht also nicht der Existenz des αἰσχρόν in Bild und Schrift an sich entgegen, sondern fordert die Regulierung des Normabweichenden in öffentlichen Räumen.

Die räumliche Trennung des Komischen von der Alltagswelt geht auch aus der Abhandlung

<sup>259</sup> Aristot. poet. 1449a32-39; s. C. III. 1. *Das αἰσχρόν als Gegensatz zur Norm.*

<sup>260</sup> Aristot. poet. 1448b35-39.

<sup>261</sup> Aristot. eth. Nic. 1128a3; Übs. Dirlmeier 1983. Eine ähnliche Konzeption findet sich bei Pseudo-Demetrios in seiner Abhandlung *Über den Stil* (de elocutione 171): ἔστι δὲ καὶ τοῦ ἠθους τις ἔμφασις ἐκ τῶν γελοίων.

<sup>262</sup> Aristot. eth. Nic. 1128a6; Übs. Dirlmeier 1983.

<sup>263</sup> Aristot. pol. 1336b1-37. Für eine chronologisch-historische Analyse des Humors bei Platon und Aristoteles s. Bremmer 1999, 26-29.

<sup>264</sup> Fluck 1931, 11-33 (Schriftquellen zum rituellen Verspotten); Henderson 1975, 14; Cole 1993a, 33.

*Über den Stil* des Pseudo-Demetrios aus dem 1. Jh. v. Chr. hervor<sup>265</sup>. Als Hauptunterschied zwischen dem Erfreulichen und dem Komischen in der Literatur definiert er zum einen die unterschiedliche Wirkungsabsicht und die Effekte der jeweiligen Dichtkunst – Vergnügen und Lob bzw. Lachen. Zum anderen bedienen sich beide Stile jeweils unterschiedlicher Kontexte, sog. τόποι. So benötigen Komödie und Satyrspiel sowohl γέλως und χάρις, hingegen braucht die Tragödie nur Eleganz, Gelächter ist ihr Feind<sup>266</sup>. Als geeignete Orte, an denen selbst die Besonnensten aus vollem Herzen lachen können, dienen Feste und Symposien – ἐν ἑορταῖς καὶ ἐν συμποσίαις<sup>267</sup>.

Mit Platons und Aristoteles' philosophischen Erörterungen werden zwei Hauptaspekte für das antike Verständnis des γελοῖον angeschnitten – der Interaktionsraum und die geistige, körperliche sowie gesellschaftliche Konstitution der Figur, die γελοῖος ist oder sich γελοῖος verhält. Denn je nachdem, in welcher Umgebung und von wem es angewendet wird, unterscheiden sich Wirkung und Folgen des γελοῖον. So soll das γελοῖον in den Komödien vorgeführt werden. Denn nur hier kann es als ästhetisierte Form des Lächerlichen zum Komischen werden.

Diese doppelte Bedeutung hinsichtlich Intention und Wirkung wird auch in der Verwendung des Wortes γελοῖον in der klassischen Literatur deutlich, die sich in der Übersetzung in ‚komisch‘ bzw. ‚lachhaft‘ und ‚lächerlich‘ trennen lässt<sup>268</sup>. Exemplarisch sei Xenophons Beschreibung eines schlechten Flötenspielers genannt, der als guter Musiker erachtet werden möchte und es daher den Großen seiner Zunft gleichtut: Er kauft sich feine Kleidung, reist mit einer Equipe von Assistenten und scharf zahlreich ‚Groupies‘ um sich. Sobald er aber ein Engagement annehmen und aufgrund seines Unvermögens versagen würde, gäbe er sich durch sein unehrenhaftes Auftreten der Lächerlichkeit preis und sein weiteres Leben wäre unnötig erschwert<sup>269</sup>. Wenn Xenophon hingegen den γελωτοποιός Philipos während des Symposions aufspringen lässt und beschreibt, wie er in einem völlig närrischen Tanz die Vorführtruppe nachahmt, was alle Anwesenden mit lautem Lachen quittieren, dann bedeutet γελοῖος komisch<sup>270</sup>. In den platonischen Dialogen nimmt γελοῖος bisweilen einen weiteren Bedeutungsgehalt an, die Absurdität eines Gedankengangs<sup>271</sup>. Doch geht es in diesen Fällen nicht um den Wirkungskomplex des γελοῖον, das Lachen.

Die besprochenen Stellen bei Platon und Aristoteles sowie das Beispiel des Komischen aus Xenophons *Symposion* gewähren Einblick in die ästhetisierten und von außen normativ kontrol-

<sup>265</sup> Demetrios de elocutione 168. Dieser Autor wurde fälschlicherweise mit dem Rhetoriker Demetrios von Phaleron aus dem 4./3. Jh. v. Chr. identifiziert.

<sup>266</sup> Demetrios de elocutione 169: ὁ δὲ γέλως ἐχθρὸς τραγωδίας.

<sup>267</sup> Demetrios de elocutione 170.

<sup>268</sup> Liddell – Scott 342 s. v. γελοῖος: I. mirth-provoking, amusing [=komisch, lachhaft]; II. ludicrous, absurd [=lächerlich]; Jauss 1976a; Rose 1993, 20. 23. 25.

<sup>269</sup> Xen. mem. 1, 7, 2. Weitere Beispiele finden sich in den platonischen Dialogen oder bei Xenophon, s. Plat. Phil. 19a; Phaidr. 262c; Xen. oik. 1, 6, 3; 7, 39, 3; Kyr. 1, 3, 10; 7, 1, 22.

<sup>270</sup> Xen. symp. 2, 21-24. Weitere Beispiele bieten zahlreiche Stellen bei Aristophanes, s. Aristoph. Ach. 1058; Av. 99. 802; Lys. 559; Ran. 1439. Ferner Plat. Krit. 53d; Xen. symp. 4, 8.

<sup>271</sup> z. B. Plat. Euthyd. 4b; Phaidr. 67d-e; Krat. 400b6. 402a1. 425; Thet. 147a-b. Für Aristoteles s. Jaulin 2000.

lierten Wirkungsbereiche des γελοῖον. Hier darf das Lächerliche der Lebenswelt komisch sein: die komische Theaterbühne, das Symposion, wozu auch die Rezitation der Iamben zählt, und die Abgeschlossenheit eines kultischen Raums, in dem sich die Inszenierung der αἰσχρολογία durch Komödien und Iamben sowie die Wiedergabe des Spöttischen im Bild kurzschließen.

Dieser Raum ist es auch, in dem die Kabirenbecher ihre Hauptfunktion einnehmen: der sanktionierte Ort von Fest und Heiligtum, in dem das γελοῖον nicht das gefährliche Lächerliche darstellt, sondern das domestizierte Komische. Der dabei begangene methodische Bruch, den philosophisch-ideellen Anspruch zum γελοῖον in die Wirklichkeit des Kabirions bei Theben zu übertragen, ist nur ein scheinbarer. Die Forderungen der antiken Philosophen müssen aus realen Normbrüchen entstanden sein<sup>272</sup>. Zudem wurden Form und Inhalt der Iamben, Komödien und ‚hässlichen‘ Bilder nicht durch das unmittelbare Einwirken der Philosophie geschaffen, sondern die betreffenden Dichter und bildenden Künstler besetzten die oben genannten Räume mit ihren Werken, die ihnen die Polisgesellschaft auch um des eigenen, emotionalen Profits willen einräumte.

In anthropologischer Hinsicht ist hierbei interessant, dass sich die Diskussion um die Ästhetik des Komischen von der frühen Neuzeit bis in die Postmoderne hauptsächlich entlang derselben Konstante bewegte wie in der Antike: der Trennung des Komischen vom Lächerlichen sowie der Konstitution des Komischen als ästhetische Kunstform im Bühnenspiel<sup>273</sup>.

Die naturgemäße Notwendigkeit derartiger γελοῖα fordern selbst die antiken Philosophen, um im Alltag den erforderlichen Ernst aufrechtzuerhalten. So soll Demokrit gesagt haben, „ein Leben ohne Festlichkeiten ist eine lange Straße ohne ein Rasthaus“<sup>274</sup>. Aristoteles unterstützt denselben Gedanken in der *Nikomachischen Ethik*:

„Die Erfahrung lehrt aber, daß die Menschen Erholung und Kurzweil [Scherze] – ἡ ἀνάπαυσις καὶ ἡ παιδιὰ – im tätigen Leben notwendig brauchen.“<sup>275</sup>

Wurden die Bilder auf den Kabirenbechern also mit der Intention geschaffen, lachhaft zu sein, dann waren sie dies im normierten und ästhetisierten Bereich des Heiligtums. Die Bilder galten somit als komisch, infolgedessen als harmlos und nicht verletzend. Hinzu kommt, dass sich der Verbreitungsradius der Kabirenbecher auf einen sehr überschaubaren Bereich einschränkt – das Kabirion selbst, einige Gräber um Theben sowie das Polyandron von Thespiai<sup>276</sup>. Hätte der Gebrauch der abnormen Bilderwelt außerhalb des Heiligtums – ein Bereich, von dem auch das für die Lebenden verschlossene Grab ausgenommen ist – bedeutet, das Komische in die Lebenswelt zu tragen, wo es dann als anarchisches und gefährliches Lächerliches

<sup>272</sup> So unternahm Kleon vermehrt Anstrengungen, um gegen Aristophanes' Beleidigungen gerichtlich vorzugehen, s. DNP 1 (1996) 1122 s. v. Aristophanes (H.-G. Nesselrath). Gleichfalls kritisiert Sokrates in Platons *Apologie* die namenlose Gerüchteküche, die ihn fälschlicherweise als Atheist und Sophist darstellt: „Denn solcherlei habt ihr selbst gesehen in des Aristophanes Komödie, wo ein Sokrates vorgestellt wird, der sich rühmt, in der Luft zu gehen, und viel andere Albernheiten vorbringt, wovon ich weder viel noch wenig verstehe“; Plat. apol. 19c; Übs. Loewenthal I; s. auch von Möllendorff 2002, 135: „Solche Vorwürfe, wie sie Sokrates hier resümiert, waren jedoch gängige Münze in den Komödien der späten 20er Jahre“.

<sup>273</sup> Jauss 1976a, 361-367; Schwind 2001; Kindt 2017.

<sup>274</sup> Demokr. Frgmt. 230 (Diehls): βίος ἀνεόρταστος μακρῆ ὁδὸς ἀπανδόκευτος.

<sup>275</sup> Aristot. eth. Nic. 1128b3; Übs. Dirlmeier 1983; s. auch Aristot. eth. Nic. 1176b33-39.

<sup>276</sup> s. E. *Verbreitung, Fundorte und Fundkontext der Kabirenbecher*.

aufgegangen wäre? Lässt sich so der enge Funktionsradius der Kabirenbecher erklären, die nur im Kult des Kabiros und Pais ihre sinnvolle Anwendung fanden, stellt sich die Frage, welche Qualität das Komische auf den Kabirenbechern besaß.

## 2. Αἰσχρολογία und γελοῖον in der griechischen Komödie – Die komische Semantik des Kostüms und sein Pendant auf den Kabirenskyphoi

Die Suche nach dem Aussehen des komischen und lachhaften Hässlichen und seine Verbindung zur abnormen Körperkonzeption auf den Kabirenbechern muss bei der griechischen Komödie Halt machen. Zum einen war das komische γελοῖον und seine Konsequenz, das Lachen des Publikums, „das natürliche Ziel der Alten Komödie“<sup>277</sup>, zum anderen sind textliche und bildliche Überlieferungen vorhanden, die eine Vorstellung über das Aussehen der Schauspieler und die Bühneninszenierung des Komischen geben. Als Textbelege dienen vornehmlich die aristophanischen Komödien sowie weitere Textfragmente der Alten und Mittleren Komödie<sup>278</sup>; als bildliche Quellen die Schauspielerterrakotten des 4. Jhs. v. Chr., vereinzelt rotfigurige sowie polychrome Bilder auf Choenkannen, Relieffragmente von der Athener Agora<sup>279</sup>, aber vor allem die sog. Phlyakenvasen aus Unteritalien, die in die Zeit zwischen 400-350 v. Chr. datieren<sup>280</sup>. Die Bezeichnung für den künstlichen Komödienkörper in klassischer Zeit ist unbekannt, erst im 2. Jh. n. Chr. erwähnt Pollux, dass man das Kostüm σωματίον nannte<sup>281</sup>.

Als frühe Bildbelege zeigen attische Terrakotten um 400 v. Chr. die für das gesamte folgende Jahrhundert verbindliche Form des Komödienkostüms, das auch für Böotien durch lokal hergestellte Terrakotten des 2. und 3. Viertels des 4. Jhs. v. Chr. belegt ist<sup>282</sup>: Die [Schauspieler](#) tragen

<sup>277</sup> Rösler 1993, 90.

<sup>278</sup> Körte 1893, 62-68; Beare 1954, 70-74; Murphy 1972, 171-176; Stone 1977; Foley 2000, 298-30; Csapo 2014, 95-97; von Möllendorff 2017, 179. 180-181.

<sup>279</sup> Die Fragmente zweier Reliefs zeigen Chortänzer und datieren ins 3. Viertel des 4. Jhs. v. Chr., s. Webster 1960, 263-265 Nr. B 7 a-d; B 33 Taf. 66; Pickard-Cambridge 1968, 215 Abb. 103-104; Webster – Green 1978, 118-119 Nr. AS 3-4 Taf. IX; Csapo 2014, 100-102. Strenggenommen stellen die Darstellungen den frühesten bildlichen Beleg für einen Chor im Komödienkostüm dar.

<sup>280</sup> Allgemein s. Körte 1893, 69-88; Webster 1948, 19-27; Beare 1954, 69; Pickard-Cambridge 1968, 210-222; Trendall – Webster 1971, 117-144; Murphy 1972, 177-180; Stone 1979, 22-53. 78-114. 136-147; Winkler 1990, 217-220; Taplin 1993, 8-12. 30-66; Green – Handley 1995, 49-57; Himmelmann 1994, 123-153; Förtsch 1997; Foley 2000, 280-294; Green 2001; Hoffmann 2002, 170-177; von Möllendorff 2002, 56-57; Csapo 2014, 108-116; Hartwig 2014, 221-222.

<sup>281</sup> Alfred Körte schließt σωματίον als antike Bezeichnung aus, s. Körte 1893, 72. Stone 1979, 140 Nr. 1: Lukian. Iup. Trag. 41. Entgegen Laura M. Stone nennt Lukian hier nur die ausgestopften Bäuche – προγαστρίδια –, aber nicht den Begriff σωματίον; Stone 1979, 140 Nr. 2: Lukian. de saltat. 27: Lukian nennt nur an einer Stelle den ausgestopften Bauch und die ausgefüllte Brustpartie – προστερνίδια; Stone 1979, 140 Nr. 3: Eintrag bei Photius s. v. σωματεῖα oder σωματία als Bezeichnung für die ausgestopften Teile des Komödienkostüms wie bei dem Dichter Platon der Alten Komödie, den Photius als Beispiel nennt; Stone 1979, 140 Nr. 4: Poll. 2, 235 und 4, 115. Hier nennt Julius Pollux das *Somation* als Anzug der Schauspieler bzw. erklärt, dass es *Somation* genannt wurde; Liddell – Scott s. v. σωματίον: small body, poor body (4. Jh. v. Chr.). corpse (2. Jh. n. Chr.). slave (3. Jh. v. Chr.).

<sup>282</sup> Csapo 2014, 107-108. Für Beispiele böot. Schauspielerterrakotten s. Webster – Green 1978, 93-96 Nr. BT 1-14. 128-129 Nr. BT 15-18 Taf. 2 b (BT 1); 3 a (BT 6); Bieber 1961, 40 Abb. 139 (BT 2). 42 Abb. 177 (BT 10). 40 Abb. 145 (BT 14); Goldman – Frances 1942, 402 Nr. V-i-2 Taf. 23, 2 (BT 3). 402 Nr. V-i-3 Taf. 23, 3 (BT 4); Breitenstein 1941, 37 Nr. 328 Taf. 39 (BT 7). Aus dem Kabirion stammen vier Statuettenfragmente von Komödienschauspielern, die ungefähr ins 3. Viertel des 4. Jhs. v. Chr. datieren, s. Schmaltz 1974, 119. 178 Nr. 329 Taf. 26 (BT 16). 119. 178 Nr. 330 (BT 18). 119. 178 Nr. 331 (BT 17). 120. 179 Nr. 338 Taf. 26 (BT 15). Aus

ein eng anliegendes Trikot mit langen Ärmeln und langer Hose, dessen Saum an Knöchel und Handgelenk deutlich markiert ist<sup>283</sup>. Der Bauch ist voluminös gestaltet, die Brust aufgedunsen und der Hintern wölbt sich vor. An dem [Trikot](#) sind Brustwarzen, Bauchnabel, Schamhaar und ein langer, künstlicher Phallos befestigt<sup>284</sup>. Den Terrakotten zufolge wurde der Phallos – vermutlich je nach Szene oder Rolle der Figur – [hängen gelassen](#) oder [aufgerollt](#). Dessen ungeachtet war er unter dem kurzen Chiton der Schauspieler fast immer sichtbar<sup>285</sup>. Auch für die Darstellung weiblicher Rollen scheinen die Schauspieler das ausgestopfte Trikot getragen zu haben. An den vollständig von einem Mantel verhüllten [Frauenfiguren](#) hebt sich verschiedentlich dick ebenfalls ein kugelförmiges Bäuchlein ab<sup>286</sup>.

Ebenso tragen auf ein paar [Choenkannen](#) und -kännchen aus der Zeit um 420/400 v. Chr. einige Figuren den an Brust, Bauch und Gesäß verdickten, langärmeligen Hosenanzug, an dem ein langer Phallos und struppiges Schamhaar angenäht sind<sup>287</sup>. Die ergiebigste Bildquelle stellen die unteritalischen [Phlyakenvasen](#) dar, die sich durch die Angabe von Bühnenbauten eindeutig auf Theateraufführungen beziehen. Nahezu alle Figuren sind mit dem Komödienkostüm bekleidet<sup>288</sup>. Wie auf den attischen Beispielen lugt bei einigen bekleideten Figuren der hochgebundene, schlaufenartige Phallos unter dem Gewand hervor. Zumeist hängt er aber, unterschiedlich dick und mit abgesetzter Spitze, schlaff zwischen den Beinen.

In seiner Abhandlung über die bildlichen Darstellungen der Alten Komödie verwies Alfred Körte 1893 auf die Schwierigkeit, die Terrakottaschauspieler stilistisch zu datieren, da „die stei-

der Zeit nach 325 v. Chr. stammen folgende böot. Terrakotten bei Webster – Green 1978, 184-185 Nr. BT 19-28; Breitenstein 1941, 38 Nr. 330 Taf. 39 (BT 22).

<sup>283</sup> Webster – Green 1978, 29-30 Nr. AT 1-4: [attische Schauspielerterrakotten](#), um 400 v. Chr.; Bieber 1961, 46-47 Abb. 185-198; Pickard-Cambridge 1968, 214-215 Abb. 89-95; 96-102; Webster – Green 1978, 45-60 Nr. AT 9-23; Trendall – Webster 1971, 127 Nr. IV, 9 Abb. IV, 9; Himmelmann 1994, 126-128. 125 Abb. 56. 127-129 Abb. 57-64: [New York Group](#), zwei Gruppen von je sieben Terrakotten von Komödienschauspielern („Yellow Set“ und „Red Set“), aus einem Grab in Athen, New York MMA, 375-350 v. Chr., z. B.: [Herakles](#), 13.225.27; [Landmann](#), 13.225.16; [Sklave](#), 13.225.28; [Prostituierter](#), 13.225.24; [Frau](#), 13.225.23; [Amme mit Baby](#), 13.225.26; Webster – Green 1978, 69-82 Nr. AT 25-88: [attische Schauspielerterrakotten](#), 375-350 v. Chr.

<sup>284</sup> Das Fragment eines [attisch-rotfigurigen Schaleninnenbildes](#) des Penthesilea-Malers von der Athener Agora stellt eines der frühesten Zeugnisse des Komödienkostüms dar – es datiert um 430 v. Chr. – und zeigt den rechten, in die Hüfte gestemmen Arm sowie die rechte Körperhälfte eines Schauspielers, s. Webster 1960, 261 Nr. B 1 Taf. 67; Webster – Green 1978, 31 Nr. AV 3.

<sup>285</sup> Pickard-Cambridge 1968, 222; Himmelmann 1994, 126; Foley 2000, 281.

<sup>286</sup> Bieber 1961, 41 Abb. 160-167; Peredolskaja 1964, Taf. 1-2; Himmelmann 1994, 129 Abb. 62.

<sup>287</sup> Foley 2000, 288 Abb. 11.6: [att.-rf. Chous](#), Nikias-Maler, Paris Louvre N 3408, um 410 v. Chr.; Webster – Green 1978, 30-34 Nr. AV 4; Bieber 1961, 48 Abb. 202; Csapo 2014, 105 Abb. 5.9: [att.-rf. Chous](#), „Perseus“ auf einer Bühne und davor bärtiger Mann im Himation sowie zweite Figur auf Klismoi sitzend, Gruppe des ‚Perseus Dance‘, Athen Slg. Vlastos, um 420 v. Chr.; Webster – Green 1978, 32 Nr. AV 6; Foley 2000, 288 Abb. 11.6: [att.-rf. Chous](#), ‚hässliche‘ Nike und Herakles auf einem Wagen, gezogen von gefesselten Kentauren, vorneweg ein Fackeltänzer im Komödienkostüm, Nikias-Maler, Paris Louvre, um 410 v. Chr.; Webster – Green 1978, 31-32 Nr. AV 5; AV 8-9; van Hoorn 1951, Abb. 147-148; Bieber 1961, 184 Abb. 184: [att.-rf. Choenkännchen](#), Kinder im Komödienkostüm, Paris Louvre – St. Petersburg – Athen NM, um 400 v. Chr.; Crosby 1955, 78-79 Nr. 1 Taf. 34 a. 79-80 Nr. 2 Taf. 35 a; 37 b. 80-81 Nr. 3 Taf. 35 b; 36 a. 81-82 Nr. 4 Taf. 34 c. 82-83 Nr. 5 Taf. 37 a; c (alle um 400 v. Chr.); Webster 1960, 261-263 Nr. B 2-6 Taf. 65; Webster – Green 1978, 33-34 Nr. AV 10-14: [fünf grobtonige, polychrom bemalte Choenkannen](#), London BM – Athen Agora Mus., um 400 v. Chr.; s. auch Schmidt 2005, 171-186. 220-221.

<sup>288</sup> z. B. Trendall – Webster 1971, 143 Abb. IV, 35: [apul.-rf. Glockenkrater](#), Gruppe des Perseus- und Athena-Malers, London BM F 151, 380-370 v. Chr.; Trendall 1967, Taf. 2, 1: [apul.-rf. Glockenkrater](#), Mailand Slg. Morretti, 400-375 v. Chr.

fe Stellung mit geschlossenen Beinen (...) zuweilen einen beinahe altertümlichen Eindruck“ macht<sup>289</sup>. Tatsächlich zeigt keine der männlichen Statuetten ein ponderiertes Standmotiv. Bisweilen ist ein Bein im Ausfallschritt nach vorne gestellt, doch ist der Fuß des anderen Beins vollständig aufgesetzt; das Körpergewicht also nahezu gleichmäßig auf beide Beine verteilt<sup>290</sup>. Gerades Standbein und über Kreuz gestelltes Spielbein weisen Figuren des Herakles auf, der sich auf seine Keule stützt. In selbigem Standmotiv ist [eine bärtige Figur](#) mit verschränkten Armen und weit ausgestellter Hüfte aus dem ‚Red Set‘ der ‚New York Group‘ positioniert<sup>291</sup>. Diese lässige Beinstellung lässt sich wiederum keiner normativ gestalteten Darstellung gegenüberstellen, Vergleiche finden sich aber unter den Darstellungen auf den Kabirenskyphoi (Abb. 14, 363. 398). Zwar besitzen nicht alle Standmotive der Terrakotten direkte Übereinstimmungen mit den Haltungsmotiven der ‚Kabirenfiguren‘, doch wird in beiden Fällen dieselbe Intention verfolgt. Der steifen Haltung der weichen, massigen Beine fehlen das ponderierte Standvermögen eines muskulösen Körpers und die Eleganz einer kraftvollen Bewegungsweise. Die Komödienthausspieler erscheinen in ihrer Bewegungsweise eingeschränkt, geradezu plump und klobig – ihre Haltung ist αἰσχρός.

Bei den Theatermasken dominieren an den Terrakotten und Vasenbildern physiognomisch bestimmte Gesichtszüge wie eine faltige Stirn, kontrahierte Augenbrauen, eine dickliche Stupsnase und ein breiter, weit geöffneter Mund mit wulstigen Lippen. Die Gesichtszüge sowie Haar- und Bartracht waren jeweils nach der betreffenden Rolle, Alter und Geschlecht feiner unterschieden<sup>292</sup>. Spätestens ab der Mittleren Komödie legte man typisierte Charaktere fest, die auf bestimmte Maskentypen übertragen wurden<sup>293</sup>. Für die Alte Komödie, in der neben generellen Figurentypen wie Sklaven, alten Männern und Frauen oder Göttern auch reale und bekannte Persönlichkeiten der Polisgesellschaft auf der Bühne parodiert wurden, scheinen ebenfalls einige standardisierte Maskenphysiognomien bestanden zu haben<sup>294</sup>. Die Häufung abnormer Gesichtszüge wie Runzeln, hochgezogene Augenbrauen, Glatze, Stups- und Hakennase oder dicke Lippen zeigen vor allem die Masken alter Frauen und Männer und im Besonderen die von Sklaven. In klassischer Zeit wie auch danach sind es also die Vertreter der Unterschicht und alte Menschen, die auf der Theaterbühne gehäuft mit Chiffren der Hässlichkeit versehen wurden.

<sup>289</sup> Körte 1893, 71.

<sup>290</sup> Bieber 1961, 40 Abb. 144-147.

<sup>291</sup> [Heraklesfiguren](#): Webster – Green 1978, 69-71 Nr. AT 26 d; n (= Bieber 1961, 42 Abb. 170-171). 92 Nr. AT 86. 124 Nr. AT 106. [Bärtige Figur](#): Webster – Green 1978, 54 Nr. AT 18 (= Bieber 1961, 47 Abb. 194).

<sup>292</sup> Arthur Pickard-Cambridge Aussage „all male figures are bearded“ betreffs der Terrakotten von Komödienthausspielern ist nicht ganz korrekt, s. [Prostituierter](#), New York MMA 13.225.24 sowie Pickard-Cambridge 1968, 215. Richtig ist aber, dass die Mehrzahl einen langen, dreieckigen Bart trägt.

<sup>293</sup> Krien 1955, 120; Stone 1979, 43-46; Hartwig 2014, 209. 216; von Möllendorff 2017, 181-182. Webster – Green 1978, 14-26 mit Abb.: [Umzeichnungen von Masken](#) dargestellt auf Vasen, Terrakotten, Bronzen und Reliefs aus der Zeit der Alten und Mittleren Komödie.

<sup>294</sup> Pickard-Cambridge 1968, 218-220. Dagegen Olson 1999, 320-321. Allgemein s. von Möllendorff 2017, 179. Für die Maskentypen der Alten Komödie s. Stone 1979, 44-47: Alter und junger Mann, Sklave, alte und junge Frau; s. auch Green – Handley 1995, 59-60. Neben den in Flach- und Rundbild überlieferten Masken gibt z. B. der Maskenkatalog des Pollux aus dem 2. Jh. n. Chr. eine Vorstellung von den verschiedenen Charaktertypen, s. Poll. 4, 143-153; Pickard-Cambridge 1968, 223-229. Abb. 108-112 (Beispiele für alte Männer). Abb. 113-120 (junge Männer). Abb. 121-127 (Sklaven). Abb. 128-130 (alte Frauen). Abb. 131-139 (junge Frauen).

Das ‚hässliche‘ Gesicht, der vorgewölbte Bauch, der dicke Hintern, bisweilen auch eine fette Brust, doch insbesondere die Charakterisierung des ‚hässlichen‘ Phallos – hängend und überdimensioniert mit entblößter Eichel – finden Pendant auf den Bildern der Kabirenbecher (291). Gleichen sich die beiden Körperkonzeptionen morphologisch, so unterscheiden sie sich in einem Punkt motivisch: Einen als Schlaufe hochgebundenen Phallos trägt nur eine in Umrissen gezeichnete, laufende Figur auf dem kleinformatigen Kabirenbecher 293 in Athen<sup>295</sup> (Abb. 44, 293). Ansonsten ist der Phallos durchweg als schwingend, hängend oder baumelnd dargestellt.

Die Komödienfiguren wurden weder durch Kleidung noch durch Attribute verzeichnet, sondern der menschliche Körper erweist sich – wie auf den Kabirenskyphoi – als einziges Medium der Verzerrung. Denn der künstliche Komödienkörper, das *Somation*, stellt einen nackten Körper dar, der vollständig an Torso und Extremitäten sowie am Kopf durch die Maske künstlich generiert wurde<sup>296</sup>. Das bedeutet, dass es sich beim Komödienkostüm um einen fiktiven Körper handelt, der an keiner Stelle den echten Körper oder die echte Physiognomie des Schauspielers offenbart. Er erhält somit einen äußerst typenhaften Charakter bzw. zeigt eine visuelle Formulierung des ‚hässlichen‘ Körpertypus. Von diesem Typus, der als Inbegriff einer komischen Bildlichkeit aufgefasst wurde, bildeten die Dichter in unterschiedlicher Übertreibung Varianten aus.

In der Forschung mündet die Auswertung der bildlichen Überlieferung unter Hereinnahme der aristophanischen Komödie in divergenten Ergebnissen. Die hauptsächlichen Fragestellungen drehen sich um das genaue Aussehen des Komödienkostüms – ob es unterschiedlich stark abnorm konzipiert war, ob der Lederphallos obligatorisch von jedem Schauspieler oder nur für bestimmte Rollen getragen wurde<sup>297</sup>. Bis heute spielt aber die Interdependenz zwischen der attischen Alten bzw. Mittleren und der unteritalischen Komödie eine große Rolle in der Diskussion zu den griechischen Komödieninszenierungen des 4. Jhs. v. Chr. Thomas B.L. Webster konnte bereits 1948 aufzeigen, dass der Hauptteil der ‚Phlyakenvasen‘ in die 1. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. datiert und somit nicht mit der Phlyakenposse um den Dichter Rhinton, der um 300 v. Chr. wirkte, in Verbindung stehen kann<sup>298</sup>. Er vermutete aufgrund der Bildthemen, die vor allem mythische Travestien und lebensweltliche Parodien zeigen, eine inhaltliche Beziehung zur Mittleren Komödie, deren Blütezeit zwischen 400-350 v. Chr. anzusetzen ist<sup>299</sup>. Inzwischen konnte Oliver Taplin überzeugend die Szene auf einem apulisch-rotfigurigen Glockenkrater in Würzburg mit einer Stelle in Aristophanes’ *Thesmophoriazusen* verbinden und somit in einem

<sup>295</sup> s. D. VII. Erstlingswerke.

<sup>296</sup> Pickard-Cambridge 1968, 221; Stone 1979, 146; Csapo 2014, 97.

<sup>297</sup> In den 1950er Jahren verfocht W. Beare in mehreren Artikeln gegen Thomas B.L. Webster die These, dass nicht alle Komödienschauspieler das *Somation* trugen, sondern nur der Typ des βωμολόχος, des ‚Clowns‘. Webster entgegnete, dass das Kostüm mit angenähertem Phallos in erster Linie die männliche Rolle charakterisierte und daher immer getragen wurde, wie es auch die archäologischen Bildquellen belegen, s. Webster 1948; Beare 1954, 73-74; Webster 1955; Beare 1957; Beare 1959. Laura M. Stone vertrat Ende der 1970er Jahre die Ansicht, dass die Kostüme aller männlichen Rollen mit dem Phallos ausgestattet waren, s. Stone 1979, 79-82 (Forschungsgeschichte). 102; s. auch Pickard-Cambridge 1968, 220-222 (u. a. gegen Beare); Dover 1972, 29; Csapo 2014, 97.

<sup>298</sup> Webster 1948, 19.

<sup>299</sup> Nesselrath 1990, 200-202.

Fall eine ‚Phlyakenvase‘ mit der Alten Komödie verknüpfen<sup>300</sup>. Dass alle unteritalischen Theaterbilder mit der attischen Komödie in Verbindung stehen, kann hieraus jedoch nicht geschlossen werden<sup>301</sup>. Dennoch gleicht sich das festländische und unteritalische Konzept des abnormen Komödienkörpers hinsichtlich seiner Komponenten – langes Trikot, überdimensionierter Phallos, Ausstopfungen und Maskentypen – und seiner weitgehend inhaltlichen Beschränkung auf den Kontext der Komödie derart deutlich, dass anzunehmen ist, dass es in der Mentalität der Groß- wie Festlandsgriechen als das prägnanteste Vehikel aufgefasst wurde, um Zweck und Ziel der Komödie zu erfüllen: das komische γελοῖον und seine Wirkung, das Lachen.

Lässt sich diese recht vage Idee des immanent Komischen im abnormen Körperkonzept durch die überlieferten Komödientexte in Worte fassen? Als Hauptquelle dienen hierfür die elf vollständig erhaltenen Komödien des Aristophanes. Prinzipiell wird das Aussehen des Kostüms nur an wenigen Stellen thematisiert. In den Darstellungen durchweg abnorm gebildet ist der dicke Bauch (Abb. 37, 292; 1, 382. 291, 303), der in den Komödientexten aber nur sehr selten beschrieben ist. Beispielsweise wird Dionysos in den *Fröschen* von Charon als ‚Fettsack‘ (γάστρων) bezeichnet, als er in dessen Boot steigt und Charon ihn unsanft an die Ruder rekrutiert<sup>302</sup>. ‚Fettsack‘ dient also als Invektive. Für einen metaphorischen Wortwitz muss hingegen die Leibesfülle einer alten Frau im *Plutos* erhalten:

„Alte: Ach Freund, der Kummer lässt mich dahinwelken.

Chremylos: Mir scheint vielmehr: er hat dich verfaulen lassen.

A. Aber du könntest mich durch einen Ring<sup>303</sup> ziehen, [so gertenschlank bin ich].

C. Wenn es sich zufällig um den Ring eines Kornsiebs handelt, ja!<sup>304</sup>

Hier wird deutlich: Der unförmige bzw. fette Körper der alten Frau erleichtert durch seine Abnormität, Witze über ihn bzw. mit ihm zu machen. Der fette Bauch zahlreicher Figuren auf den Kabirenskyphoi lässt sich auch als Hinweis auf einen gesteigerten Appetit auslegen. Insbesondere in der Mittleren Komödie werden Heroen und Götter wie Herakles, Dionysos oder Odysseus als tüchtige Esser charakterisiert. Gerade das Motiv ausgedehnter Gelage und übermäßigen Essens stellt im 4. Jh. v. Chr. eine der Hauptkomponenten komischer Dichtkunst dar<sup>305</sup>.

Die vielleicht bedeutendste Bildformel in der griechischen Körpervorstellung zur Vermittlung sozialer und ästhetischer Werte ist der Phallos in seiner differenzierten bildlichen Wiedergabe. Aristophanes nutzt den Phallos in seinen Komödien daher als optisches Element für verba-

<sup>300</sup> Taplin 1993, 36-40; Csapo 2014, 108-116. Die Beischriften einer ‚Phlyakenszene‘ auf einem Kelchkrater des Tarpoley-Malers im MMA in New York (400-390 v. Chr.) sind im attischen Dialekt verfasst; womöglich geht die Szene auf ein attisches Komödienstück zurück, s. Pickard-Cambridge 1968, 217 Abb. 105; Hoffmann 2002, 170-171 mit Anm. 1067. 174. Dagegen betont Csapo 2014, 111, dass Vasenbeischriften auf ‚Phlyakenvasen‘ stets im attischen Dialekt geschrieben seien.

<sup>301</sup> Hierin überzeugend Hoffmann 2002, 171-175.

<sup>302</sup> Aristoph. Ran. 200.

<sup>303</sup> Δακτυλίου, ‚Ring‘, ist hier vielleicht doppeldeutig gemeint; das Wort bezeichnet in den aristophanischen Komödien in obszöner Weise die Vagina, s. Henderson 1975, 45. 138-139 Nr. 145-146.

<sup>304</sup> Aristoph. Plut. 1034-1037.

<sup>305</sup> Nesselrath 1990, 240. 257-258. 262. 338-339; Casolari 2003, 115. 219-221. 223-224. 249-258; Hartwig 2014, 211.



le Witze oder er setzt ihn sprachbildlich zur Beschimpfung eines Gegenübers ein<sup>306</sup>. So kommt der künstliche Phallos in den *Thesmophoriazusen* als komische ‚Requisite‘ zum Einsatz, als die Frauen und Kleisthenes Mnesilochos entlarven, der sich als Frau verkleidet unter die Teilnehmerinnen des Thesmophorienfestes mischt und nun einer Leibesvisitation unterzogen wird:

„*Mnesilochos*: Ihr wollt eine Mutter von neun Kindern ausziehen?

*Kleisthenes*: Mach dein Busenband auf, schamloses Ding!

*Mikka*: Was für ein stämmiges und starkes Weibsbild da zu Tage kommt! Bei Zeus, sie hat auch keine Brüste wie wir!

*Mn.* Ich bin unfruchtbar, habe nie geboren...

*Mi.* So? Gerade noch warst du Mutter von neun Kindern?

*K.* Steh aufrecht! Ha, was für ein Ding stopfst du da runter?

*Mi.* Hier guckt er recht munter durch, der Schelm!

*K.* Wo ist er hin?

*Mi.* Er verschwindet gerade nach vorn!

*K.* Da ist er nicht!

*Mi.* Ha, er ist schon wieder hinten!

*K.* Freundchen, du hast hier einen Isthmos: du ziehst deinen Schwanz schneller vor und zurück wie die Korinther [ihre Schiffe].<sup>307</sup>

Die Komik dieser Szene entwickelt sich an Mnesilochos' vor- und zurückschwingendem Penis, den dieser krampfhaft zu verbergen versucht. Für diese Bühnenchoreographie ist ein genügend langer Kostümphallos vorauszusetzen, wie ihn die bildlichen Darstellungen von Komödienschauspielern zeigen. Der schwingende, lange Phallos an sich schien also einige Komik aufgeboden zu haben – ein Hinweis auf die Lesart einer Vielzahl an ‚tanzenenden‘ Phalloi auf den Kabirenbechern (Abb. 10, **296**; 1-3, **382**; 36, **422**, [291](#), [299](#), [353](#), [379](#)).

Als Schlüsselbeleg für die dauerhafte Präsenz des künstlichen Phallos am Kostüm der klassischen Komödienschauspieler wird allgemein die Parabase der *Wolken* angeführt, die in Aristophanes' Zweitfassung überliefert ist<sup>308</sup>. Der Dichter richtet das Wort ans Publikum und beschwert sich ironisierend über dessen Ignoranz, obwohl er sich doch nur feiner Scherze bedient hat:

„Seht wie besonnen ihre [der Komödie] Kraft<sup>309</sup> ist! Erstens kam sie nicht mit einem heruntergelassenen Lederding an ihr angenäht daher, das an der Spitze rot und dick ist, um bei den Kindern Gelächter auszulösen. Und weder verspottet sie Glatzköpfe noch tanzt sie den Kordax; und kein alter Mann, der einen Vers spricht, schlägt mit seinem Stock auf seinen Nebenmann ein, damit schlechte Unflätigkeiten ungesehen gemacht werden!“<sup>310</sup>

<sup>306</sup> Henderson 1975, 11-12. 108-124; von Möllendorff 2017, 180.

<sup>307</sup> Aristoph. Thes. 637-648; Übs. in Anlehnung an Seeger 1968. ‚Isthmos‘ dient in der Alten Komödie auch als Metapher für den Damm zwischen Anus und Genital, s. Henderson 1975, 137 Nr. 143. Beare bestreitet, dass hier ein künstlicher Phallos zum Einsatz kam. Er vermutet, dass die Schauspieler ihren Text nur mit Gesten bekräftigten, s. Beare 1954, 72 Nr. 12. 70-72 (weitere Stellen).

<sup>308</sup> Beare 1954, 66-67; Murphy 1972, 171-172; Stone 1979, 82-83. 88; Dobrov 1988, 17-19. 21-25; Foley 2000, 290. Offensichtlich fiel das Original bei den Großen Dionysien im Jahre 423 v. Chr. durch, und Aristophanes schrieb das Stück zwischen 420 und 415 v. Chr. um, s. von Möllendorff 2002, 133-134.

<sup>309</sup> Φύσει, ‚Kraft‘, ist doppeldeutig zu verstehen; bei φύσις handelt es sich um eine euphemistische Bezeichnung der männlichen Sexualorgane, s. Henderson 1975, 5. 77. 117 Nr. 27.

<sup>310</sup> Aristoph. Nub. 537-539; basierend auf der Übs. von Seeger 1968: ὡς δὲ σόφρων ἐστὶ φύσει σκέψασθ', ἥτις πρῶτα μὲν οὐδὲν ἦλθε ραψαμένη σκυτίον καθεμμένον ἐρυθρόν ἐξ ἄκρου παχύ, τοῖς παιδίοις ἴν' ἢ γέλωος· οὐδ' ἔσκωψε τοὺς φαλακρούς, οὐδὲ κόρδαχ' εἴλκυσεν, οὐδὲ πρεσβύτης ὁ λέγων τᾶπη τῇ βακτηρίᾳ τύπτει τὸν παρόντ' ἀφανίζων πονηρὰ σκώμματα.

Laura M. Stone legt dar, dass Aristophanes trotz seiner Worte eben diese Mittel der Situationskomik in den *Wolken* anwendet<sup>311</sup>. Somit wird auf doppelte Weise deutlich, dass der baumelnde Kostümphallos schlichtweg zum Lachen war. In späteren Scholien zu diesem Absatz wird der belustigende Impetus des langen, künstlichen Phallos ebenfalls ausdrücklich angesprochen: Zum „Lederding: Haut [im Sinne von Geschlechtsteil<sup>312</sup>]. Denn die Komödienschauspieler traten mit einem ledernen Glied umgürtet um des Lachen willen auf“<sup>313</sup>. Ein weiteres Scholion, das sich auf eine andere Stelle in den *Wolken* bezieht, gibt Einblick in die genaue Konstitution des Phallos. Der komische Held Strepsiades wird von Sokrates genötigt, auf einer von Flöhen befallenen Matratze zu meditieren. Dann fragt Sokrates, wie er vorankommt:

„Sokrates: Ich muss doch sehen, was der Gimpel macht! Du, Alter, schläfst du?

Strepsiades: Beim Apollon, nein!

So. Was hast du da?

St. Nicht das Geringste, beim Zeus!

So. Nichts?

St. Nichts – außer meinem Schwanz in der rechten Hand.“<sup>314</sup>

Offensichtlich zog es Strepsiades vor, statt zu meditieren zu masturbieren. Der Scholiast ist noch anderer Ansicht: „Randbemerkung: denn es ist nötig für ihn, aufzusitzen, während er sein Glied hält, und die zurückgeschobene Vorhaut vorzuführen“<sup>315</sup>. Zwar offeriert das Scholion keine Beweiskraft, dass bei Ur- und Wiederaufführung des Stücks in klassischer Zeit der künstliche Phallos eine entblößte Eichel aufwies, doch deutet Aristophanes' Beschreibung des ‚Lederdings mit roter Spitze‘ darauf hin, dass der heruntergelassene Kostümphallos als mit zurückgezogener Vorhaut gekennzeichnet war. In dieser Charakterisierung ist der Penis auch an einer Vielzahl von Figuren auf den Kabirenbechern durch eine Bogenritzung dargestellt (Abb. 10, **296**; 9, **304**; 11, **354**; 1-3, **382**.1-2; 28, **387**; 36, **422**. **291**, **414**). Anders als Stone, die annimmt, dass die Phalloi auf den Kabirenbechern beschnittene Geschlechtsorgane wiedergeben, betont Kenneth J. Dover zu Recht, dass der beschnittene Phallos explizit nur in Verbindung mit Phönikern und Ägyptern dargestellt wurde<sup>316</sup>. Vielmehr werden die ‚Kabirenfiguren‘ in die Nähe der Satym gerückt, zu deren ikonographischer Konvention der Phallos mit sichtbarer Eichel zählt. Die gleiche Darstellungsweise nutzten die attischen Vasenmaler der spätarchaischen und klassischen Zeit bei der Wiedergabe von Zwergen und Pygmäen<sup>317</sup>, hässlichen alten Männern, Sklaven, Fremden bzw. Barbaren, Komasten und Komödienschauspielern<sup>318</sup>. Timothy McNiven zeigt, dass allen Figuren mit übergroßem und unförmigem Penis Schwäche, fehlende Besonnenheit

<sup>311</sup> Stone 1979, 83-86; von Möllendorff 2002, 189.

<sup>312</sup> Henderson 1975, 115 Nr. 19.

<sup>313</sup> Schol. ad Nub. (scholia vetera) 538β: σκύτινον· δέρμα. διεζωσμένοι γὰρ δερμάτινα αἰδοῖα οἱ κωμικοὶ εἰσήεσαν τοῦ γέλωτος χάριν; Übs. Stone 1979, 100 Nr. 3: „For the comic actors used to come on girded with leather genitals for the sake of laughter.“

<sup>314</sup> Aristoph. Nub. 731-734; basierend auf der Übs. von Seeger 1968.

<sup>315</sup> Schol. V ad Nub. (scholia vetera) 734: παρεπιγράφη· δεῖ γὰρ αὐτὸν καθέζεσθαι ἔχοντα τὸ αἰδοῖον καὶ μιμεῖσθαι τὸν δερμύλλοντα ἑαυτὸν; Übs. Stone 1979, 100 Nr. 4: „Written in the margin: it is necessary for him to sit [up] holding his member.“

<sup>316</sup> Stone 1979, 103; Dover 1978, 127-129.

<sup>317</sup> Zu den Pygmäen s. *D. II. Die Mythenparodie der Geranomachie*.

<sup>318</sup> Dover 1978, 127-131; McNiven 1995, 10-16; Kaminski 2005, 104. 110.

und Selbstkontrolle sowie Hybris gegenüber bestehenden weltlichen und religiösen Normen der Polis zu eigen sind – sie sind Angehörige einer Gegenwelt<sup>319</sup>. In Verbindung mit dem künstlichen Komödienkörper wird klar, dass neben der verächtlichen Kennzeichnung einer Person und ihrer sozialen Stellung auch eine betont komische und Lachen erregende Charakterisierung mit dem unheroischen Penis sichtbar gemacht wird.

Hinsichtlich der physiognomischen Kennzeichnung der Theatermaske bieten die Komödien wenig Selbstreferenz zu ihrer komischen Absicht. Wie es Aristophanes in der Parabase der *Wolken* benennt, witzelten die Komödiendichter scheinbar gern und oft über Glatzköpfe<sup>320</sup>. Stirnrunzeln, kontrahierte Brauen, ein breiter Mund und Glotzaugen dienten offensichtlich dazu, die genannten Figurentypen – bisweilen auch das Publikum – als lachhafte, zornige und unbesonnene Idioten darzustellen<sup>321</sup>. Einen Hinweis auf die prinzipiell komische Aussagekraft der Masken der Alten Komödie gibt der Rhetor Julius Pollux im 2. Jh. n. Chr.: „Die komischen Masken, vor allem die der Alten Komödie, ähnelten zumeist den Gesichtern derer, die sie in der Komödie darstellen, oder sie wurden so gebildet, dass sie lachhafter sind“<sup>322</sup>. Lichtes Haupthaar, eine runzlige Stirn und einen offenstehenden Mund bieten auch die Figuren auf den Kabirenbechern; z. B. die menschlichen oder satyresken Tänzer ([290](#), [291](#), [297](#), [303](#)). Da sowohl die Komödientexte als auch die bildlichen Quellen bereits zahlreiche Parallelen zwischen der Körperkonzeption der ‚Kabirenfiguren‘ und dem Komödienkostüm der Alten und Mittleren Komödie lieferten, ist es unabdingbar, den Charakter der klassischen Komödiensprache zu erfassen, die Aristoteles mit dem Begriff *αἰσχρολογία* belegte. Ziel ist es dabei, eine schlüssige und zutreffende Ikonologie der Figuren auf den Kabirenskyphoi zu ermitteln.

Ihre ungebrochene Lebendigkeit verdanken die überlieferten Stücke des Aristophanes und allgemein die Fragmente der Alten Komödie in erster Linie ihren unverblühten Obszönitäten, die durch eine schonungslose Offenlegung sexueller und skatologischer Sittentabus charakterisiert sind<sup>323</sup>. Ferner zeichnet sich die Alte Komödie durch skurrile Parodien und Travestien von Mythen, Göttern und Bürgertypen aus. Ebenso sind Duktus und Inhalt der Tragödiensprache charakteristisch, wortgewaltige Neologismen sowie eine metaphorreiche und somatisierte Sprache, die häufig in einer fantastischen Handlung ineinanderfließen<sup>324</sup>. Die Absicht der Komödientexte war es aber nicht nur, gelesen zu werden, sondern gesprochener Text und Handlung entfalten ihre Wirkung im Zusammenspiel mit der visuell erfassbaren Darstellung auf den attischen und

<sup>319</sup> McNiven 1995, 10-16.

<sup>320</sup> Aristoph. *Nub.* 540; Pax 767-717; Eupolis *Frgmt.* 276 (Kock). Aristophanes selbst brachte Witze über Glatzköpfe nur zurückhaltend zum Einsatz, was damit zusammenhängen mag, dass er wohl selbst eine recht lichte Kalotte besaß, vgl. Eupolis *Frgmt.* 78 (Kock); Stone 1979, 73.

<sup>321</sup> s. Anm. 221 und 230. Vor allem Fremde, z. B. Skythen, werden als besonders dumm dreinschauend vorgeführt: Sie gafften mit offenem Mund und starren mit glotzenden Augen, s. Stone 1979, 50-52. Sie bieten durchweg aufgrund ihrer dummen Bemerkungen, ihres Dialekts oder gebrochenen Griechischs eine hervorragende Lachvorlage.

<sup>322</sup> Poll. 4, 143; τὰ δὲ κωμικὰ πρόσωπα τὰ μὲν τῆς παλαιᾶς κωμῳδίας ὡς τὸ πολὺ τοῖς προσώποις ὧν ἐκωμῳδοῦν ἀπεικάζετο ἢ ἐπὶ τὸ γελοϊότερον ἐσημάτιστο, ...; s. auch Pickard-Cambridge 1968, 218; Stone 1979, 43.

<sup>323</sup> Henderson 1975, 2; Flashar 2006, 76. 78; von Möllendorff 2017, 180.

<sup>324</sup> Dover 1972, 31-48. 72-77; Henderson 1975, 1-2; von Möllendorff 2002, 165-170; von Möllendorff 2017, 180.

bald darauf auch überregionalen, griechischen Theaterbühnen<sup>325</sup>. Das gesprochene Wort und das Spiel der Schauspieler wie Chortänzer sind untrennbar miteinander verknüpft. Dieses Ineinandergreifen lässt sich am Beispiel einer Szene aus Aristophanes' *Fröschen* nachvollziehen. Dionysos, der als Herakles verkleidet ist, und sein Diener Xanthias stehen vor der Tür zur Unterwelt:

„*Dionysos*: Wie soll ich an die Tür klopfen? Wie? Wie klopfen die Einheimischen hier?

*Xanthias*: Verschwende keine Zeit, sondern teste die Tür aus. Genau wie Herakles, da du doch seine Gestalt und seine Entschlossenheit hast.

*D.* Hey, Sklave, Sklave<sup>326</sup>.

*Aiakos*: Wer ist da?

*D.* Herakles, der Gewaltige.

*A.* Halunke, Kanaille, freches Raabenaas, du Hauptschuft, Erzschuft, o du Schuft der Schufte, der unsern Kettenhund, den Kerberos, den *ich* bewacht habe, weggeführt hat, herabgeeilt kam, ihn gewürgt und gepackt; dann bist du entflohen und davongerannt! Nun gut, wir haben dich! *Dich hüten soll des Styx schwarzherz'ger Fels, die blutbetropften acheront'schen Klippen, und des Kokytos schweifend wilde Meute, die hundertköpfige Echidna soll zerfressen dein Gedärm, die Lunge sollen tartessische Muränen packen, blutig aus den Gekrös die Nieren zerren die teithrasischen Gorgonen, die ich gleich hierher zu holen renne, hurtig, hurtig!*

*X.* Was machst du da?

*D.* Ich hab' mir in die Hosen geschissen; ruf den Gott.

*X.* Oh, wie lächerlich! Schnell, steh auf, bevor dich jemand sieht.

*D.* Aber ich werde ohnmächtig. Bring mir einen Schwamm und leg ihn mir aufs Herz.

*X.* Da nimm und leg ihn auf.

*D.* Wo ist er?

*X.* Oh goldene Götter! DORT hast du dein Herz?

*D.* Ich hab mich so gefürchtet, da ist es mir in den Unterleib gekrochen.

*X.* Du bist doch von allen Göttern und Menschen der größte Feigling.

*D.* Ich? Wie feige bin ich, dass ich dich nach einem Schwamm gefragt habe? Ein anderer Mann hätte das nicht geschafft.

*X.* Was denn?

*D.* Eine Memme hätte sich auf den Boden gelegt und gestunken: Ich hingegen bin aufgestanden und hab' mich abgewischt.

*X.* Bei Poseidon, welch Tapferkeit!<sup>327</sup>

In den aristophanischen Stücken ist das Defäkieren eine recht gewöhnliche Komponente vulgärer Bühnenkomik – „the shit joke is a staple of Aristophanic comedy“<sup>328</sup>. Entweder rutscht den Figuren wie Dionysos aus Angst das ‚Herz‘ in die Hose – die schaurigen Ungeheuer „literally scare the shit out of Dionysos“<sup>329</sup> – oder sie müssen dringend, hier und jetzt, ihr Geschäft verrichten. Jeffrey Henderson listet eine ganze Reihe von unterschiedlichen altgriechischen Begriffen auf, die in der Alten Komödie die Darmentleerung bezeichnen<sup>330</sup>. Dieses konkrete Er-

<sup>325</sup> Webster 1948, 19; Pickard-Cambridge 1968, 43. 83. 99-101; Taplin 1993, 30-66. 89-97; Dearden 1999; Green 2014.

<sup>326</sup> Das griechische παῖ παῖ ist doppeldeutig zu verstehen: παῖς „Knabe, Sohn, Sklave“ und παῖω, an die Tür „schlagen“, s. auch Golden 1985, 102-103.

<sup>327</sup> Aristoph. Ran. 460-489; basierend auf der Übs. bei Seeger 1968.

<sup>328</sup> z. B. Aristoph. Ran 1-23; Eccl. 311-326; Pax 175-176; Av. 66. Dover 1972, 40-41; Murphy 1972, 180; Dobrov 1988, 21. 25 (Zitat); Foley 2000, 304.

<sup>329</sup> Sommerstein 2002, 35.

<sup>330</sup> Henderson 1975, 54. 187-192. Ebenfalls häufig bringt Aristophanes Flatulenz um der Komik willen zum Einsatz. So beschreibt Dikaiopolis in den *Acharnern* seinen Zeitvertreib, während er auf den Beginn der *Ekklesia* wartet: „Dann seufz ich, gähne, strecke, lüfte mich – πέρδομαι –, sinniere, schreibe, kratze im [Scham]haar mich (...)“, s. Aristoph. Ach. 30-31; Übs. Seeger 1968.

eignis ist in einem Fall auch auf einem Kabirenskyphos dargestellt: dem verschollenen Becher **356**, der sich ehemals in Berlin befand (Abb. 23, **356**). Hier entleert sich Kadmos aus Furcht – ganz ähnlich wie Dionysos –, als die Schlange des Ares aus dem Dickicht der Quelle schnell<sup>331</sup>.

Eine schillernde Palette an metaphorischen oder direkten Benennungen lässt auch den Anus eine tragende Rolle in der obszönen Komödiensprache einnehmen. Die beliebtesten Beschimpfungen sind: *πρωκτός*, ‚Arschloch‘, daneben *χωνόπρωκτος*, ‚einer, der den Arsch offen hat‘, sowie *εὐρύπρωκτος*, ‚einer, dessen Anus durch häufige Penetration geweitet wurde‘<sup>332</sup>. Daneben setzt Aristophanes den Anus vor allem für eine Vielzahl an Sprachbildern ein, die entweder skatologischer, flatulenter oder sexueller Natur sind<sup>333</sup>.

Als obszön ist Strepsiades’ Frage zu verstehen, als er sich bei einem Schüler aus Sokrates’ Denkerstube erkundigt, weshalb seine Kommilitonen weit vornübergebeugt herumlaufen:

„*Schüler*: Sie ertasten die Finsternis unter dem Hades.

*Strepsiades*: Warum schaut ihr Arsch dann zum Himmel?

*Sch.* Er lehrt sich selbst Astronomie. (...)“<sup>334</sup>

Durch das in die Höhe Recken und die ungelente Körperhaltung rückt Aristophanes das Gesäß, mit dem die Schüler sogar den Himmel studieren, ins komische Rampenlicht. In eine ähnliche Hauptrolle ließ auch der Pan-Satyr-Maler den Hintern schlüpfen. Er zeichnete den Anus an vielen seiner Figuren in Ritzung an (Abb. 10, **296**; 3, **382**, **325**, **414**). Die Kennzeichnung des Anus sendet gemeinsam mit der krassen Körper- und Bewegungszeichnung ein unmissverständliches Signal an den Betrachter: Ein derber, grobschlächtiger Körper bewegt sich auf ordinäre Weise – eine Bildsprache des Hässlichen, eine *αἰσχρολογία*.

In der Alten Komödie ist aber vor allem der Phallos Träger einer höchst obszönen Sprache. Neben zahlreichen direkten und übertragenen Begriffen fällt am häufigsten der Begriff *τὸ πέος*, ‚Schwanz‘, der, anders als der *terminus technicus* *φαλλός*, als „embodiment of raw sexuality“<sup>335</sup> verstanden wurde. In diesem Sinne lässt Aristophanes nahezu ausnahmslos seine komischen Helden in derber Weise *πέος*, Äquivalente hiervon oder doppeldeutige Bezeichnungen als direkte Invektiven gegen andere Bühnenfiguren schleudern, oder die Aussagen sind an die Vorstellungskraft seines Publikums gerichtet, insbesondere in Fällen sexueller Anspielungen oder Angriffe<sup>336</sup>.

Aus den Komödien geht ebenfalls hervor, dass der erigierte Phallos als übliches Requisit diente, um das Publikum zum Lachen zu bringen. Als Ausdruck höchster sexueller Erregung und Geilheit schickte Aristophanes seine Figuren mit einem aufgerichteten Kostümphallos auf die Bühne, entweder zur Hervorhebung eines triumphalen Gehabes, aufgrund der Anwesenheit hübscher Mädchen oder zur Darstellung sexueller Frustration<sup>337</sup>. So versetzt Lysistrata in dem

<sup>331</sup> Ausführlich zu diesem Vasenbild s. *D. III. 2a) Kadmos und der Drache des Ares*.

<sup>332</sup> Henderson 1975, 2. 199-203. 210-211.

<sup>333</sup> z. B. Aristoph. *Ach.* 29-30; *Thesm.* 59-64; Aristoph. *Equ.* 364-365; s. auch Henderson 1975, 39. 152 Nr. 210; Flashar 2006, 78; von Möllendorff 2017, 180.

<sup>334</sup> Aristoph. *Nub.* 192-194.

<sup>335</sup> Henderson 1975, 35 (Zitat). 108 Nr. 1.

<sup>336</sup> Dover 1972, 38-40; Henderson 1975, 13. 35-40; Foley 2000, 299; z. B. Aristoph. *Av.* 1253-1256.

<sup>337</sup> Henderson 1975, 110-111 Nr. 6.

gleichnamigen Stück mit dem einfachen, aber effektiven Plan „kein Sex ohne Frieden“ die spartanischen und athenischen Männer in einen sexuellen Notstand, der beim Aufeinandertreffen der Gesandtschaften beider Poleis deutlich zu Tage tritt. Unter Schmerzen betreten sie die Bühne, weil das Verlangen nach ihren Frauen eine nicht mehr enden wollende Erektion auslöst, die sie behelfsmäßig mit ihren Himatia bedecken<sup>338</sup>.

In den aristophanischen Komödien äußern vor allem der komische Held, zumeist ein gealterter Polisbürger, Sklaven oder der Chor, der ebenfalls oft aus Figuren im Greisenalter zusammengesetzt ist, ihre sexuelle Erregung und Begierde<sup>339</sup>. Abnorme Körper mit erigiertem Glied als Verkörperung von unkontrollierter und lachhafter Geilheit brachten auch die Maler der Kabirenbecher zur Darstellung. Mit tief gebeugten Knien schiebt etwa der nackte Mann auf dem Skyphos [74](#) die Hüfte weit nach vorne und richtet seinen langen, erigierten Phallos auf das spitze Gesäß des Flötenmädchens vor sich. Mit weit zurückgelehntem Oberkörper hält der Mann die Balance und lässt die Arme locker nach hinten hängen. Sein schütteres Haar deutet womöglich daraufhin, dass es sich um einen älteren Mann handelt.

Entsprechend der optischen Form der verkurvten Körperkonzeption als Komödienkostüm wird der Körper auch auf verbaler Ebene in den aristophanischen Komödien verkehrt und übersteigert. So erläutert Peter von Möllendorff, dass durch die Verwendung verzerrter Wortkonstruktionen übersteigerte sprachliche Bilder erzeugt werden, die vornehmlich aus dem Bereich der abnormen Körperlichkeit stammen und das Ziel haben, Lachen auszulösen<sup>340</sup>. Diese Sprachbilder referieren Sexualität, kulinarische Abundanz, Fäkalität oder beruhen auf divergierenden Konzepten wie jung und alt<sup>341</sup>. Sie „vereinigen sich im grotesken Körper und bewirken eine positiv-heitere Atmosphäre“<sup>342</sup>, die als Ausdrucksmittel für die Verkehrung von Normen und Ordnungen diene. In dieselbe Richtung argumentiert Helene P. Foley. Ihres Erachtens vermitteln das Komödienkostüm und das Verhalten von Aristophanes' Helden visuell ein Gegenbild zum männlichen Polisbürger, das sich nicht mit dem Anspruch der Protagonisten deckt, vorbildliche Bürger zu sein. Die Komödie nutzt das künstliche Kostüm, um die Normabweichung zu rechtfertigen und um anonyme Spötter zu kreieren, die aufgrund ihrer Anonymität Personen und Angelegenheiten des ‚öffentlichen‘ Polislebens dem Gelächter preisgeben können<sup>343</sup>.

<sup>338</sup> Aristoph. Lys. 1072-1104.

<sup>339</sup> z. B. Dikaiopolis in den *Acharnern*, Demos in den *Rittern*, Strepsiades in den *Wolken*, Philokleon in den *Wespen*, Trygaios im *Frieden* und die Chöre in den *Acharnern* (alte Köhler), *Wespen* (Veteranen) und *Lysistrata* (alte Männer und Frauen), s. Richardson 1933/1969, 19-21; Byl 1977, 54; Hubbard 1989, 90; Foley 2000, 298; Brandt 2002, 64-67.

<sup>340</sup> Eine kuriose Verbindung zwischen der gedanklichen und körperlichen Welt vollzieht sich z. B. in den *Wolken*. Ein Schüler Sokrates' erzählt: „Als er [Sokrates] die Wege und Umläufe des Mondes untersuchte, da schiess ihm, als er bei Nacht mit weit aufgerissenem Mund nach oben starrte, eine Eidechse vom Dach aus hinein“, s. Aristoph. Nub. 171-173; Übs. von Möllendorff 1995, 194 Anm. 150; von Möllendorff 2017, 180.

<sup>341</sup> von Möllendorff 1995, 219; s. auch Foley 2000, 302-303.

<sup>342</sup> von Möllendorff 1995, 214, z. B. Aristoph. Equ. 721. 997-998.

<sup>343</sup> Foley 2000, 304-305.

Die αἰσχρολογία, die ‚hässliche‘ Sprache, der Alten Komödie, wie sie Aristoteles im 4. Jh. v. Chr. bezeichnete<sup>344</sup>, ist durch hetero- sowie homosexuelle und skatologische Schimpfworte, Metaphern und Sprachbilder charakterisiert. Die altphilologische Forschung verwies des Öfteren darauf, dass die invektive und obszöne Komödiensprache bewusst auf die iambische Dichtkunst der archaischen Zeit Bezug nimmt und auch auf diese zurückgeht<sup>345</sup>. Ebenso scheint die obszön-rituelle Sprache dionysischer Kulte vereinzelt in den Chorgesängen der Alten Komödie aufgegangen zu sein<sup>346</sup>.

Die primäre Zielsetzung der Alten Komödie war es aber, das Publikum zum Lachen zu bringen. Hierfür bedienten sich die Komödiendichter der aggressiven Sprache und inszenierten derbe Aufführungen. Ähnlich sind zahlreiche Figuren auf den Kabirenbechern konzipiert. Beide Gattungen verwenden eine αἰσχρολογία. Dabei erscheint der Phallos als Kernelement des komischen Theaterkostüms und nimmt bei den ‚Kabirenfiguren‘ einen ebenso bedeutenden Teil der abnormen Körperkonzeption ein. In gleicher Weise lassen sich das Gesäß mit dem Anus, der prominente Bauch und die verzerrte Gesichtsphysiognomie in beiden Gattungen gegenüberstellen. Die Darstellungen des verkurvten Körpers an den Terrakottafigurinen, auf den ‚Phlyakenvasen‘ und den Kabirenbechern entsprechen demselben Typus des hässlichen Körpers. Das nackte Komödienkostüm stellt einen fiktiven Körper dar, der durch die Kennzeichnung des Trikotsaums an Hand- und Fußgelenk als eindeutig künstlich charakterisiert ist. Anders sind die abnormen Körper auf den Kabirenbechern gestaltet. Im Allgemeinen lassen diese keine bewusst gesetzten Merkmale einer Kostümierung erkennen, wogegen z. B. auch die oftmals dünnen Extremitäten sprechen. Die Terrakotten und ‚Phlyakenvasen‘ sind eindeutig als Darstellungen von Komödienschauspielern und Theateraufführungen zu verstehen. Andreas Hoffmann betont in diesem Zusammenhang, dass „die Zahl und die weite Verbreitung der ‚Phlyakenbilder‘ ein lebhaftes Interesse an einer regelrechten Theaterkultur“<sup>347</sup> bekundet, die offenbar von einer blühenden Theaterproduktion getragen wurde. Diese These lässt sich nicht für die Figuren auf den Kabirenskyphoi geltend machen; sie beziehen sich – soweit erkennbar – nicht konkret auf den Prozess der Theateraufführung.

Die abnorme Körperkonzeption auf den Kabirenbechern wurde gemäß den Regeln einer hässlichen Bildsprache konstruiert. Und der Funktionsradius der Bilder ist auf den sanktionierten Raum des Heiligtums, des thebanischen Kabirions, beschränkt. Nur hier können die Darstellungen ein komisches γέλοϊον sein.

<sup>344</sup> Aristot. eth. Nic. 1128a23; Bierl 2001, 301. Einen Überblick zu den Schriftquellen in Verbindung mit αἰσχρολογία bei Siems 1974, 9-26.

<sup>345</sup> Rosen 1988, 16: „the iambos was properly perceived in the fifth century as a genre of abuse and satire“. 37: „the Athenian comic poets were aware of both the distinguishing poetic features of the Ionian iambos and the appropriateness of these features to their own genre“; s. auch Henderson 1975, 17-23; Rösler 1993, 80-86; Anm. 213. Als Erster scheint Aristoteles diese Verbindung aufgezeigt zu haben, s. Aristot. poet. 1449b8.

<sup>346</sup> Bierl 2001.

<sup>347</sup> Hoffmann 2002, 176.

## V. Das Lachen und die anthropologische Ursächlichkeit der abnormen Körperkonzeption

### 1. Der Effekt des hässlichen γελοῖον, das Lachen – Prozess, Mechanismen, Wirkungskraft und Funktion

Im Grunde basiert der körperlich-geistige Prozess des Lachens auf einem Moment der Inkongruenz, der exemplarisch von James Beattie im Jahre 1764 theoretisch erfasst wurde:

„Laughter arises from the view of two or more inconsistent, unsuitable, or incongruous parts or circumstances, considered as united in one complex object or assemblage, or as acquiring a sort of mutual relation from the peculiar manner in which the mind takes notice of them.“<sup>348</sup>

Der Augenblick des Erkennens wird als Überraschung empfunden, doch erzeugt die gedankliche Inkongruenz das physische Lachen. Auf den Kabirenbrechern wurde die von Beattie konstatierte Inkongruenz durch die Abnormität des Körpers und die übersteigerte Bewegungsführung konstruiert, die jedoch auch abhängig von der Situation bzw. dem Motiv lachhaft ist. Ganz ähnlich wie Beattie formulierte es Immanuel Kant: Der Ursprung des Lachens liegt im Widersinnigen, etwas, an dem der Verstand keinen Gefallen findet. Es ist „ein Affect aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in Nichts“<sup>349</sup>. Der gedankliche Konflikt ergibt sich aus einer Erwartungshaltung, die von den persönlichen Normvorstellungen und dem Beserwissen gespeist und durch das komische Bild negiert oder konterkariert wird. Gelöst wird diese psychische Spannung durch Lachen.

#### a) Komisch ist, wer sich mechanisiert und kindlich bewegt

Der neuzeitliche Diskurs zum Komischen wurde stark von der Analyse des französischen Philosophen Henri Bergson in seiner einflussreichen Abhandlung *Le rire: essai sur la signification du comique* aus dem Jahr 1900 geprägt. Bergson erbrachte einen fruchtbaren Anstoß zur Beschreibung der Lachmechanismen und ihrer anthropologischen Ursächlichkeit. In Ansätzen ging seiner These nur der deutsche Dichter Stephan Schütze voraus<sup>350</sup>. So erscheint eine Person komisch, wenn es ihr physisch wie psychisch an Spannung und Geschmeidigkeit mangelt: Sie ist träge und unbeweglich<sup>351</sup>. Fehlende Körperspannung und massive Trägheit im Sinne überspitzter Bewegungen, gekrümmter Haltungen oder der ‚Knickbeinstellung‘ zeichnen auch die abnormen Figuren auf den Kabirenskyphoi aus (Abb. 11, 354; 31, 355; 28, 387. [290](#), [291](#), [365](#), [390](#)). Bergson zufolge wird der Bewegungsweise eine komische Note verliehen, wenn Bewegung und Gesten mechanisiert werden, der Mensch zur Sache wird: Weil „eine Zeichnung im-

<sup>348</sup> Beattie 1776, 347; s. auch Schwind 2001, 347-353. 364. 368 bes. 352-353; Voss 2017, 47. Dasselbe Moment beschreibt der deutsche Philosoph Joachim Ritter: „Was hierbei [beim Lachen] geschieht, und zwar in allem hierhergehörigen Zweideutigen des Wortwitzes, der Schilderung, der Anspielung usw., und was das Komische ausmacht, ist dies, daß immer mittelbar und unmittelbar in den einen Bedeutungsbereich, der sich harmlos und einwandfrei zulässig gibt, der andere hineingespielt wird, der in jenem gerade ausgeschlossen und als nicht dazugehörig beiseitegebracht ist. (...) der „Lebensbereich“ des Nicht-Anständigen“ (...) tritt in der Maske des Anständigen und Zulässigen und d. h. in der Anspielung auf. Und das ist das grundsätzlich Bedeutsame.“, s. Ritter 1940, 9.

<sup>349</sup> Kant 1799, 225. Ebenso Schopenhauer, s. Voss 2017, 47.

<sup>350</sup> Schwind 2001, 367.

<sup>351</sup> Bergson 1948, 15-17.



mer umso komischer wirkt, je bestimmter und auch je diskreter sie uns im Menschen eine Gliederpuppe sehen läßt<sup>352</sup>. Insbesondere die rauen Gestalten des Pan-Satyr-Malers und ihre krasse Körperinszenierung (Abb. 10, 296; 1-3, 382, 414, 418) wie auch die Figuren des Mysterienmalers I (Abb. 11, 354, 291, 299), die einer Gummimasse gleich in Haltung und Bewegung verformt und verkrummt sind, erweisen sich als maschinenhafte Körperensembles, die gleichwohl keinerlei Lebendigkeit vermissen lassen. Ein bedeutendes Element komischer Bewegungen sieht Bergson folglich in der ungelenkten Nachahmung von organischen Bewegungen, die aus der ‚Zerstreutheit‘ bzw. ‚Geistesabwesenheit‘ des Akteurs resultieren. Analog demonstriert der Psychoanalytiker und Kunsthistoriker Ernst Kris, dass komische Bewegungsweisen durch die Nachahmung kindlicher Bewegungen entstehen, da das Komische – bildlich wie verbal – grundsätzlich durch die bewusste Anwendung kindhaft gestalterischer Kräfte entsteht<sup>353</sup>.

Geistesabwesenheit und Kindhaftigkeit, verursacht durch fehlende *Sophrosyne* als Faktoren des komischen Bildes oder der Performance, führen in das ethische Bedeutungsfeld des αἰσχρόν als κακόν. Bergsons und Kris’ Thesen der geistigen Abwesenheit nehmen absichtslos Platons Ansichten zum γελοῖον auf: Komisch oder lächerlich sind diejenigen, die sich nicht selbst kennen<sup>354</sup>. Mangelnde mentale Kontrolle und hässliches Aussehen sind referentielle Zustände, die die Absicht des komischen wie lächerlichen γελοῖον erfüllen können.

#### b) Welche Rolle das Gesicht spielt

Das Prinzip der Trägheit trifft auch auf die Physiognomie zu. „Als eine erstarrte Grimasse“<sup>355</sup> erhält ein Gesicht eine komische Wirkung. In ihrer vollständigen Hässlichkeit und als verzerrte Grimasse treten die häufig in Vorderansicht gewendeten Köpfe, vor allem in den Bildern der Mysterienmalers und des Pan-Satyr-Malers, dem Betrachter entgegen (Abb. 37, 292; 10, 296; 11, 354; 33, 358; 34, 380; 3, 382; 36, 422, 291, 366, 397, 418). Auf diese Weise wird die komische Wirkungskraft der Figuren verstärkt.

„Es gibt Gesichter die fortwährend zu weinen scheinen, andre die zu lachen oder zu pfeifen scheinen, wieder andere scheinen ewig in eine unsichtbare Trompete zu blasen. Die letzteren sind die komischsten.“<sup>356</sup>

Die frontalen, aus dem Bild blickenden Gesichter bedienen sich noch eines weiteren komischen Mechanismus: In der griechischen Komödie treten bisweilen Figuren aus der fiktiven Bühnenwelt heraus. Ein Vorgang, den Dover als „rupture of dramatic illusion“<sup>357</sup> bezeichnet. Dabei richtet der Chor oder der Protagonist das Wort ans Publikum oder bezieht sich auf Örtlichkeiten im Theater. Das kurzzeitige Einreißen der imaginären Wand zwischen der realen Welt des Publikums und der fiktiven Welt der Bühnenfiguren schafft eine intensive komische Situation. Das plötzliche Eindringen der anarchischen Komödienwelt in den als sicher empfundenen

<sup>352</sup> Bergson 1948, 22 (Zitat). 22-23. 36-37.

<sup>353</sup> Kris 1965, 178.

<sup>354</sup> s. Anm. 252.

<sup>355</sup> Bergson 1948, 19.

<sup>356</sup> Bergson 1948, 19.

<sup>357</sup> Dover 1972, 56 (Zitat). 55-58; von Möllendorff 2002, 186-189; von Möllendorff 2017, 179-180. Als Beispiele s. die Zitate von Anm. 310 und 389.

Raum des Zuschauers ruft zudem ‚Angst‘ hervor, die im allgemein komischen Kontext jedoch durch das Lachen gemildert wird<sup>358</sup>. Die Köpfe in Vorderansicht auf den Kabirenbechern richten ebenfalls das ‚Wort‘ an den Betrachter und öffnen somit einen Durchgang zur fiktiven Bilderwelt. Die ‚Kabirenfiguren‘ wiederum können auf diese Weise quasi in die Lebenswelt des Betrachters eindringen. Neben den bereits genannten ikonographischen Effekten des *en face* – extreme und lachhafte Hässlichkeit sowie starke emotionale Zustände sichtbar zu machen<sup>359</sup> – war vielleicht auch eine Reaktion wie bei den Komödienzuschauern beabsichtigt.

### c) *Wenn der Geist in den Körper rutscht*

Hinsichtlich dargestellter Vorgänge bzw. Motive sieht Bergson das Komische grundsätzlich durch die Kurzschließung des Körperlichen mit dem Geistigen erfüllt. Wir lachen also, sobald „unsere Aufmerksamkeit unvermittelt von der Seele auf den Körper gelenkt wird“, z. B. wenn ein tragischer Held ausgiebig isst und trinkt, ist er unfreiwillig komisch<sup>360</sup>.

In diesem Punkt nähert sich auch der russische Literaturwissenschaftler Michail Bachtin, dessen Arbeiten zur ‚volkstümlichen Lachkultur‘ im nächsten Abschnitt besprochen werden, der These Bergsons. Bachtin wählt jedoch eine andere Terminologie – ‚materiell-leibliches Lebensprinzip‘ und ‚grotesker Realismus‘ –, die untrennbar in sein System der mittelalterlichen, karnevalesken Lachkultur des Volkskörpers eingewoben ist<sup>361</sup>. Im Sinne Bergsons handelt es sich jedoch um einen ursächlich-menschlichen Lachmechanismus. Dieser Mechanismus, der aus einer Inkongruenz von Gehalt und Form resultiert, wird in der Bilderwelt der Kabirenbecher zum einen durch das Bildmotiv erzeugt, wenn ein geistiger Prozess am menschlichen Körper sichtbar wird: Kadmos wird von Ares’ Schlange an der Quelle überrascht und entleert vor Angst seinen Darm (Abb. 23, 356). Sein Schrecken wird durch das Defäkieren somatisiert. Auf dem Kasseler Kabirenbecher 390 wandelt sich Aias’ Wut beim Anblick von Cassandra in Begierde: Sein Körper hat sich ‚verselbständigt‘ – sein Penis ist erigiert. Zum anderen lenkt die abnorme Körperkonzeption der Kabirenskyphoi die Aufmerksamkeit generell auf die verformten Körpermerkmale. Die hässliche Körperlichkeit ist das Vehikel der ‚kabirischen‘ Bildsprache.

### d) *Warum man im Theater lachen kann*

Damit sich die Wirkung des Lächerlichen oder Komischen entfalten kann, muss der Betrachter Bergson zufolge emotional unbeteiligt sein. Lachen kann sich nur aus dem Verstand und einer neutralen Position entwickeln<sup>362</sup>. Am besten sei dies anhand des komischen Theaters zu beobachten, weil hier eine vereinfachte und fiktive Lebenswelt vorgeführt wird, die das Publikum von der ungefährdeten Stellung des Betrachters aus mit Lachen quittieren kann. In diesem As-

<sup>358</sup> Die Überwindung der eigenen Angst einerseits und das Gefühl der Sicherheit andererseits stellen emotionale Grundbedingungen für das Lachen dar.

<sup>359</sup> s. C. II. 2b) *Das en face des Gesichts*.

<sup>360</sup> Bergson 1948, 32 (Zitat). 32-35.

<sup>361</sup> Bachtin 1987, 68-73. 508; Kapitza – Wirth 2017, 128-129.

<sup>362</sup> Bergson 1948, 77-78; s. ebenso Kris 1965, 214; Schneider 1988, 22; Schwind 2001, 378. Einzige Ausnahme ist das Kitzeln.

pekt setzt sich nach Ansicht von Wolfgang Kayser auch das Groteske vom Komischen ab: „Bei der echten Groteske nehmen wir an irgendeiner Stelle [emotional] teil, an irgendeiner Stelle haben die Vorgänge eine spezifische Geltung. Bei der Komik wahren wir mit dem Abstand die Sicherheit des Unbeteiligtseins.“<sup>363</sup>

An der Komödie wird laut Bergson auch ersichtlich, dass komische Figuren durchweg Typen – keine Individuen wie in der Tragödie – repräsentieren, die sich durch ein starres, mechanisches Auftreten und gedankliche Abwesenheit auszeichnen<sup>364</sup>. Diese Kriterien – steife Körperführung, mechanische Haltungen und übersteigerte (Tanz-)Bewegungen aufgrund mangelnder mentaler Kontrolle – erfüllen auch die ‚Kabirenfiguren‘. Ihre Typenhaftigkeit ist aber vor allem visueller Art, dargeboten am Typus des verkürzten, komischen Körpers. Jedoch anders als Bergson ansetzt, kann auf mehreren Kabirenbechern die Identität der Figuren benannt werden: Es handelt sich um Kultteilnehmer, um die Rezipienten der Gefäße selbst. Hiermit ist ein Kern der kultischen Bedeutsamkeit des abnormen Körperkonstrukts getroffen<sup>365</sup>.

Die Anwendung von Bergsons Thesen auf die Kabirenbecher wird in einer Hinsicht eingeschränkt: Den Bildern fehlt anders als einer Theateraufführung die Fähigkeit, wahrnehmbare Bewegungsabläufe vorzuführen. Es handelt sich dabei um eine vermeintliche Restriktion. Die Verformung von Körpermasse und Physiognomie versetzt die Figuren in den Grundzustand ethischer Pejorativität und definiert sie somit als geistig zerstreut. Torso und Extremitäten werden verbogen und in ungelenker oder kraftloser Weise gegeneinandergestellt. Die trägen, ausgreifenden und mechanischen Bewegung und das frontale, grimassenhafte Gesicht vermitteln Steifheit – Körper und Bewegung verleihen der abnormen Körperkonzeption auf den Kabirenbechern also den Anstrich des komischen γελοῖον.

#### e) *Harmloses Lachen, verletzendes Lachen*

Was nun die Wirkungskraft des Lächerlichen oder Komischen betrifft, das eigentliche Lachen, so unterscheidet die klassisch-griechische Philosophie allgemein zwischen einem bösen- und gutartigen Lachen – βωμολοχός und εὐτράπελος<sup>366</sup>. Das lächerliche Lachen, das jemanden Verlachen, wurde als Bedrohung und Defekt für die Wahrung der Alltagsnormen wahrgenommen, sofern es sich bei dem Verlachten um eine starke, wehrhafte Person handelt<sup>367</sup>. Das Lachen über das körperlich Hässliche und die Untugend zählt zum gefälligen Lächerlichen, weil es laut Aristoteles keine Schmerzen bereitet. Hässliche Reden sollen aber vermieden werden und exzessives Lachen darf grundsätzlich im täglichen Gebrauch nur eingeschränkt Anwendung finden, um

<sup>363</sup> Kayser 1957, 128. Kayser richtet sich gegen die „Verharmlosung“ des Grotesken „zum Phantastisch-Komischen“, s. Kayser 1957, 111 (Zitat). 111-112. Er erkennt in der Kunst und Literatur aber auch eine Grauzone des Grotesk-Komischen, s. Kayser 1957, 186. 201; s. auch Oesterle 2017.

<sup>364</sup> Bergson 1948, 81-83. 90-94.

<sup>365</sup> s. D. VI. *Bilder von Prozession, Adoration und den Kultinhabern* und F. II. 2. *Ein dionysischer Heroen- und Kourotriphoskult*.

<sup>366</sup> s. C. IV. 1. *Die Ambivalenz des γελοῖον*; Grant 1924, 19-22. 23. 26; Halliwell 1991, 280-281. 283; Wannagat 2015, 15-17.

<sup>367</sup> Jauss 1976a, 365; Schwind 2001, 340-341.

Zügellosigkeit und gewalttätige Reaktionen zu unterbinden<sup>368</sup>. Hieraus resultiert auch das Bestreben, das Lächerliche in seine literarischen und bildlichen Kunstformen zu kanalisieren, die im Sinne Platons vorrangig als Anschauungsmaterial dienen sollten, um das tatsächlich Gute und Schöne zu erkennen. In anthropologischer Hinsicht scheint dieses Schutzbedürfnis laut Renate Jurzik aus der unkontrollierbaren und aggressiven Natur des Lachens hervorzugehen:

„Mit dem Lachen wird das hinter allen Ordnungsvorstellungen lauende Chaos sichtbar und findet Ausdruck. Die Erschütterungen des Lachens verraten die Partizipation am chaotischen Triebgrund, genauso wie sie den Konflikt mit den Ordnungsinstanzen signalisieren.“<sup>369</sup>

Klar vor Augen tritt diese Furcht vor dem herabwürdigenden Lachen am Beispiel des Iambendichters Hipponax. Plinius der Jüngere berichtet:

„Der Dichter Hipponax hatte ein auffallend häßliches Gesicht. Aus diesem Grund stellten die Bildhauer Bupalos und Athenis sein Bild aus übermütigem Scherz in geselligen Kreisen zum Gelächter aus; darüber zog der gekränkte Hipponax in bitteren Gedichten so sehr los, daß man glaubte, er habe sie dazu getrieben, sich aufzuhängen.“<sup>370</sup>

Abgesehen vom ungesicherten Wahrheitsgehalt der Anekdote verdeutlicht Hipponax' Reaktion die krasse Konsequenz, vor der auch Platon warnt, wenn die Starken bzw. Befähigten verlacht werden<sup>371</sup>. Diese zwei Arten des Lachens parallelisierte der deutsche Philosoph Adam Müller zu Beginn des 19. Jahrhunderts mit der Scheidung des Komischen vom Lächerlichen:

„Gewiß geben Sie alle mir zu, daß es ein zwiefaches Lachen gebe, ein unschuldiges argloses, und ein unreines übelwollendes Lachen. Den Gegenstand des arglosen Lachens nennen wir einen komischen, den Gegenstand des unreinen, herabwürdigenden Lachens nennen wir einen lächerlichen Gegenstand.“<sup>372</sup>

Das Lachen kann zwei Stoßrichtungen einnehmen: das harmlose, schmerzfreie Lachen und das verletzende, schädigende Lachen. Darüber hinaus muss unterschieden werden, ob eine Gruppe sozial Gleichgestellter über schlechter Situiertere – asymmetrisches Lachen – oder gleichrangige Personen lacht – symmetrisches Lachen<sup>373</sup>. Diese beiden Absichten des Lachens im alltäglichen Leben erläutert Aristoteles in seiner *Poetik* in dem bereits zitierten Vergleich des derben Witzes der Alten Komödie bzw. des geistreichen Humors der Mittleren Komödie: Die Komik der Alten Komödie entspricht dem böartigen, symmetrischen Lachen, da sie Individuen des öffentlich-politischen Lebens mittels der obszönen Rede, der αἰσχρολογία, verspottet, wohingegen in der Mittleren Komödie die herben Beschimpfungen fehlen und vornehmlich private soziale Gruppen und ihre Schwächen vorgeführt werden<sup>374</sup>. Da die Komödie ohnehin dem kontrollierten Lachen unterstellt ist, dient diese Gegenüberstellung Aristoteles als anschaulicher Vergleich. Im Fall des symmetrischen Lachens konnte das Lachen Stephen Halliwell zufolge

<sup>368</sup> Grant 1924, 19-30, 59-61; Halliwell 1991, 285-288; Wannagat 2015, 17-18.

<sup>369</sup> Jurzik 1985, 14.

<sup>370</sup> Plin. nat.hist. 36, 11-12; Übs. König – Hopp 1992. Aus der Überlieferung zum Iambendichter Archilochos geht hervor, dass er Lykambes und dessen Töchter mit seinen Versen in den Selbstmord trieb, da der Vater die Verlobung zwischen Archilochos und seiner Tochter Neoboule auflöste und ihm die Heirat untersagte, s. Gerber 1999, 5.

<sup>371</sup> s. Anm. 252.

<sup>372</sup> Müller 1808, 60.

<sup>373</sup> Stark 1995, 106.

<sup>374</sup> s. Anm. 262; Grant 1924 28; Stark 1995, 113. 115-116.

während der griechischen Klassik jedoch die Funktion ausgesprochener Feindseligkeit übernehmen und eine soziale Ächtung sowie Ausgrenzung zur Folge haben<sup>375</sup>. Das verächtliche Lachen einer höhergestellten Gruppe über sozial und körperlich als niedriger Angesehene beabsichtigt hingegen, den Zusammenhalt der Gruppe zu stärken und sich von den Verlachteten abzusetzen. Das Lachen zielt also auf die Korrektur von Normbrüchen ab, unabhängig vom Kontext: öffentlich zur Diffamierung eines politischen Gegners, im Rahmen des Kults als ritueller Spott oder in der Alten Komödie zur Nennung politischer und gesellschaftlicher ‚Unordnung‘.

Britische Philosophen des 18. Jahrhunderts unterschieden ähnlich ihren griechischen Vorgängern das Wesen des Lachens systematisch in zwei Arten: das Über-Etwas-Lachen und das Verlachen<sup>376</sup>. Die modernen Lachtheorien des 19. und 20. Jahrhunderts verlegten sich ausgehend von der Inkongruenztheorie aber auf die soziale Bedeutung der beiden Arten des Lachens. Exemplarisch sei Charles Baudelaires Definition angeführt. Lachen erfolgt prinzipiell aus Überlegenheit, es ist teuflisch und daher menschlich. Menschlich ist es auch deshalb, weil es die oszillierende Stellung des Menschen zwischen Gott und Tier sowie Natur und Zivilisation charakterisiert. Sofern es sich nicht um das fröhliche, unbekümmerte Lachen eines Kindes handelt, drückt es sich entweder als *comique significatif* aus – das überhebliche, vernichtende und satirische Lachen-Über – oder als *comique absolu* – das schöpferische, fantastische und dualistische Lachen-Mit<sup>377</sup>. Letzteres, das *comique absolu*, entsteht zwar wie das *significatif* aus Überlegenheit, jedoch nicht gegenüber anderen, sondern gegenüber der Natur. Ferner wird es durch das Potential künstlerischer Schöpfungskraft kreiert und beinhaltet ein Moment der Unterlegenheit.

Verständlicher wird Baudelaires Lachmodell anhand Hans Robert Jauss' Unterscheidung der verschiedenen Spielarten des komischen Helden<sup>378</sup>. So lachen wir einerseits über den ‚unheroischen‘ oder ‚komischen Helden‘, weil er uns ein Gegenbild vor Augen führt, das sich nicht mit unseren bestehenden Normenbildern deckt. Andererseits existiert auch der ‚groteske Held‘, dessen Heldenhaftigkeit sich am und durch den Körper manifestiert und „der über Furcht, Zwang und Unterdrückung triumphiert“<sup>379</sup>. Wir lachen mit ihm über seinen Triumph<sup>380</sup>. Dies reflektiert auch den dualistischen Aspekt von Baudelaires *comique absolu*: Die Identifikation des Zuschauers mit dem ‚grotesken Helden‘, genauer mit seinen komischen Schwächen, denen wir uns überlegen fühlen, und seinem Triumph, mit dem wir einverstanden sind, lässt gleichzeitig ein Gefühl

<sup>375</sup> Besonders in den Gerichtsreden des 4. Jhs. v. Chr. wurde das Bloßstellen und Verspotten des anderen als gefährliche, verbale Waffe verwendet und war gefürchtet. Selbiges Prinzip geht aus den Tragödien des Euripides und Sophokles hervor, s. Halliwell 1991, 286 Anm. 22-24; Kullmann 1995, 81; Wannagat 2017, 5-6.

<sup>376</sup> Schwind 2001, 347-353; Voss 2017.

<sup>377</sup> Jauss 1976, 106-107; Jurzik 1985, 27-28; Hannoosh 1992, 26-31. 39-41. 43; Schwind 2001, 371-372.

<sup>378</sup> Jauss 1976, 104-109.

<sup>379</sup> Jauss 1976, 107.

<sup>380</sup> Eine weitere Spielart stellt der ‚humoristische Held‘ dar, mit dem wir ebenfalls lachen können, weil er über sich selbst lachen kann, s. Jauss 1976, 108-109. Die verschiedenen Spielarten des gegenbildlichen und positiven Helden kommen auch in der Alten Komödie vor, oder der Held durchläuft einen Wandel von der einen Art zur anderen. So z. B. Dionysos und Aischylos in den *Fröschen*, s. von Möllendorff 2002, 155-164.

der Unterlegenheit entstehen, da wir uns dem Kontrollverlust des Lachens hingegen haben<sup>381</sup>. Wir lachen also ein Stückweit über uns selbst.

Der belgische Philosoph Eugène Dupréel sieht die Natur des Lachens in ihren Anlässen erklärt, die ausnahmslos die ungenügende Anpassung des Belachten an die normativen Erwartungen der Gruppe beinhalten, und somit einerseits zur Gruppensolidarität und andererseits zur Gruppenopposition führen<sup>382</sup>. Hierin liegt auch Patrick Hutchings Ansicht nach die soziale Funktion des Lachens: „Laughter corrects the impolite and the impolitic.“<sup>383</sup> Hutchings formuliert diese These in Anlehnung an Bergson, der das Lachen als Korrekturmaßnahme von Normverletzungen erklärt, die nur von einer Gruppe gegen den Einzelnen durchführbar sind: das Verlachen schützt die Gruppe nach außen und das Mitlachen stiftet Identität nach innen<sup>384</sup>.

Darüber hinaus hilft das Lachen, das Befremdliche des abnormen Körpers anzuerkennen und die Furcht vor dem Hässlichen zu senken, ergo die Inkongruenz des Abnormen im Lachen durch die Überlegenheit der Gruppe zu lösen, und das Andere adäquat in die eigene Welt zu integrieren<sup>385</sup>. Lachen aus Überlegenheit basiert jedoch tatsächlich auf dem Gefühl der gefahrfreien Sicherheit. Auf diese Weise übernimmt es, seine hauptsächliche Funktion: die Überwindung der eigenen Angst<sup>386</sup>.

Das Lachen erfüllt nach Ansicht von Aristoteles und Demokrit zudem eine bedeutende anthropologisch-physische Funktion: Es dient als Ventil aufgestauter aggressiver Energien im Alltag und verschafft Erholung<sup>387</sup>.

Die Kabirenbecher und die attische Komödie waren Teil der gelebten Wirklichkeit des 5. und 4. Jhs. v. Chr. Die abnorme bildliche Konzeption der einen und die abnorme visuelle wie sprachliche Konzeption der anderen entstanden aus grundlegenden menschlichen Bedürfnissen. Ihre Restriktion auf den Raum des religiösen Fests resultierte womöglich aus der zeitgenössischen Mentalität und den sittlichen Normen. In klassischer Zeit war das kultisch institutionalisierte Verlachen akzeptabel, da die Gesellschaft so die wesenhafte chaotische Triebkraft des Komischen zur Aufrechterhaltung der sozialen Ordnung instrumentalisieren und kontrollieren konnte. Im Rahmen des Fests durften sich in der Komödie Aggressionen und in der Tragödie Emotionen entladen, an die Aufrechterhaltung der Moral appelliert und Missstände sowie Individuen kritisiert werden. Dieses Recht beansprucht auch Aristophanes:

*Dikaiopolis*: „Nehmt mir es nicht übel, ihr Zuschauer, wenn ich armer Tropf vor den Athenern in der Komödie über die Polis spreche. Denn das Recht verfiel auch die Komödie – τρυφῶδία<sup>388</sup>. Und

<sup>381</sup> Hannoosh 1992, 28-29.

<sup>382</sup> Dupréel 1928, 228; s. auch Historisches Wörterbuch der Philosophie IV (1976) 889-893 s. v. Komische (das), Lachen (das) (W. Preisendanz).

<sup>383</sup> Hutchings 1985, 52.

<sup>384</sup> Bergson 1948, 9. 13-15; Schwind 2001, 377-378.

<sup>385</sup> Garland 1994, 74.

<sup>386</sup> Kris 1965, 209-210.

<sup>387</sup> s. Anm. 274 und 275; s. C. IV. 1. *Die Ambivalenz des γελοῖον*.

<sup>388</sup> von Möllendorff 2002, 69-70. Zur Etymologie des Wortes s. von Möllendorff 2002, 188.

was ich sagen werde ist die Wahrheit, klingt sie auch hart. Selbst Kleon soll mich diesmal nicht verklagen, dass ich die Polis vor Fremden schmähe. Denn hier am Lenäenfest sind wir unter uns.“<sup>389</sup>

Die antike Realität kannte sehr wohl die verbale, öffentliche Schmähung einzelner Personen, um deren Glaubwürdigkeit und Reputation zu verletzen<sup>390</sup>. Der Angriff auf ein Individuum durch die Verformung seiner Physiognomie in einem αἰσχρόν-Bild hingegen ist eine Karikatur im neuzeitlichen Sinne. Dieser Vorgang wird nur schriftlich z. B. von Plinius für den Iambendichter Hipponax überliefert<sup>391</sup>. Hipponax' Reaktion zeigt aber, dass die soziale Tragweite dieser Karikatur als gefährlicher Angriff auf die eigene Person empfunden wurde<sup>392</sup>. Wichtig ist zudem, dass derartige Karikaturen gemäß Ernst Kris und Ernst Gombrich nicht in einem geistigen Umfeld entstehen können, in dem Bild und Person als eins verstanden werden und eine Angst vor persönlicher Beeinträchtigung vorherrscht<sup>393</sup>. Hiermit werden auch die Maler der Kabirenbecher ins Blickfeld gerückt. Insbesondere ihr eventueller Status als kreative, eigenständige Individuen, welche nicht nur der Nachahmung bestehender Vorstellungen verpflichtet sind, sondern auf innovative Weise Körper und Bildnis verzerren und somit Gelächter, nicht Feindseligkeit, evozieren<sup>394</sup>. Die Motivanalyse der Mythenbilder untermauert, dass der belehrende Anspruch des klassischen Dramas von den Malern der Kabirenbecher nicht erhoben wurde<sup>395</sup>. Das hässliche γελοῖον geißelt weder herrschende Zustände noch das Handeln oder Auftreten von Individuen, sondern es verlacht Typen und beabsichtigt somit ein harmloses Verlachen. Es wird die Absicht des ‚grotesken Helden‘ verfolgt, das Lachen mit ihm und somit über sich selbst. Selbiges gilt für die abnorm gestalteten Kultteilnehmer. Sie stehen im Kontext des auf den Sakralraum begrenzten harmlosen γελοῖον.

Letzteres steht in enger Bindung zur wesentlichen Qualität und Eigenart des Komischen, sei es auf der Theaterbühne oder sei es auf den Bildern der Kabirenskyphoi. So wird das Komische immer von der es umgebenden Ordnung und den bestehenden Normen inspiriert. Nach Baudelaires Theorie akzeptiert demgegenüber die Norm das Komische – sofern es nicht von einer herrschenden Autorität vollkommen untersagt wird –, obgleich das Komische die Norm untergraben kann. Gleichzeitig wohnt ihm aber die Kraft inne, das Normenbewusstsein zu wahren und zu bestärken. Dieses dualistische Wesen des Komischen verdeutlicht, dass es im Spott über den anderen sich selbst verspottet<sup>396</sup>.

<sup>389</sup> Aristoph. Ach. 497-505; Übs. basierend auf Seeger 1968.

<sup>390</sup> Halliwell 1991, 286-289.

<sup>391</sup> s. Anm. 370.

<sup>392</sup> Zum Begriff der Karikatur und seine Anwendung auf die Bilder der Kabirenbecher nicht s. C. I. 3. *Karikatur* und D. III. 6b) *Komödie im Theater und Komödie im Bild*.

<sup>393</sup> Kris 1965, 203.

<sup>394</sup> vgl. Kris 1965, 198-199. 201-203.

<sup>395</sup> s. D. III. 6b) *Komödie im Theater und Komödie im Bild*.

<sup>396</sup> Hannoosh 1992, 22.

## 2. Michail Bachtins ‚groteske Körperkonzeption‘ sowie die karnevaleske Lachkultur des Mittelalters und der Renaissance<sup>397</sup>

Der Dualismus des Komischen, das andere und uns selbst ins Visier nimmt, stellt einen Hauptaspekt im Thesenkomplex des russischen Literaturwissenschaftlers und Philologen Michail Bachtin (1895-1975) dar. Bachtin verfasste in den 1930er Jahren seine Theorien über die Ästhetik des Grotesken, die er vor allem anhand von François Rabelais' Romanzyklus über den Riesen Gargantua und seinen Sohn Pantagruel aus der Zeit zwischen 1532-1564 entwickelte. Veröffentlicht wurden Bachtins Schriften 1965<sup>398</sup>. Seine Thesen beeinflussten nicht nur die Literaturwissenschaft, Soziologie und Kunstgeschichte, sondern hinterließen auch eine nachhaltige Wirkung auf die Altertumswissenschaften<sup>399</sup>. Sein theoretisches Modell zum ‚grotesken Realismus‘ bietet zahlreiche Berührungspunkte mit der verkürzten Körperkonzeption der griechischen Antike. Seine Erklärungskraft für die abnormen Bilder auf den Kabirenbechern gilt es jedoch zu überprüfen.

### a) Bachtins grotesker Körper und die Kabirenbecher

Bachtin beschreibt das Groteske bzw. den ‚grotesken Realismus‘ als System heiterer und positiv intendierter Ausdrucksformen einer Volkskultur, das vor allem durch körperliche bzw. materiell-leibliche, ergo sexuelle und die Nahrungsaufnahme sowie Ausscheidung betreffende Wort- und Körperbilder Gestalt annimmt. Er identifiziert die mittelalterliche, volkstümliche Lachkultur als ein diametrales System zur öffentlichen und von der Kirche institutionalisierten Alltagswelt. Basierend auf den Beschreibungen von ‚grotesken‘ Fest- und Festmahlmotiven sowie der ‚grotesken Körperkonzeption‘ in François Rabelais' Büchern konstruiert Bachtin ein System, das auf dem Dualismus von Geburt und Tod gründet. Die volkstümliche Lachkultur offenbart sich als irreal und vor allem ambivalente Vereinigung dieser beiden Gegensätze im visuell erfassbaren Körper und in metaphorischen Wortgebilden. Diese Vereinigung zelebriert gleichzeitig die Perpetuierung des Lebens. Gemeint ist das Fortleben des Volkskörpers, des Kollektivs, das im

<sup>397</sup> Zu den wissenschaftlichen Arbeiten Michail Bachtins ist eine nahezu unüberschaubare Fülle an Abhandlungen erschienen. Zur Einbeziehung Bachtins in die altertumswissenschaftliche Forschung s. die Publikationen von Robert Bracht Branham (Branham 2002, Branham 2004). Das *Bakhtin Centre* der Universität Sheffield beschäftigt sich interdisziplinär mit den Bachtinschen Theorien in Hinsicht auf Literaturwissenschaft und Linguistik. Bis vor einiger Zeit bot das Institut eine umfangreiche Online-Bibliographie an, s. The Bakhtin Centre (The University of Sheffield), <<https://www.sheffield.ac.uk/russian/bakhtin>> (29.09.2020).

<sup>398</sup> Bachtin 1987. Material von Bachtins Besprechung sind die fünf Bände von Rabelais' Romanreihe: 1. *Les horribles et espoventables faictz et prouesses du tresrenomme Pantagruel, Roi des Dipsodes, filz du grand geant Gargantua. Composez nouvellement par maistre Alcofrybas Nasier* [Anagramm für François Rabelais] (1532), 2. *Gargantua. La vie inestimable du grand Gargantua, pere de Pantagruel, iadis composee par l'abstracteur de quinte essence. Livre plein de panatgruelisme* (1534), 3. *Le tiers livre des faictz et dictz heroiques du noble Panatgruel* (1546), 4. *Le quart livre des faictz et dictz heroiques du noble Panatgruel* (1552), 5. *Le cinquième livre des faictz et dictz heroiques du bon Panatgruel* (1564), s. Le Robert des grands écrivains de langue française (2000) 1069-1074 s. v. Rabelais.

<sup>399</sup> z. B. Rösler 1986; Edwards 1993; von Möllendorff 1995; Branham 2002; Branham 2004; Clarke 2007, 7-9; Mitchell 2009, 249-250.



positiven und ewigen Triumph alle Hierarchien einreißt und sie als „lächerlichen Popanz“<sup>400</sup> bloßstellt.

„So verschmilzt bei Rabelais das Thema »kollektiver Körper« mit dem Thema und der lebendigen Empfindung der historischen Unsterblichkeit des Volkes. Das Wissen des Volkes um seine historische Unsterblichkeit bildet den Kern des gesamten volkstümlich-festlichen Motivsystems.“<sup>401</sup>

Bachtin zufolge ist die Grundlage aller ‚grotesken‘ Motive eine besondere Vorstellung vom Körperganzen und den Grenzen dieses Ganzen. Diese Grenze zwischen dem Körper und seiner Umwelt wird an völlig anderen Punkten gezogen als beim normativen Körper. Prinzipiell spielen die Körperöffnungen und jede Auswölbung, die von der glatten Körperoberfläche absteht, eine bedeutende Rolle, da an ihnen die Grenze zwischen dem Körper und der Welt überwunden und der Austausch zwischen Innerem und Äußerem möglich wird. Im Zentrum des abnormen, im ständigen Wandel begriffenen Körpers stehen Bauch und Phallos in positiver Übertreibung, denn aus ihnen entsteht und erzeugt sich ein neuer Körper:

„Daher zeigt das groteske Motiv nicht nur das Äußere, sondern auch das Innere des Körpers: Blut, Därme, das Herz und die anderen inneren Organe. Oft mischen sich Inneres und Äußeres in einem Motiv. Wir haben schon zur Genüge erörtert, daß die grotesken Motive im Grunde einen zweileibigen Körper konstruieren.“<sup>402</sup>

Im Gesicht sind Nase und Mund wesentliche Merkmale, vor allem der aufgerissene Mund – er „gehört zu den wichtigsten traditionellen Verfahren, ein komisches Äußeres zu erzeugen“<sup>403</sup>. Hingegen sind die Augen weniger bedeutend, gelegentlich nur die vorstehenden, glotzenden Augen, da sie von der Körperoberfläche absteht. Nach Bauch, Geschlechtsorgan und Mund folgt der Hintern als weiterer bedeutender Teil des ‚grotesken Karnevalskörpers‘. An diesen Körperteilen werden Bachtin zufolge „alle Akte des Körperdramas“ vollzogen:

„Essen, Trinken, die Verdauung (und neben Kot und Urin auch andere Ausscheidungen: Schweiß, Schleim, Speichel), Beischlaf, Schwangerschaft, Entbindung, Wachstum, Alter, Krankheiten, Tod, Verwesung, Zerstückelung und Verschlungenwerden durch einen anderen Körper –, an der Grenze zwischen Körper und Welt und dem alten und dem jungen Körper.“<sup>404</sup>

Ganz im Sinne des ‚grotesken Stils‘ werden diese Motive in ‚Übertreibung, Hyperbolik, Übermaß und Überfluß‘<sup>405</sup> inszeniert. Eine bedeutende Eigenschaft des volkstümlichen Körpers ist seine Verformbarkeit. An den zentralen Körperorten von Phallos, Bauch, Mund und Hintern werden „die Grenzen zwischen Körper und Dingen und Körper und Welt“<sup>406</sup> verwischt. In diesem Punkt nähert sich Bachtin eng den Thesen Bergsons, der in der Verdinglichung des Menschen einen bedeutsamen Mechanismus des Komischen erkannte<sup>407</sup>. Bachtin und Bergson unterscheiden sich in diesem Punkt hauptsächlich durch ihre Terminologie.

Der ‚groteske Körper‘ folgt nach Ansicht Bachtins auch einer leiblich-topographischen Bewegungslogik, die im Wesentlichen auf die Umkehrung der Körpertopographie abzielt, d. h.

<sup>400</sup> Bachtin 1987, 89.

<sup>401</sup> Bachtin 1987, 366.

<sup>402</sup> Bachtin 1987, 359-360.

<sup>403</sup> Bachtin 1987, 366.

<sup>404</sup> Bachtin 1987, 359.

<sup>405</sup> Bachtin 1987, 345.

<sup>406</sup> Bachtin 1987, 397.

<sup>407</sup> Bergson 1948, 22-23. 36-37.

„*der Hintern will an die Stelle des Kopfes und umgekehrt*“<sup>408</sup>. Ein Hauptprinzip von Bachtins ‚grotesker‘ Bewegungslogik wie auch seines ‚grotesken Realismus‘ ist daher die faktische Degradierung, weil sie den hierarchisch Höherstehenden nach unten befördert und im Gegenzug den Niedrigstehenden nach oben. Die Komik der ‚grotesken‘ Bewegungen entsteht durch die Nachahmung dreier Handlungstypen des ‚grotesken Körpers‘: des Geschlechtsakts, des Schmerzzustandes und des Moments der Geburt. Alle drei Bewegungsmuster stimmen jedoch in ihrer Ausdrucksweise überein; sie vermitteln Anspannung, Konzentration und körperliche Extreme – im Sinne von Bergson Steifheit.<sup>409</sup>

Lebensweltlichen Ausdruck fand diese Lachkultur im mittelalterlichen Karneval, der ebenfalls durch eine ambivalente Grundeinstellung charakterisiert ist, die das Lachen über sich selbst und den anderen, die Degradierung und Umkehrung von Hierarchien beinhaltet. Bachtin rekonstruiert die volkstümliche Lachkultur und den Karneval auf der Grundlage von Rabelais’ Werken, in denen sie „auf ihrer höchsten Entwicklungsstufe in konzentrierter Form künstlerisch verarbeitet“<sup>410</sup> sind.

Auf den Kabirenbechern finden sich die materiell-leiblichen Körpermotive nur zu einem geringen Teil wieder. Die Wendung der inneren Organe an die Körperraußenfläche und umgekehrt, also die Zweileibigkeit des ‚grotesken‘ Körpers, ist zum Beispiel an den Figuren der Kabirenskyphoi nicht überliefert. Die ikonographische Untersuchung ergab aber, dass die bei Bachtin beschriebenen Körperöffnungen und -auswölbungen durch die abnorme Verzerrung auch bei den ‚Kabirenfiguren‘ betont werden. Phallos, Nasen-Mundpartie, Hintern und Bauch des nackten Körpers erfahren ohne Ausnahme eine deutlich von der Norm abweichende Charakterisierung. Ferner hob z. B. der Pan-Satyr-Maler den Anus durch Ritzung hervor. An und durch diese Formen entsteht der abnorme Körper, der durch die instabile, unstatiche Haltung sowie durch die Verkrümmung der Körperteile zueinander vollendet wird – eine ‚groteske‘ Bewegungslogik. Die Figuren auf den Kabirenbechern scheinen also mit Verweis auf Bachtins ‚groteske Körperkonzeption‘ und in Erinnerung an Bergsons Lachmechanismen gemäß einem Form- und Bewegungssystem erstellt worden zu sein, das vom Menschen ursächlich als komisch und lachhaft empfunden wird – es untersteht der Anthropologie des Komischen.

Gemäß Bachtin verfolgt die abnorme Körperkonzeption eine positiv-heitere Komik, die alle seriösen Ansprüche und alltäglichen Forderungen außer Kraft setzt und sie durch ihre ‚groteske‘ Ambivalenz regelrecht ertränkt. Selbst wenn der ‚groteske‘ Körper offenbar nicht abgebildet ist, kreierten die Maler der Kabirenbecher mit ihren verkrümmten Figuren dann vielleicht eine ‚groteske‘ Welt im Sinne Bachtins?

<sup>408</sup> Bachtin 1987, 396 (Zitat). 396-397. 415.

<sup>409</sup> Bachtin 1987, 79-81. 357-361. 366-367. 382-383.

<sup>410</sup> Bachtin 1987, 109.

### b) *Bachtin und die Antike*

Bachtins System des ‚grotesken Karnevalskörpers‘ kann für die Deutung der Figuren auf den Kabirenbechern nur in Analogie genutzt werden, selbst wenn Bachtin den ‚Entwicklungsprozess des mittelalterlichen Karnevals (...) über Jahrtausende durch die Entwicklung ursprünglicherer Lachriten (einschließlich der antiken Saturnalien) vorbereitet‘<sup>411</sup> sieht. Insbesondere die Abhängigkeit der ‚grotesken Körperkonzeption‘ von antiken literarischen sowie bildlichen Phänomenen wird bei Bachtin recht vage definiert: Einerseits stehe sie im Gegensatz zum Körperbild der klassischen Antike, andererseits zitiert Bachtin das Satyrspiel, die Alte Komödie, den hellenistischen Mimus, Symposionsliteratur und das hippokratische Schrifttum als antike Ausformungen des Grotesken. Als bildliche Belege führt er die sog. Dickbauchtänzer auf korinthischen Vasen und die klassische Terrakotte einer dickbauchigen, hässlichen Alten aus Kertsch an, mit der materiell-leibliche Motivik, der Gegensatz einer alten, schwangeren Frau, verwirklicht sei<sup>412</sup>. Die betreffende Gewandfigur ist durch eine abnorme Physiognomie – dicke aufgeworfene Lippen, eine große gerundete Nase und feiste Wangen – charakterisiert. Unter dem Himation zeichnen sich ein kugelrunder Bauch und ein voluminöser Hintern ab. Die weiblichen Schauspielerterrakotten des 4. Jhs. v. Chr. haben des Häufigeren ähnlich ihren männlichen Pendants einen dicken Bauch<sup>413</sup>; eine Charakterisierung als schwanger lässt sich nicht postulieren. Allgemein muss die Optik des ‚grotesken Körpers‘ von der daran vollzogenen materiell-leiblichen Motivik, die Rabelais geschaffen hat, unterschieden werden. Gültigkeit als Analogie besitzt jedoch das komische Grundprinzip von Rabelais’ ‚grotesker‘ Körperform.

### c) *Die Schwächen in Bachtins Thesen*

Allgemein erfuhren Bachtins Thesen hinsichtlich ihrer historischen Authentizität und Allgemeingültigkeit großen Zuspruch sowie scharfe Kritik. Vor allem weil Bachtin sein Thesenmodell anhand eines literarischen Werks aus der Zeit der 1. Hälfte des 16. Jhs. erstellte. Seine Abhandlungen beruhen also nicht auf zeitgenössischen Schrift- oder Bildquellen, die direkt der mittelalterlichen ‚Volkskultur‘ entstammen – obgleich er die Tradition mittelalterlicher komischer Literaturgattungen und karnevalesker Festtage bis in die von ihm behandelte französische Renaissance nachvollziehen kann<sup>414</sup>. Auffällig ist, dass die Autoren und Begründer dieser literarischen und festlichen Tradition byzantinische und mittelalterliche Kirchenväter waren, nach Bachtins Definition also die Gegenspieler der Volkskultur. Bachtin erklärt diese Diskrepanz als Phänomen einer Übergangsphase hin zur voll entwickelten lachenden Volks- und nicht lachenden Kirchenkultur. So habe sich der kirchliche Feudalstaat in der Zeit zwischen dem 7. und 9. Jh. n. Chr. noch nicht voll ausgebildet, gleichzeitig war die Volkskultur aber derart lebendig – erkennbar an dem ununterbrochenen Bestehen antiker Festtraditionen wie den römischen Satur-

<sup>411</sup> Bachtin 1987, 59.

<sup>412</sup> s. CRPetersbourg Atlas 1868, 56 Taf. 1 Nr. 15: Terrakottafigur, alte Frau, St. Petersburg Eremitage, 4. Jh. v. Chr.; Bachtin 1987, 76. 79-82. 398-406.

<sup>413</sup> s. Anm. 283; vgl. Bieber 1961, 41 Abb. 160-167. 46-47 Abb. 186; 193. Vgl. auch die Darstellungen von dickbauchigen Frauen auf unteritalischen ‚Phlyakenvasen‘ Bieber 1961, 136 Abb. 495. 139 Abb. 506. 140 Abb. 510.

<sup>414</sup> Bachtin 1987, 121-146.

nalien –, dass die Kirche gezwungen war, sich Elemente dieser anzueignen. Zudem sei „der junge Feudalstaat (...) noch relativ progressiv und damit *relativ* volksnah“<sup>415</sup> gewesen. Welche Gültigkeit besitzen diese Argumente für die Zeit des späteren Mittelalters und der Renaissance, insbesondere für Form und Ablauf des historisch gelebten Karnevals der ‚Marktplatzbevölkerung‘?

In diesem Zusammenhang gibt der russische Mediävist Aaron Gurjewitsch zu bedenken, dass vor allem ein zentraler Aspekt von Bachtins Arbeit, der Begriff der Volkskultur, die er als Karnevals- und Lachkultur des Marktplatzes definiert, unter einem gesellschaftshistorischen Blickwinkel keinen einmütigen Widerhall finden kann. Gurjewitsch verweist hierbei auf die bedeutende Rolle der Religion und des christlichen Gottes, die Bachtin unerwähnt lässt, die aber für die mittelalterliche Bevölkerung von enormer Tragweite waren. Die emotionale Beschaffenheit der mittelalterlichen Volkskultur muss feiner differenziert werden, da die Furcht vor der ewigen Verdammnis und der Hölle als äußerst substantiell empfunden wurden – die Volkskultur also nicht nur als heitere Lachkultur interpretiert werden kann. Ferner lenkt Gurjewitsch den Blick auf die soziologischen Mechanismen des Mittelalters, insbesondere im Kontext des real gelebten Karnevals. Hier wird deutlich, dass dem Karnevalstreiben auch das Potential von Volksrevolte und Massaker, das von der herrschenden Schicht verübt wurde, innewohnte. Gerade der These einer strukturalistischen Existenz karnevalesker Festkonzepte bzw. eines jahrtausendelangen Entstehungsprozesses des mittelalterlichen Karnevals widerspricht Gurjewitsch mit dem Hinweis, dass es sich beim mittelalterlichen Karneval um eine besondere Festausformung der mittelalterlichen Stadt handelt, die nicht als „Merkmal der Volkskultur zu allen möglichen unterschiedlichen Epochen“ gelten kann<sup>416</sup>. Die Mitglieder der europäischen Gesellschaften des Mittelalters waren allesamt Christen, unter denen die Gelehrten und Angehörigen der Kirche durch ihre Bildung hervorstachen. Ihre Schriften sind es aber auch, mittels derer wir einen Eindruck von der Volkskultur gewinnen<sup>417</sup>.

Ein solcher Gelehrter war auch François Rabelais: Er war Mönch, humanistisch gebildet, beschäftigte sich mit Luthers Reformideen und später, nachdem er das Zölibat niedergelegt hatte, an der Pariser Sorbonne mit Medizintheorie. Ferner hatte er über einen engen Freund Einblick in das zeitgenössische politische Geschehen, das auch in seine Werke einfluss<sup>418</sup>.

Bachtins ‚groteske Körperkonzeption‘ und volkstümliche, karnevaleske Lachkultur des Mittelalters und der Renaissance basieren auf Romanen, einer fiktiven Kunstform. Zwar ließ Rabelais, wie Bachtin überzeugend darlegen kann<sup>419</sup>, zahlreiche Personen, Schauplätze, politische und sprachliche Entwicklungen aus seinem unmittelbaren Bekannten- und topographischen Lebenskreis sowie seine naturwissenschaftliche Forschungsarbeit einfließen, doch gerade in Hinblick auf die ‚volkstümlich-festlichen Motive‘ bzw. den zeitgenössischen Karneval sieht er de-

<sup>415</sup> Bachtin 1987, 127 (Zitat). 126-127; s. auch Anm. 414.

<sup>416</sup> Gurjewitsch 1999, 59 (Zitat). 58-60.

<sup>417</sup> Gurjewitsch 1999, 62.

<sup>418</sup> Bachtin 1987, 492-498; Le Robert des grands écrivains de langue française (2000) 1062-1066 s. v. Rabelais.

<sup>419</sup> Bachtin 1987, 482-492. 493-518.

ren spezifisch ‚grotesk-heitere‘ Beschaffenheit allein durch den „*Sinn des historischen Prozesses, der weit über die Grenzen nicht nur der Zeitgenossenschaft Rabelais‘, sondern seiner ganzen Epoche reicht*“<sup>420</sup>, belegt. Bachtins Konzept ist nicht am realen, mittelalterlichen Karneval erprobt. Seine Aussagekraft und Anwendung zur Deutung antiker Festkonzepte bedarf also höchster Vorsicht<sup>421</sup>. Gleiches gilt für Bachtins Begriff der ‚Volkskultur‘; dieser steht nicht im Einklang mit den historischen Fakten. Was aber Bachtins Modell des Grotesken so wertvoll macht, ist seine Erklärungskraft des ‚grotesken Körpers‘, der sich auf dieselben Körperteile konzentriert wie an den Figuren der Kabirenbecher und dem Komödienkostüm. Bachtin macht neben Bergson, Baudelaire und Aristophanes die derbe Qualität und die komischen Mechanismen des abnormen Körperkonzepts auf den Kabirenbechern verständlich.

---

<sup>420</sup> Bachtin 1987, 493.

<sup>421</sup> Im Rahmen seiner Analyse der Kabirenbecher bespricht Mitchell 2009, 249-250, auch Bachtins mittelalterlichen Karneval. Kritik an dessen Karnevalsmodell, wie z. B. die Ausblendung des aufständischen Potentials oder die Provenienz der Quellen aus elitären Schreiberkreisen (vgl. Gurjewitsch 1999, 58-62), relativiert Mitchell durch den Hinweis, dass im Karneval alle Gesellschaftsschichten beteiligt waren; auch die Elite. Dabei lässt Mitchell außer Acht, dass Bachtins Untersuchungsgegenstand, François Rabelais‘ Romane, keine historische Dokumentation des mittelalterlichen Karnevals darstellt.– So auch John R. Clarke in seiner Arbeit *Looking at Laughter. Humor, Power, and Transgression in Roman Visual Culture, 100 B.C. – A.D 250*: „Just as Bakhtin risked anachronism in applying twentieth-century Marxist social theories to Rabelais, so I would risk anachronism if I were to frame Roman visual humor purely in terms of class. Nevertheless, Bakhtin’s model has much to recommend it, especially, as we shall see, in relation to Roman institutions that temporarily viewed the social order upside down: the Saturnalia (for some scholars the precursor of the medieval and Renaissance carnival), the Triumph, and the Floralia.“ (Clarke 2007, 8 (Zitat). 7-9).

## VI. Zusammenfassung

Im Abgleich mit dem archäologischen wie kunsthistorischen Diskurs werden die Begriffe ‚grotesk‘, ‚Groteske‘ und ‚Realismus‘ für die vorliegende Arbeit nicht verwendet. In der Forschung werden diese auf eine Vielzahl von verschiedenen Bildphänomenen angewendet und zum Teil für den jeweiligen Kontext neu definiert. So versteht Protzmann Realismus als visuelle Wirklichkeitstreue, Metzler und Laubscher bestimmen hingegen einen künstlerischen sowie sozialen Realismus. Der Begriff ‚grotesk‘ ist aufgrund seiner großen diskurshistorischen Diversität ungeeignet.

In der Archäologie wird meist für verzerrte Ikonographien der Begriff ‚Karikatur‘ verwendet, seltener für Motive. Er würde sich auch für die Analyse der Kabirenbecher eignen, muss aber deutlich von seiner neuzeitlichen Definition abgegrenzt werden. Ziel der modernen Karikatur ist es, politische oder soziale Kritik zu üben oder auch Negativziele wie die Bildung von Feindbildern zu verfolgen. Diese Absichten können für die Antike nicht geltend gemacht werden. Überdies besteht jedoch keine Notwendigkeit, mit dem Begriff der Karikatur zu operieren. Um die Körperbilder und Motive auf den Kabirenbechern zu beschreiben, ist der Begriff ‚abnorm‘ brauchbarer. Abnorm ist, was von der Norm abweicht, die wiederum durch ein öffentlich sowie kollektiv akzeptiertes, ethisches Idealbild definiert ist. Für abnorme Körperbilder eignet sich überdies die Bezeichnung ‚Verkürzung‘. Wannagat definiert sie als die Überzeichnung und Verzerrung von Physiognomien, Körperhaltungen, Bewegungen, Gesten und Mimik.

Als ‚Erfinder‘ der abnormen Körperkonzeption auf den Kabirenbechern kann der Pan-Satyr-Maler benannt werden. Zu Beginn bemalte er die Skyphoi in der Art seiner böotischen Zeitgenossen, wie es auch an den wenigen stets normativen Darstellungen auf den rotfigurigen Kabirengefäßen deutlich wird, die im selben Zeitabschnitt zwischen 430-410 v. Chr. entstanden sind. Im Verlauf des letzten Drittels des 5. Jhs. v. Chr. entwickelte der Pan-Satyr-Maler dann anhand der physischen Ikonographie des Satyrs ein abnormes Körperkonstrukt, das sich vor allem an den Körperformen orientiert. Die Bildanalyse zeigte, dass die drei Hauptwerkstätten jeweils ein eigenes, verkürvtes Körperbild entsprechend ihrer Maltradition entwickelten. Die tanzenden Figuren des Pan-Satyr-Malers zeichnen sich durch ein schroffes und grobschlächtiges Konzept aus. Es besteht zwar aus einem recht gleichförmigen Set an Formen, Ansichten und Haltungen, wurde aber in immer neue Weise zusammengesetzt. Beispielsweise durch die Kennzeichnung des Anus entwickelt es eine derbe, abnorme Körperlichkeit.

Die Physiognomien und Körper der Mysterienmaler-Figuren unterliegen ebenfalls recht einheitlichen Verzerrungsregeln, die vor allem durch Haar- und Barttracht variiert werden. Als grobe Regel lässt sich festlegen, dass eine stärkere abnorme Gestaltung der Physiognomie ein höheres Alter anzeigen soll. Bei den Gestalten des Mysterienmalers I fällt insbesondere die häufige Vorderansicht des Kopfes auf. Sie diente zur Variation figurenreicher Bilder, zur Wiedergabe grober Hässlichkeit und vielleicht auch zur intensiven sowie unmittelbaren Kontaktaufnahme mit dem Betrachter. Auffällig ist: Auf den normativen Bildern des Mysterienmalers I fehlt die Vorderansicht des Kopfes. Offenbar weil die Bildformel des *en face* exzessive Trunkenheit und schau-

rig-komische Ausgelassenheit ausdrückt. In dieser Form wurde sie auch vom Pan-Satyr-Maler verwendet.

Beim Mysterienmaler I ist die abnorme Charakterisierung an die Darstellung des nackten Mannes gebunden. Hier entsteht durch eine kraftlose und fettbauchige Statur eine komische Diskrepanz zur bewegten Haltung, die manchmal durch Torsionen und die Knickbeinstellung gesteigert ist. Die Körper der bekleideten Figuren sind durch einen schweren Mantelstoff verhängt, der die Körperformen kaum erahnen lässt. Selbiges Phänomen kann auch an den normativen Figuren beobachtet werden. Zudem verharren die bekleideten Figuren in aufrechten und unbewegten Positionen; bei den abnormen ist allein die Gesichtsphysiognomie verzerrt. Eine schwere Körperlichkeit, unponderierte Standmotive und streng ins Profil gerückte Füße können beim Mysterienmaler I also auch Teil einer positiven Ästhetik sein.

Die Maler der Rebrankengruppe entwarfen einzigartige Figuren, die sie additiv aus einer Palette physiognomischer und körperlicher Merkmale des Hässlichen kombinierten, unabhängig davon ob die Figur nackt oder bekleidet ist. Anders als der Mysterienmaler I bildete die Rebrankengruppe aber kaum tordierte Körper ab, die dann nur auf das Motiv des Tanzens beschränkt sind. Auch arrangierten die Rebrankenmaler die Figuren in normative, oftmals ponderierte Standmotive und wendeten die Figuren fast nie in die Vorderansicht. Die Gestalten nehmen schwächliche und kraftlose Haltungen ein, wie es auch bei dem Mysterienmalern beobachtet werden kann. Im Vergleich mit den normativen Bildern der Rebrankengruppe wird deutlich, dass der abnorme Körper vornehmlich anhand von Physis und Physiognomie inszeniert wurde. Dabei ist besonders aufschlussreich, dass die Rebrankengruppe und die Mysterienmaler Zeitgenossen waren, aber völlig unterschiedliche Körperkonzepte des Idealen wie Abnormen im Bild umsetzten.

Der Grad der abnormen Verformung ist zudem an das Bildthema gebunden. So hat der Mysterienmaler I vor allem die Tänzer und die Pygmäen der Geranomachie besonders krass verkürzt. Beides waren *per se* komische Sujets in Literatur und Kunst. Ebenso übersteigerte die Rebrankengruppe insbesondere tanzende Figuren, aber auch Jäger und Athleten. Damit karikierten die Rebrankenmaler die ikonographische Essenz dieser Figuren. Der Körper ist, was Sportler und Jäger nicht nur ausmacht, sondern daran ist ihr Erfolg, ihre positive Semantik, geknüpft. Sie lassen sich daher allein anhand ihres Körpers verzeichnen.

Entgegen der häufig vertretenen Meinung, die ‚Kabirenfiguren‘ seien als kleinwüchsig charakterisiert, weist die Mehrzahl eine ausgewogene Längenproportionierung der einzelnen Körperteile auf. In einigen mehrfigurigen Szenen wurden Figuren aber durch den Größenunterschied deutlich als zwergenhaft wiedergegeben. Dabei handelt es sich um Tänzer oder Pygmäen. Die Kleinwüchsigkeit ist also thematisch gebunden und kein allgemeines Merkmal aller ‚Kabirenfiguren‘. Ebenso lässt sich die Ansicht nicht aufrechterhalten, dass auf den Kabirenbechern aufgrund der Ähnlichkeit zur Physiognomie schwarzer Menschen einige Figuren explizit als Schwarze dargestellt seien. Vielmehr operiert ihre Ikonographie und die der ‚Kabirenfiguren‘ mit denselben Bildformeln des Hässlichen, die im Verständnis des antiken Betrachters auf ähnliche pejorative Werte wie Feigheit schließen ließen.

Die ethische Bewertung des abnormen Körpers kann aus philosophischen Schriften zur Physiognomie sowie aus Komödien extrahiert werden. Platon definiert das Prinzip der geistigen und körperlichen καλοκάγαθία durch gegenteilige Begriffspaare wie αἰσχρὸς und καλός oder φαῦλος und σπουδαῖος. In seiner Besprechung der schlechten Tanzart umreißt Platon auch das Aussehen und den Rahmen entsprechender Vorführungen, z. B. trunkene Satyrn oder allgemein ein hässlicher Körper sowie Komödientänze und religiöse Weihungen. Hierüber eröffnet sich ein Feld des αἰσχρὸν, das gesellschaftliche Schande und Unehre (κακός und φαῦλος) oder das gutartige Lächerliche (γελοῖος) bedeuten kann. Dass das physische αἰσχρὸν lachhaft ist, zeigt sich erstmals mit der iambischen Dichtkunst des 7. Jhs. v. Chr., z. B. mit dem Weiberiambos des Semonides. Der oft zitierte Thersites in Homers *Ilias* wird hingegen nicht aufgrund seiner körperlichen Hässlichkeit verlacht, sondern wegen seines erbärmlichen Verhaltens. Seine geballte Hässlichkeit ist Ausdruck seiner schändlichen Taten und schmähenden Worte. Im Fall von Hephaistos, der merklich weniger hässliche Merkmale aufweist als Thersites, ist die Physis des αἰσχρὸν mit künstlerischem Geschick und Erfindungsreichtum gekoppelt. Er gibt sich zudem freiwillig und um die komische Wirkung wissend der Lächerlichkeit preis.

Sei es das normative, oder sei es das abnorme Bild des Menschen, in der klassischen Kunst entsteht aus dem Zusammenspiel von Physiognomie, Körperbildung und Bewegung eine Darstellung, die einen Rückschluss auf Charakter und Verhalten einer Figur erlaubt. Bedeutsam für die Darstellung des Hässlichen ist nach Aristoteles der Transfer in eine Kunstwelt, wodurch das Hässliche auch ‚vergnüglih‘ werden kann. Mit den Schriften Platons, Aristoteles‘ und Pseudo-Aristoteles‘ können die ethischen Qualitäten der einzelnen Körpermerkmale auf den Kabirenbechern in Worte gefasst werden. Dabei trifft man auf ein breites Repertoire pejorativer und negativer Werte wie Feigheit, Dummheit, Stumpfsinn, Faulheit, Fressgier, Schwäche, Ängstlichkeit oder Gemeinheit. Als Referenzmodelle dieser Werte dienen die Qualitäten von Frauen und Tieren wie Eseln oder Affen. Ähnliche Eigenschaften lassen sich an der Bewegungsweise und Haltung einer Figur ablesen. Hektische, schnelle oder zu schwache bzw. ‚leichte‘ Bewegungen vermitteln Androgynität, Feigheit oder Barbarentum.

Über einige Körpermerkmale wie den Phallos und den Anus schweigen sich die philosophischen Quellen aus. Sie stellen aber zentrale Aspekte der visuellen wie sprachlichen Ausgestaltung der Komödie dar. Grundsätzlich fügt sich das αἰσχρὸν in den Kontext der Komödie ein, da diachron in der Antike das Hässliche und Deformierte als Ursprung des Lachens empfunden wurde. Platon hebt hervor, dass nur schwache Menschen als Lachvorlage dienen dürfen und Komik unter staatlicher Kontrolle bei Festen zur Aufführung kommen sollte. Aristoteles argumentiert ähnlich wie Platon. Das γελοῖον sei nur in seinen Kunstformen moralisch vertretbar, als Bild z. B. im sanktionierten Bereich eines Heiligtums oder auf der komischen Bühne. Freilich dürfte die antike Realität nicht den Idealvorstellungen der Philosophen entsprochen haben. Doch benennen Platon und Aristoteles zwei Hauptaspekte des komischen γελοῖον: den Interaktionsraum – ein ästhetisierter und von außen normativ kontrollierter Wirkungsbereich – und die geistige, körperliche wie soziale Beschaffenheit einer Figur – hässlich und schwach. Der enge Ver-



breitungsradius der Kabirenbecher legt nahe, dass die Bilder im sanktionierten Raum des Heiligtums eine harmlose, nicht verletzende Komik entwickelten.

Zwischen den Figuren auf den Kabirenbechern und solchen der griechischen Komödie bestehen zahlreiche Parallelen hinsichtlich der einzelnen abnormen Körperformen, der Physiognomie, der steifen Haltung oder des unponderierten Standmotivs. Dies lässt sich zum einen bildlich durch Terrakottafigurinen und Darstellungen auf Choenkannen oder den ‚Phlyakenvasen‘ aufzeigen, zum anderen anhand der Komödientexte selbst. Als visuelle komische Vehikel fungieren in beiden Medien der dicke Bauch, der baumelnde Phallos mit entblößter Eichel, im Gesicht die Stupsnase, Stirnrunzeln oder ein breiter Mund.

Auf sprachlicher Ebene ist die Komik der Alten Komödie von skatologischen und obszönen Scherzen sowie Beleidigungen geprägt, die vor allem mit derben Wortbedeutungen von Phallos und Anus operieren. Ebenso zählen das Defäkieren auf der Bühne, z. B. aus Angst, oder ein erigiertes Glied als Ausdruck von Geilheit zum Repertoire der Komödiendramaturgie. Text wie Bild verwenden eine *αἰσχρολογία* und führen denselben Typus eines komischen Körpers vor. Hinsichtlich der bildlichen Ausprägung des abnormen Körperkonzepts unterscheiden sich aber z. B. die Figuren auf den ‚Phlyakenvasen‘ und den Kabirenskyphoi: Letztere sind nicht während einer Theateraufführung gezeigt.

Die abnorme Konzeption des ‚Kabirenkörpers‘ kann als lachhaft und komisch gelesen werden. Dabei verwendeten die ‚Kabirenmaler‘ ursächliche Mechanismen des Lachens, wie sie exemplarisch von Henri Bergson formuliert wurden: fehlende Körperspannung, mechanisierte Bewegungsführungen, eine verzerrte starre Grimasse oder die plötzliche Verknüpfung von Körperlichem mit Geistigem.

Was die Wirkungskraft des Komischen, das eigentliche Lachen, betrifft, so unterscheiden griechische Schriftsteller zwischen dem böartigen Lachen über den sozial Starken oder Reichen und dem gutartigem Lachen gegen den Hässlichen und niedrig Gestellten. Beide Arten sind ein Lachen-Über. Moderne Lachtheorien rücken die soziale Bedeutung des Lachens in den Mittelpunkt. Charles Baudelaire unterscheidet zwischen dem Lachen-Über, das vernichtend und satirisch ist, und dem Lachen-Mit, das kreativ sein kann und den Belachten einbezieht. Man lacht also ein Stückweit über sich selbst. Letztere Art des Lachens könnte mit Blick auf die Bildgruppe der abnorm gestalteten Kultteilnehmer auch für die Rezipienten der Kabirenbecher gegolten haben.

Allgemein kann das Lachen verschiedene Funktionen erfüllen. Es dient zur Korrektur von Fehlern oder Normbrüchen des Einzelnen, es bindet die Gruppe der Lachenden enger zusammen, hilft die Angst vor dem Fremden oder Hässlichen zu senken und fungiert als Ventil aufgestauter Alltagsaggressionen. Laut der griechischen Philosophen sollte das Lachen weitgehend auf den kontrollierten Bereich des Fests beschränkt bleiben. Somit scheint auch die ‚Meinungsfreiheit‘ der Künstler, etwa den Komödiendichtern, dem gesellschaftlichen Normengerüst unterstellt gewesen zu sein. Insgesamt zeichnet sich aber ab, dass die Maler der Kabirenbecher offen-

bar nicht wie ihre attischen Kollegen der tragischen und komischen Dichtkunst belehren oder zeitgenössische Zustände geißeln wollten.

Im Kontext abnormer Bilder wird in der Kunstgeschichte und den Altertumswissenschaften häufig Michail Bachtins Thesenmodell zur ‚grotesken‘ Körperkonzeption zitiert, die sich an bestimmten Körperorten wie Phallos, Bauch, Mund und Hintern, also an den Protuberanzen des Körpers, entlang bestimmter Handlungsmuster wie Geschlechtsakt, Geburt oder Schmerzzustand vollzieht; z. B. werden die inneren Organe nach außen gestülpt. Bachtin extrahiert den ‚grotesken‘ Körper aus François Rabelais’ Romanzyklus zu Gargantua und Pantagruel aus dem 16. Jahrhundert und definiert eine volkstümliche Lachkultur. Lebensweltlicher Kontext sei der mittelalterliche Karneval, in dem die institutionalisierte Alltagswelt verkehrt wurde.

Die Körperkonzeption auf den Kabirenbechern basiert nicht auf den materiell-leiblichen Motiven im Sinne von Bachtin, aber die komischen Prozesse vollziehen sich an denselben Körperpunkten und folgen einer ähnlichen Bewegungslogik wie beim ‚grotesken‘ Körper. Hinzu kommt, dass Bachtins Modell auf fiktiven Geschichten aufbaut, die zwar zeitgenössische Personen, Schauplätze und politische Entwicklungen einbeziehen, aber gerade die volkstümlich-festlichen Motive erklärt Bachtin als diachrone Konstanten, die unabhängig von Epoche und Gesellschaft wirksam seien. Insbesondere dieser strukturalistischen Existenz karnevalesker Festkonzepte widerspricht Aaron Gurjewitsch: Bachtins Interpretation der mittelalterlichen Stadtgesellschaft sei als problematisch zu werten, da sie die christliche Religion und ihre Lehre der ewigen Verdammnis ausblende. Es sollte daher zwischen der Beschaffenheit der ‚grotesken‘ Körperkonzeption und ihrem vermeintlichen Kontext, der volkstümlichen Lachkultur, unterschieden werden. Erstere gibt Einblick in die anthropologische Ursächlichkeit und die Qualität komischer Bildlichkeit auf den Kabirenbechern und fördert deren Verständnis, zweiteres kann für die Rekonstruktion des antiken Fests im Kabirion nicht als Analogiemodell herangezogen werden.

## **D. Die Motive und Bildthemen auf den Kabirenbechern**

Die Körperformulierung und Bewegungslogik der ‚Kabirenfiguren‘ haben bei den antiken Betrachtern obszön-komische Konnotationen hervorgerufen. Kurzum: Die Figuren waren zum Lachen. Um letztlich zu einer solchen Aussage zu kommen, analysieren Archäologen und Kunsthistoriker Bilder und zerteilen sie dafür in Motiv, Bildthema, Ikonographie und Ikonologie. Die Betrachter der Antike haben die Darstellungen in ihrer Gesamtheit wahrgenommen und den Sinn durch ihr Mehrwissen erschlossen, das sich aus ihrer kulturellen Determinierung speiste. Im Folgenden soll es genau darum gehen – das Motiv und seine Wirkung als Ganzes zu erfassen.

### **I. Grundlagen der Motivanalyse**

#### **1. Vorgehensweise**

Die Untersuchung der Bildmotive und -themen verfolgt das Ziel, das antike Bildverständnis zu ermitteln. Wichtig für die Analyse sind die Figuren und ihre Interaktion miteinander – die motivische Bildanordnung; ferner ihre Ikonographie und Identität – also das Bildthema. Zunächst werden die Bilder nach Themen geordnet beschrieben, jedoch nur ganz oder weitgehend vollständig erhaltene Darstellungen. Im Anschluss werden sie normativen Motiven klassischer Zeit gegenübergestellt, die dasselbe Bildthema zeigen und aus böotischer oder attischer Vasenproduktion stammen.

Im vorangegangenen Kapitel wurde deutlich, dass die Körperkonzeption auf den Kabirenskyphoi eine bildliche Normabweichung darstellt und Konnotationen aus dem Bedeutungskomplex des Hässlichen hervorruft. Daher gilt besonderes Augenmerk der Frage, ob die Maler auf den Kabirenskyphoi tradierte Motive veränderten, indem sie die Figurenanordnung modifizierten, die Ikonographie jedoch beibehielten, oder ob sie neue Ikonographien entwickelten und so Themen karikierten. Ferner: Aus welchen Quellen schöpften die Maler ihr Bildmaterial? Bedienten sie sich folkloristischer Geschichten, klassischer Mythen, den Abläufen von festlichen oder kultischen Begehungen oder gar Riten, die im Heiligtum des Kabiros und Pais stattfanden?

Daran schließen sich grundsätzliche Fragen zur Aussageabsicht der Bilder und dem Bildverständnis des Betrachters an. Welche gedanklichen Bezüge lösten die Bilder beim Betrachter aus? Hier muss auch der Verwendungszweck der Kabirenbecher als Trink- oder Mischgefäße sowie der Zeitpunkt und der Ort ihrer Verwendung berücksichtigt werden. Der kleine Verbreitungsradius, der im Grunde nicht über Gräber im thebanischen Raum und insbesondere das Kabirosheiligtum<sup>1</sup> hinausging, und der wahrscheinliche Nutzungskontext beim Fest oder als Weih-

---

<sup>1</sup> Für gewöhnlich wird in der Forschung der Name Kabirenheiligtum verwendet. In klassischer Zeit wurden die Kultinhaber Kabiros und Pais jedoch nicht als Gemeinschaft der Kabiren erachtet, s. *E. I. 4e) Die Inschriften auf den Kabirenbechern*. Im Folgenden wird daher der Begriff ‚Kabirosheiligtum‘ für das klassische Kabirion gebraucht.

geschenk an Kabiros und Pais legen nahe, dass die Bilder ihren Sinngehalt im Kontext des Heiligtums erhielten und innerhalb dieses Raums Sinn hatten<sup>2</sup>.

Im vorangegangenen Kapitel habe ich die These aufgestellt, dass die abnorme Körperkonzeption auf den Kabirenbechern ein sanktioniertes, von der Lebenswelt getrenntes Komisches darstellte. Es gilt zu überprüfen, ob diese These durch die Motivanalyse erhärtet werden kann. War es die grundsätzliche Wirkungsabsicht der Bilder Lachen auszulösen und wenn ja: Über wen oder was wurde gelacht? Damit ist die Frage verbunden, ob die Bildthemen die Identität ihrer Benutzer reflektieren. Und daraus ergibt sich eine weitere Frage: Genossen die Maler des Kultgeschirrs möglicherweise eine größere ‚Meinungsfreiheit‘ als ihre Zeitgenossen in anderen Poleis?

Die Gegenüberstellung mit böotischen Vasenbildern setzt den motivischen Vergleich auf eine relativ stabile Basis. Diese und die Darstellungen auf den Kabirengefäßen sind im selben lokalen und kulturellen Kontext entstanden. In diesem Zusammenhang kann Brian Sparkes' Einschätzung, abgesehen von den Kabirengefäßen sei das 4. Jh. v. Chr. „a dark period in Boeotian art where is little known for certain“<sup>3</sup>, in dieser Schärfe nicht mehr zugestimmt werden. Vielmehr beruht die geringe Kenntnis böotischer Vasenkunst auf der lückenhaften Publikation von Befunden in Böötien. Dieses Missverhältnis wird jedoch durch Veröffentlichungen der letzten und kommenden Jahre mehr und mehr ausgeglichen<sup>4</sup>. Trotzdem muss für die folgende Motivanalyse vornehmlich attisches Bildmaterial herangezogen werden. Das hat weniger archäologische als historische Gründe. Der figürliche Schmuck auf böotisch-rot- und schwarzfigurigen Vasen greift auf ein begrenztes Motivrepertoire zurück. Außerdem bestehen nur wenige motivische und thematische Parallelen zu den Bildern auf den Kabirenskyphoi, was sehr wahrscheinlich mit der Verwendungsbestimmung der Gefäße in Verbindung steht – die Kabirenbecher dienten als Kultgeschirr, die Mehrzahl der böotischen Feinkeramik wurde für den Grabgebrauch hergestellt<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> s. Kapitel B. *Form, Malweise und Werkstätten* und E. *Verbreitung, Fundorte und Fundkontext*.

<sup>3</sup> Sparkes 1967, 127.

<sup>4</sup> z. B. Walker 2004; Bintliff et al. 2004; Aravantinos 2006; Andreiomenou 2007; Aravantinos 2007, Avronidaki 2007; Harami 2007; Aravantinos 2010; Sabetai 2012; Sabetai 2012a; Heymans 2013; Sabetai 2014; Kalliga 2014; Aravantinos 2014; Avronidaki 2014; Zampiti 2014; Avronidaki 2015; Avronidaki 2015a; Harami 2015; Sabetai – Avronidaki 2018; Sabetai 2019.

<sup>5</sup> Zahlreiche normative böotische Vasenbilder aus der Zeit zwischen 450-380 v. Chr. zeigen [einzelne gelagerte Männer](#) (s. auch [hier](#)), Reiter und Kämpfer im Ausfallschritt. Diese Bilder finden motivische und thematische Äquivalente auf böotischen ‚Totenmahl‘- und Grabreliefs wie Schild-Xenidou 2008, Taf. 40 Nr. 101: [böot.-Totenmahlrelief](#), aus Theben, Berlin Staatl. Museen Sk 825, um 360/350 v. Chr. Zu den Vasen, s. CVA Paris, Louvre (17) Taf. 41, 1-4 : [böot.-rf. Kantharos](#), Maler des GAK, Paris Louvre CA 1139, spätes 5. Jh. v. Chr.; Lullies 1940, Taf. 19, 2; 20, 1: [böot.-rf. Kantharos](#), Art des Malers des GAK, Athen NM 12486, spätes 5. Jh. v. Chr.; Lullies 1940, Taf. 22, 1-2: [böot.-rf. Kantharos](#), Art des Malers des GAK, Athen NM 12259, spätes 5. Jh. v. Chr.; Lullies 1940, Taf. 19, 2; 20, 1: [böot.-rf. Kantharos](#), Art des Malers des GAK, Athen NM 12486, spätes 5. Jh. v. Chr.; Lullies 1940, Taf. 26, 1-2: [böot.-rf. Glockenkrater](#), Mysteriemaler I, Athen NM 1393, um 400 v. Chr. Eine Darstellung des Bellerophon auf Pegasus besitzt eine Parallele mit den Schildinnenseiten der Krieger auf den Grabstelen des [Rynchon](#) und des [Saugenes](#), s. Lullies 1940, 18 Nr. 4 Taf. 20, 2; 21: [böot.-rf. Kantharos](#), (A) Gelagerter sowie (B) Bellerophon und Pegasus, Maler des GAK, Athen NM 12487, spätes 5. Jh. v. Chr. Die Vita des Bellerophon dient als Bild der Grabikonographie wie Sirenen und Skylla, die ebenfalls auf böot.-rf.

Hinsichtlich der zeitlichen Kongruenz und der Anzahl an Vergleichsstücken bietet die attische Vasenmalerei des späten 5. und 4. Jhs. v. Chr. einen reichhaltigen Fundus an Motiven. Während der klassischen Zeit wurde eine große Zahl an attisch-rotfigurigen und Kertscher Vasen nach Böotien ausgeführt<sup>6</sup>. Für die böotisch-rotfigurige Keramik des 5. Jhs. v. Chr. zeigte schon Reinhard Lullies, dass die Vasenmaler explizit attische Motive kopierten<sup>7</sup>. Deshalb und aufgrund der geographischen Nähe kann davon ausgegangen werden, dass die attische Bilderwelt in Böotien bekannt war.

Der Vergleich mit unteritalischen Darstellungen würde aufgrund der Gleichzeitigkeit und der Fülle des Vergleichsmaterials ebenfalls naheliegen. Doch diese Gegenüberstellung ist problematisch: Die unteritalischen Gefäße wurden nicht auf das griechische Festland exportiert<sup>8</sup>. Sie werden daher nur als ikonographische und semantische Bildquelle genutzt, wenn keine motivischen oder thematischen Vergleiche vom Festland existieren.

## 2. Das Themenrepertoire auf den Kabirenskyphoi

Die Motive und Bildthemen auf den Kabirengefäßen sind äußerst heterogen. Daher habe ich die Bilder für eine genaue Untersuchung in Themengruppen unterteilt. In der Forschung zu den Kabirengefäßen wurde das Themenspektrum oftmals beschrieben, jedoch zumeist nur oberflächlich oder unvollständig und ohne die Bilder in ihrer Gesamtheit einer formalen Analyse zu unterziehen<sup>9</sup>. Außerdem wurden Bildthemen und Bildinterpretation häufig nicht klar voneinander getrennt<sup>10</sup>. Um dieses Problem zu umgehen, werden für die folgende Analyse Darstellungen, die

Vasen auftreten, s. CVA Paris, Louvre (17), Taf. 44, 1-2. 45, 3-4: [böot.-rf. Glockenkrater](#), Art des Malers des GAK, Paris Louvre CA 925, spätes 5. Jh. v. Chr. Fast die gesamte überlieferte Lotus-Palmetten-Ware stammt aus Gräbern, s. Walker 2004; Heymans 2013. Die Kantharoi dürften ebenfalls aus Grabkontexten stammen,

<sup>6</sup> Schefold 1934, 25; Sparkes 1967, 116; MacDonald 1979, 87-88; Fless 2002, 20. Zu Funden attischer Keramik im Kabirion s. *E. I. 3a) Keramik – Böotische Glanztonkantharoi und attische Kopfgefäße: Ideelle Vorläufer der Kabirenbecher* und *E. I. 4a) Keramik – Kabirenbecher, Glanztonkantharoi und panathenäische Preisamphoren*.

<sup>7</sup> Lullies 1940, 2-21; s. auch Demand 1982, 117-119; CVA Theben (1) 29-33 Taf. 16-19; Avronidaki 2007, 31; Sabetai 2012a, 82-86; Sabetai 2014, 14. 22.

<sup>8</sup> s. hierzu *B. II. 3. Die Rebrankengruppe und ihr Werkstattkreis*.

<sup>9</sup> Erin Thompson 2008 und Kirsten Bedigan 2008 haben entweder nur Teilgruppen für ihre Arbeiten über die Kabirenbecher ausgewählt oder die Ergebnisse der älteren Literatur zusammengefasst.

<sup>10</sup> Beispiele für die Bestimmung des Themenspektrums: Peter R. [Franke](#) unterscheidet folgende Bildthemen, s. Franke 1970, 51: Opferzüge und Prozessionen, Mysterweihungen, Tänze nackter, männlicher Gestalten, Festgelage, Jagdszenen, Kultspiele, Flötenbläser, Aufzüge von Mänaden, Satyrn, Panen und Pygmäen, Dromena. [Bruns](#) führt Themen an, die auf den Kult hinweisen, s. Bruns 1967, 273: kultische Begehungen (Opferzüge, Prozessionen, Mysterweihungen mit zugehörigem Tanz), Dromena, Tänze und Aufzüge von Panen, Satyrn und Mänaden. [Braun](#) unterteilt die Darstellungen in Mythenparodie, kultbezogene Darstellungen des Gottes Kabiros, seines Gefolges (Satyrn, Mänaden und Pan), Gelage, Karikaturen von Jagd- und Athletendarstellungen, s. Braun – Haevernick 1981, 26. 27-29. Ähnlich verfährt Ingeborg [Scheibler](#) in *LAW* (1965) 1457 s. v. Kabirenvasen (I. Scheibler): Kabirenkultszenen, Symposion, Satyrn und Mänaden, burleske Tänze, Theaterszenen, Parodien von Mythen. Albert [Schachter](#) listet folgende Bildthemen auf: „scenes of myth and legend, and representations of activities at the sanctuary“, s. Schachter 1986, 99-100. 108; „scenes connected with the cult“, „symposia, episodes from familiar stories, athletics, hunting“, s. Schachter 2003, 130. Sandra [Blakely](#) unterscheidet Bilder von „heroic myth“ (trojanischer Krieg), „Boiotian myths“ „celebration“, „initiation“ und „the birth of the first man“, s. Blakely 2006, 38. [Thompson](#) 2008, 96-97 (Zitate). 99, schreibt, „the vases have a limited variety of scenes“. Die meisten Bilder stünden mit dem Fest in Verbindung und zeigten Opfer, Prozessionen, Symposien und „general celebration“. Ferner gebe es reine Dekormotive, Jagd- und Athletenbilder sowie Darstellungen von Satyrn und Mänaden. Zuletzt erwähnt Thompson die Mythenbilder, die sie als einzige in ihrer Studie

einem gemeinsamen Bildthema angehören und aufgrund derselben oder ähnlichen Anordnung von Figuren und Attributen übereinstimmen, zu einer Gruppe zusammengenommen. Ungefähr die Hälfte der figürlich bemalten Kabirenbecher ist auf beiden Gefäßseiten mit einer Darstellung versehen worden. Daher wird innerhalb der Bildanalyse auch auf etwaige thematische Zusammenhänge zwischen Vorder- und Rückseite eingegangen.

Bei der Durchsicht der Bilder wird deutlich, dass ein großer Teil Mythenbilder zeigt, im Besonderen solche aus dem thebanischen und trojanischen Sagenkreis. Bei einigen kann das Bildthema durch Beischriften sicher benannt werden. Unter den Mythenbildern gibt es eine kleine Bildgruppe, welche die Geranomachie, den Kampf zwischen Pygmäen und Kranichen, zum Thema hat. Eine vermeintlich größere Gruppe umfasst Darstellungen von Odysseus und Kirke, die neben einem Webstuhl stehen. Und ein kleiner Teil der Kabirenbecher gibt in der Bildkunst selten rezipierte, folkloristische Geschichten wieder.

Häufig sind Jagdszenen dargestellt, bei denen Rehe, Hasen, Eber oder Füchse von Männern gejagt werden oder Hunde auf einen Hasen oder Fuchs Hatz machen. Darüber hinaus erscheinen einige Tiere wie Vögel oder Ziegen außerhalb eines Jagdkontextes; in einigen Fällen in Verbindung mit menschlichen Figuren – hierbei handelt es sich vermutlich um Varianten der Geranomachie. Selten wählten die Vasenmaler Motive aus dem Bereich des Sports.

Ein Großteil der Becher zeigt Bilder, die allgemein unter dem Thema Tanz subsumiert werden können. Die Darstellungen von Tänzern überschneiden sich zum Teil mit Gelagebildern, die durch ein oder mehrere gelagerte Figuren sowie Symposionsgerät als solche bestimmt werden können.

Einen recht großen Komplex bilden Opfer- oder Weihehandlungen, die durch entsprechende Attribute wie Opfertier, Tablett oder Messer determiniert sind. Ferner Bilder mit Personen in parataktischer Reihung, die durch Kopfbinden, Äste oder Kantharoi sehr wahrscheinlich auf die Festlichkeiten im Kabirion hindeuten. In diesem Abschnitt werden auch die wenigen Darstellungen von Kabiros und Pais behandelt.

Inhaltlich kann ein Teil der Bilder nicht ohne weiteres auf diese Motivgruppen verteilt werden, da z. B. auf einigen sowohl Mischwesen als auch Personen der Lebenswelt dargestellt sind, deren Ikonographie und motivische Anordnung einen mythischen Hintergrund zunächst ausschließen. Weisen die Bilder einer Gruppe eine engere motivische Verwandtschaft auf, die Figuren hingegen unterschiedliche Identitäten, so werden sie nochmals in Untergruppen unterteilt. Prinzipiell setzen sich die jeweiligen Gruppen aus nur wenigen Beispielen zusammen. Dies ergibt sich aus der vergleichsweise geringen Zahl an Kabirenbechern.

Anders als die vorangegangenen Bildgruppen orientiert sich die Auswahl einiger Bilder nicht am Bildthema, sondern am Malstil. Diesen Bildern ist eine krude Zeichnungsweise gemeinsam, die sich nicht mit der Handschrift der bekannten Maler in Verbindung bringen lässt. Sie werden

---

bespricht. Alexandre Mitchell beschreibt ausdrücklich „a selection of daily-life activities“ (Symposion, Athleten, Jagd, mit dem Hund Gassi gehen, Weinhändler, Sklaven, Hermenkult, Metzgerei und Opferung) und “a choice of mythological scenes parodied at the Kabirion”, s. Mitchell 2009, 260. 269 (Zitate). 260-276.

im Abschnitt *D. VII. Erstlingswerke* behandelt. Den Abschluss bilden mehrere Darstellungen, die wegen ikonographischer und formaler Gründe als neuzeitliche Fälschungen bestimmt werden müssen.

### 3. Die rotfigurigen Kabirenbecher (369, 436, 437 und 438 a-b)

Die Figuren auf den rotfigurigen Kabirenskyphoi unterliegen nicht der abnormen Körperkonzeption. Die Bilder stehen zudem thematisch dem böotischen Vasencorpus außerhalb der Gattung der Kabirenbecher näher. Sie werden daher nicht in die anschließende Motivanalyse eingebunden, sondern hier separat behandelt. Prinzipiell fällt auf, dass die wenigen rotfigurigen Kabirengefäße ausgehend von der Werkstattattribution nur in dem begrenzten Zeitraum von 430-410 v. Chr. hergestellt wurden.

Vollständig erhalten sind die rotfigurigen Kabirenbecher [369](#) im Musée du Cinquenaire in Brüssel und [436](#) im Athener Nationalmuseum (Abb. 17, [436](#)). Beide Gefäße sind auf Vorder- und Rückseite figürlich bemalt. Das Athener Gefäß wurde bei den alten Ausgrabungen im Kabirion entdeckt, wie auch die Fragmente [437](#) und [438 a-b](#), die in Athen bzw. Theben aufbewahrt werden (Abb. 13, [437](#); [438 a-b](#)). Der Fundort der Brüsseler Vase ist unbekannt.

Dem Malstil zufolge stammt das Gefäß [369](#) aus der Werkstatt des Malers des Großen Athener Kantharos (GAK), dem auch die Rebrankengruppe angehört<sup>11</sup>. In schnellem Galopp nach links prescht ein junger, bartloser Reiter, der von einem nackten Krieger im Laufschrift mit attischem Helm, einem Rundschild über dem linken Arm und einem gezückten Schwert in der ausgestreckten Rechten verfolgt wird ([369](#)). Der Reiter ist mit einem gepunkteten Hosenanzug bekleidet, über den er einen ungegürteten kurzen Chiton geworfen hat. Den Kopf bedeckt eine ebenfalls gepunktete Fuchsfellmütze. Auf der Rückseite lagert ein unbärtiger Mann im Hüftmantel auf einer Kline. Er trägt eine Symposionsbinde um den Kopf und hält ein Trinkhorn in der erhobenen Rechten. Links vor ihm sitzt eine kurzhaarige Flötenspielerin mit nacktem Oberkörper. Sie hat einen Mantel um die Hüften geschlungen und auf einem Diphros Platz genommen<sup>12</sup>.

Das Motiv des jungen Reiters, der von einem bewaffneten Krieger verfolgt wird, findet seine engsten Parallelen in den Bildern von Achill, der dem trojanischen Prinzen Troilos auflauert. Anneliese Kossatz-Deißmann betont, dass die Verfolgung und Ermordung des Troilos ab dem 5. Jh. v. Chr. mehrteilig in linksläufiger Richtung wiedergegeben wurde. Troilos wird dabei „oft in thrakischer Kleidung und mit Hosen gezeigt, um auf seine orientalische Herkunft hinzuweisen“<sup>13</sup>. Mit Fuchsfellmütze, kurzem Chiton und gepunktetem Übergewand ist Troilos auch auf

<sup>11</sup> s. B. II. 3c) *Die Rebrankengruppe: Teil der Werkstatt des Malers des Großen Athener Kantharos*.

<sup>12</sup> Womöglich war dasselbe Bildthema auf einem schwarzfigurigen Kabirenbecher dargestellt, doch hat sich von diesem nur Scherbe [109](#) mit der Darstellung eines Reiters mit langen Hosen und langärmeligen Oberteil sowie Fuchsfellmütze erhalten.

<sup>13</sup> LIMC I 1 (1981) 85 Nr. 342; 344; 345. 94 (Zitat) s. v. Achilleus (A. Kossatz-Deißmann); LIMC I 2 (1981) Taf. 90-91 Nr. 342; 344; 345; s. auch LIMC VIII 1 (1997) 91-94 s. v. Troilos (A. Kossatz-Deißmann).

einem attischen Stamnos aus der Mitte des 5. Jhs. v. Chr. gezeigt<sup>14</sup>. Zudem sind in den attischen Bildern häufig ein Brunnenhaus in ‚abgekürzter‘ Darstellung und eine zu Boden gefallene Hydria beigefügt; bisweilen ist auch Troilos’ Schwester Polyxena dargestellt. Die Benennung der Figuren auf [369](#) als Achill und Troilos erhält somit einige Wahrscheinlichkeit, obgleich es keine Hinweise zum Ort des Geschehens gibt – also Brunnenhaus oder Hydria<sup>15</sup>. Fernand Mayence und Violette Verhoogen möchten daher eine Deutung als Verfolgungsszene eines griechischen Kriegers und einer Amazone nicht ausschließen<sup>16</sup>.



Abb. 17. rf. Kabirenbecher 436 im Athener Nationalmuseum, 10423  
[Umzeichnung aus: Wolters – Bruns 1940, Taf. 25]

Ist in diesem Bild das ambivalente Handeln griechischer Helden gezeigt? Oder ist symbolisch der Kampf der griechischen Poliswelt gegen östliche Barbaren inszeniert? Oder soll die unpräzi-

<sup>14</sup> Beispielsweise Philippaki 1967, Taf. 53, 2; LIMC I 1 (1981) 86 Nr. 347s. v. Achilleus (A. Kossatz-Deißmann): att.-rf. Stamnos, Hektor-Maler, Rom Vatikanische Museen 16557, um 450/440 v. Chr. Vgl. auch CVA Florenz (2) 33-34 Taf. 25, 7; 30, 3-4: att.-rf. nolanische Halsamphora, Maler von München 2332, Florenz Arch. Mus. 4020, 450/430 v. Chr.

<sup>15</sup> Auch Kossatz-Deißmann deutet das Bild auf [369](#) als Verfolgung von Troilos durch Achill, s. LIMC I 1 (1981) 86 Nr. 349 s. v. Achilleus (A. Kossatz-Deißmann). Zu den Bildern des Troilos und Achill s. Knittlmayer 1997, 80-99.

<sup>16</sup> CVA Brüssel (3) III G 4 Taf. 4, 9.



se geschlechtliche Kennzeichnung des Reiters zu einer erotisch-konnotierten Lesart einladen? Für erste Vermutung spricht, dass die Kantharoi des Malers des GAK häufig Gelagerte, Reiter und Krieger auf beiden Vasenseiten zum Thema haben<sup>17</sup>. Die Bilder zeigen Männer in einem heroischen Habitus ähnlich den ‚Totenmahreliefs‘, die Heroen gestiftet wurden – und zwar nicht irgendwelche Männer, sondern Bööter. Das unterstreichen nicht nur die Schutzwaffen auf den Vasenbildern, etwa die böotischen Helme der Reiter, sondern das legt auch die ikonographische Nähe der Fußsoldaten zu den thebanischen Grabsteinen verstorbener Hopliten nahe<sup>18</sup>. Der Becher [369](#) lässt demnach recht gut auf seine einstigen Nutzer schließen. Mitglieder der Hoplietenklasse. Dass sie zum Kultpublikum im Kabirion gehörten, erschließt sich etwa auch aus den Kabirenbecherfunden im thespischen Polyandron<sup>19</sup>.

Ob im Sinne von Mayence und Verhoogen statt einer tödlichen eine erotische Verfolgung intendiert ist, ist fraglich. Mit erhobenem Schwert verfolgt der Krieger den Reiter. In den Bildern ‚erotischer Verfolgungen‘ stellen zwar auch Männer mit Schwertern oder zwei Lanzen den fliehenden Frauen nach, aber ihre Waffen sind nicht erhoben<sup>20</sup>. [369](#) zeigt daher wohl den Troilos-Mythos. Ebenfalls denkbar wäre das Aufeinandertreffen von Amazone und Grieche – und es ginge dann womöglich darum: Aus Kleinmut hat sich die Barbarin zur Flucht gewendet, der heroische Hellene gewinnt. Im Bildcorpus des Malers des GAK erweist sich jedenfalls die Wiedergabe von heldenhaftem Krieger und Held beim Gelage als sinnfölig. Bedeutsam ist zudem: Weder Bildmotiv noch Thematik lassen auf eine komische Aussageabsicht schließen.

Der Athener Becher [436](#) kann der Hand des Argos-Malers zugeschrieben werden. Beide Seiten sind demselben Bildthema verpflichtet: Dionysos und sein Thiasos beim ausgelassenen Tanz<sup>21</sup> (Abb. 17, [436](#)). Umgeben von einem Flöte spielenden Satyr und einer Mänade in langem Chiton und Nebris tanzt der bärtige Dionysos breitbeinig und mit ausgebreiteten Armen. In der Linken trägt er einen Thyrsos, den er mit der Spitze zu Boden geneigt hat, bekleidet ist er mit einem kurzen Chiton und hohen Stiefeln. Auch die Mänade, deren Thyrsos zur Hälfte vom Argos-Maler überpinselt wurde, scheint zu tanzen: Ihr rechter Arm ist erhoben, die Handfläche nach außen gewendet, während sie sich nach rechts entgegen ihrer Blickrichtung bewegt. Auf Seite B sind drei Mänaden abgebildet. Die Mänade links trommelt auf einem großen Tympanon. Ihr steht eine weitere Mänade gegenüber, ebenfalls eine große Handtrommel haltend. Sie trägt eine Nebris über dem langen Chiton und nimmt eine ähnliche Haltung wie Dionysos auf der Vorderseite ein: breitbeiniger Stand und ausgestreckter Arm mit abgespreizter Hand. Sie blickt nach links wie auch die Mänade am rechten Bildrand, die ebenfalls mit Chiton und Nebris be-

<sup>17</sup> s. Anm. 5 und s. *Appendix 2. Das Oeuvre des Malers des Großen Athener Kantharos (GAK)*.

<sup>18</sup> Schild-Xenidou 2008, Nr. 57 Taf. 22 b: [Grabstele des Rhynchon](#) aus schwarzem Granit, Theben Arch. Mus. 55, um 410 v. Chr.; Schild-Xenidou 2008, Nr. 55 Taf. 20 b: [Grabstele des Mnason](#) aus schwarzem Granit, Theben Arch. Mus 57, 420/410 v. Chr.; Schild-Xenidou 2008, Nr. 56 Taf. 21 b: [Grabstele des Saugenes](#) aus schwarzem Granit, Theben Arch. Mus. 56, um 410 v. Chr.

<sup>19</sup> s. *E. II. Das Polyandron von Thespiai (424 v. Chr.) und die Identität des Kultpublikums im Kabirion*.

<sup>20</sup> Sourvinou-Inwood 1987. Brigitte Knittlmayer schließt für die archaischen Vasenbilder aus, dass die spätclassische Version des Troilos-Mythos von Lykophron eine Rolle spielte, in der Achill den Königsson „wegen nicht erwideter Liebe tötet“, s. Knittlmayer 1997, 94.

<sup>21</sup> Zur Definition von Tanzbewegungen s. *D. V. Bilder von Tanz, Gelage und Fest*.

kleidet ist, einen Arm erhoben und den anderen gesenkt hat. Teil ihrer Tanzhaltung ist der leichte Ausfallschritt nach vorne. Oberhalb der Bildfelder sind zwei ornamentale Friese angeordnet: ein Olivenblattkranz verläuft von Henkel zu Henkel und unterhalb des Randes befindet sich ein Myrtenkranz, dessen Geäst in weißer Farbe aufgemalt wurde<sup>22</sup>. Blätter und lange Stängel, an deren Spitzen Beeren aus verdünntem, rötlich-beige brennendem Tonschlicker hängen, gehen alternierend vom Hauptast ab.

Die Körper- und Gesichtsbildung der Mänaden, des Satyrs und Dionysos entsprechen der Malweise des Argos-Malers. In thematischer Hinsicht stellen die beiden Bilder Einzelstücke in seinem Oeuvre dar. Dionysos und die Mänaden sind ansonsten beim Libationsopfer dargestellt, wie auf einem Glockenkrater, der sich ehemals in Rochdale befand<sup>23</sup>. Hier ist Dionysos ebenfalls in kurzem Chiton, Embades und gepunkteter Nebris gezeigt, wie sie auch die Mänaden auf **436** tragen. Die Bilder hier geben Dionysos beim ekstatischen Tanz im Kreise seines Thiasos wieder. Tanzende Satyrn, Pane und Mänaden sind auf zahlreichen schwarzfigurigen Kabirenbechern abgebildet, doch in keinem Fall mischt sich Dionysos unter die Tänzer<sup>24</sup>. Im Vergleich zu den schwarzfigurigen Darstellungen sind die Tanzbewegungen äußerst zurückhaltend formuliert, ähneln aber den typischen Tanzhaltungen der Satyrn auf attischen Vasen<sup>25</sup> (Abb. 10, **296**; 1-3, **382**, **397**, **408**). Bis auf die rechte Mänade auf Seite B haben alle Figuren beide Füße vollständig auf den Boden gesetzt. Diaulos, Tympanon und gedrehter Thyrsos deuten aber einen ekstatischen Tanzverlauf an<sup>26</sup>.

Die doppelte Randzier mit Olivenblatt- und Myrtenkranz ist untypisch für die Kabirenbecher, die zumeist mit Reb- oder Efeuranken dekoriert sind. Der Rand eines Skyphos, zweier Glockenkratere und die Wandung zweier Kantharoi des Argos-Malers sind mit ähnlichen Olivenkränzen umgeben<sup>27</sup>. Das Bildthema des dionysischen Tanzens fügt sich grundsätzlich in die Thematik der Kabirenbecher ein, doch handelt es sich bei der Bildkomposition mit Dionysos um einen Einzelfall. Der Dekor zählt zwar zum Ornamentrepertoire dieser Werkstatt, innerhalb der Gattung der Kabirenbecher erweist er sich aber als fremdartig. Der Argos-Maler blieb somit in Hinsicht auf die Körperkonzeption, die Bildthematik und die Ornamentierung seiner gewohnten Malkonvention und Themenwahl verpflichtet. Nach Aussage der dokumentierten Fundorte war die Mehrzahl seiner Vasen nicht für das Kabirion bei Theben bestimmt, sondern vor allem für den Grabgebrauch<sup>28</sup>.

<sup>22</sup> Kunze-Götte 2006.

<sup>23</sup> Avronidaki 2007, Taf. 16: böot.-rf. Glockenkrater, Argos-Maler, ehemals Rochdale Mus. der Univ., 430/400 v. Chr.

<sup>24</sup> s. D. V. 1b) *Die dionysischen Dreifigurengruppen*.

<sup>25</sup> Heinemann 2016, 123-132.

<sup>26</sup> Zu den Bildern des frenetischen und ekstatischen Tanzens s. D. V. 1a) *Die daimonischen Dreifigurengruppen*.

<sup>27</sup> Avronidaki 2007, Taf. 13; 15-16; 26; 44.

<sup>28</sup> Mindestens drei Skyphoi wurden bei Grabungen in Nekropolen von Selinunt und Spina gefunden, ein weiterer Skyphos stammt aus der Nekropole von Akraiphnion, ein kleines Randfragment eines Skyphos kam bei den amerikanischen Grabungen auf der Agora von Athen zu Tage und zwei großformatige Kantharoi wurden in Gräbern im lokrischen Exarchos geborgen, s. Avronidaki 2007, 39-40 Nr. 4-5 (aus Selinunt). 40-41 Nr. 7 (aus Valle Trebba). 41-42 Nr. 10 (aus Akraiphnion). 44 Nr. 15 (von der Athener Agora). 47-48 Nr. 22-23 (aus Exarchos in Lokrien).

Dies wird auch anhand des Fragments **437** deutlich, das bei den alten Grabungen im Kabirion entdeckt wurde. Erhalten ist die Darstellung eines bärtigen Satyrs mit nacktem Oberkörper, der die geöffnete, linke Hand nach vorne streckt und mit der rechten aus einer Oinochoe in einen Kantharos libiert. Das Gefäß hielt eine Figur, von der nur mehr die Hand erhalten ist. Das Opfer wird über einem Altar dargebracht, dessen Abschluss mit seitlicher Volute zu erkennen ist. Christina Avronidaki beschreibt, dass auf dem Altar mit weißer Farbe und Miltos ein Feuer aufgemalt war. Womöglich war hier verglichen mit dem Glockenkrater in Rochdale der libierende Dionysos dargestellt, dem ein Satyr assistiert<sup>29</sup>. Dieses Bildthema fügt sich ins bekannte Themenrepertoire des Argos-Malers ein. Schwarzfigurige Bilder von Libationen sind auf den Kabirenbechern nicht überliefert.

Sehr wahrscheinlich als Wandungsfragmente zweier Kabirenbecher sind die Scherben **438 a** und **b** zu identifizieren. Auf **438 a** zeigt der Fragmentausschnitt das Unterteil einer Kline, und auf **438 b** ist der ausgestreckte rechte Arm mit Kantharos einer gelagerten Figur erhalten, von der noch die gestreckten Beine bedeckt vom Himation zu erkennen sind. Das erste Fragment lässt sich keiner Werkstatt sicher zuweisen, das andere stammt wahrscheinlich aus der Hand des Argos-Malers. Zwar zeigt von seinen überlieferten Gefäßen keines eine gelagerte Figur, doch ist das Motiv gut beim Maler des GAK und seinem Kreis sowie dem Mysterienmaler I vertreten<sup>30</sup>. Ebenso findet es sich unter den schwarzfigurigen Kabirenbechern: Kabiros ist als Gelagerter mit Kantharos in Händen dargestellt worden (Abb. 39, **305. 302**). Der Ausschnitt auf **438 b** ist jedoch zu fragmentarisch, um die Identität des Zechers genauer einzugrenzen.

<sup>29</sup> Avronidaki 2007, Taf. 16: [böot.-rf. Glockenkrater](#), Argos-Maler, ehemals Rochdale Mus. der Univ., 430/400 v. Chr.

<sup>30</sup> Lullies 1940, Taf. 26, 1-2: [böot.-rf. Glockenkrater](#), Mysterienmaler I, Athen NM 1393, um 400 v. Chr.; CVA Paris, Louvre (17) Taf. 41, 1-4 : [böot.-rf. Kantharos](#), Maler des GAK, Paris Louvre CA 1139, spätes 5. Jh. v. Chr. ; Avronidaki 2007, Taf. 78α: [böot.-rf. Kantharos](#), Maler des GAK, Athen NM 1372, spätes 5. Jh. v. Chr.

## II. Die Mythenparodie der Geranomachie – Ein visuelles und semantisches ‚Ideal‘ des Abnormen in der griechischen Bildkunst

Die Rebrankengruppe und der Mysterienmaler I haben häufig das Bildthema der Geranomachie aufgegriffen. Bevor auf die Darstellungen auf den Kabirenskyphoi eingegangen wird, sollen die literarischen Quellen sowie die attischen Pygmäenbilder untersucht werden, da sie Zeugnis von der Tradition der abnormen Darstellungsweise der Pygmäen und der damit verbundenen antiken Vorstellungswelt ablegen.

### 1. Die schriftliche Überlieferung zu den Pygmäen

Mit den homerischen Epen beginnt die Reihe der Schriftquellen, die den narrativen Hintergrund für den Pygmäen-Kranich-Kampf liefern, den Lebensraum der Pygmäen lokalisieren und ihre physische Konstitution beschreiben. So vergleicht Homer in der Ilias die in die Schlacht stürzenden Trojaner mit den Kranichen, die lärmend über die Pygmäen herfallen:

„So wie Geschrei sich erhebt der Kraniche unter dem Himmel, / Wenn sie dem Winter entfliehen  
sowie dem unsäglichen Regen / Und mit Geschrei hinziehen zu des Okeanos Fluten, / Um den  
Pygmäenzwergen den Tod und Verderben zu bringen.“<sup>31</sup>

Von Homer an reichen die Quellen zur Geranomachie und den Pygmäen bis in die Spätantike<sup>32</sup>. Die Schriftsteller archaischer und klassischer Zeit verlegen die Heimat der Pygmäen an den Okeanos<sup>33</sup>, nach Zentralafrika nahe den Nilquellen oder in das Indusgebiet, also an den äußersten Rand der damals bekannten Welt.<sup>34</sup> Und die meisten Autoren fassen die Pygmäen als real existierendes Volk auf<sup>35</sup>. Laut Aristoteles und Skylax aus Karyanda würden sie in Höhlen

<sup>31</sup> Hom. Il. 3, 3-6; Übs. Hampe 1979.

<sup>32</sup> Für die einzelnen Überlieferungen zu den Pygmäen und zur Geranomachie s. RE XXIII 2 (1959) 2064-2066 s. v. Pygmaioi (E. Wüst); Keller 1980, 188-190; Dasen 1993, 175-178; LIMC VII (1994) 594 s. v. Pygmaioi (V. Dasen); Steingraber 1999, 30-31; Sparkes 2000, 79-84.

<sup>33</sup> Zwar scheint in der Antike das Aussehen des Okeanos umstritten gewesen zu sein, doch wurde er in der antiken Vorstellung vornehmlich als Ringstrom, der die bewohnte Welt umgab, aufgefasst, s. Cappel 1994, 7.

<sup>34</sup> Ab hellenistischer Zeit wurde ihr Wohnort auch in Landschaften wie Karien, Thrakien oder Kolchis lokalisiert – Orte, an denen man in der Antike die Migration der Kraniche beobachtete, s. RE XXIII 2 (1959) 2064 s. v. Pygmaioi (E. Wüst). Okeanos: Hom. Il. 3, 1-7. Zentralafrika: Aristot. hist.an. 597a; Plin. nat. 6, 188; Opp. hal. 1, 620-623; Claud. carm. 31, 13; Hesych. s. v. Πυγμαῖοι. Indien: Ktesias F 45 (Jacoby Nr. 688); Megasthenes F 27 a-b. F 29 (Jacoby Nr. 715 = Strab. II 70, XV 711); Plin. nat. 6, 70; Gell. 9, 4, 11; Skylax F 7 a (Jacoby Nr. 709 = Philostr. Ap. 3, 47); Basil. F 1 (Jacoby Nr. 718 = Athen. IX 390b). Karien: Plin. nat. 5, 109. Thrakien: Plin. nat. 4, 44. Thule: Eust. Il. 372, 21. Kolchis: Steph. Byz. s. v. μακροκέφαλοι. Zur Migration der Vögel: Aristot. hist.an. 597a3-8: „Dabei bleiben die einen [Tiere] in der Nachbarschaft, während andere sozusagen, die äußersten Enden aufsuchen, wie es die Kraniche machen, die aus den Skythischen Ebenen in die Niederungen Oberägyptens ziehen, von wo der Nil kommt. Dort sollen sie auch den Pygmäen zusetzen. Diese sind ja nicht nur sagenhaft, sondern es gibt in Wirklichkeit eine so kleine Gattung, wie man hört, sie selber und ihre Pferdchen, und sie wohnen in Höhlen.“; Übs. Gohlke 1957. Anders als heute brüteten Kraniche während der Antike bis in die jüngste Neuzeit auch in Griechenland. Zum Überwintern ziehen sie heute noch u. a. nach Ägypten und Äthiopien, s. Prange 1989, 102. 211-212.

<sup>35</sup> Wenige späthellenistische und kaiserzeitliche Autoren bekunden Skepsis: Strabon, Apollodoros und Gellius sind bemüht, die Existenz der Pygmäen und anderer fabelhafter Völker zu widerlegen, indem sie die Erzählungen solcher Schriftsteller anfechten, deren Ansicht nach diese Völker real sind: „Ganz besonderes Misstrauen aber verdienen Deimarchos und Megasthenes: sind sie es doch, die von In-den-Ohren-Schläfern, von Mund- und Nasenlosen berichten, sowie von Einäugigen, Langbeinigen und Rückziehenden (auch den Homerischen Kranichkampf der Pygmäen haben sie umgestaltet mit ihrer Angabe, sie seien nur drei Spannen groß) ...“, s. Strab.

oder unter der Erde wohnen; nach Plinius hausen sie in Hütten aus Lehm, Federn und Eierschalen<sup>36</sup>. Die Weltenrandbewohner zeichnen sich bei anderen Schriftstellern durch ihre eigentümliche Behaarung am ganzen Körper aus, außerdem seien sie schwächlich und bis auf einen Fellgürtel nackt, hätten nur eine kurze Zeit zu leben und fürchteten sich aufgrund ihrer Mutlosigkeit vor anderen Menschen wie vor Raubtieren<sup>37</sup>. Als Reittiere nutzen die Pygmäen Ziegenböcke, Widder oder Rebhühner<sup>38</sup>. Hekataios und Plinius berichten, dass sie Ackerbau betreiben und sich mit primitiven Waffen wie Pfeilen und Krotalen gegen die Kraniche zur Wehr setzen<sup>39</sup>.

In Hinsicht auf die Körpergröße der Pygmäen zeichnen die Autoren ein recht einheitliches Bild<sup>40</sup>. So seien sie nur anderthalb bis zwei Ellen groß, d. h. zwischen einem halben bis einem Meter<sup>41</sup>. Bisweilen werden sie sogar als so winzig geschildert, dass sie auf Hühnern reiten könnten<sup>42</sup>. Zudem beschreiben die Quellen recht genau die Physiognomie und Körperbildung der dunkelhäutigen Pygmäen. Am deutlichsten der Historiker Ktesias von Knidos im 4. Jh. v. Chr.<sup>43</sup>: Nicht nur, dass sie sehr klein – μικροὶ δὲ εἰσι λίαν – und bärtig sind sowie ihre langen Haare, indem sie sie um den Körper wickeln, als Gewand tragen, sondern „sie haben ein Geschlechtsteil, das so groß ist, dass es ihre Fußknöchel berührt, und dazu ist es noch dick“ – αἰδοῖον δὲ μέγα ἔχουσιν, ὥστε αὐεῖν τῶν σφυρῶν αὐτῶν, καὶ παχύ. „Ansonsten sind sie stupsnäsiger und hässlicher“ – αὐτοὶ δὲ σιμοὶ τε καὶ αἰσχροὶ<sup>44</sup>. Ktesias belegt das Aussehen der Pygmäen also mit drei Hauptmerkmalen der abnormen Körperkonzeption: langer, dicker Phallos, hässlich und stupsnasig. Er macht sie somit zu real aufgefassten ‚Idealtypen‘ des Abnormen.

Insgesamt werden die Pygmäen als vollkommen harmlose und schwächliche Wesen geschildert, die sich kaum des jährlichen Überfalls der Kraniche erwehren können; in den Quellen wird ihre Schwäche mit den Adjektiven ἀμενός und ὀλιγοδρανής beschrieben, womit in der griechischen Literatur ansonsten der Zustand von Verwundeten, die Seelen der Toten oder Traumzustände determiniert werden<sup>45</sup> – „as if to suggest that pygmies were hardly alive“<sup>46</sup>. Auch ihre Nachbarn an den Ufern des Okeanos, die geisterhaften Kimmerier, befinden sich in einem Zustand zwischen Leben und Tod und fristen ihr Dasein in einer nebeligen Umgebung am Eingang

2, 1, 9; Übs. Radt 2002; s. auch Strab. 1, 2, 35. 15, 1, 57. 17, 2, 1; Plin. nat. 7, 25; Philostr. Ap. 3, 47; Rut.Nam. 1, 291-292.

<sup>36</sup> Aristot. hist.an. 597a; Skylax F 7 a (Jacoby Nr. 709 = Philostr. Ap. 3, 47); Plin. nat. 7, 26.

<sup>37</sup> RE XXIII 2 (1959) 2066 s. v. Pygmaioi (E. Wüst); Steingräber 1999, 30; Opp. hal. 1, 620-623; Aristeid. 2, 395-396.

<sup>38</sup> Ziegenböcke und Widder: Plin. nat. 7, 26; Hekataios F 328 a (Jacoby Nr. 1 = Schol. Abt. Hom. II. 3, 6). Rebhühner: Basil. F 1 (Jacoby Nr. 718; =Athen. 9, 390b).

<sup>39</sup> Hekataios F 328 a-b (Jacoby Nr. 1 = Schol. Abt. Hom. II. 3, 6; Eust. I. 2, 6); Basil. F 1 (Jacoby Nr. 718 =Athen. 9, 390b); Plin. nat. 7, 26.

<sup>40</sup> Die geringe Körpergröße ist bereits im Namen Πυγμαῖος angelegt, der sich von πυγμή ableitet. Das Wort meint entweder den Abstand zwischen Ellenbogen und Knöchel der geballten Faust – eine Elle – oder ‚eine Faust lang‘; es bedeutet demnach ‚Fäustling‘, s. Cappel 1994, 4; Liddell – Scott 1550 s. v. πυγμή: *fist; the distance from the elbow to the knuckles*. 1550 s. v. πυγμαῖος: *a πυγμή long or tall; dwarfish*.

<sup>41</sup> z. B. Ktesias F 45 f (Jacoby Nr. 688); Hesych. s. v. Πυγμαῖοι· ἔθνος πρὸ τῆς Αἰγύπτου, τῷ μεγέθει πάνυ μικρόν, οἷον πηχυσάϊον.

<sup>42</sup> Basil. F 1 (Jacoby Nr. 718).

<sup>43</sup> Ktesias F 45 f (Jacoby Nr. 688); s. auch Aristot. hist.an. 577b; Hesych s. v. νᾶνος; Suida s. v. νᾶνος.

<sup>44</sup> Ktesias F 45. F45f α-β (Jacoby Nr. 688).

<sup>45</sup> Ballabriga 1981, 57-59.

<sup>46</sup> Dasen 1993, 179.

zum Hades. Der Okeanos bildet die Grenze zur geordneten Welt und trennt die Lebenden von den Toten<sup>47</sup>. In diesem Grenzbereich leben die Pygmäen und sind zugleich durch ihre physische und geistige Abnormität eine Verkörperung von Grenzwertigkeit und Ambivalenz<sup>48</sup>.

Aufgrund ihres unzivilisierten Daseins rücken einige antike Schreiber die Pygmäen in die Nähe von erdverbundenen und primitiven, mythischen Figuren. So werden sie als Kinder der Ge oder Brüder des Giganten Antaios angesehen<sup>49</sup>. Sie versinnbildlichen das früheste gesellschaftliche Stadium der Menschheit; sie wohnen in der Erde, agieren wie Tiere und sind gottlos<sup>50</sup>. Mit dieser Konstellation ging für die Griechen der klassischen Zeit eine gewisse Geringschätzung einher. Im Verständnis des Kulturbringers und Zivilisationsgründers wurde barbarischen Völkern wie den Ägyptern oder Phönikern eine „unkorrigierbare und darum naturgegebene Rückständigkeit im Ethischen und Politischen“ zugesprochen<sup>51</sup>. Fremde Völker wie die Pygmäen konnten als Projektionsfeld dieser Geringschätzung fungieren. Dass der Lebensraum der Pygmäen am Rand der damals bekannten Welt lokalisiert wurde, liegt nach Ansicht von Véronique Dasen in der Furcht der Griechen vor physischen Anomalien begründet. Durch die Übertragung des Abnormen auf ein weit entferntes Volk, das aufgrund der Distanz keine unmittelbare Gefahr darstellt, wird diese Furcht abgeschwächt<sup>52</sup>.

In den abnormen Pygmäen verbinden sich aber auch Furcht und Faszination gegenüber dem Fremden<sup>53</sup>. So bestand im klassischen Athen auch die Gegenströmung eines gemäßigten Barbarenbildes, die am Fremden aufgrund seiner Andersartigkeit interessiert war<sup>54</sup>. Hinzu kommt, dass das Lachen und der Spott über Andersartige Robert Garland zufolge als „way of expiating the fear and embarrassment which they arouse“<sup>55</sup> dienen konnte. Außerdem ermöglicht es, die Ambivalenz zwischen Bewunderung und Furcht aus Unkenntnis zu überbrücken. Der Kunstpsychologe Ernst Kris benennt die Angst als einen Hauptbeweggrund des Lachens: Wir lachen nur im Gefühl der völligen Sicherheit, um Ängste, die aus der umgebenden Welt entstehen, zu überwinden<sup>56</sup>.

---

<sup>47</sup> Ballabriga 1981, 58.

<sup>48</sup> Eine inhaltliche Parallele zu den primitiven Lebensverhältnissen der Pygmäen zieht Alain Ballabriga im Fall von Aischylos' *Der gefesselte Prometheus*. Prometheus beschreibt die Lebensumstände der Menschen, bevor er ihnen Künste und Kultur gebracht hatte, Aischyl. Prom. 441-471: „Aber hört welch Leiden einst / Die Menschen beugte, Träumer sonst und stumpfen Sinns, / Die geistesmächtig und bewußt ich werden ließ; / (...) erdeingegraben wohnten sie, den wimmelnden / Ameisen gleich, in Höhlenwinkeln sonnenlos.“, Übs. Droysen 1939.

<sup>49</sup> Dasen 1993, 179 Anm. 36. Ausgehend von Aristoteles, der Kindern eine Ähnlichkeit zu Zwergen zuschreibt, wurden womöglich auch die Pygmäen als kindhaft aufgefasst, s. Aristot. part.an. 686b12: „Denn alle Kinder sind Zwerge.“; Übs. Kullmann 2007. s. auch den Prometheus des Aischylos, der die Menschen in ihrem ‚praepromethischen‘ Zustand mit Kindern vergleicht, Aischyl. Prom. 443: ὡς νηπίους ὄντας. Ballabriga 1981, 63-64.

<sup>50</sup> Dasen 1993, 180.

<sup>51</sup> Dörrie 1972, 152-156.

<sup>52</sup> Dasen 1993, 178.

<sup>53</sup> Hölscher 2000, 315.

<sup>54</sup> Metzler 1971, 108-110.

<sup>55</sup> Garland 1994, 74.

<sup>56</sup> Kris 1965, 209-210. Kris zielt damit auf die Überlegenheitstheorie ab, s. Kindt 2017.

Das Kernstück der Pygmäenerzählungen ist literarisch wie bildlich der jährliche Kampf gegen die Kraniche, die auf ihrem Zug nach Süden die Pygmäen bedrohen. Zwei kaiserzeitliche Erzählungen nennen die Hybris der Pygmäen gegenüber den Göttern als Ursache für den Krieg<sup>57</sup>. In der klassischen Literatur wird der Ausgang des Krieges offen gelassen. Bei Autoren wie Iuvenal oder Aristeides unterliegen die Pygmäen den Kranichen<sup>58</sup>. Die Kraniche wiederum werden von Aristoteles und anderen – ähnlich den Menschen oder Bienen – als staatenbildende Tiere definiert<sup>59</sup>. Somit erachtete man die Vögel als den Pygmäen an zivilisatorischer und organisatorischer Intelligenz überlegen.

Dasen und Jean-Pierre Cèbe betonen, dass der Geranomachiemythos allgemein zur komischen Dichtung gerechnet wurde, genauer gesagt, zu den *Paignia*<sup>60</sup>. Darunter werden auch die *Batrachomyomachia* aus späthellenistischer Zeit oder der Katzenmäusekrieg subsumiert, in denen Stilmittel, Themen und Handlungsverlauf epischer Werke parodiert wurden<sup>61</sup>. Auch antike Literaturtheoretiker definieren die *παρῳδία* sowohl formal als auch inhaltlich als Nachahmung des heroischen Epos. Handlung und Figuren wurden also mit dem Ziel verändert, eine komische Diskrepanz zum Inhalt und den Charakteren des Originals entstehen zu lassen<sup>62</sup>. Im Fall der Geranomachie werden die Identität der Protagonisten und die grundsätzliche Konstellation der Kräfte im Vergleich zum epischen Krieg der Ilias oder der göttlichen Gigantomachie auf den Kopf gestellt: Kleine, deformierte und primitive Menschen kämpfen gegen große, schlanke und intelligente Vögel, die ansonsten den Menschen keinen Schaden zufügen können. Somit werden die Prinzipien der Norm ins Gegenteil verkehrt; die menschlichen Pygmäen repräsentieren durch ihr Aussehen die eigentlichen Ungeheuer, die schlanken, ‚tierischen‘ Kraniche entsprechen dem Ideal ausgeglichener Proportionen<sup>63</sup>. An ideellen und physischen Maßstäben gemessen stellen die Pygmäen Antiheroen dar – die Geranomachie eine Mythenparodie.

## 2. Die Pygmäen in der attischen Bildkunst

Die schriftlichen Quellen zeichnen ein deutliches Bild vom Verhalten, Leben und Aussehen der Pygmäen, das fast ausschließlich im Zusammenhang mit der Geranomachie Eingang in die grie-

<sup>57</sup> In ersterer Erzählung erheben die Pygmäen, da das männliche Geschlecht der Königsfamilie ausgestorben war, die Pygmäin Gerana zu ihrer Herrscherin, die vom Volk über alle Maßen verherrlicht wird und daher aus Übermut die Göttinnen Hera und Artemis nicht mehr verehrt. Hera verwandelte Gerana zur Strafe in den hässlichsten aller Vögel, den Kranich, und stiftet Feindschaft zwischen ihr und den Pygmäen. Die zweite Überlieferung erzählt von der stolzen Pygmäin Oinoe, die sich weigerte Hera und Artemis zu verehren. Nach ihrer Heirat mit dem bürgerlichen Nikodemos gebar sie einen Sohn, und die Pygmäen feierten sie daraufhin überschwänglich. Hera verwandelt sie in einen Kranich und verfeindet Pygmäen und Kraniche, s. Ail. nat. 15, 29; Athen. 9, 393e-f; Ant.Liber. met. 16.

<sup>58</sup> Iuv. 5, 167-169; Aristeid. 2, 395-396; Babr. 26.

<sup>59</sup> Aristot. hist.an. 488a8-14. 614b18-30; Ail. nat. 2, 1. 3, 13; Plin. nat. 10, 58-60; Mielsch 2005, 106. 132; Pollard 1977, 12.

<sup>60</sup> *Paignia* wurde als gattungsübergreifender Begriff für schalkhafte Literatur verwendet.

<sup>61</sup> Wölke 1978, 181. Zur *Batrachomyomachia* s. Allen 1965, 161-183 (Originaltext); Rose 1993, 12-14; DNP 2 (1997) 495-496 s. v. *Batrachomyomachia* (R.F. Gleis); Casolari 2003, 5-6 Anm. 14.

<sup>62</sup> Aristot. poet. 1448a13; Athen. 15, 698b; s. auch Rose 1993, 15; Casolari 2003, 4-6; s. auch D. III. 6. *Die Mythenparodien und -parodien – Zusammenfassung*.

<sup>63</sup> Cappel 1994, 8; Dasen 1993, 187.

chische Bildkunst gefunden hat. In vorhellenistischer Zeit dienten vor allem Vasen als Bildträger. Nur vereinzelt zeigen schwarzfigurige Gefäße der bedeutenden archaischen Kunstlandschaften den Pygmäen-Kranich-Kampf, häufiger ist er auf attisch-schwarz- und rotfigurigen Gefäßen sowie Peliken des Kertscher Stils abgebildet. Ausgehend von der Verbreitung der Gefäße scheint die Pygmäenthematik vor allem im nördlichen Schwarzmeerraum und in Etrurien rezipiert worden zu sein. Die Gefäße wurden jedoch in Attika, Böotien, Ostgriechenland und Etrurien hergestellt. Dagegen fehlt dieses Bildthema völlig in der rotfigurigen Vasenmalerei Unteritaliens und Siziliens<sup>64</sup>.

#### a) Archaische Zeit

Die erste zweifelsfreie Darstellung einer Geranomachie befindet sich [auf dem Fuß der François-vase](#) aus dem 2. Viertel des 6. Jhs. v. Chr.<sup>65</sup> In einem umlaufenden Fries kämpfen die Pygmäen, zum Teil auf Ziegenböcken reitend und mit Schleudern, Keulen und Wurfhölzern bewaffnet, gegen zahlreiche Kraniche. Entgegen den späteren rotfigurigen Darstellungen weisen die Pygmäen auf der Françoisvase wie auch auf anderen attisch-schwarzfigurigen Gefäßen normal proportionierte Körper und Physiognomien auf<sup>66</sup>. Ausnahmen bilden die Darstellungen auf einem Goldband aus Rhodos und das Fragment einer schwarzfigurigen Bandschale in Berlin<sup>67</sup>. Auf diesem besitzen die Pygmäen kugelrunde Bäuche, einer von ihnen wendet sein Gesicht mir breiter Nase und feisten Backen frontal aus dem Bild.

Die Wahl der Geranomachie für die Fußzone des François-Kraters erklären Heinrich von Brunn, Otto Waser und David Walsh als humoristischen Gegensatz zu den übrigen ‚ersten‘ Mythen auf dem Gefäßkörper. Andrew Stewart deutet die Geranomachie als parodistischen Kommentar „upon the tragicomedy of human pretensions“. Brian Sparkes stimmt Stewart zu: Die Parodie diene als Spott auf den heroischen Themenkatalog auf der Gefäßwandung und dessen Wertaussage<sup>68</sup>. Als metaphorische Wiedergabe des Todes deutet Mario Torelli den Bildfries<sup>69</sup>. Die Position auf dem Gefäßfuß stehe in Korrespondenz mit dem Ort des Geschehens an einem Grenzbereich der bekannten Welt. Hingegen legt Luca Giuliani den Fokus seiner Betrachtungen auf das Verhältnis narrativer und beschreibender Szenen. Die Geranomachie auf der Françoisvase erzähle keine Geschichte, sondern beschreibe ein untergeordnetes Geschehen wie

<sup>64</sup> LIMC VII (1994) 595-596 Nr. 1-20bis, 597 Nr. 35-36; 40, 599 Nr. 59-60 s. v. Pygmaioi (V. Dasen); Freyer-Schauenburg 1975; Steingraber 1999, 31-32; Thompson 2008, 39-41; Mitchell 2009, 105-109.

<sup>65</sup> LIMC VII (1994) Taf. 466 Nr. 1 s. v. Pygmaioi (V. Dasen): [att.-sf. Volutenkrater](#), ‚Françoisvase‘, Klitias, Florenz Arch. Mus. 4209, 2. Viertel 6. Jh. v. Chr. Frühere, nicht sicher gedeutete Darstellungen auf zypriotischen Gefäßen des 14. und 7. Jhs. v. Chr., s. Karegeorghis 1972.

<sup>66</sup> RE XXIII 2 (1959) 2068 s. v. Pygmaioi (E. Wüst); LIMC VII (1994) 595 Nr. 1-7, 600 s. v. Pygmaioi (V. Dasen); Dasen 1993, 185.

<sup>67</sup> Freyer-Schauenburg 1975, 77 Taf. 15 c; LIMC VII (1994) 595 Nr. 4 s. v. Pygmaioi (V. Dasen): [att.-sf. Kleinmeisterschale](#), Berlin Staatl. Museen F 1785, um 550 v. Chr.; LIMC VII (1994) 596 Nr. 19 s. v. Pygmaioi (V. Dasen); Laurenzi 1936, 112-113 Abb. 100-101: [rhodisches Golddiadem](#), aus Ialysos auf Rhodos, 1. Viertel 6. Jh. v. Chr. Zur Vorderansicht von Figuren auf den Kabirenbechern s. C. II. 2b) *Das en face des Gesichts*.

<sup>68</sup> von Brunn 1893, 169-170; Roscher, ML III 2 (1902-1909) 3283-3317 s. v. Pygmaien (O. Waser); Stewart 1983, 70 (Zitat); Sparkes 2000, 86; Walsh 2009, 50. Alexandre G. Mitchell behandelt kurz die Pygmäen auf attischen Vasen, s. Mitchell 2009, 104-109.

<sup>69</sup> Torelli 2007, 71, 72-73.



es auch durch das Fehlen der obligatorischen Namensbeischriften verdeutlicht werde. Es handelt sich nicht um einen Mythos, sondern um eine „Naturgeschichte“<sup>70</sup>. Zuletzt betonte Detlev Wannagat, dass insbesondere die Bewaffnung der Pygmäen und ihre Reittiere – primitive Keulen, Schleudern und Ziegenböcke – einerseits Primitivität und Exotik widerspiegeln und andererseits einen parodistischen Kontrast zu heroischen Keulenschwingern herstellen<sup>71</sup>.

Die Geranomachie auf der Françoisvase gibt m. E. aber nur bedingt eine komische Intention wieder. Zwischen den einzelnen Gruppen des umlaufenden Schlachtenfrieses liegen getötete oder sterbende Pygmäen sowie Kraniche. Ein Kranich pickt einem Pygmäen das Auge aus, einem anderen ist der Vogel auf den Kopf getreten, ein Pygmäe scheint einem am Boden liegenden Kranich mit den Händen den Hals umzudrehen. Die restlichen Kampfmotive zeigen Zwei- oder Dreikampfszenen, in denen Pygmäen mit der Keule gegen einen flügelschlagenden Kranich ausholen oder die Hälse eines Vogels mit einem Wurfstock erfasst haben und den Kranich zu Boden ziehen. In einer Art Phalanx reiten drei Pygmäen auf eine Reihe von Kranichen zu und über den ersten hinweg. Zwei weitere Ziegenreiter schießen an anderer Stelle mit Pfeil und Bogen auf ein Paar flügelschlagender Kraniche.

Ähnlich ist die Kentaumachie auf der Françoisvase konzipiert. Unterlegene oder bereits getötete Kentauren liegen zwischen den Kampfgruppen, als einziger Hoplit wird Kaineus niedergewungen. In Gegenüberstellung mit zeitgenössischen Hoplitenschlachten auf attisch-schwarzfigurigen Vasen wird deutlich, dass für gewöhnlich unentschiedene wie entschiedene Zweikämpfe, jedoch seltener gefallene Krieger dargestellt wurden<sup>72</sup>. Susanne Muth deutet diese Diskrepanz dahingehend, dass im einen Fall die tapferen Lapithen gegen *per se* brutale und bedrohliche Kentauren als siegreich charakterisiert werden sollen, und im anderen Fall die Tapferkeit der Hopliten durch ihr kraftvolles Gegeneinanderantreten und durch den Sieg über den Gegner thematisiert wird<sup>73</sup>. In der Geranomachie sind aber anders als in der Kentaumachie Sieger oder Verlierer nicht entschieden. Dennoch zeugt das Bild von einer eindrücklichen Rohheit. Die Waffenführung beider Seiten zielt auf das Töten des Gegners ab. Zudem entsprechen die Haltung und die Bewegungsführung der Pygmäen normativen Darstellungskonventionen der archaischen Vasenmalerei<sup>74</sup>. Die getroffenen Körperteile – die Hälse der Kraniche und die Augen der Pygmäen – zählen nicht zu den Signalmerkmalen der abnormen Körperkonzeption<sup>75</sup>. Die etwaige Absicht einer komischen Bildaussage lässt sich nicht bestimmen.

<sup>70</sup> Giuliani 2003, 158.

<sup>71</sup> Wannagat 2015, 170-171.

<sup>72</sup> Für Beispiele von Hoplitenkämpfen s. Muth 2008, 147 Abb. 76 (570-560 v. Chr.). 154 Abb. 80 (um 560 v. Chr.). 155 Abb. 81 a-b (um 550 v. Chr.). 460 Abb. 332 a-b (Kentaumachie, [Françoisvase](#)). – Auf der fragmentierten Gefäßseite einer att.-sf. Kleinmeisterschale im NM von Taranto sticht ein Kranich einem zu Boden fallenden Pygmäen in die Brust, s. Dasen 1993, Taf. 59, 2; CVA Taranto (3) III H 6-7 Taf. 30, 2 (Antidoros-Maler, um 540/530 v. Chr.).

<sup>73</sup> Muth 2008, 158-159. 461-462.

<sup>74</sup> Vgl. Kampfdarstellungen von Hopliten und Herakles, s. Muth 2008, 160-161 Abb. 86 a-b. 70 Abb. 34.

<sup>75</sup> Diese Signalpunkte nutzen die archaischen Vasenmaler sehr wohl für komische, insbesondere sexuell-konnotierte Bildszenen, s. Wannagat 2015, 40-41. 142-145.

Auch kunsthistorischer Sicht ist interessant, dass Klitias für das Aufeinandertreffen der beiden exotischen Gegner neue Darstellungsweisen entwickelt hat: für kämpfende Vögel, die mit dem Schnabel picken und hacken, sowie das Vorgehen der Pygmäen, die auf Ziegen reiten oder mit einem Krummstab die Hälse der Kraniche ergreifen. Mittels dieser Motivik erreichte er eine faszinierende Andersartigkeit, um den bis dato literarisch bzw. mündlich tradierten Mythos, einen fantastischen Krieg vom Ende der Welt, ins Bild zu bannen. Anknüpfend an Torelli mag die Anbringung der Geranomachie auf dem Fuß auf den Ort des Geschehens verweisen. Eine explizite Todessymbolik kann ich jedoch nicht erkennen, sondern vielmehr die Spannung und Exotik einer Bilderzählung. Ob im Sinne Giulianis die Geranomachie auf der Françoisvase als Gleichnis oder deskriptives Geschehen jedoch nicht als narrativer Mythos zu bezeichnen sei, macht m. E. für die Deutung der Aussageabsicht keinen Unterschied<sup>76</sup>.

Abgesehen von den anfangs genannten Ausnahmen wurde bei der Mehrzahl der archaischen Geranomachiebilder eine Reihe von Motivtypen wiederholt und mit heraneilenden und stürzenden Pygmäen variiert: ein Pygmäe packt einen Kranich am Hals und holt mit der Keule gegen ihn aus, ein Kranich pickt gegen den Kopf eines Pygmäen oder ein Pygmäe schleift einen über die Schulter geworfenen Kranich vom Schlachtfeld<sup>77</sup>. Bei letzterem Motiv lässt sich erstmals ein komischer Motivgehalt wahrscheinlich machen. In der archaischen Bildkunst trägt der Krieger den Körper seines gefallenen Kameraden vom Feld, nicht den seines Feindes<sup>78</sup>. Wie es scheint, erbeutete der Pygmäe seinen toten Gegner, um ihn zu verzehren. Es wird somit nicht nur ein Motiv des Hoplitenideals und die Identitäten seiner Protagonisten verkehrt, sondern die Wahrnehmung des Betrachters wird von der Brisanz eines Kampfgeschehens auf ein Motiv materiell-leiblicher Triebkräfte gelenkt – eine komische Inkongruenz entsteht<sup>79</sup>.

<sup>76</sup> Insbesondere da Giuliani von dem Ansatz ausgeht, narrativ sei „niemals das Bild insgesamt; narrativ sind immer nur einzelne Elemente – eben jene, die vom Normalfall abweichen“, s. Giuliani 2003, 285. Zu entscheiden, ob Elemente wie die auf Ziegenböcken reitenden oder mit Lagobola kämpfenden Pygmäen den Normalfall oder eine narrative Einzelheit darstellen, erscheint mir mit Blick auf die obgleich spätere schriftliche Überlieferung, in der z. B. Ziegenböcke als Reittiere erwähnt werden, s. Plin. nat. 7, 26; Hekataios F 328 a (Jacoby Nr. 1 = Schol. Abt. Hom. Il. 3, 6), nicht für eine Deutungsfindung zuträglich. Nach Ansicht Giulianis würden Namensbeischriften zur Narrativität beitragen, wie sie für die Geranomachie auf dem Fußfries fehlen. Doch bereits zwei Jahrzehnte nach der Françoisvase werden Kraniche und Pygmäen [auf einem korinthischen Aryballos](#) mit Pseudo-Namensbeischriften personalisiert.

<sup>77</sup> Beispielsweise Heesen 1996, 164-165. 164 Abb. 123-124: [att.-sf. Bandschale](#), Elbow-Out-Maler, Amsterdam Privatslg. J.L. Theodor, um 540-530 v. Chr.; Freyer-Schauenburg 1975, 79-80 Taf. 14 c; 16: [etrusk.-sf. Kelch](#), Kiel Antikenslg. B 503, letztes Drittel 6. Jh. v. Chr.; LIMC VII 2 (1994) Taf. 467 Nr. 2 s. v. Pygmaioi (V. Dasen): [korinth.-sf. Aryballos](#), New York MMA 26.49, um 550 v. Chr.; CVA Paris, Louvre (6) Taf. 65, 5-6 : [att.-sf. Hydria](#), Paris Louvre F 44, um 550 v. Chr.

<sup>78</sup> z. B. auf beiden Seiten einer Amphora des Exekias trägt ein Hoplit einen Gefallenen – meist als Aias und Achill gedeutet – auf dem Rücken vom Schlachtfeld, s. CVA München, Museum antiker Kleinkunst (7) 55-58 Taf. 351-352: [att.-sf. Halsamphora](#), Exekias, München Antikenslg. J 1295, um 540 v. Chr.

<sup>79</sup> LIMC VII 2 (1994) Taf. 467 Nr. 2 s. v. Pygmaioi (V. Dasen): [korinth.-sf. Aryballos](#), New York MMA 26.49, um 550 v. Chr. Der auf den Rücken gefallene Pygmäe, der seine Beine einem Käfer gleich in die Höhe streckt, lässt ebenfalls eine komische Aussageabsicht erahnen. In der Klassik ist das Motiv des geschulterten Kranichs Thema plastischer Vasen aus der Werkstatt des Sotades, s. Hoffmann 1997, 157-158 Nr. G 1-6.

### b) Klassische Zeit

Ein ikonographischer Wandel im Aussehen der Pygmäen vollzieht sich im frühen 5. Jh. v. Chr. Die Pygmäen entsprechen nun mehr und mehr dem in der Literatur beschriebenen Bild. Auf einem [Hundekopfrhyton](#) um 480 v. Chr. in St. Petersburg und auf einem um die Mitte des 5. Jhs. v. Chr. entstandenen [Eberkopfrhyton](#) in Compiègne sind die Pygmäen mit den typischen abnormen Körpermerkmalen ausgestattet, die auch für die Folgezeit gültig bleiben<sup>80</sup>. Grundsätzlich werden sie als kleinwüchsig charakterisiert. Die dicklichen, kurzen Arme und die fleischigen Beine stehen in einem Missverhältnis zur Größe des Kopfes und der Länge des stämmigen Oberkörpers. Überdies besitzen sie auffällig große und herabbaumelnde Geschlechtsorgane, zumeist auch ein vorgewölbtes Bäuchlein. Im Allgemeinen sind sie kleiner als die Kraniche oder sie reichen gerade an deren Körpergröße heran<sup>81</sup>. Für die Physiognomien schöpften die Maler aus dem bekannten Fundus abnormer Merkmale: tief eingesenkte Haken- oder Stupsnase, kontrahierte Stirn, Halbglatze und feiste Wangen.

Die Tracht und Bewaffnung der teils bärtigen und teils unbärtigen Pygmäen unterscheidet sich von Epoche zu Epoche. Auf den klassischen Bildern tragen sie eine Chlamys oder ein Tierfell, einem Pilos ähnliche Helme oder thrakische Fellmützen und Lederstiefel. Am häufigsten sind sie jedoch unbedeckt. Als Bewaffnung tragen sie Keulen, Lanzen oder Schwerter. Zum Schutz dienen ihnen runde oder peltaförmige Schilde oder Felle<sup>82</sup>.

Herbert Hoffmann, Dasen und Walsh möchten eine enge Verbindung zwischen der Charakterisierung der Pygmäen und der des Herakles erkennen, der ebenfalls mit einer Keule und einem Tierfell als Schild bewaffnet ist<sup>83</sup>. Anders als die Schar der kleinen Pygmäen, die nicht einmal mit den Kranichen zu Rande kommt, führt Herakles den Kampf gegen die wahrhaft monströsen und bedrohlichen stymphalischen Vögel zu seinen Gunsten zu Ende. Nach Ansicht von Hoffmann eine lachhafte Umkehrung der Tugend der ἀπονία, des mühelosen Erfolgs und der Schmerzlosigkeit. Als Pseudo-Herakles nähmen die Pygmäen „the lofty heroic ideal“ auf die Schippe<sup>84</sup>. Hoffmanns und Dasens motivischer Vergleich mit Herakles ist zwar folgerichtig, doch bleibt fraglich, ob die Geranomachie allein eine Bezugnahme zu Herakles implizieren sollte, der überdies ein Held des πόνος ist, des mühevollen und leidensreichen Wegs. Außerdem ist in der griechischen Bildkunst Fell und Keule nicht nur für Herakles monopolisiert, zumal er mit

<sup>80</sup> LIMC VII (1994) Taf. 469 Nr. 8 (V. Dasen): [att.-rf. Hundekopfrhyton](#), Brygos-Maler, St. Petersburg Eremitage B 1818, um 480 v. Chr.; LIMC VII (1994) Taf. 470 Nr. 11 (V. Dasen): [att.-rf. Eberkopfrhyton](#), Art des Sotades, Compiègne Musée Vivenel 898, um 450 v. Chr. Für weitere zahlreiche Beispiele in der att. Vasenmalerei des 5. und 4. Jhs. v. Chr. s. LIMC VII (1994) 595 Nr. 9-10; 12-16 Taf. 470-471 s. v. Pygmaioi (V. Dasen); Dasen 1993, 297-301 Nr. G 59-G 82 Taf. 63-70; Hoffmann 1997, 26-27 Abb. 10-11. 69 Abb. 36; Talcott et al. 1956, 65-66 Nr. 318 a-b Taf. 9.

<sup>81</sup> Dasen 1993, 185: „Fourth-century pygmies usually have proportionate, full-sized bodies.“ Dasen verweist hierfür auf eine Pelike im Musée Royaux Brüssel im Kertscher Stil, s. Dasen 1993, Taf. 69, 2. Mag man zwar die Körperbildung als proportioniert oder wenig deformiert beurteilen, so bestätigt das große und dicke Glied die abnorme ikonographische Konvention, die um einiges deutlicher den anderen Pygmäendarstellungen des 4. Jhs. v. Chr. zugrunde liegt.

<sup>82</sup> Steingräber 1999, 34-36.

<sup>83</sup> z. B. CVA München (5) Taf. 209, 3: [att.-rf. Strickhenkel-Amphora](#), Kleophrades-Maler, München Antikenslg. 2316, um 480 v. Chr.

<sup>84</sup> Dasen 1993, 184. 187-188; Hoffmann 1997, 28 (Zitat); Walsh 2009, 54.

einem Löwenfell gewappnet ist, die Pygmäen hingegen Panther- oder unspezifische Tierfelle übergeworfen haben. Vergleichbare Fellbekleidung ist auch für Satyrn, Hirten, Leichtbewaffnete<sup>85</sup>, Giganten<sup>86</sup> und Kentauren<sup>87</sup> charakteristisch, die das Fell ähnlich den Pygmäen über den Arm gehängt oder um den Hals geknotet tragen. Neben Herakles verwenden auch Theseus und Jäger Keulen als Waffe<sup>88</sup>. In der attischen Vasenmalerei erzeugen die genannten Attribute also eine Konnotation zu Primitivität bzw. Urtümlichkeit und Barbarentum. Dies wird durch solche Darstellungen unterstrichen, in denen die [Pygmäen mit thrakischen Trachtelementen](#) oder solchen von Amazonen versehen sind<sup>89</sup>. Häufig haben die kleinwüchsigen Kämpfer, wie ein keulenschwingender Pygmäe in Rückenansicht auf einer Amphora in Brüssel, das Fell zum Schutz über den Arm geworfen<sup>90</sup>. Motivische und ikonographische Übereinstimmung findet diese Trageweise und Armhaltung in Bildern von Herakles<sup>91</sup>, kämpfenden Kentauren oder Jägern, wobei letztere oftmals auch eine Chlamys über den Arm gelegt haben<sup>92</sup>. Es handelt sich folglich um die gebräuchliche Art ein Fell oder Gewand als Schutzwaffe einzusetzen.

Einige [Pygmäenkämpfer](#) sind mit hochgebundenem Phallos wiedergegeben. Hoffmann sieht in diesem Detail einen Beitrag zur Inkongruenz der inhaltlichen Bildaussage: „The phallic gnomes are incongruously endowed with a Greek cultural attribute“. Ähnlich interpretiert Dasen diese Darstellungsweise als einen Verweis auf die physische Stärke der Pygmäen, die an Athleten angeglichen werden sollten<sup>93</sup>. Auf attischen Vasen haben auch bärtige Symposiasten und Komasten ihr Glied infibuliert. Paul Zanker wertet dies als Mittel, um das unansehnliche Herabhängen des Glieds aufgrund einer altersbedingten Erschlaffung der Vorhaut zu vermeiden<sup>94</sup>. Neben dem Zweck als Schutzmaßnahme für Athleten, gilt es also auch als „ein Zeichen für Dezenz und Wohlanständigkeit“<sup>95</sup>. Alexander Heinemann betont, dass sich gerade in der Zusammenschau mit den übrigen physischen Deformitäten eine komische Intention der Infibulation ergibt. Denn so „weist sie überhaupt erst auf die genitalästhetische Defizienz hin, die sie eigent-

<sup>85</sup> Wannagat 2001, 64-65.

<sup>86</sup> Hoffmann 1997, 28; vgl. Muth 2008, 301-303 Abb. 200-202. 326-327 Abb. 224 a-c. Mit Fellbekleidung werden die Giganten ab spätarchaischer Zeit dargestellt, s. Giuliani 2000, 277-282 bes. 277-278.

<sup>87</sup> Vgl. die Darstellungen auf att.-rf. Vasen, s. Muth 2008, 423 Abb. 305. 441-443 Abb. 320-323. 476-477 Abb. 349 a-b. 480 Abb. 350 a-b. 484-485 Abb. 351 a-d. 492-493 Abb. 356-357. 496-497 Abb. 360-361. 504 Abb. 367. 513 Abb. 371.

<sup>88</sup> LIMC VII (1994) 950 s. v. Theseus (J. Neils); Barringer 2001, 23 Abb. 10; Fornasier 2001, 72 Abb. 33. 80-81 Abb. 40. 126 Abb. 69. 128 Abb. 71. Selbiges gilt für die Trageweise des Fells, s. Barringer 2001, 23. 26. 29-30.

<sup>89</sup> Raeck 1981, 203-205; Steingräber 1999, 37. Dasen bemerkt zu Recht, dass die Pygmäen in der attischen Bildkunst nicht als Exoten charakterisiert wurden, s. Dasen 1993, 184-187. Sie erscheinen als Griechen oder Thraker.

<sup>90</sup> Dasen 1993, Taf. 65, 1: [att.-rf. Amphora](#), Epimedes-Maler, Brüssel Musées Royaux R 302, um 450 v. Chr.

<sup>91</sup> Dasen 1993, 188.

<sup>92</sup> z. B. CVA München (5) Taf. 209, 3: [att.-rf. Strickhenkel-Amphora](#), Kleophrades-Maler, München Antikenslg. 2316, um 480 v. Chr.; CVA Paris, Louvre (19) Taf. 42, 2; 43, 1: [att.-rf. Kylix](#), Art des Epeleios-Malers, Paris Louvre G 22, um 510 v. Chr. Vgl. Vasenbilder von Kentauren und Jägern, s. Schauenburg 1969, Taf. 8 unten; Barringer 2001, 21 Abb. 6. 24 Abb. 12; Fornasier 2001, 56 Abb. 25. 58 Abb. 27. 128 Abb. 71; Muth 2008, 446 Abb. 324. 480 Abb. 350 a-b. 492-493 Abb. 356-357. In Szenen der Gigantomachie trägt auch Dionysos zum Schutz ein Fell über dem Arm, Poseidon eine Chlamys, s. Muth 2008, 313 Abb. 214. 316 Abb. 217.

<sup>93</sup> Hoffmann 1997, 28; Dasen 1993, 187.

<sup>94</sup> Zanker 1995, 35-37. 36-37 Abb. 17-18.

<sup>95</sup> Zanker 1995, 35-36.

lich zu kaschieren sucht“<sup>96</sup>. Die Geilheit der Satyrn etwa würde so erst recht vorgeführt werden. Freilich könnte bei den Pygmäen so auch auf den semantischen Gegensatz von hässlichem Barbaren und zivilisiertem Sittengebaren angespielt worden sein. Das Hochbinden suggeriert zudem, dass die Pygmäen ihren ansonsten baumelnden Phallos vor den Kranichen in Sicherheit bringen, oder ihr Glied sie beim Kämpfen behindern würde. In jedem Fall bietet der infibulierte Phallos lachhaftes Potential.

Im Gegensatz zum ikonographischen Wandel ändern die Vasenmaler das Motiv des Kampfes nur geringfügig ab. Bevorzugten die Maler der Archaik figurenreiche ‚Massenkampfszenen‘, die sich aus mehreren Zwei- und Dreifigurenkämpfen zusammensetzen, konzentrierten sich die klassischen Künstler auf die Wiedergabe von wenigen Duellgruppen. Einzelne Kampf motive wie der keuleschwingende oder einen Kranich würgende Pygmäe sowie der im Flug angreifende, in Kopf oder Hals pickende Kranich werden seit der Archaik in der attischen Vasenkunst tradiert. Wenige Bilder zeigen zurückweichende oder in Bedrängnis geratene Pygmäen<sup>97</sup>. Reitende, sterbende oder gefallene Pygmäen finden sich unter den klassischen Darstellungen gar nicht mehr.

Aus dem überlieferten Fundus attisch-rotfiguriger Geranomachiebilder zeigen nur zwei Darstellungen lachhafte Bewegungsmotive. Das [Hundekopfrhyton](#) in St. Petersburg schmücken zwei spiegelbildlich komponierte Darstellungen<sup>98</sup>: Zwei Kraniche beißen und hacken mit ihren Schnäbeln in den Kopf eines stürzenden Pygmäen; auf der gegenüberliegenden Seite haben zwei Pygmäen einen Kranich eingekreist. Der linke Pygmäe hat den Vogel am Hals gepackt und ist im Begriff seine Keule auf ihn niedersausen zu lassen. Sein Kamerad auf der rechten Seite steht hinter dem Kranich und fährt sein Schwert in dessen Hintern. Ein solcher Angriff kann dem Kranich jedoch keine ernsthafte Verletzung zufügen, vielmehr führt der Pygmäe einen Schlag gegen ein bedeutendes Merkmal der abnormen Körperkonzeption aus. Der drollige Angriffsversuch des Pygmäen und die Assoziation eines ernsthaften Kampfgeschehens mit dem Gesäß des Vogels erzeugen eine lachhafte Szenerie.

Die Missproportion und körperliche Schwäche der Pygmäen kommt anschaulich auf der Darstellung des [Eberkopfrhytons](#) in Compiègne zum Ausdruck. Auf jeder Gefäßseite setzt sich je ein Pygmäe mit einer Keule gegen einen Kranich zur Wehr. Mit beiden Händen haben sie ihre Keulen umfasst. Einer der beiden Pygmäen schleudert sie weit hinter sich in die Luft und stützt die Ausholbewegung mit dem rechten Bein ab, damit das Gewicht der Waffe ihn nicht von den Füßen holt. Der andere holt mit seiner Keule in großem Bogen über die rechte Schulter aus, so weit es seine kurzen Arme zulassen. Es entsteht eine komische Diskrepanz zwischen der übergroßen, wuchtigen Keule und den kleinen, kurzgliedrigen Männern, die Mühe haben, ihre Waffen zu kontrollieren.

<sup>96</sup> Heinemann 2016, 146 (Zitat). 137-148.

<sup>97</sup> Dasen 1993, 183; Steingräber 1999, 34, 36; Sparkes 2000, 90-91.

<sup>98</sup> LIMC VII (1994) Taf. 469 Nr. 8 (V. Dasen): [att.-rf. Hundekopfrhyton](#), Brygos-Maler, St. Petersburg Eremitage B 1818, um 480 v. Chr.

In der attischen Vasenkunst des 5. Jhs. v. Chr. wurden Schlachten und Zweikämpfe durch ein großes Repertoire an Themenkonstellationen vorgeführt (z. B. Giganto-, Amazono- und Kentaurromachie)<sup>99</sup>. Motivisch sind in jedem Fall Szenen kriegerischer Auseinandersetzung, also direkter Waffengewalt, dargestellt, die Muths Analyse zufolge das Interesse am relativen Kräfteverhältnis der gegeneinander antretenden Parteien vorführen; d. h. welcher der beiden Gegner an Stärke oder Tapferkeit überlegen ist. Es fällt daher auf, dass Bilder von deutlich unterlegenen Pygmäen oder auch Kranichen fehlen. Sieger oder Verlierer des Kräftemessens standen demnach weniger im Interesse des Malers, sondern das exotisch-komische Treiben dieser Begegnung rückt in den Vordergrund. Dabei ist von Bedeutung, dass in den normativen, mythischen Schlachtenthemen die Identität und das Wesen der Kampfparteien einem stringenten Muster folgen. Die eine Seite setzt sich durchweg aus physisch vollwertigen, griechischen Kämpfern zusammen, die andere hingegen besteht aus Angehörigen unzivilisierter Fremdvölker bzw. halbtierischer Wesen, die keine Staatsordnung besitzen, als Bedrohung der Gemeinschaft angesehen wurden und außerhalb des Bereichs der „gemeinsamen griechischen Lebensordnung (...) in den unheimlichen Randzonen jenseits der gesamten zivilisierten Oikumene“<sup>100</sup> wohnen. In der Geranomachie bildet jedoch keine Fraktion eine normative Konstante. Die menschlichen Figuren sind Barbaren und körperlich unvollkommen, ebenso vermittelt die visuelle Konstitution der Gegner animalische Unzivilisiertheit durch ihr Tier-Sein. In dieser invertierten Konstellation führen beide Seiten jedoch in gleicher Weise Krieg wie die Giganten gegen die Götter, griechische Heroen gegen die Amazonen oder die Lapithen gegen die Kentaurer. An eben diesem Punkt erweist sich die bildliche Geranomachie als Parodie, als eine Karikatur ernster Mythenbilder. Es entsteht eine Inkongruenz zwischen der Identität der Figuren und dem Bildmotiv.

### 3. Die Pygmäen auf den Kabirenbechern (354, [299](#), [367](#) und 324)

Die schriftliche Überlieferung und die attischen Vasenbilder der Geranomachie verdeutlichen, dass die Figurenkonstellation des Krieges zwischen Pygmäen und Kranichen parodistische Wirkungskraft besaß. Vom Mysterienmaler I, der Rebrankengruppe und dem Karlsruher Kabirmaler sind Darstellungen der pseudo-epischen Auseinandersetzung erhalten. Mit Blick auf die attische Bildtradition der Geranomachie interessiert nun die böotische Ausgestaltung dieses Bildthemas – die Ikonographie der Pygmäen und Kraniche, deren Körperinszenierung und die motivische Komposition.

Auf Seite A des Kabirenbeckers **354** (Abb. 18, **354**.) aus der Hand des Mysterienmalers I galoppiert von links ein Pygmäe, der mit der Rechten seine Lanze über den Kopf erhoben hat, gegen einen flügel-schlagenden Kranich an. Die Zügel mit der linken Hand führend, sitzt er auf einem

<sup>99</sup> Muth 2008.

<sup>100</sup> Hölscher 2000, 289 (Zitat). 297; Dörrie 1972; Raack 1981; Diehle 2000, 186. 190.

dicklichen Esel oder Pony mit massigen Hinter- und klapprigen Vorderbeinen<sup>101</sup>. Bekleidet ist der Reiter mit Petasos, kurzem Chiton und Chlamys. Die zweite Gruppe dieser Gefäßseite zeigt einen Pygmäen, der zu Fuß gegen einen flügelschlagenden Kranich vorgeht. Auf dem Kopf trägt auch er einen Petasos, an der Hüfte hängt sein Schwert. Er schwingt ebenfalls eine Lanze zum Angriff gegen einen Kranich und schützt sich mit seiner über den linken Arm geworfenen Chlamys. Ein zweiter, wenig kleinerer Kranich hat sich tief geduckt und versucht, nach dem baumelnden Glied des Pygmäen zu schnappen. Auf der anderen Gefäßseite (Abb. 18, **354**) holt ein nach links hin eilender Pygmäe mit seiner Keule gegen einen Kranichvogel aus, den er an einem Flügel gepackt hält. Ähnlich wie die Pygmäen auf der Vorderseite trägt er eine Chlamys um den linken Unterarm, auf dem Kopf einen Pilos. Der Vogel scheint den zweiten Pygmäen überlistet zu haben, indem er ihm den Mantel über den Kopf gezogen hat und dann auf seinen Rücken geflogen ist – oder der Pygmäe hat sich den Mantel selbst übergeworfen, um sich vor dem Kranich zu schützen. Der Pygmäe versucht, sich in gebückter Stellung wieder freie Sicht zu verschaffen – oder vielleicht sogar den Mantel tiefer ins Gesicht zu ziehen –, während der Vogel ihm in den Anus pickt<sup>102</sup>. Rechts sitzt breitbeinig und in frontaler Ansicht ein nackter Pygmäe auf einer Erhebung. Mit beiden Händen hat er einen wild mit den Flügeln schlagenden Kranich gepackt und beißt ihn in den Hals. Rechts davon ist ein zweiter Kranich im Begriff, dem ‚Halsbeißer‘-Pygmäen in den Kopf zu hacken.

Die physiognomische und körperliche Darstellungsweise der Pygmäen wie auch des Pony-Esels entspricht dem bekannten abnormen Körperschema des Mysterienmalers I<sup>103</sup>. Der Gegensatz zwischen der labilen Knickbeinstellung der dünnen Beine, die einen voluminösen Körper tragen, und den ausschweifenden Bewegungen kommt an den Pygmäen besonders zur Geltung. Der ‚Halsbeißer‘ ist zusätzlich durch seine spärliche Kopfbehaarung als hässlich ausgewiesen und ähnelt in seiner breitbeinigen, frontalen Sitzweise Satyrn und βάνουσοι<sup>104</sup>. Diese Art des Sitzens galt als unangemessen, bäuerisch und war somit potenziell lachhaft<sup>105</sup>.

<sup>101</sup> Es lässt sich nicht eindeutig entscheiden, ob es sich bei seinem Reittier um einen Esel oder ein Pferd handelt. Die Merkmale eines Esels wie ein breiter Kopf und eine runde Schnauze sind auf anderen Kabirenbechern und attischen Darstellungen eindeutiger formuliert. Pferde zeichnen sich durch einen langen Schweif und kurze, spitze Ohren aus. Vgl. die Esel und Pferde auf **85, 92, 289, 328, 369** sowie auf einem att.-rf. Fragment, Boston MFA 10.199, Anfang 5. Jh. v. Chr., s. Anderson 1961, Taf. 7. Vgl. auch mit verschiedenen att.-rf. Darstellungen um die Mitte des 5. Jhs. v. Chr., s. Anderson 1961, Taf. 22 a-b. 23 a.

<sup>102</sup> In der modernen Ergänzung beißt der Kranich dem Pygmäen in den Phallos. Die Umzeichnung, die vor dem zweiten Weltkrieg entstanden ist, zeigt aber, dass er dem Pygmäen in den Anus pickt (Abb. 18, **354**). Bruns schreibt der Kranich „beißt ihn in seine Hinterbacken“, s. Wolters – Bruns 1940, 108.

<sup>103</sup> s. C. II. 2. *Die Mysterienmaler*.

<sup>104</sup> vgl. den sitzenden Handwerker auf der Erzgießerei-Schale, s. Simon 1981, Abb. 158: att.-rf. *Kylix*, Erzgießereimaler, Berlin Staatl. Museen F 2294, um 490/480 v. Chr. Ein Handwerker (Hephaistos?) hockt vor einem Schmelzofen zusammen mit zwei Satyrn, die als Werkstattgehilfen auftreten, s. Panvini 2005, 40-41 Abb. 37a: att.-rf. *Kolonnettenkrater*, Harrow-Maler, Caltanissetta Arch. Mus. 810, 500-475 v. Chr. Für das Beispiel eines frontal sitzenden Satyrs s. Beckel – Froning – Simon 1983, 92 Nr. 39. 93 Abb. oben: att.-rf. *Schale*, Epiktetos, Würzburg Martin-von-Wagner Mus. L 468, um 520 v. Chr. Dasselbe Sitzmotiv zeigen Terrakotten *von Flöte spielenden Silenen* aus dem Kabirion, s. Schmaltz 1974, 17-28. 148-151 Nr. 12-53 Taf. 2-3; s. auch *E. I. 4b) Figurinen aus Ton und Metall*.

<sup>105</sup> Dover 1978, 130-131; Himmelman 1994, 9; Heinemann 2016, 127. 130. 640 Anm. 351. Der in spätklassischer bis frühhellenistische Zeit lebende Philosoph Theophrastos widmete in seinen *Charakteren* ein Kapitel der ἀγροικία, dem bäurischen Wesen. Der ‚Bauer‘ zeichnet sich neben zu großen Schuhen und lauter Stimme durch

Anders als die Pygmäen lassen die Kraniche kein Anzeichen einer abnormen Verzerrung erkennen. Ihr schlanker Vogelkörper setzt sich im langen, geschwungenen Hals fort, auf den ein kleiner, kugelig Kopf mit langem, spitzem Schnabel folgt. Ebenso sind die Flügel normal gebildet, die parallel zum Hals geschweift und deren Federn durch Tupfen und Striche in Deck- und Schwungfedern unterschieden sind<sup>106</sup>. Der in der Literatur und auf den attischen Bildern geschilderte Gegensatz zwischen den idealen Vögeln und den anomalen Pygmäen wird auch auf den Kabirenbechern vorgeführt.



Abb. 18. Kabirenbecher 354 in Berlin, Antikenslg. der Staatl. Museen, 3159  
[Umzeichnung aus: Wolters – Bruns 1940, Taf. 29, 3-4]

Seit frühklassischer Zeit bestand die ikonographische Tradition, die Pygmäen mit einem abnormen, zwerghaften Körper wiederzugeben. Aber gerade das Charakteristikum der Kleinwüchsigkeit – das Missverhältnis der Länge von Torso zu Extremitäten sowie die fleischigen Glieder – fehlt den Pygmäen auf dem Berliner Becher 354. Sie sind nicht zwerghaft proportioniert, haben jedoch magere Arme und Beine, voluminöse Bäuche und ein stark ausbuchtendes Gesäß. Die attischen und böotischen Maler führen zwei unterschiedliche abnorme Körpervorstellungen für die mythischen Pygmäen vor Augen: Zeigen die attischen Bilder mehrteilig kleinwüchsige Menschen, die realmögliche körperliche Erscheinungen wiedergeben<sup>107</sup>, so hat

eine unschickliche Sitzweise aus: „Den Mantel oberhalb des Knies zusammengelegt setzt er sich, so daß seine Blöße sichtbar wird“, s. Theophr. char. 4, 7: καὶ ἀναβεβλημένος ἄνω τοῦ γόνατος καθίζανειν, ὥστε τὰ γυμνὰ αὐτοῦ φαίνεσθαι; Übs. Steinmetz 1962.

<sup>106</sup> CVA Paris Louvre (17) 38-39 Taf. 36-37: [böot.-sf. Stamnos-Pyxis](#), Mystenmaler I, Paris Louvre CA 791, Anfang 4. Jh. v. Chr.; CVA Heidelberg (1) 48 Taf. 28, 3-4: [böot.-sf. Stamnos-Pyxis](#), Mystenmaler I, Heidelberg Antikenmus. der Univ. 181, um 400 v. Chr.

<sup>107</sup> Dasen 1993, 185.



der Mysterienmaler I die Grenzen des menschlichen Bewegungsapparats und der menschlichen Körperform überschritten.

Vergleichbar den Reitern auf böotisch-rotfigurigen Vasen um 400 v. Chr. ist auf dem Berliner Kabirenbecher der Pygmäenreiter und sein zu Fuß kämpfender Kamerad mit Petasos<sup>108</sup>, kurzem Chiton, Chlamys und Lanze ausgerüstet<sup>109</sup> (Abb. 18, 354). Gleiches gilt für den Fußkämpfer auf der Rückseite von 354. Wie die Fußsoldaten auf böotischen Vasen und die im Kampf begriffenen Hopliten [auf böotischen Grabstelen](#) (s. [hier](#) und [hier](#)) aus der Zeit um 425/400 v. Chr. trägt der Pygmäe einen Piloshelm mit Schlaufe<sup>110</sup>. Abweichend von den normativen Kämpfern führt er statt Schwert oder Lanze eine Keule gegen den Kranich. Die Pygmäen treten also meistens in der zeitgenössischen Ausrüstung böotischer Hopliten und Reiter an. Ähnlich den attischen Pygmäen-Kranich-Duellen nutzt der Pygmäe auf der Vorderseite seine Chlamys als Schild, wodurch er in die Nähe der Darstellungskonvention heroischer Kämpfer und Jäger gerückt wird. Insbesondere der Keulenschwinger entspricht in seiner Haltung dem triumphierenden Theseus, der mit dem „Schlag des Überlegenen“<sup>111</sup> seine Gegner niederstreckt. Auch der reitende Lanzenschwinger, dessen Pony-Esel mühsam in die Levade steigt, kann Reitern mit Pferd auf privaten oder staatlichen Grabdenkmälern aus Athen gegenübergestellt werden<sup>112</sup>. Die Geranomachie auf 354 zeigt durch die abnorme Körperbildung die Inversion heroischer Bildmotive. Die Nähe zu böotischen Ausrüstungsgegenständen lässt überdies noch einen weiteren Schluss zu: Womöglich erkannten die Betrachter in den Figuren somit auch sich selbst und ihrresgleichen. Denn wie es weiter unten im Zusammenhang mit anderen Bildmotiven deutlich wird, zeigen die Kabirenbecher auch die Kultbesucher selbst, die sehr wahrscheinlich Angehörige der böotischen Hoplitenklasse waren<sup>113</sup>.

Für drei der Kampfmotive auf dem Skyphos 354 finden sich in der attischen Bildtradition jedoch keine Vorläufer<sup>114</sup>. Wie es scheint, hat sie der Mysterienmaler I erfunden. Zählt der keulenschwingende Pygmäe, dessen Keule ebenso verformt ist wie er selbst, noch zum bekannten und tradierten Motivschatz, so stellen ‚Anuspicker‘ und ‚Phallosschnapper‘ auf der Seite der Kraniche und der ‚Halsbeißer‘ bei den Pygmäen neu erfundene Motive innerhalb des Geranoma-

<sup>108</sup> In Metall übertragen war der Petasos in der griechischen Antike als ‚böotischer Helm‘ bekannt. Als solcher ist er ab dem frühen 4. Jh. v. Chr. bildlich belegt, s. Bottini et al. 1988, 159-163. 160 Abb. 22-23. 161 Abb. 26.

<sup>109</sup> vgl. Lullies 1940, Taf. 19, 2: [böot.-rf. Kantharos](#), Maler des GAK, Athen NM 12486, 430/410 v. Chr.; Lullies 1940, Taf. 22, 2: [böot.-rf. Kantharos](#), Maler des GAK, Athen NM 12259, 430/410 v. Chr.; Avronidaki 2007, 50 Nr. 27 Taf. 39 unten: [böot.-rf. Kantharos](#), Argos-Maler, Athen NM 1374, Ende 5. Jh. v. Chr.

<sup>110</sup> Originale Helme vom Pilos-Typ aus klassischer Zeit, s. Bottini et al. 1988, 151-158.

<sup>111</sup> von den Hoff 2001, 83.

<sup>112</sup> Vgl. die Grabstele des Dexileos, der im Korinthischen Krieg von 394/93 v. Chr. gefallen war, s. Stewart 1990, Abb. 480; Boardman 1980, Abb. 120, und den Reiter auf einer Stele des Staatsgrabes aus dem Korinthischen Krieg, dessen Pferd steigt, während er mit einer Lanze weit ausholt, um den am Boden liegenden Gegner niederzustecken, Boardman 1998, Abb. 122. Durch die Beisetzung der gefallenen Kämpfer in einem Staatsgrab billigte man ihnen eine Art Heroenstatus zu, der mit der Darstellung des siegreichen Kämpfers zu Pferd ins Bild übertragen wurde, s. Boardman 1998, 143. Weitere Vergleiche aus mythischen Kämpfen auf att.-rf. Vasenbildern des späten 5. und 4. Jhs. v. Chr. s. Anderson 1961, Taf. 21 a; 31 b.

<sup>113</sup> s. D. VI. *Bilder von Prozession, Adoration und den Kultinhabern* und E. II. *Das Polyandrion von Thespiai (424 v. Chr.) und die Identität des Kultpublikums im Kabirion*.

<sup>114</sup> Steingraber 1999, 34.

chiethemas dar. Anus und Phallos sind Hauptmerkmale der abnormen Körperkonzeption. An ihnen spielt sich eine derb-obszöne Komik ab. Dem Mystenmaler I gelingt es, den parodistischen Grundcharakter des mythischen Bildthemas durch eine krasse Bildkomik zu verstärken. Er verleiht der Geranomachie somit eine neue komische Qualität.

Die primitive Bewaffnung der Pygmäen, wie z. B. die Keule, ist von den attischen Darstellungen bereits bekannt, doch wird sie durch das Motiv des ‚Halsbeißers‘ noch eindringlicher betont und in ihrer Primitivität und Brachialität auf die Spitze getrieben. In dieser Kampftechnik ähneln die Pygmäen sehr den Kentauren: Die Mischwesen beißen ebenfalls in den Hals oder die Schulter ihrer Gegner. Sie sind zudem von ungezähmter Natur, charakterisiert durch das halbtierische Wesen und die primitive Bewaffnung mit Steinen und Baumstämmen, die sie ebenfalls zu Exponenten einer Gegenwelt macht<sup>115</sup>. Das unheroische Kampfverhalten des ‚Halsbeißers‘ wird zudem durch seine unangemessene Sitzhaltung geschildert. Ebenso unheroisch ist auch der Habitus des linken Pygmäen auf Abb. 18, **354**. Sei es, dass er sich aus Angst niederbeugte, oder sei es, dass er vom Kranich übertölpelt wurde, die Kauerstellung, die seine Geschlechtsorgane und das Gesäß so exponiert zur Schau stellt, zeichnet ein völliges Gegenbild zur geläufigen, griechischen Vorstellung eines heldenhaften Kampfgebarens. Durch die schonungslose Fixierung auf den Phallos und den Analbereich verbildlichen die Motive eine derb-obszöne Komik, die literarisch in der Alten Komödie ebenso deutlich in Worte gefasst wurde<sup>116</sup>. Der Mystenmaler I versteht es durch seine Art der ikonographischen Wiedergabe und motivischen Zusammenstellung, das Thema der Geranomachie noch lachhafter zu gestalten und szenisch zu übersteigern.

Der Kampf zwischen den Pygmäen und Kranichen auf **354** scheint ausgeglichen zu sein; keine Kriegspartei hat die Oberhand gewonnen. Den Ausgang des Kampfes darzustellen, war nicht das Anliegen des Vasenmalers. Die Ungeschicklichkeit der Pygmäen und die ‚unsportlichen‘ Kampftechniken der Kraniche sind das Thema dieser Geranomachie: Die Pygmäen werden veräppelt und an wirklich empfindlichen Stellen getroffen.

Mit Keule und Chlamys hat der Mystenmaler I auch den Pygmäen auf dem Kabirenskyphos **299** in Athen ausgestattet<sup>117</sup>. Bedroht von zwei langhalsigen, schnatternden Kranichen, die zu beiden Seiten des Pygmäen ihre Flügel ausbreiten, ist er tief in die Knie gegangen und hat die gummiartigen Beine weit zu den Seiten ausgestellt. Zwischen den Beinen schwingt ein langer, keulenartiger Phallos. Der Pygmäe steht mit tief eingeknicktem Rücken zum Betrachter, und schiebt gleichzeitig seinen dicken Wanst weit nach vorne. Über den linken, erhobenen Arm hat er als Schild eine Chlamys gelegt, mit dem anderen Arm holt er mit einer krummen Keule zum Schlag

<sup>115</sup> Hölscher 2000, 292. Vgl. den rechten Kentauer auf der Friesplatte H1-527 der östlichen Langseite des Apollontempels von Bassai, der den Kopf seines Opfers zur Seite legt und ihm in den Hals beißt, s. Hofkes-Brukker 1975, 50 Abb.

<sup>116</sup> s. C. IV. *Das αἰσχρὸν als γελοῖον*.

<sup>117</sup> Auf der Rückseite von **299** ist eine Weinranke mit mehrfach gewundenem Weinstock in der Mitte und seitlichen Ästen abgebildet, s. Weinranke der Mystenmaler Gruppe 1 in B. II. 2a) *Malstil und Dekor*. Der Becher wurde angeblich im Kabirion gefunden, kann aber nicht bei den regulären Grabungen geborgen worden sein.

aus. Seine Haltung entspricht dem Motiv des keuleschwingenden Pygmäen und somit wiederum der Darstellungskonvention kämpfender Heroen oder Jäger<sup>118</sup>.

Die Kraniche haben ihre Schnäbel ‚gezückt‘ und den Pygmäen von zwei Seiten eingekeilt, der im Spagat und mit kampfbereiter Keule versucht, beide Seiten in Schach zu halten. Das Kräfteverhältnis steht im Ungleichgewicht – wie auch das Verhältnis der körperlichen Tugendhaftigkeit. Der optische Gegensatz zwischen der krassen Hässlichkeit des Pygmäen und der grazilen Form der Kraniche transferiert eindrücklich die mentale Konstitution der gegnerischen Parteien – stark gegen schwach, intelligent gegen einfältig, was insbesondere durch den hässlichen Phallos schlichtweg zum Lachen ist<sup>119</sup>. Der derb-komische Impetus des Bildes wird außerdem durch den Moment der Spannung generiert: Zwei Kraniche versetzen einen dümmlich aussehenden Pygmäen in Angst, dessen physische Konstitution einen unfairen, aber spaßigen Kampf verspricht.<sup>120</sup>

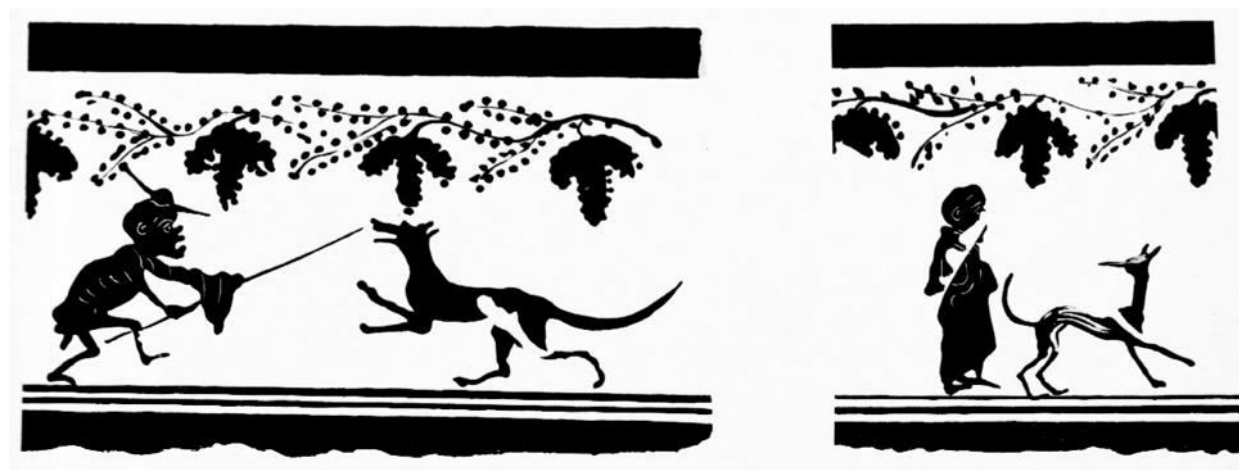


Abb. 19. Kabirenbecher 379 in Dresden, Skulpturenslg., Dr. 276  
[Umzeichnung aus: Wolters – Bruns 1940, Taf. 31, 5-6]

Ebenfalls in den Rahmen der Pygmäenthematik gehört ein weiterer Kabirenbecher, der aber nicht die bisher bekannten Kampfschemata wiedergibt. Auf der Vorderseite des Skyphos [367](#) in Boston hat der Rebrankenmaler jeweils einen Vertreter der beiden gegnerischen Parteien einander gegenübergestellt. Mit erhobener Keule springt ein nackter Pygmäe im Laufschrift gegen einen aufrecht stehenden Vogel mit ausgebreiteten Flügeln an. Gerda Bruns nimmt an, dass die Angst des Pygmäen „im Zurückweichen des Körpers deutlich ausgedrückt ist“<sup>121</sup>. Als Vergleich für die körperliche Reaktion von Angst eignet sich der Kabirenbecher des Karlsruher Kabirmalers [356](#) (Abb. 23, [356](#)). Die Reaktion des Erschreckens ist unmissverständlich dargestellt: Die Schlange schnell aus dem Dickicht hoch, Kadmos erschrickt, springt in einem großen Satz nach

<sup>118</sup> s. Anm. 92.

<sup>119</sup> s. C. IV. *Das αἰσχρόν als γελοῖον*.

<sup>120</sup> Ein Fragment aus dem Kabirion, [48](#), zeigt den Ausschnitt aus einer weiteren Geranomachieszene des Mystermalers I. Zu sehen ist der Hinterkopf eines Pygmäen, der nach links hin fortläuft und dem durch die ruckartige Bewegung der Pulos vom Kopf rutscht. Oberhalb ist noch die geöffnete Schnabelspitze eines Kranichs zu erkennen.

<sup>121</sup> Wolters – Bruns 1940, 99.

hinten und ihm versagt der Schließmuskel<sup>122</sup>. Verglichen mit dem linken Läufer auf dem Kabirenskyphos 362 (Abb. 30, 362) kann der zurückgebeugte Oberkörper aber auch als Bildformel angestregten Laufens verstanden werden. Ob Laufen oder ein Satz rückwärts, ob Furcht vor dem Gegner oder blinder Ansturm, der übersteigerte Sprung mit angezogenen Beinen und das weite Zurücklehnen lassen einen komischen Körper entstehen.

Auf der Rückseite desselben Gefäßes 367 hält ein kleiner Mann im Vorwärtsschritt, leicht vornüber gebeugt und mit hochgezogenen Schultern, einem in die Luft springenden, etwa gleichgroßen Ziegenbock ein längliches Horn entgegen. Die Körperproportionen, das mächtige Glied und die Schamhaarangabe charakterisieren die Figur als kleinwüchsig. Der Ziegenbock erinnert an die literarische Überlieferung, dass die Pygmäen Ziegenböcke als Reittiere in ihrem Kampf gegen die Kraniche nutzen, wie es auch auf der [Françoisvase](#) abgebildet ist. Ziegenbock und Trinkhorn verweisen womöglich auch in den Kontext des Gottes Dionysos und sollen eine Verbindung zur eigentümlichen dionysischen Thematik der ‚Kabirenbilder‘ herstellen<sup>123</sup>. In semantischer Hinsicht gleicht der vor Aufregung springende Ziegenbock und die besänftigende Annäherung des Pygmäen der Darstellung auf dem Kabirenskyphos 379 (Abb. 19, 379) in Dresden. Unfähig sein ‚Jagdwerkzeug‘ richtig zu bedienen, versucht ein nackter Jäger, der seine Chlamys in charakteristischer Weise zum Schutz um den linken Arm geschlungen hat, sich mit einem langen Stab seinen aufgeregt bellenden Jagdhund vom Leib zu halten. Die Bilder auf 367 und 379 thematisieren die Gegenüberstellung von opponierendem Haus- bzw. Reittier und Herrchen. Der Kontrollverlust der hässlichen, ergo einfältigen Männchen und der possierliche Versuch das widerspenstige Tier zu bändigen, geben die komische Aussageabsicht dieser Bilder zu erkennen.

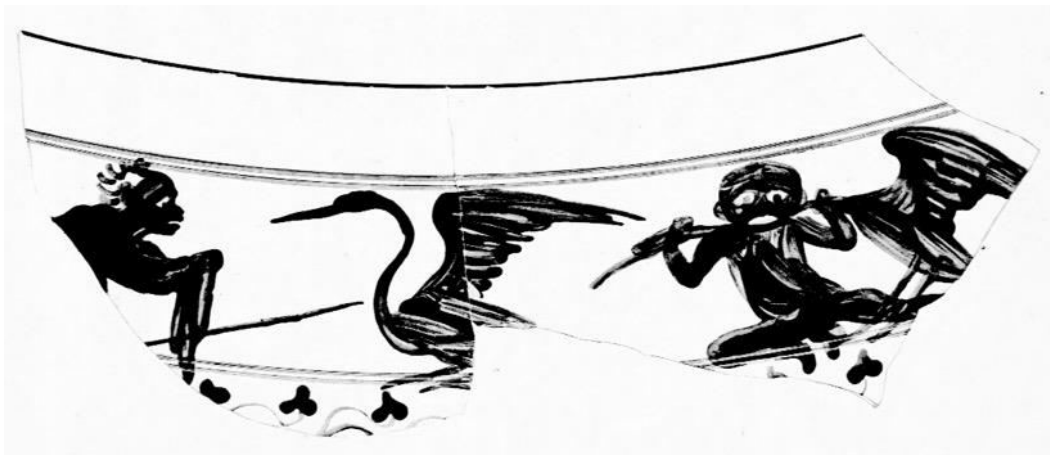


Abb. 20. Fragmente 324 eines Kabirenbechers im Athener Nationalmuseum, 10530  
[Umzeichnung aus: Wolters – Bruns 1940, Taf. 12]

<sup>122</sup> Zum Becher 356 s. D. III. 2a) *Kadmos und der Drache des Ares* und 362 s. D. IV. 2. *Bilder von Athleten*.

<sup>123</sup> Steingraber 1999, 36. Vgl. das Haltungsmotiv und die Darstellungsweise der Ziege mit solchen auf einem Lebes Gamikos in Theben, der ins letzte Viertel des 5. Jhs. v. Chr. datiert, s. Johnson 1949, Taf. 35 b. Vgl. auch den gelagerten Dionysos, der von zwei Ziegenböcken auf den Hinterbeinen flankiert wird, s. LIMC III 1/2 (1986) s. v. Dionysos 460 Nr. 422 Taf. 348 (C. Gasparri): [att.-rf. Kylix](#), Kopenhagen Glyptothek 2700, um 520-510 v. Chr. 460 Nr. 438 Taf. 350 (C. Gasparri): [att.-rf. Stamnos](#), Dionysos lagert auf dem Rücken eines Ziegenbocks, Paris Louvre G 185, um 480 v. Chr.

Das Motiv des ‚Halsbeißers‘ verwendete auch der Karlsruher Kabirmaler. Bei den alten Grabungen im Kabirion wurden Fragmente eines Kabirenbeckers (324) gefunden, die große Teile der Vorder- und Rückseitendarstellung wiedergeben. Auf der einen Seite ist eine abgewandelte Episode von Bellerophons Kampf gegen die Chimaira dargestellt<sup>124</sup> (Abb. 25, 324.1), und auf der anderen zwei Pygmäen, die in eine Auseinandersetzung mit zwei Kranichen verwickelt sind (Abb. 20, 324). Einer der beiden Pygmäen sitzt in frontaler Ansicht auf dem Boden. Die runden Augen seines kugeligen Glatzkopfes hat er weit geöffnet und mit beiden Händen einen Kranich am langen Hals gepackt; er ist im Begriff, kräftig zuzubeißen. Links neben ihm wird ein Pygmäe mit struppigem Haar von einem flügel-schlagenden Kranich bedroht. Offenbar als letzte Abwehrmöglichkeit hält er dem Kranich sein Gewand einem Torero gleich entgegen. Seine weit vorgebeugte Körperhaltung signalisiert Ängstlichkeit vor dem großen Vogel. Oder der Pygmäe ist im Begriff, einen komisch-kühnen, aber zugleich ziemlich aussichtslosen Angriff zu starten: nämlich dem Kranich das Stöffchen in seinen Händen überzuwerfen und ihn so kampfunfähig zu machen. Für eine klare Deutung ist der Bildzusammenhang zu fragmentiert. Das gilt auch für den Glanztonstrich, der zwischen Kranich und Pygmäe verläuft. Womöglich handelt es sich um die fallengelassene Lanze des ‚Torero‘. Sicher deuten lässt es sich nicht.

Auf dem Becher 324 zeigte der Karlsruher Kabirmaler analog zu den vorangegangenen Beispielen das unheldenhafte Kampfverhalten und womöglich auch die im Mythos beschriebene Ängstlichkeit der Pygmäen. Statt sich dem Kranich aufrecht entgegenzustellen, wedelt der eingeschüchterte Kämpfer mit seinem Umhang – ein eher dürftiges Ablenkungsmanöver. Und vielleicht hat er noch dazu aus Furcht seine Waffe fortgeworfen. Oder der Pygmäe unternimmt einen lachhaften Angriffsversuch. Unabhängig davon: Auch in diesem Bild sind die Grundsätze der *Arete* verkehrt. Eine besondere Bildkomik entsteht zudem durch die brachiale Gewaltanwendung des ‚Halsbeißers‘.

In diesem Zusammenhang ist Michèle Daumas' Einschätzung zu widersprechen, die Morphologie der Kraniche auf den Kabirenbechern würde gegen eine Deutung der Szenen als Geranomachie sprechen<sup>125</sup>. Ihre Schlussfolgerung ergibt sich aus der Identifikation der Vögel als Schwäne und der Pygmäen als Maskenträger. Leider bleibt Daumas eine Erläuterung ihrer Interpretation schuldig. Nur indirekt lässt sich erschließen, dass sie in dem Kampf zwischen ‚Schwänen‘ und maskierten Mysten bzw. Initianden einen Einweihungsritus für Jünglinge erkennen möchte, die als Teil ihrer militärischen Ausbildung in diversen Kampftechniken geschult wurden. Dass ein solches Ausbildungssystem in Bötien existierte, belegt Daumas zufolge ein föderales Gesetz aus Thespiai, das die Einrichtung von ‚Militärschulen‘ für junge Männer und Knaben dokumentiert<sup>126</sup>. Besagte Inschrift datiert Paul Roesch um 250/245 v. Chr. Der Text lässt somit keine Aussagen über etwaige Institutionen zu, die vor diesem Zeitpunkt bestanden

<sup>124</sup> Zum Bild von Bellerophon, Pegasus und Chimaira s. D. III. 4b) *Bellerophon, Pegasus und die Chimaira*.

<sup>125</sup> Daumas 2000, 375; Daumas 2005, 864-865.

<sup>126</sup> Roesch 1971, 81-87 bes. 82.

haben. Ebenso lässt sich eine Benennung der Vögel als Schwäne nicht aufrechterhalten. Schwäne sind recht deutlich an ihrem kurzen, stumpfen Schnabel mit charakteristischem Nasenhöcker und kurzen Beinen mit Schwimmhäuten an den Füßen zu erkennen<sup>127</sup>. Die Vögel in den Geranomachieszenen zeichnen sich durch lange Beine mit gebogenen Krallen und lange, spitze Schnäbel aus. Derartige Vogelfiguren zieren aber noch weitere Kabirenskyphoi. Allerdings nicht im Kampf mit den Pygmäen.

#### 4. Die Vögel auf den Kabirenbechern – Dekor und Naturbeobachtung

Die Vasenmaler Böotiens teilen eine werkstattübergreifende Gemeinsamkeit: die Darstellung von Vögeln, die sowohl in primäre als auch sekundäre Bildkontexte eingegliedert sind<sup>128</sup>. Die Maler postierten die Vögel häufig zu den Seiten von Palmetten oder senkrecht gestellten Zweigen<sup>129</sup> (Abb. 21, **357. 29, 166** (?), **432**). Die Tiere sind immer im Profil gezeigt, entweder mit ausgebreiteten oder angelegten Flügeln, wobei immer nur ein Flügel sichtbar gemacht wurde<sup>130</sup>. Das Aussehen der Vögel hängt stark vom Malstil der einzelnen Werkstätten ab. So haben die Mysterienmaler bei den entfalteten, harfenförmigen Flügeln die Federn in Registern kurzer Striche und Punkte wiedergegeben und angelegte Schwingen oftmals durch eine schraffierte, sichelförmige Fläche entlang des Rückens betont (Abb. 18, **354**; 34, **380**; 21, **357. 29, 149, 365, 399, 430, 432**). Die Maler der Rebrankengruppe hingegen gestalteten die Vögel zumeist als Silhouette mit geritzten Schwungfedern (Abb. 31, **355. 74, 75, 367**). Darstellungen mit angelegten Flügeln sind von der Rebrankengruppe nicht bekannt<sup>131</sup>. Beide Werkstätten verliehen den Vögeln einen mandelförmigen Körper und einen S-förmig geschwungenen Hals, obgleich beide Merkmale stark in der Länge variieren können. Die Gestalt orientiert sich weniger am wirklichen Aussehen bestimmter Vogelarten, sondern basiert auf künstlerischer Konvention. Bestimmte Vogelarten lassen sich nur in sehr wenigen Fällen eindeutig bestimmen. Die Körper der Vogelfiguren auf den Kabirenbechern lassen aber anders als die der menschlichen keine abnormen Veränderungen erkennen.

<sup>127</sup> Bezzel 1985, 62-67.

<sup>128</sup> s. auch Lullies 1940, 18 Taf. 20, 1-2; Ure 1940-45, Taf. 7, 5; Ure 1953, Taf. 72 Abb. 35; 37; Sparkes 1967, 121. 127; Walker 2004, Chart 16 M „Birds“. 322 Chart 16 M iii (Branteghemwerkstatt). 329 Chart 16 M v (Mysterienmaler); Avronidaki 2015, 545-548.

<sup>129</sup> z. B. CVA Heidelberg (1) 48 Taf. 28, 3-4: [böot.-sf. Stamnos-Pyxis](#), Mysterienmaler I, Heidelberg Antikenmus. der Univ. 181, um 400 v. Chr.; CVA Paris Louvre (17) 38-39 Taf. 36-37: [böot.-sf. Stamnos-Pyxis](#), Mysterienmaler I, Paris Louvre CA 791, Anfang 4. Jh. v. Chr.; Langlotz 1932, 124-125 Nr. 656 Taf. 220; Ure 1953, Taf. 72 Abb. 35: [böot.-sf. henkelloser Napf/Pyxis](#), Branteghemwerkstatt/Maler des GAK, Würzburg Martin-von-Wagner-Mus. L 656, um 400 v. Chr.; Ure 1953, Taf. 72 Abb. 37: [böot.-sf. Kylix](#), Branteghemwerkstatt/Maler des GAK, St. Petersburg Eremitage ohne Inv.nr. (alte 793), um 400 v. Chr.; Langlotz 1932, 125 Nr. 657 Taf. 220: [böot.-sf. Stamnos-Pyxis](#), Würzburg Martin-von-Wagner-Mus. L 657, Anfang 4. Jh. v. Chr.; Ure 1940-45, 24-25 Taf. 7, 5: [böot.-sf. Pyxis](#), Athen NM 13904, Mysterienmaler I, um 400 v. Chr.; Maffre 1978, 272-277 Nr. 4. 273 Abb. 4. 274-275 Abb. 5 a-c; 6 a-b: [böot.-sf. Lotus-Palmetten-Kylix](#), Athen Kanellopoulos Mus. ohne Inv.nr., Mysterienmaler I, um 400 v. Chr.

<sup>130</sup> Einzige Ausnahme ist der Vogel neben Iris/Nike auf dem Bonner Kelchkrater, s. Ure 1933, 29-31. 25-26 Abb. 25-26: [böot.-sf. Kelchkrater](#), Mysterienmaler I, Bonn Akad. Kunstmus. 363 Anfang 4. Jh. v. Chr.

<sup>131</sup> s. die Beschreibung der Vogeldarstellungen in *B. II. 2a) Malstil und Dekor* und *B. II. 3a) Malstil und Dekor*.

In der Forschung werden die Vögel zumeist als Wasservögel bezeichnet<sup>132</sup>. Ihr generelles Aussehen ähnelt Schwänen, Stelzvögeln wie Kranichen, Reiher oder Störchen und die Feder-tiere mit kurzem Hals erinnern an Gänse oder Enten, also Vögel, deren Lebensraum im und am Wasser lokalisiert ist<sup>133</sup>. Dies könnte durch die antike Topographie Böotiens bedingt sein. Im Westen Böotiens beherrschte der weitflächige Kopais-See das geographische Bild<sup>134</sup>. Heutzutage verlandet, war er während der Antike das ideale Habitat für derartige Vögel, die damals in Mittelgriechenland heimisch waren<sup>135</sup>.

**a) Vögel der Mysterienmaler (357, 380, 393, 399, 355 und 365)**

In Paaren gegenübergestellt und in Friesen aufgereiht fungieren die Vögel auf der Pariser Stamnos-Pyxis<sup>136</sup> oder auf Kreiseln der Mysterienmaler als reiner Dekor (149, 150). In gleicher Weise flankieren zwei ruhig stehende Vögel mit angelegten Flügeln einen vertikalen Zweig auf dem Kabirenskyphos 357 (Abb. 21, 357). Beide besitzen einen langen, spitzen Schnabel, einen Kugelkopf und geschwungenen Hals<sup>137</sup>. Die Semantik der beiden monströsen Hähne an den Außenseiten des Bildfelds (Abb. 21, 357) erklärt sich nicht auf den ersten Blick. Es handelt sich um die einzigen abnorm gestalteten Vogelfiguren auf einem Kabirenbecher, die bezeichnenderweise keine Wasser- oder Stelzvögel darstellen. Die gestuften Schwanzfedern und gekrümmten Schnäbel machen sie als Hähne erkennbar<sup>138</sup>, deren typische Merkmale stark übertrieben sind: Der Kamm gleicht Hörnern und der Kehllappen einem Spitzbart. Zusätzlich zu den großen ausgebreiteten Flügeln strecken sie menschliche Arme mit krallenartigen Händen bedrohlich von sich. Diese dämonenhaften Mischwesen sind aber in keinen Erzählkontext eingebunden; zudem wenden sie sich von der Bildmitte ab. Der symmetrische Bildaufbau besitzt dekorativen Charakter. Hähne sind oftmals in der griechischen Bildkunst gezeigt, wie sie von Jünglingen im Kampf

<sup>132</sup> z. B. Fairbanks 1928, 198 Nr. 568 („water-birds“); Wolters – Bruns 1940, 114 Nr. S 7 (= 414). 117 (= 430); Braun – Haevernick 1981, 42-43 Nr. 74-75. 43 Nr. 85 b. 50 Nr. 166; Sparkes 1967, 126 („water birds“); CVA Paris, Louvre (17) 38 („oiseaux aquatiques“).

<sup>133</sup> Ein langer, geschwungener Hals, große Schwingen, ein wuchtiger Körper mit geplusterten Schwanzfedern und lange dünne Beine mit Krallen charakterisieren Kraniche, s. Keller II 1980, 184-193; Prange 1989, 7. 21. 25. Taf. 1-2; DNP 6 (1999) 788-789 s. v. Kranich (C. Hünemörder). Eine dem Kranich ähnliche Körperform weisen Reiher auf. Sie zeichnen sich durch einen langen, spitzen Schnabel, einen S-förmig geschwungenen Hals, lange dünne Stelzen mit Krallenfüßen und einen kurzen Schwanz aus. Am Hinterkopf tragen sie die charakteristischen langen Kopffedern und die Schultern sind deutlich aufgebuckelt, s. Keller II, 202-203; Hancock – Kushlan 1984. Schwäne – die größten Wasservögel – fliegen mit gestrecktem Hals. Morphologisch unterscheiden sie sich von den anderen Wasservögeln durch sehr kurze Beine, Krallen mit Schwimmhäuten, einen Stummelschwanz und einem stumpfen Schnabel mit dem typischen Nasenhöcker, s. RE II A 1 (1921) 783-784 s. v. Schwan (H. Gossen); Keller II 1980, 213-220; Bezzel 1985, 62-67; DNP 11 (2001) 272-274 s. v. Schwan (C. Hünemörder).

<sup>134</sup> DNP 6 (1999) 725-726 s. v. Kopais (M. Fell).

<sup>135</sup> Prange 1989, 102. 206; Bezzel 1985, 44. 62.

<sup>136</sup> CVA Paris Louvre (17) 38-39 Taf. 36-37: [böot.-sf. Stamnos-Pyxis](#), Mysterienmaler I, Paris Louvre CA 791, Anfang 4. Jh. v. Chr.

<sup>137</sup> Die beiden Vögel unterscheiden sich leicht im Körperbau. Dem schmalen Körper mit langer Schwanzfeder des linken Vogels steht der größere Rumpf mit kräftigem Schwingenarm des rechten gegenüber. Als mögliche Identifikation kämen links Kranich und rechts Schwan oder Reiher in Frage. Gegen eine Benennung als Schwanspräche, dass der Vogel keinen Nasenhöcker aufweist. Auch wäre der Reiher zwar mit typischer Schulterwölbung aber ohne Kopffedern und lange Beine wiedergegeben worden, s. Anm. 133. An diesem Beispiel wird deutlich, dass es offenbar nicht in der Absicht des Malers lag, bestimmte Vogelarten darzustellen.

<sup>138</sup> Vgl. Hoffmann 1994, 201-205 Abb. 3-9. 208 Abb. 12. 217 Abb. 21.

aufeinander losgelassen, von einem Erastes als Liebesgeschenk an einen Eromenos überreicht werden oder als Siegesymbol die Säulen auf panathenäischen Preisamphoren bekrönen<sup>139</sup>. Sie fungieren als Sinnbild von Tapferkeit, Manneskraft und erotischer Ausstrahlung junger Männer. Doch welche Bedeutung besaßen die entarteten Monsterhähne? Es wäre denkbar, dass sie in folkloristischen Geschichten ihren Platz hatten oder als Parodie elitärer Statussymbole intendiert waren.

Auf der Rückseite des Göttinger Bechers **380** (Abb. 49, **380**) und zu beiden Seiten von **393** in Leiden sind große Vögel mit langen, dünnen Hälsen, kurzen Beinen und stumpfen Bürzel gezeigt, die nach den Trauben der Rebranke schnappen. Anders als in den vorangegangenen Beispielen sind diese Vögel Hauptbestandteil der Bilderzählung: Sie sitzen im Weinberg und fressen Trauben. Und gerade das könnte der ‚Witz‘ an der Sache sein. Erwartet der Betrachter doch die übliche Weinranke und wird nun überrascht – zwischen den Ranken haben sich Traubendiebe versteckt.



Abb. 21. Kabirenbecher 357 in Berlin, *Antikenslg. der Staatl. Museen*, 3285

[© Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Fotograf: Johannes Kramer]

Auf einen ganz ähnlichen Vogel mit kurzem Hals stürmt ein dicker, buckeliger nackter Mann auf dem Becher **399** des Mystermaalers I zu. Der Vogel sieht sich überrascht zu dem Heraneilenden um, der mit ausgestreckten Händen im Begriff ist, den Vogel zu ergreifen. Daneben er-

<sup>139</sup> Dover 1978, 91-100; Higgins 1986, 105; Bremmer 1990, 143; Hoffmann 1974, 200-209; Mackay 1995, 107-108; Barringer 2001, 71-78. 89-101; Lear – Cantarella 2008, 39-46. Auch die Terrakottastatuetten von Jünglingen aus dem Kabirion halten Hähne im Arm, s. s. *E. I. 4b) Figürinen aus Ton und Metall*. Zu den panathenäischen Preisamphoren s. Bentz 1998.



wächst ein verschlungener Weinstock. Mit dieser Darstellung ist die Rückseite des Berliner Bechers **355** (Abb. 31, **355**) der Rebrankengruppe thematisch eng verbunden. In weitem Ausfallschritt holt ein bartloser kleiner Mann mit einem unkenntlichen, länglichen Gegenstand gegen zwei kurzbeinige Vögel mit kurzem Hals aus, von denen der eine bereits die Flügel gespreizt hat und vom Boden abhebt. Der Vogel dahinter breitet seine Flügel aus und ist im Begriff, seinem Gefährten zu folgen. Wie es scheint, versuchen die Männer auf **399** und **355** die Vögel zu vertreiben oder zu fangen. Auch hier sind die Tiere Teil der Bilderzählung.

Der Mysterienmaler II platzierte Vögel zumeist unbewegt und mit angelegten Flügeln in die Mitte oder an den Rand einer figürlichen Szene. Auf dem Bostoner Kabirenbecher **365** sitzt ein großer als Silhouette gemalter Vogel geduckt am Boden. Über ihm spielt sich der Zweikampf zweier Lanzenkämpfer ab – vermutlich handelt es sich um eine Szene aus dem Mythos der Sieben gegen Theben<sup>140</sup>. Auf der Rückseite dieses Bechers **365** stehen sich in der Bildmitte zwei bärtige Männer im kurzen Chiton gegenüber, die jeweils mit einer Hand einen langen, aufrecht gestellten Zweig halten und gemeinsam mit der anderen eine Lotusblüte tragen. Darunter sitzt ein Vogel, der seinen kurzen Schnabel nach oben richtet. Die beiden Vögel sind am narrativen Geschehen der Darstellung unbeteiligt. Sie lassen sich entweder als Dekorelemente oder als Landschaftsindikatoren auffassen – das Geschehen spielt im Draußen der böotischen Landschaft.

*b) Vögel der Rebrankengruppe (**74** und **363**)*

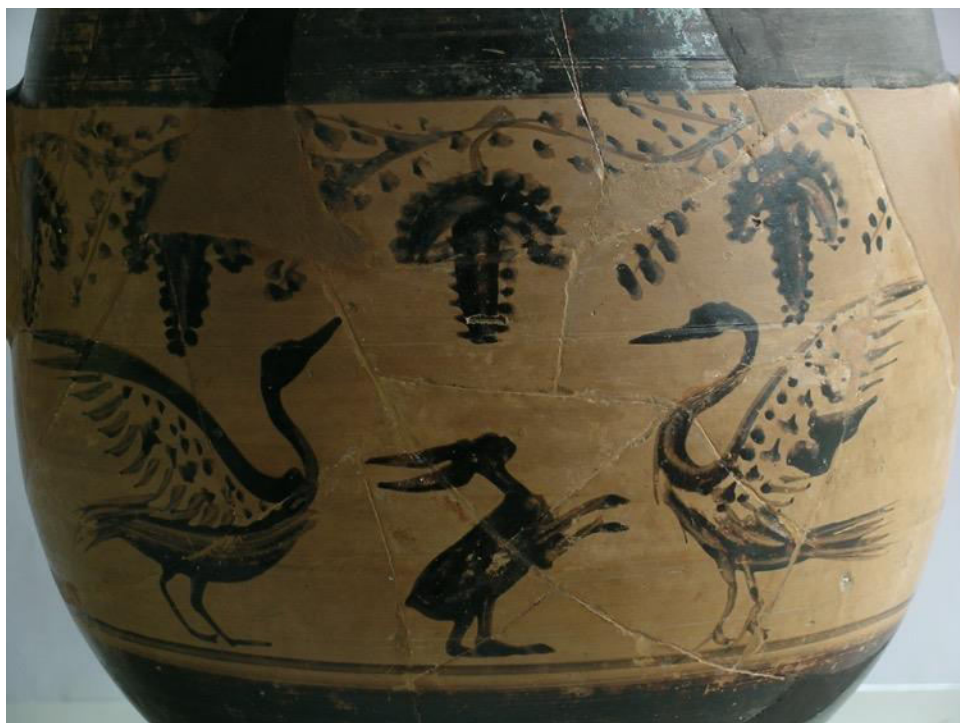


Abb. 22. Kabirenbecher **363** im Akademischen Kunstmuseum in Bonn, 1768  
[mit frdl. Genehm. des Akademischen Kunstmuseums in Bonn, Foto: K. Schlott]

<sup>140</sup> s. D. III. 2. Thebanische Lokalmythen.

Eindeutiger spezifiziert sind die Vögel auf dem Kabirenbecher [74](#) der Rebrankengruppe. Der linke Vogel ist gerade in die Luft gestiegen und der rechte mit S-förmigem Hals schlägt seine Flügel. Beide besitzen einen kurzen, stumpfen Schnabel und ein markantes, aufgebuckeltes Kopfprofil. Der breite Körper des aufsteigenden Vogels ist von oben zu sehen. In dieser Perspektive sind die kurzen Beine mit spitzen Füßchen, der buschige Sterz und der gerade Hals zu erkennen. Diese Körpermerkmale sind typisch für Schwäne<sup>141</sup>. Ihre Darstellung scheint in keinem Zusammenhang mit der anderen Gefäßseite zu stehen, die einen gelagerten Symposiasten, eine unbedeckte Flötenspielerin und ein nacktes Männlein zeigt, das sich anschickt, die Auletin anal zu penetrieren<sup>142</sup>.

Auf der Rückseite des Bonner Bechers **363** (Abb. 22, **363**) umgab der Rebrankenmaler einen Männchen machenden Hasen mit zwei flügelschlagenden Vögeln, die durch einen aufgeplusterten Bürzel, einen kurzen Schnabel und kurze Beine charakterisiert sind. Für die Rebrankengruppe ungewöhnlich ist die Zeichnung der Flügelfedern mit Punkten und am Rand mit Strichen. Ein ganz ähnlicher Vogel – jedoch als Silhouette gezeichnet – ziert den Schild eines ausschreitenden Kriegers mit erhobener Lanze auf einem großen böotisch-rotfigurigen Kantharos aus dem Werkstattkreis der Rebrankengruppe<sup>143</sup>. Auf **363** gleicht die symmetrische Anordnung dem Dekorschema des Zweigs, der von zwei Vögeln flankiert wird. Statt des Zweigs macht hier aber ein Hase Männchen. Die Diskrepanz zum tradierten Dekorschema bewirkte womöglich eine plötzliche Inkongruenz im Denken des Betrachters, die im Lachen gelöst wird<sup>144</sup>.

### c) Dekor, Naturbeobachtung und Komik

Vögel, die in starren, aufrechten Haltungen mit gespreizten oder angelegten Flügeln einander gegenüberstehen, besitzen offenbar rein dekorativen Charakter. Besonders aneinandergereihte, gleichartige Vogelfiguren in repetitiver Anordnung<sup>145</sup>. Wurden Vögel zusammenhangslos in eine figürliche Szene eingefügt und spielen keine aktive Rolle in der Bilderzählung, scheinen sie wie auf [365](#) als Landschaftsmarkierung zu dienen.

Nur selten sind Vögel außerhalb der Geranomachie in einen narrativen Zusammenhang eingebunden wie auf **355** und **399** (Abb. 31, **355**): Bartlose Männer verscheuchen hier womöglich potentielle Traubenräuber aus dem Weinberg<sup>146</sup>. Doch wird die Mühseligkeit dieser Aufgabe durch das Einfügen hässlicher, ergo einfältiger, Männer, konterkariert. Ihre körperliche Abnor-

<sup>141</sup> s. Anm. 133.

<sup>142</sup> s. D. V. 3. *Bilder vom Gelage*. Christina Avronidaki 2015 deutet die Darstellungen von Schwänen auf böot.-rf. Vasen als heroisches Symbol. In diesen Bildern sind die Vögel allerdings mit Kriegerern oder Gelagerten im Stil der ‚Totenmahreliefs‘ wiedergegeben, s. Anm. 109; dieser Konnex lässt sich im vorliegenden Fall nicht ausmachen.

<sup>143</sup> Lullies 1940, Taf. 22, 1-2: böot.-rf. *Kantharos*, Art des Malers des GAK, Athen NM 12259, spätes 5. Jh. v. Chr. Vgl. auch den ähnlichen Vogel auf dem Fragment **565**, das der Werkstatt der Rebrankengruppe zuzurechnen ist. Erhalten sind der spitze Bürzel, die in einzelnen Strichen gezeichneten Federn des Flügels und ein Teil des Halses.

<sup>144</sup> s. Anm. 149.

<sup>145</sup> Vgl. auch **89** und **428**; s. Anm. 129. Zur Definition von Dekormustern s. B. II. 5. *Ornamentaler Dekor*.

<sup>146</sup> Von antiken Schriftstellern werden Kraniche als Feldplage beschrieben, die die Samen aus frisch bestellten Äckern picken, s. Keller II 1980, 185-186.

mität beschreibt ihr Unterfangen als unbeholfen und erfolglos. Abgesehen von den beiden Hähnen auf **357**, formulierten die Maler die Bildkomik aber nicht am Körper der Vögel.

Die zwei startenden Schwäne (**74**), die Vögel, die an den Beeren der Traubenranke picken (**393**) und die beiden Vögel zu den Seiten des Hasen (Abb. 22, **363**; 48, **380**; s. **89**) lassen sich als Wiedergaben von Ereignissen in der Natur – vielleicht aus dem Umfeld des Kabirions – auffassen<sup>147</sup>. Die Vögel bilden den Kern der Bilderzählung. In der attischen Bilderwelt der Klassik stehen der Mensch und sein Körper im Zentrum von Motiv und Semantik. Tiere in narrativem Zusammenhang repräsentieren eine für die griechische Klassik erstaunliche und einzigartige Bildidee: die reine Naturbeobachtung<sup>148</sup>. Dies gilt besonders für die beiden Schwäne auf **74**.

Was die Traubendiebe (**393**) und das Häschen umgeben von Vögeln (**363**) betrifft: Alexandre Mitchell schreibt Darstellungen, in denen Figuren mit der Ornamentik der Vase interagieren, ebenfalls komisches Potential zu<sup>149</sup>. Solche ‚visual puns‘ hätten an das visuelle Gedächtnis des Betrachters appelliert, der das Rebrankenmotiv als reinen Dekor gespeichert habe. Die ikonographische Transgression zwischen figürlicher und ornamentaler Bemalung ließe aber dann eine komische Inkongruenz entstehen.

## 5. Zusammenfassung

Griechische Gelehrte verlegen den Wohnort der Pygmäen an die Randbereiche der damals bekannten Welt. Die Zwergwüchsigen leben primitiv unter der Erde, reiten auf Ziegen und zeichnen sich durch ihren kleinwüchsigen Körperbau sowie einen langen, dicken Phallos aus. In der Vorstellung der Griechen stellen sie real lebende ‚Idealtypen‘ der abnormen Körperkonzeption dar, deren Liminalität auch besonders durch ihr schwächliches und kindhaftes Wesen zum Ausdruck kommt. Gerade die Andersartigkeit der Pygmäen führt eindrücklich die beiden Antipoden von Furcht und Faszination vor Augen, zwischen denen das griechische Denken im Umgang mit benachbarten Völkern häufig oszillierte. Im Fall der Pygmäen scheint diese Inkongruenz vor allem in Lachen gemündet zu haben.

Das Kernstück der Pygmäenerzählungen ist der Krieg zwischen Kranichen und Pygmäen, der als Parodie auf epische und mythische Kriege formuliert ist. Die Kraniche zeichnen sich als intelligente, staatenbildende Wesen aus, die Pygmäen hingegen sind hässlich, primitiv und schwach – sie stellen Antiheroen dar und die Geranomachie einen Mythenparodie.

Die früheste gesicherte Darstellung einer Geranomachie befindet sich auf dem Fuß der [Françoisvase](#). Entgegen der parodistischen Intention der Erzählung führen Pygmäen und Kraniche hier einen unerbittlichen Kampf, bei dem keine Körperpunkte des Komischen ins Visier genommen werden. Zudem verdeutlicht die normative Körpergestaltung, dass die Faszination um das spannungsreiche Treiben zweier exotischer Kampfparteien im Mittelpunkt des Geschehens

<sup>147</sup> Hierunter ist womöglich auch die Darstellung auf den Fragmenten **77** zu subsumieren. Es stehen sich ein Fuchs, der seinen Kopf zu den Trauben hinaufreckt, und ein Reh gegenüber. Aufgrund des fragmentarischen Zustands bleibt das genaue Bildthema ungeklärt.

<sup>148</sup> Hurwit 1991.

<sup>149</sup> Mitchell 2004, 5-10.

steht. In der Archaik waren aber bereits Bilder entstanden, die einen komischen Impetus verfolgten: Auf einer [Hydria im Louvre](#) trägt ein Pygmäe statt eines gefallen Gefährten, einen toten Kranich vom Schlachtfeld, sehr wahrscheinlich um ihn zu vertilgen. Indem die Wahrnehmung des Betrachters von einem vermeintlich ernstem Kampfgeschehen auf ein Motiv materiell-leiblicher Triebkräfte gelenkt wird, erfährt diese Szenerie eine komische Inversion.

Die neue Qualität der klassischen Geranomachiedarstellungen besteht in der abnormen körperlichen und physiognomischen Gestaltung der Pygmäen. Die Abnormität ist nun ikonographische Konvention. Bedingt durch den Mythos, werden die Pygmäen zu Prototypen der abnormen Körperkonzeption, die sich durch eine dezidierte Zwergenhaftigkeit auszeichnet. Der im Bild formulierte, körperliche Gegensatz zwischen den abnormen Pygmäen und den ‚idealen‘ Kranichen lässt eine komische Diskrepanz entstehen, die auch motivisch unterstrichen wird. Die Pygmäen übernehmen die Rollen heroischer Kämpfer und Jäger, verkörpern aber physisch ein Gegenbild zum idealen Heros oder Polisbürger. Zudem unterstreicht die primitive Bewaffnung ihr barbarisches Wesen. Diese Charakterisierung stellt die vertrauten Normen auf den Kopf und formuliert auf diese Weise kleinwüchsige Antiheroen<sup>150</sup>.

Die Geranomachien auf den Kabirenbechern visualisieren ebenfalls lachhafte Motivkonzeptionen. Die Abnormität der Pygmäen und die Konstellation der Kriegsparteien basieren auf der etablierten, komisch intendierten Bildtradition. Mit Beginn des 5. Jhs. v. Chr. nahmen die thebanischen Vasenmaler vermutlich Anleihen aus dem motivischen Spektrum der attischen Vasenmalerei<sup>151</sup>, doch kopierten sie den attischen Motivschatz der Geranomachie nicht vollständig. Vielmehr kreierten die ‚Kabirenmaler‘ durch neu entworfene Kampfmotive auch eine neuartige Qualität des Komischen und führten gegenüber den attischen Geranomachien eine derbere und obszönere Komik vor. Inhalt des Pygmäen-Kranich-Kampfes war vom ersten Erscheinen in der Bildkunst an das Anti-Heldentum. Bei den Kabirenbechern entwarf besonders der Mysterienmaler I meisterhaft ein heroisches Gegenbild und bereicherte seine Bilder mit neuen, primitiven Kampfmotiven wie den ‚Halsbeißer‘ und ‚Anuspicker‘. Zudem zeichnet die Pygmäen eine besonders krasse Verkürzung aus. Der Mysterienmaler I spielte offenbar an diesen Prototypen der komischen Bildkunst die abnorme Körperkonzeption in all seinen Möglichkeiten durch<sup>152</sup>.

In diesem Zusammenhang erweist sich die Annahme als weitgehend unwahrscheinlich, dass die ‚kabirischen‘ Geranomachien die Furcht vor dem andersartigen Pygmäenkörper kompensieren sollten. Hingegen wird deutlich, dass das Verlachen des Fremdartigen in der Mentalität der Griechen rezent lange Zeiträume überdauerte. Dass, wie Stephan Steingraber vermutet, die Maler der Kabirenbecher manche Elemente der Pygmäenikonographie unmittelbar auf Figuren anderer Bildthemen übertrugen<sup>153</sup>, scheint naheliegend, doch entwickelte der früheste Maler, der

<sup>150</sup> So auch Dasen 1993, 187-188; Hoffmann 1997, 27-28.

<sup>151</sup> s. B. I. 2a) *Die schwarzfigurige Malweise und ihre Tradierung in Böotien* und b) *Rotfigurige Malerei*.

<sup>152</sup> s. C. II. 2. *Die Mysterienmaler*.

<sup>153</sup> Steingraber 1999, 40.

Pan-Satyr-Maler, die abnorme Körperkonzeption sehr wahrscheinlich aus dem Bild des Satyrn<sup>154</sup>.

Im Zusammenhang mit den Kranichen habe ich auch die Vogeldarstellungen auf den Kabirenskyphoi untersucht. In der böotischen Vasenkunst sind Vögel ein häufiges Thema, vielleicht weil sie für die antike Landschaft Böotiens besonders typisch waren. Nur selten lassen sich auf den Bildern jedoch bestimmte Arten unterscheiden. Zumeist dienen die Vögel in ornamentaler Reihung als Dekor. Wenn sie unbeteiligt in einen narrativen Kontext eingegliedert sind, scheinen sie als Landschaftsindikator zu fungieren. Eine komische Intention als Parodie elitärer Statussymbole verfolgten vermutlich die monströsen Hähne auf **357** (Abb. 21, **357**). Ebenso können die traubenpickenden Vögel im Weinberg oder die Vogelscheucher (Abb. 31, **355**, **393**, **399**) Lachen erregt haben: Zum einen durch die komische Kombination von nicht-narrativem Dekor und handelnder Vogelfigur, zum anderen durch die Hässlichkeit der Männer. Im Besonderen ein Bild auf **74**, das zwei Schwäne im Flug bzw. beim Start zeigt, reflektiert eine für die griechische Klassik ungewöhnliche Bildaussage: die reine Naturbeobachtung.

---

<sup>154</sup> s. B. II. 1. *Der Pan-Satyr-Maler*.

### **III. Mythenparodien und -travestien – Die Verkehrung von bekannten Bild- und Literaturmotiven griechischer Mythen**

Im vorangegangenen Kapitel zeigte sich, dass die Pygmäen in ihrem Kampf gegen die Kraniche als ausgesprochene Antihelden auftreten. Ihre Geschichte wurde spätestens in spätarchaischer Zeit als Parodie zu epischen und mythischen Schlachten entworfen. Die Maler der Kabirenbecher bildeten häufig auch die Taten panhellenischer und lokaler Helden sowie Episoden aus epischen Mythen ab. Neben jenen schufen sie auch einige Darstellungen von volkstümlichen Geschichten.

Die hier behandelten Bilder lassen sich anhand der Ikonographie der Figuren und der szenischen Konstellation als Mythen Darstellungen identifizieren. In wenigen Fällen sichert eine Namensbezeichnung den mythologischen Bildkontext<sup>155</sup> (Tab. 4). Eine genaue Benennung ermöglicht den Vergleich der ‚Kabirenversion‘ mit der normativen bildlichen sowie literarischen Überlieferung aus klassischer Zeit.

#### **1. Parodie und Travestie**

In der griechischen Kunst klassischer Zeit decken Bilder und Bildwerke aus dem trojanischen Sagenkreis und den Helden-Mythen ein immenses Spektrum von Darstellungen ab. In erster Linie dienen die Bilder als visuelle Träger von positiven Werten und Sitten der griechischen Polisgesellschaften. Mythologische Figuren fungieren als Vorbilder und als paradigmatische Beispiele militärischer sowie politischer Erfolge. In gleicher Weise nutzten die tragischen Dichter für gewöhnlich mythologische Stoffe – vor allem Heldenmythen –, um aktuelle Ereignisse in die Struktur einer Sagenzählung einzubinden und zu erklären. Die Tragiker deuteten die Mythen in neuer Weise um und „benutzten die heroischen Figuren nur als Sprecher für eine von ihnen geschaffene fiktive Wirklichkeit“<sup>156</sup>. Für die Dichter der Alten Komödie dienten vollständige Mythengeschichten nur selten als Vorlage für Inhalt und Handlungsrahmen einer Komödie. Anders verhielt es sich bei den Stücken der Mittleren Komödie (*Mese*), für die komplette Mythen oder Tragödien ins Komische transponiert wurden<sup>157</sup>. Infolge solcher Prozesse, in denen vor allem Tragödiendichter wie Euripides altbekannten Mythengeschichten einen neuen Handlungsverlauf verliehen, entstanden auch neue allgemeingültige Mythenversionen<sup>158</sup>. Eine parallele Entwicklung ereignete sich in der Komödiendichtung der *Mese*. Zumeist wurden Handlungsmuster bekannter Mythen profaniert und der Status der Protagonisten durch das Herabsetzen auf menschliche Figurentypen entwertet. Auf diese Weise schufen die Dichter parodistische und travestierende Mythenvarianten, die ausgehend von Attika auch auf andere festländische und großgriechische Bühnen transferiert wurden<sup>159</sup>.

<sup>155</sup> So auf den Gefäßen [303](#), [309\(?\)](#), [366](#), [398](#) und [433](#).

<sup>156</sup> Seeck 2000, 168 (Zitat). 168-169.

<sup>157</sup> Nesselrath 1990, 204. 240-241; Casolari 2003, 297-300; Hanink 2014, 191-203; Hartwig 2014, 209-210; Sidwell 2014, 64-67. 72-75.

<sup>158</sup> Zimmermann 1986, 21-21; Seeck 2000, 16. 169. 173-174.

<sup>159</sup> Taplin 1993, 89-97; Dearden 1999; Goette 2014; Wannagat 2015, 12.

Als Mythen-travestien benennt Federica Casolari Komödieninhalte, die das Komische durch die Degradierung der Figuren formulieren – ähnlich der Parodie –, doch „treten Gestalten und Begebenheiten des Mythos in Erscheinung, deren erhabene Züge durch die Anpassung an eine menschliche Ebene eine komische Pointe erhalten“<sup>160</sup>. Margaret A. Rose behandelt die Travestie im Kontext von Burleske und Parodie. Übereinstimmend mit Casolari befindet sie den Begriff ‚Burleske‘ als unbrauchbar, da diese vulgär-obszöne Form des Komischen unabhängig von einem literarischen Vorbild bestehen kann und nur sehr allgemein „auf dem Gegensatz „erhaben“ – „niedrig“ beruht.“<sup>161</sup>

Rose gibt auch zu bedenken, dass sich die Unterscheidung von Parodie und Travestie in der Literatur nicht stringent widerspiegelt. Bei der Parodie wird der formale Handlungsrahmen beibehalten, der Inhalt und die Figuren werden jedoch durch niedrigere Charaktere und Themen ersetzt. So z. B. im *Frieden* des Aristophanes, wenn Trygaios auf einem riesigen Mistkäfer zum Olymp reitet und mit Bellerophon verglichen wird<sup>162</sup>. Umgekehrt verhält es sich bei der Travestie: Hier wird der Inhalt vom Vorbild übernommen, die Rahmenbedingungen der Geschichte abgewandelt, wie in den *Fröschen* – Dionysos wird zum tumben Feigling degradiert. „Parody devaluates the content, travesty the form“, bringt es Isolde Stark auf den Punkt<sup>163</sup>. Die Travestie zielt zudem auf die Statusdegradierung der eigentlichen Figur ab, die Parodie erstellt hingegen lachhafte Helden, bei denen der Status des erhabenen Vorbilds unangetastet bleibt. Beide Typen können aber in ein- und demselben literarischen Werk vermischt sein<sup>164</sup>.

Antike Literaturtheoretiker definieren die Parodie sowohl formal als auch inhaltlich als Nachahmung des heroischen Epos: Handlung und Figuren wurden mit dem Ziel verändert, eine komische Diskrepanz zum Inhalt und den Charakteren des Originals entstehen zu lassen<sup>165</sup>. In der griechischen Literatur existierte zudem als spezifisch komische Gattung die *παρωδία*, deren Mechanismen sich bisweilen auch die Komödiendichter und die Iambographen bedienten<sup>166</sup>. Spätestens im 6. Jh. v. Chr. entstand das parodierende Gedicht *Margites* über die *vita* des gleichnamigen Protagonisten, „der Allerdümmste“<sup>167</sup>, der sich „auf viele Tätigkeiten verstand (...), aber schlecht verstand er alle“<sup>168</sup>. Parodie und Travestie waren also bereits in der griechischen Antike als komische Verfahren bekannt.

<sup>160</sup> Casolari 2003, 10. Allgemein zur Parodie s. Wirth 2017.

<sup>161</sup> Rose 1993, 54-68 bes. 54; Casolari 2003, 8 Anm. 22 (Zitat).

<sup>162</sup> Ar. Pax 127-128. 136-137.

<sup>163</sup> Kris 1965, 175 (Zitat); so auch Stark 1995, 109.

<sup>164</sup> Rose 1993, 64-65.

<sup>165</sup> Aristot. poet. 1448a13; Athen. 15, 698b; s. auch Rose 1993, 15; Casolari 2003, 4-6. In der Antiken wurden unter dem Begriff *παρωδία* verschiedene degradierende Phänomene subsumiert, mittels derer Form, Stil und Inhalt einer ersten Vorlage abgewandelt wurden. Es scheint aber keine umfassende Definition existiert zu haben, s. Rose 1993, 64.

<sup>166</sup> Gerber 1999, 8; Casolari 2003, 4-5.

<sup>167</sup> Hyp. 1, 7: Μαργίτες ὁ πάντ[ων] ἀβελτερώτατος.

<sup>168</sup> Plat. Alk. 2, 147c-d; Übs. Casolari 2003, 41. Zum *Margites* s. RE XIV 2 (1930) 1705-1708 s. v. *Margites* (L. Radermacher); Langerbeck 1958; Forderer 1960, 8-15. Als Musterbeispiel eines vollständig erhaltenen antiken Parodiegedichts kann die *Batrachomyomachia* aus späthellenistischer Zeit gelten, die den Krieg zwischen den Fröschen und den Mäusen in Nachahmung der homerischen Epen schildert, s. Wölke 1978; Rose 1993, 12-14; DNP 2 (1997) 495-496 s. v. *Batrachomyomachia* (R.F. Gleis); Casolari 2003, 5-6 Anm. 14.

In der archäologischen Bildwissenschaft gilt keine Übereinkunft, wie eine Parodie, Travestie oder burleske Szene definiert ist. Auf die Bezeichnung ‚burlesk‘ legt David Walsh einen Schwerpunkt in seiner Monographie *Distorted Ideals in Greek Vase-Painting: The World of Mythical Burlesque*. Gerade in der Mehrdeutigkeit des Begriffs möchte er einen Vorteil als allumfassenden ‚cover‘ term erkennen. Unter ‚burlesk‘ fasst er eine Vielzahl an Bildern zusammen, die sich als Parodie, Karikatur, respektloser Humor, Obszönität, Spott, das Groteske oder Absonderliche bezeichnen lassen<sup>169</sup>. Feiner unterscheidet Walsh die Begriffe ‚irreverence‘ (‚Respektlosigkeit‘), ‚parody‘ und ‚caricature‘. Ersterer dient zur Benennung von Bildaspekten, die den heroischen bzw. göttlichen Charakter einer Figur oder einer Handlung degradieren. Mit ‚parody‘ belegt Walsh Bilder, die von der traditionellen Ikonographie oder Erzählweise abweichen und unter ‚caricature‘ subsumiert er Fälle ‚grotesker‘ physischer Verformung, die keinen Bezug zum Theater aufweisen. Für Darstellungen, die sich eindeutig mit Komödien in Verbindung bringen lassen und den Stoff einer Tragödie parodieren, verwendet Walsh den Begriff ‚paratragedy‘. ‚Paraiconography‘ hingegen bezeichnet Parodien oder Travestien ernsthafter Vasenbilder<sup>170</sup>. Problematisch erweist sich bei Walshs Definition die inflationäre Verwendung von ‚burlesk‘, mit der er sich sehr weit von dessen eigentlicher Definition – Erhabenes wird zu Niedrigem – entfernt. Zum anderen lässt sich zwischen ‚parody‘ und ‚paraiconography‘ kein wirklicher Unterschied ausmachen. Walsh erklärt beide als Abweichung von der tradierten Ikonographie<sup>171</sup>. Der Begriff ‚paratragedy‘ birgt die Schwierigkeit, aus der Darstellung eindeutig abzulesen zu müssen, dass es sich um die Travestie eines tragischen Theaterstückes handelt.

Alexandre Mitchell benennt als ‚parody‘ Vasenbilder, in denen bestimmte Bildelemente abgewandelt wurden, aber gleichzeitig genügend Details enthalten blieben, um sich das tradierte Bildmotiv gedanklich vor Augen zu führen. Die Bildmodifikation zielt dabei auf eine komische Bildaussage ab<sup>172</sup>. Als Beispiele führt Mitchell Bilder an, die zum einen Travestien und zum anderen Parodien als komische Verfahren anwenden<sup>173</sup>. Er setzt voraus, dass diese Bilder konkret normative Motive in der Vasenkunst parodieren<sup>174</sup>. Damit schränkt Mitchell den Radius der Bildinterpretation ein. So schließt er aus, dass die Vasenmaler womöglich Bezug auf literarische Werke oder Bühnenstücke nahmen. Ebenso könnten virtuelle und reale Figurentypen wie Bürger, Athleten oder Heroen parodiert sein, d. h. die Maler visualisierten abstrakte mythische oder lebensweltliche Vorstellungswelten unter Anwendung künstlerischer Konventionen. Als weitere

<sup>169</sup> Walsh 2009, S. XXVIII.

<sup>170</sup> Die Begrifflichkeiten ‚irreverence‘, ‚paratragedy‘ und ‚paraiconography‘ und die zugehörigen Definitionen führte vor Walsh bereits Oliver Taplin in dieser Form ein, s. Taplin 1993, 79-83 bes. 80-82.

<sup>171</sup> Walsh 2009, S. XXVIII: „Parody‘ is used to describe those individual scenes which rely on a manipulation or distortion of the original narrative or traditional iconography.“ – „Paraiconography‘ relates to those images which parody or travesty serious images and vase-paintings.“

<sup>172</sup> Mitchell 2004, 19; Mitchell 2009, 31-32.

<sup>173</sup> Unter Parodien subsumiert Mitchell die Darstellung einer von Liebe ergriffenen Iris, die einen Jüngling verfolgt, s. Mitchell 2004, 20 Abb. 15. 19-21. Hierbei handelt es sich aber um eine Travestie. Andererseits listet er zahlreiche Darstellungen mit Satyrn auf, die als Bürger, Athleten oder Heroen auftreten. Bei diesen Bildern brachten die Vasenmaler jedoch parodistische Verfahren zum Einsatz, s. Mitchell 2004, 21-31.

<sup>174</sup> Mitchell 2004, 21. 31.



komische Verfahren attischer Vasenmaler extrahiert Mitchell ‚visual puns‘, Bilder mit Überraschungseffekt. Der Maler ersetzte kleine, zu erwartende Elemente eines häufig tradierten Motivs oder die Figuren interagieren mit dekorativen Elementen im Bild<sup>175</sup>. Als ‚visual puns‘ sollen aber nur Darstellungen bezeichnet werden, die non-narrativ sind und rein an das visuelle Gedächtnis appellieren. Narrative Bilder, in die Fremdelemente eingefügt wurden, um die tradierte Bildordnung zu brechen, bezeichnet Mitchell hingegen als Situationskomik<sup>176</sup>. Wenn nun ein Vogel auf dem übertrieben langen Phallos einer Herme sitzt und mit dem Schnabel deren Mund berührt, handelt es sich laut Mitchell um einen ‚visual pun‘ – oder aber um eine Parodie auf eine Gebetshaltung, bei der man Kinn oder Bart der Herme berührte<sup>177</sup>. An diesem Beispiel wird die Schwierigkeit deutlich, solche Bilder mit einer Definition zu belegen und darüber hinaus vom Phänomen der Karikatur abzugrenzen<sup>178</sup>. Mitchell bezeichnet als Karikatur „a grotesque or ludicrous representation of persons or things by the exaggeration of their most characteristic and striking features.“<sup>179</sup> Dieses Kriterium ließe sich auch auf den überlangen Phallos der Herme anwenden.

Drei grundlegende Strategien erschließt Detlev Wannagat aus den komischen Vasenbildern Gesamtgriechenlands. Dazu zählt er die Verkehrung bzw. Inversion von Rollen und Charakteren, etwa wenn nicht Aias Cassandra verfolgt, sondern umgekehrt: Der Anti-Held flüchtet sich vor der Heroine an das Kultbild der Athena. Ferner markiert Wannagat die Abwandlung der Handlungsqualität als komischen Mechanismus, also wenn ein Motiv verändert wurde, die Figuren aber nicht unbedingt deformiert dargestellt sind. Als dritte Strategie beließen die Vasenmaler das normative Motiv, verzerrten aber die Figur – wenn „allein das Potential des komischen Typus genügen konnte“<sup>180</sup>. Diese Unterscheidung legt eine methodische Grundlage, an der sich auch die Kabirenbilder aufhängen lassen. Allerdings kann die erste Strategie der Inversion auch als Motivänderung definiert werden. Und dann sind es konkret zwei Wege, mit denen Maler ihre Bilder ins komische Genre transponierten.

Übertragen auf die Bilderwelt der Griechen bezeichnen Travestie bzw. Parodie ikonographische und motivische Verfahren, die grundsätzlich eine Degradierung zum Ziel haben<sup>181</sup>. Und in bei-

<sup>175</sup> Ersteres Phänomen stellt Mitchell anhand von Augenschalen vor, bei denen statt der Nase z. B. ein Hund abgebildet wurde. Die komische Interaktion zwischen Figur und Dekor sieht er im Fall eines Satyrs erfüllt, der eine Sphinx penetriert, zu der ein heraldisches Gegenstück am anderen Bildende existiert, s. Mitchell 2004, 5-10. 6 Abb. 1. 8 Abb. 4; Mitchell 2009, 30.

<sup>176</sup> Mitchell 2004, 10. 15; Mitchell 2009, 35. Hierunter subsumiert er die Darstellungen von Herakles, der den erymanthischen Eber bei Eurystheus ‚abliefern‘ oder Brunnenhausszenen, in denen die Frauen tratschen und nicht auf die überlaufende Hydria Acht geben, s. Mitchell 2009, 13 Abb. 7 a-b; 10.

<sup>177</sup> Mitchell 2004, 9-10. 9 Abb. 6.

<sup>178</sup> Zur Definition des Begriffs Karikatur und seiner Eignung, ihn auf die Bilder der Kabirenbecher anzuwenden, s. C. I. I. *Grotesk, Realismus, Karikatur, Verkürzung und abnorm.*

<sup>179</sup> Mitchell 2004, 15 (Zitat). 18.; Mitchell 2009, 34 (Zitat).

<sup>180</sup> Wannagat 2015, 24-30.

<sup>181</sup> Eine überzeugende Definition von Travestie, Parodie und Persiflage legt auch Alexander Heinemann vor, s. Heinemann 2016, 362-366. In der Grundlage deckt sich sein Modell mit meinen Erläuterungen. Allerdings öffnet er auch den Blick auf die Tradierung solcher Bildmotive im attischen Kontext. Soll heißen: Er zeichnet

den Fällen entstehen Karikaturen. Sie können unabhängig von der abnormen Körperkonzeption gebraucht werden und komisches Potential entwickeln. Um beiden Begriffe für die Vasenbilder anzuwenden, muss die Abhängigkeit von einem konkreten literarischen Vorbild jedoch aus der Definition ausgegrenzt werden. Es gestaltet sich nämlich schwierig, jedes Vasenbild zweifelsfrei mit Textinhalten zu verknüpfen. Oliver Taplin widmete sich dieser Problematik hinsichtlich un-teritalischer Vasenbilder. Er kommt zu dem Ergebnis, dass „hundreds of vases are *somehow* related to tragedy, however hard it is to pin down the variable relationship”<sup>182</sup>.

Im Fall der Kabirenbecher ist nun zu prüfen, welches komische Verfahren die Maler für die Mythenbilder anwendeten. Werden heroische und göttliche Figuren im Sinne einer Parodie durch abnorme, genuin komische Gestalten ausgetauscht; beispielsweise durch Satyrn, die in die Rolle eines Heros schlüpfen<sup>183</sup>? Oder treten Götter und Helden als Figuren auf, die physisch und mental als ethisch unzureichend gekennzeichnet sind? Ferner sollen durch die Gegenüberstellung von abnormer und normativer Darstellung die Bildaussagen extrahiert und anschließend die semantischen Stoßrichtungen herausgearbeitet werden. Hierbei wird sich auch zeigen, ob die Maler neben der abnormen Körperkonzeption auch bekannte Motivkompositionen veränderten oder die Anordnung des tradierten Bildmotivs beibehielten oder gar neue Motive entwarfen.

Im Hinblick auf die Tendenz der bisherigen Forschung, die Bilder auf den Kabirenbechern eng mit der Alten und Mittleren Komödie sowie Theateraufführungen im Kabirion selbst zu verknüpfen, muss überlegt werden, welche inhaltlichen Verbindungen zwischen den Bildern auf den Kabirenvasen und Komödienstücken des 5. und 4. Jhs. v. Chr. bestehen. In Hinsicht auf die Ikonographie des abnormen Körperkonzepts stellte sich bereits heraus, dass die Figuren im Allgemeinen keine Anzeichen einer Kostümierung aufweisen<sup>184</sup>. Dessen ungeachtet gilt es, mögliche inhaltliche Beziehungen zwischen Bild und Komödie ins Blickfeld der Untersuchung zu rücken.

## 2. Thebanische Lokalmythen

### a) *Kadmos und der Drache des Ares (356)*

Gemäß stilistischen Kriterien stammt der Kabirenbecher **356** (Abb. 23, **356**), der sich ehemals in Berlin befand, aus der Branteghemwerkstatt, die zum Kreis des Malers des GAK zählte<sup>185</sup>. Links fällt eine männliche Figur, bekleidet mit Exomis und Pilos, rückwärts zu Boden, als ein schlangenförmiges Untier aus einem dichten Röhricht emporsteigt. Gesicht und Körper des Mannes sind stark abnorm gebildet, er trägt weißes Haar und einen weißen, langen Bart, Arme und Beine sind als schlaffe Masse verbogen und zwischen letzteren schwingt ein langer Phallos

---

nach, wie sich Travestie und Parodie mit Satyrn im attischen Bildcorpus niederschlugen und tradiert wurden. Die geringe Menge an Bildthemen lässt m. E. derartige Fragestellungen im Fall der Kabirenbecher nicht zu.

<sup>182</sup> Taplin 1993, 27 (Zitat), 21-27, 79-83.

<sup>183</sup> z. B. Walsh 2009, 239 Abb. 108: *att.-rf. Oinochoe*, Satyr am von einer Schlange bewachten Baum der Hesperiden behängt mit Choenkannen, Gruppe Berlin 2415, London BME 539, 470/460 v. Chr.

<sup>184</sup> s. C. IV. 2. *Αίσχρολογία und γελοῖον in der griechischen Komödie*.

<sup>185</sup> s. B. II. 3c) *Die Rebrankengruppe*. Typisch für die Branteghemwerkstatt sind die Dreipunktanordnungen links neben Kadmos und seinem Reisegepäck.

nach oben. Unter der Exomis zeichnen sich ein geschwollener Bauch und ein beulenartig ausbuchtendes Gesäß ab. In der Rechten hält er eine Art Peitsche mit gewelltem Ende. Hinter ihm fliegen seine Situla, seine Reisetasche und sein geschwungenes Joch in die Luft. Tasche und Situla sind durch ein Band am Joch befestigt. Identische Schulterjoche, die mit einem Reisesack und einem Eimer oder Korb behängt sind, tragen für gewöhnlich [bärtige Sklavenfiguren auf Phlyakenvasen](#),<sup>186</sup>. Die Plötzlichkeit, mit der der Drache aus dem Dickicht auftaucht, und die Folgen des Überraschungseffekts sind bei der männlichen Figur unmissverständlich durch die Darmausscheidung dargestellt.

In der Forschung wird dieses Bild einhellig als Karikatur von Kadmos' Begegnung mit dem Drachen des Ares an dessen Quelle identifiziert<sup>187</sup>. Kadmos kommt auf der Suche nach seiner Schwester Europa an die Stelle des späteren Theben, das er gemäß einem Orakel dort gründet. Er will Athena opfern und schickt seine Gefährten aus, Wasser von einer nahegelegenen Quelle zu holen, die jedoch von einem Drachen bewacht wird. Dieser tötet die Gefährten, und Kadmos zieht aus, um das Ungeheuer zu erlegen<sup>188</sup>.

In der [attisch-rotfigurigen Vasenmalerei](#) ist ab der Mitte des 5. Jhs. v. Chr. die Drachentötung die am häufigsten wiedergegebene Episode aus dem Leben des Kadmos'. In der attischen Ikonographie trägt Kadmos zumeist Petasos, Endromides und Chlamys, ist mit einem Stein und Schwert bzw. zwei Lanzen bewaffnet und trägt eine Hydria zum Wasser holen. Er ist deutlich als Reisender charakterisiert. Auf nahezu allen Bildern erscheint er bartlos und jugendlich<sup>189</sup>. Häufig sind seine Ratgeberin Athena und manchmal weitere Protagonisten wie Harmonia, Ares oder die Personifikation Thebens abgebildet<sup>190</sup>.

Nach der bisherigen Deutung des Bildes wurde hier das unerschrockene Entgegenreten und der heroische Sieg über ein Monstrum in ein Gegenbild verkehrt. Statt Tapferkeit wird Angst und Mutlosigkeit verbildlicht. Kadmos wird förmlich von den Füßen gerissen, vor Schreck ver-

<sup>186</sup> Bieber 1961, 132 Abb. 483 b; Trendall 1967, 27 Nr. 17; Trendall – Webster 1971, 134-135 Nr. VI, 20 mit Abb.: [apul.-rf. Glockenkrater](#), Bari Arch. Mus. 2970, 2. Viertel 4. Jh. v. Chr.; Trendall 1967, 66 Nr. 130 Taf. 8 e: [apul.-rf. Oinochoe](#), ehemals Kunsthandel Genf, 2. Viertel 4. Jh. v. Chr. Ähnliche Reisetaschen tragen die Sklaven auf weiteren ‚Phlyakenvasen‘, s. Bieber 1961, 141 Abb. 514, 142 Abb. 519 (= Trendall 1967, 49 Nr. 74); Trendall – Webster 1971, 143 Abb. IV, 35: [apul.-rf. Glockenkrater](#), Gruppe des Perseus- und Athena-Malers, London BM F 151, 380-370 v. Chr. Vgl. auch das Tragejoch auf [401](#), das der flüchtende Landsmann fallen ließ, und die Joche zweier Handwerker, die mit Netzen behängt sind; s. CVA Brüssel (3) III G 5 Taf. 5, 2 a-b: [Glanztonkantharos](#) in Six-Technik, Brüssel Musée du Cinquantaire A 1683, um 420/400 v. Chr. Walsh deutet das Joch auf [356](#) als Bogen, s. Walsh 2009, 184. Gegen eine solche Identifikation sprechen aber die knotigen Fortsätze entlang des Schafts.

<sup>187</sup> Lapalus 1930, 75-78; Wolters – Bruns 1940, 100 Nr. K 22; Binsfeld 1956, 16-17; Bieber 1961, 93; Webster – Green 1978, 63 Nr. BV 7; Braun – Haevernick 1981, 64 Nr. 356; Daumas 1998, 36-37; Walsh 2009, 183-185; Thomposon 2008, 112-113; Mitchell 2009, 275-276. Auf der Rückseite des Berliner Bechers steht ebenfalls ein böotischer ‚Nationalheld‘ im Zentrum des Geschehens: Herakles im Kreis älterer Männer. Diese Szene wird im Abschnitt *D. III. 4a) Der umgarnte Herakles?* besprochen (Abb. 24, [356](#)).

<sup>188</sup> Zum vollständigen Mythos s. LIMC V 1 (1990) 863-864 s. v. Kadmos I (M.A. Tiverios).

<sup>189</sup> Einzig auf einer [att.-rf. Hydria](#) des Kadmosmalers (420/410 v. Chr.), die sich ehemals in Berlin befand, ist Kadmos bärtig als Mann mittleren Alters dargestellt, s. LIMC V 1 (1990) 867-868 Nr. 19 s. v. Kadmos I (M.A. Tiverios); LIMC V 2 (1990) Taf. 559 Nr. 19.

<sup>190</sup> LIMC V 1 (1990) 867-868 Nr. 13-19a 877-879 s. v. Kadmos I (M.A. Tiverios); LIMC V 2 (1990) Taf. 558-559 Nr. 7-9; 14; 18-19; z. B. Vian 1963, Taf. 5.: [att.-rf. Hydria](#), Kadmos-Maler, Berlin Staatl. Museen F. 2634, 420/410 v. Chr.

sagt ihm die Körperbeherrschung und er lässt seine Habseligkeiten fallen, die mit der Rückwärtsbewegung durch die Luft nach hinten fliegen – zwei Motive, mit denen im Bild prägnant der Schreckmoment eingefangen wurde. Gegenüber den attischen Bildern hat der Maler hier das Motiv auf zwei Protagonisten reduziert und die Bildaussage auf einen Moment gebündelt, mit dem das tradierte Bildmotiv komisch verformt wurde. Insbesondere das Versagen der Körperkontrolle, die durch das aus Angst bedingte Ausscheiden signalisiert wird, besitzt enge verbale und visuelle Parallelen in der skatologischen Komik der Alten Komödie<sup>191</sup>.



Abb. 23. Kabirenbecher 356 ehemals in Berlin, *Antikenslg. der Staatl. Museen*, 3284  
[© Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Foto: Fotowerkstatt Staatliche Museen zu Berlin]

Es scheint, dass der Maler kaum Veränderungen an Kadmos' Tracht als Kämpfer vorgenommen hat, sondern vor allem durch die abnorme Konzeption von Körper und Motiv ein komisches Bild entstehen ließ<sup>192</sup>. Im Kontext böotischer Bildsprache können Exomis und Pilos die angemessene Kleidung heroischer Figuren darstellen. Veranschaulicht wird dies beispielsweise an dem böotischen [Grabrelief des Mnason](#), der als energischer Krieger mit zum Angriff bereiter Lanze und erhobenem Schild wiedergegeben ist<sup>193</sup>. Er trägt den kurzen, auf nur einer Schulter

<sup>191</sup> s. C. IV. 2. *Αισχρολογία und γελοῖον in der griechischen Komödie*.

<sup>192</sup> Wannagat 2015, 26. Nach Ansicht von Walsh schreitet Kadmos in der Darstellung auf einem [att.-rf. Kelchkrater](#) in der Art des Niobidenmalers im MMA in New York aus Angst von der Drachenschlange weg, s. Walsh 2009, 184-185; LIMC IV 1 (1988) 413 Nr. 1 s. v. Harmonia (E. Paribeni); LIMC IV 2 (1988) Taf. 238 Nr. 1 s. v. Harmonia. Kadmos erhebt mit seinem Arm einen Stein zum Wurf gegen den Drachen und blickt ihn an. Das Ausmaß der Furcht ist kaum ablesbar.

<sup>193</sup> Pfuhl 1923, Taf. 259 (Mnason); Demakopoulou – Konsola 1981, 73-75 Nr. 54; Schild-Xenidou 2008, 288-289 Nr. 55 Taf. 20 (Mnason). 292 Nr. 59 Taf. 23 (Byille). Kriegsgefallene genossen heroengleiche Verehrung in

geknüpften Chiton, sowie einen pilosförmigen Helm<sup>194</sup>. Demgegenüber kennzeichnen Exomis und Pilos in literarischen und bildlichen Quellen ihre Träger aber auch als Unfreie, Arme oder Handwerker<sup>195</sup>. Tasche und Joch charakterisieren Kadmos als Reisenden. Als solcher ist er auch auf der Mehrzahl der attischen Bilder dargestellt<sup>196</sup>, doch dienen dort Petasos, Chlamys und Endromides als Erkennungszeichen. Wie oben erwähnt, entspricht Kadmos' Reisegepäck den Tragetaschen von Sklaven in ‚Phlyakenszenen‘. Kadmos' Hydria wurde durch einen Eimer ersetzt, Stein bzw. Schwert durch eine Art Peitsche. Im Unterschied zu den attischen Darstellungen ist Kadmos allerdings als weißhaarig und -bärtig, folglich als alter Mann gezeigt ist. Physische wie mentale Defizite, die altersbedingt beim Menschen auftreten, fungierten als ein beliebtes Medium in den Komödien des 5. und 4. Jhs. v. Chr. zur Darstellung lachhafter Unzulänglichkeiten<sup>197</sup>.

Kadmos' Tracht ließe sich im Kontext böotischer Bilder als Erscheinungsbild eines Kriegers verstehen, doch steht seine gesamte ikonographische Charakterisierung den Sklavenfiguren auf ‚Phlyakenvasen‘ näher. Folglich wird Kadmos sowohl durch die motivische Veränderung, die mit Feigheit und hohem Alter konnotierte abnorme Körperwiedergabe als auch durch den Rollentausch Held/Sklave in Physis, Gebaren und Gewandung als kleinmütiger und komischer Anti-Held im Sinne einer Travestie geschildert. Die Bilderzählung lässt aber auch eine umgekehrte Lesart zu: Statt des wahren Kadmos trifft ein Komödiensklave auf den Drachen. In diesem Fall würde es sich um eine Parodie auf den Kadmos-Mythos handeln. Die ikonographische Nähe zwischen Kadmos und den Bühnenfiguren der Alten und Mittleren Komödie lässt erahnen, dass der Branteghemmaler für die Ausstattung des Bildes auf Requisiten und Charaktere der Komödien zurückgriff. Hieraus lässt sich jedoch nicht ableiten, dass der Maler es beabsichtigte, konkret den Moment einer Theateraufführung wiederzugeben. Im Allgemeinen stellt der abnorme ‚Kabirenkörper‘ ja kein Komödienkostüm dar<sup>198</sup>.

#### b) *Sieben gegen Theben* (365)

Eine von vier Kabirenvasen im Museum of Fine Arts wurde vom Mysterienmaler II bemalt. Auf diesem Becher 365 stehen sich zwei Kämpfer gegenüber, zwischen denen ein großer Vogel am Boden sitzt. Der Kämpfer rechts mit langem, wehendem Haar und Zottelbart schreitet nach vorne aus, hat seine lange Lanze weit über den Kopf erhoben und auf seinen Gegner gerichtet. Wie sein Gegenüber ist er mit einem kurzen Chiton bekleidet, der den Blick auf einen dicken, bei seinem Gegner auf einen langen, geknickten Phallos, freigibt. Beim gegnerischen Kämpfer ist

---

Südböotien, s. E. I. 7c) *Der Untere Rundbau*. Michèle Daumas verbindet den Pilos, ganz unabhängig von wem er getragen wird, mit Hephaistos und dem Kabirenkult auf Lemnos, s. Daumas 2005, 862.

<sup>194</sup> Zudem wird der Pilos in der griechischen Bildkunst von Heroen wie Odysseus oder den Dioskuren getragen und in der unteritalischen Vasenmalerei auch von Kadmos, s. LIMC V 1 (1990) 868-867 Nr. 21-27. 879 s. v. Kadmos I (M.A. Tiverios); LIMC V 2 (1990) Taf. 559 Nr. 23; 25.

<sup>195</sup> RE III 2 (1899) 2328-2329 s. v. Χιτών (W. Amelung); Ziomecki 1975, 69. 72; DNP 9 (2000) 1022 s. v. Pilos (R. Hurschmann).

<sup>196</sup> LIMC V 1 (1990) 877-878 s. v. Kadmos I (M.A. Tiverios).

<sup>197</sup> s. C. IV. 2. *Αίσχρολογία und γελοῖον in der griechischen Komödie*.

<sup>198</sup> s. C. IV. 2. *Αίσχρολογία und γελοῖον in der griechischen Komödie*.

am Kopf nur noch die flache Oberseite seiner Kopfbedeckung – vielleicht ein Helmbusch – und etwas Haar am Hinterkopf erhalten. Mit zurückgeneigtem Oberkörper und in tiefer Knickbeinstellung erwehrt er sich des Angriffs seines Gegners. An diesem Kämpfer hat der Mysterienmaler II die Anseitigkeit der Waffen vertauscht: Die Lanze in der rechten Hand führt hinter dem Oberkörper vorbei, und statt der Innenseite des Schildes ist das Schildzeichen, eine Keule, zum Betrachter gekehrt. Unmittelbar hinter dem linken Kämpfer eilt ein nackter, bärtiger Mann mit ausgestreckten Armen herbei, um den fallenden Krieger zu stützen. Scheinbar über der Bodenlinie schwebend schließt links eine Doppeltür mit Gesims die Szene ab<sup>199</sup>.

Arthur Fairbanks, der den Bostoner Kabirenskyphos erstmals veröffentlichte, identifiziert die Szene auf Seite A als Zweikampf zwischen Achill und Hektor, dem Priamos zu Hilfe eilt<sup>200</sup>. Die Doppeltür sei als Tor der Stadt Troja zu verstehen. Thomas B.L. Webster und David Walsh schließen sich dieser Deutung an<sup>201</sup>. Abweichend von Fairbanks' Interpretation eilt laut Walsh Priamos nicht seinem Sohn zu Hilfe, sondern bittet mit ausgestreckten Armen Achill um Gnade. Zur Verteidigung von Priamos und Hektor würde auch der Vogel einschreiten: „With its long beak pointing towards the aggressor's genitals it is reminiscent of the *geranomachiae*, so popular with the Kabeiric vase-painters“<sup>202</sup>. Diese Deutung geht aus der unbewegten Sitzhaltung des Vogels jedoch nicht hervor. Auch lässt die Szene nicht auf eine Verbindung zur *Geranomachie* schließen. Vielmehr dient der Vogel m. E. als eine Ortskennzeichnung des Draußen<sup>203</sup>. Karin Braun interpretiert die Szene als „Zweikampf vor dem Tore (Achill tötet Hektor vor Priamos?)“ und an anderer Stelle als Travestie auf eine Episode der Sieben gegen Theben<sup>204</sup>. Gerda Bruns unterlässt eine Deutung, sieht sich aber stark „aus der Art der Zeichnung des unter dem Gewand vorschauenden Phallos und der angezeichneten Brustwarze des fallenden Kriegers in Verbindung mit der nach Theaterrequisit wirkenden Türe“ an die Szenerie einer Theaterbühne erinnert. Für eine endgültige Deutung seien die Zeichnungen aber ihres Erachtens zu „erbärmlich“<sup>205</sup>. Bruns ist beizupflichten, dass der Mysterienmaler II die Figuren recht unorganisch komponierte. Der Malstil beeinträchtigt das Bildmotiv jedoch nicht derart schwerwiegend, dass eine Deutung völlig ausgeschlossen ist. Übereinstimmend mit den bisherigen Interpretationen treten zwei Helden vor einem Gebäude oder einem Stadttor gegeneinander an. Einer der Helden scheint zu unterliegen und der nackte Mann eilt zu dessen Hilfe herbei. Anders als Walsh es annimmt, sind

<sup>199</sup> Vgl. die identisch konzipierten Doppeltüren auf attischen und böotischen Vasenbildern, s. CVA Wien (1) 40-41 Taf. 49, 1: *att.-rf. Pyxis*, Wien Kunsthistorisches Mus. 3719, um 430/420 v. Chr.; CVA Leiden (4) Taf. 199, 1; 6: *att.-rf. Pyxis*, Leiden Rijksmuseum van Oudheden RO II 94, um 430/420 v. Chr.; CVA Bologna (5) III I 5 Taf. 101, 4: *att.-rf. Volutenkrater*, Niobiden-Maler, Bologna Museo Civico 269, 2. Viertel 5. Jh. v. Chr.

<sup>200</sup> Fairbanks 1928, 197 Nr. 563.

<sup>201</sup> Webster – Green 1978, 62 Nr. BV 5; Walsh 2009, 218.

<sup>202</sup> Walsh 2009, 218. Thompson 2008, 291, vermutet einzig, die Männer streiten sich wegen des Vogels.

<sup>203</sup> s. D. II. 4c) *Dekor, Naturbeobachtung und Komik*.

<sup>204</sup> Braun – Haevernick 1981, 27. 65 Nr. 365 (Zitat).

<sup>205</sup> Wolters – Bruns 1940, 113.

die nach unten gestreckten Arme aber m. E. nicht als ein Bittgestus, sondern als eine Hilfestellung zu verstehen<sup>206</sup>.

Ikonographisch bietet die Darstellung einen Anhaltspunkt, um den dargestellten Mythos zu benennen: die Keule. Die Thebaner nutzten sie laut Xenophon als Schildzeichen<sup>207</sup>. Der linke Heros könnte also mit Theben in Verbindung stehen. Naheliegender ist daher eine von Brauns Deutungen, dass es sich um eine Erzählung aus dem Mythenkreis der Sieben gegen Theben handelt<sup>208</sup>. Als Schauplatz für den Zweikampf lassen sich zwei Episoden geltend machen: Eteokles bricht das Versprechen, abwechselnd mit seinem Bruder Theben zu regieren, und vertreibt Polyneikes aus der Stadt. Auf der Flucht erreicht Polyneikes Argos, wo er zufällig auf den wegen Verwandtschaftsmord aus Aitolien vertriebenen Tydeus trifft und in einen Streit über das Nachtlager gerät. Adrastos, König von Argos, schlichtet die Streitigkeit. Als zweite Episode kommt der Zweikampf zwischen Polyneikes und Eteokles vor Theben in Frage, zu denen Oidipos hinzutritt.

Nur ein attisches und zwei campanische Bilder schildern den Sturm der Sieben auf Theben. Die Darstellung auf dem attisch-rotfigurigen Volutenkrater in Ferrara zeigt ein wildes Schlachtengetümmel, in dem zahlreiche Kämpfer aufeinander losgehen<sup>209</sup>. Eine Szene im Vordergrund macht die Darstellung recht sicher identifizierbar: Das Gespann des Amphiaraios wird samt Wagenlenker im Boden verschluckt. Die Kämpfer sind jedoch ikonographisch nicht feiner unterschieden, eine Benennung weiterer Heroen ist nicht möglich. Auch erscheint keine unbewaffnete Nebenfigur. Auf den campanisch-rotfigurigen Vasenbildern, die um bzw. nach der Mitte des 4. Jhs. v. Chr. entstanden sind, werden die Kämpfer bei der Erstürmung Thebens gezeigt. Keine dieser Darstellungen beinhaltet jedoch eine Zweikampfszene<sup>210</sup>. Das einzige Bild der Streitschlichtung auf einem sizilischen Kelchkrater zeigt Adrastos, der zwischen die beiden Kämpfer tritt und sie zu trennen versucht. Diese Szene spielt sich vor einer Tür ab, in deren Öffnung zwei Mädchen stehen<sup>211</sup>.

Obwohl die Schlacht der Sieben gegen Theben und der Streit zwischen Tydeus und Polyneikes äußerst selten auf dem griechischen Festland dargestellt wurden, kam am wahrscheinlichs-

<sup>206</sup> Vgl. att.-rf. Darstellungen von Aigisthos' Ermordung oder von Aias, der Cassandra vom Kultbild der Athena wegzerzt. Aigisthos wie Cassandra bitten um Gnade, indem sie ihren rechten Arm weit von sich dem Angreifer entgegenstrecken, s. LIMC VI 2 (1992) Taf. 36 Nr. 16 s. v. Klytaimestra (Y. Morizot); LIMC I 2 (1981) Taf. 259 Nr. 44; Taf. 263 Nr. 60 s. v. Aias II (O. Touchefeu).

<sup>207</sup> Xen. hell. 7, 5, 20.

<sup>208</sup> Spätestens in archaischer Zeit existierte ein zyklisches Epos, die *Thebais*, und der Zug der Sieben ist in seinen Grundzügen in der *Ilias* erwähnt. Später im 5. Jh. v. Chr. verwendeten Aischylos und Euripides den Stoff für Tragödien, s. LIMC VII 1 (1994) 731-732 s. v. Septem (I. Krauskopf); LIMC I 1 (1981) 691-692 s. v. Amphiaraios (I. Krauskopf); LIMC I 1 (1981) 232 s. v. Adrastos (I. Krauskopf); Aischyl. Sept.; Eur. Phoen. 119-181. 1093-1195. 1375-1425; Eur. Suppl. 131-150.

<sup>209</sup> LIMC VII 1 (1994) 739 Nr. 40 s. v. Septem (I. Krauskopf); LIMC VII 2 (1994) Taf. 544 Nr. 40: att.-rf. Volutenkrater, Maler von Bologna, Ferrara NM 3031, um 450/440 v. Chr.

<sup>210</sup> LIMC VII 1 (1994) 739 Nr. 41-42 s. v. Septem (I. Krauskopf); LIMC VII 2 (1994) Taf. 544 Nr. 41: camp.-rf. Kanne, Gruppe von Toronto, Toronto Royal Ontario Mus. 916.3.6, Mitte 4. Jh. v. Chr.; LIMC VII 2 (1994) Taf. 544 Nr. 42: camp.-rf. Halsamphora, Malibu Getty Mus. 92.AE.86, 3. Viertel 4. Jh. v. Chr.

<sup>211</sup> LIMC I 1 (1981) 234 Nr. 2 s. v. Adrastos (I. Krauskopf): sizilisch-rf. Kelchkrater, Eoliano Arch. Mus. 10647, um 350 v. Chr.

ten eine der beiden Episoden auf dem Kabirenbecher [365](#) zur Darstellung; welche, kann nicht endgültig entschieden werden. Abgesehen von der abnormen Körperformulierung birgt die Bildkomposition jedoch keine Hinweise, dass der Mysterienmaler II eine Abänderung der motivischen Anordnung um der Komik willen vornahm. Dass Zweikämpfe durchaus den Stoff für komische Szenen liefern, führen die häufigen Prügelszenen der Alten Komödie oder die Darstellung von Daidalos und Eneualios auf einer ‚Phlyakenvase‘ vor Augen<sup>212</sup>. Ebenso diente der Mythos der Sieben gegen Theben als Vorlage für mindestens zwei Komödien der *Mese*<sup>213</sup>.

### c) *Kephalos, Lailaps und der teumessische Fuchs* ([303](#))

Der Jäger auf dem Kabirenskyphos [303](#) (Tab. 4) in Athen ist inschriftlich als Kephalos benannt. Bewaffnet mit einem Lagobolon, die Chlamys zur unbehinderten Fortbewegung und zum Schutz fest um den linken Arm gewickelt, eilt Kephalos, dem sein zu klein geratener Petasos mit aufgebogener Krempe auf die Stirn gerutscht ist, in wildem Laufschrift seinem Jagdhund hinterher. Mit der linken Hand hält er sich offenbar an Lailaps' Schwanz fest. Vor den beiden läuft ein Fuchs, erkennbar an der buschigen Lunte mit weißer Spitze, der sich zu den beiden umblickt. Die körperliche Wiedergabe des Kephalos zeigt den krass verzeichneten Typus der Rebrankengruppe. Der abnormen Körperkonzeption unterliegt auch Lailaps: Hintern und Bauch sind rundlich geformt, und ein dicklicher Phallos unterstreicht das pejorative Körperbild. Hingegen sind keinerlei physische oder motivische Verformungen am Fuchs zu entdecken.

Aufgrund der Namensbeischrift kann die Szene eindeutig benannt werden: Kephalos macht zusammen mit seinem windschnellen Hund Lailaps Jagd auf den reißenden Fuchs am Berg Teumessos, der großen Schaden im Land um Theben anrichtet. Da Kephalos und sein unfehlbarer Hund den Fuchs jedoch nicht einholen können, löst Zeus den Konflikt, indem er beide Tiere in Steine verwandelt<sup>214</sup>.

In der griechischen Bildkunst ist Kephalos vor allem in erotischen Verfolgungsszenen vor Eos fliehend dargestellt, in denen er durchweg als Jäger charakterisiert ist. So trägt er meistens Chlamys, Petasos sowie einen kurzen Chiton und hält einen oder zwei Speere in Händen. Oftmals wird er von seinem Jagdhund Lailaps begleitet<sup>215</sup>. Unter den überlieferten attischen Jagdbildern lässt sich jedoch keine Darstellung als teumessische Fuchsjagd bestimmen. Die Darstellung auf [303](#) ist somit die einzig bekannte Wiedergabe dieses Mythos in der griechischen Bildkunst.

Anders als bei Kadmos auf [356](#) (Abb. 23, [356](#)) hat der Maler der Rebrankengruppe das Motiv der Jagd scheinbar nicht abgewandelt. Doch solch temporeichen Verfolgungsjagden sind nur

<sup>212</sup> Lowe 1988, 46; Kaimio 1990, 47-49. 53-69. Trendall – Webster 1971, 135 Abb. IV, 21: [apul.-rf. Kelchkrater](#), London BM F 269, 3. Viertel 4. Jh. v. Chr. Margarete Bieber, Arthur D. Trendall und Thomas B.L. Webster deuten die Kämpfer trotz der anders lautenden Beischriften als Hephaistos und Ares, s. Bieber 1961, 133; Trendall – Webster 1971, 134-135; Webster – Green 1978, 168 Nr. Ph 81.

<sup>213</sup> Edmonds 1959, 318-321 Nr. 16 (Amphis). 406-407 Nr. 83 (Alexis); Braun – Haevernich 1981, 27.

<sup>214</sup> LIMC VI 1 (1992) 1-2 s. v. Kephalos (E. Simantoni-Bournia).

<sup>215</sup> LIMC VI 1 (1992) 5-6 s. v. Kephalos (E. Simantoni-Bournia).



von den Kabirenbechern bekannt (298, 388) – und die rasche Hast hat lachhaftes Potential<sup>216</sup>. Eine motivische Neuerung könnte sein, dass Kephalos Halt am Schwanz seines Hundes sucht, um mit dem schnellen Tempo Schritt halten zu können. Der komischen Bildaussage dient auch der aufgebogene, winzige Petasos, der Teil der ansonsten üblichen Jagdausstattung ist<sup>217</sup>. Für die Verkehrung des mythischen Stoffes kam vor allem die abnorme Körperkonzeption zum Einsatz, deren pejorativer Wertekanon die Schönheit des Kephalos und seine Jagdgeschicklichkeit ins komische Gegenteil verkehrt. Ganz ähnlich wie bei der Geranomachie (Abb. 18, 354) ist auch hier der Gegner nicht als monströses Untier charakterisiert, sondern als in Größe und Gefährlichkeit normaler Fuchs. Der abnorme Körper stilisiert Kephalos und seinen Hund somit zu unfähigen Anti-Helden<sup>218</sup>.

Entgegen den vorangegangenen Beispielen scheint sich diese Variante des Kephalos-Mythos auf den ersten Blick kaum auf den Inhalt einer Komödie zu beziehen, denn Lailaps und der teu-messische Fuchs sind im Bild deutlich als lebende Tiere zu verstehen. Tierfiguren wurden jedoch auf der komischen Bühne in Szene gesetzt, wie es die *Frösche* zeigen, zu deren Beginn Aristophanes einen Esel auf die Bühne bringt<sup>219</sup>. Lailaps spielt beispielsweise eine komische Rolle als verhätscheltes Schoßhündchen in dem *Mese*-Stück *Prokris* von Eubulos, welches nur in Fragmenten überliefert ist<sup>220</sup>. Ob lebende Tiere oder Schauspieler, ähnlich den Tierchören der Alten Komödie, in einem Tierkostüm auftraten, kann nicht eruiert werden<sup>221</sup>. Es muss offen bleiben, ob der Rebrankenmaler den Mythenstoff aus eigenem Antrieb für ein komisches Gegenbild wählte oder auf eine komische Mythenversion zurückgriff, die von einem dicken Kephalos und seinem korpulenten Hund erzählt.

### 3. Der trojanische Mythenkreis

Eine recht große Zahl an Bildern referiert Begebenheiten aus den homerischen Epen. Die Reihenfolge, in der die Bilder besprochen werden, richtet sich nach der Sequenz der Ereignisse innerhalb des trojanischen Mythenkreises.

#### a) *Peleus, Achill und Chiron* (399)

Auf einer Seite<sup>222</sup> des Kabirenbeckers 399 in London schreiten ein Mann und ein Jüngling nach links auf einen Kentauren zu. Das schnauzenförmige Gesicht und die gerunzelte Stirn des Kentauren werden von langem, zotteligem Haar und Bart gerahmt. Sein kurzer menschlicher Ober-

<sup>216</sup> s. D. IV. 3. Zusammenfassung – Die Parodie bürgerlicher Exzellenz.

<sup>217</sup> vgl. die Jäger einer Eberjagd auf einer Kertscher Pelike, s. Schefold 1934, Taf. 6: att.-rf. Pelike, St. Petersburg Eremitage B 4528, 4. Jh. v. Chr. Ebenso Theseus, der seine Chlamys um den Arm gewickelt hat, gegen die krommyonische Sau, s. Fornasier 2001, 70 Abb. 31; so auch Walsh 2009, 185-186.

<sup>218</sup> Mitchell 2009, 274, und Thompson 2008, 255-256, sehen die Komik der Szene in der Hässlichkeit des Kephalos begründet, dem Eos eigentlich aufgrund seiner Schönheit nachstellt. Diese Deutung ist möglich, Eos ist aber nicht dargestellt.

<sup>219</sup> Aristoph. Ran. 25-37; Dover 1972, 180; Lowe 1988, 45.

<sup>220</sup> Edmonds 1959, 122-123 Nr. 90 (Eubulos); Nesselrath 1990, 221-223.

<sup>221</sup> Bieber 1961, 36-37. 133 Abb. 487.

<sup>222</sup> Die andere Gefäßseite wird in D. II. 4a) *Vögel der Mysterienmaler* besprochen.

körper geht in einen Equidenkörper über, dessen Stummelbeine, rundlicher Bauch und gestutzter Schwanz eher an ein Pony als an ein Pferd erinnern. Der Kentaur stützt sich auf einen Knotenstock und hat einen langen Ast geschultert. Ihm steht eine hoch aufragende Mantelfigur mit breitem, wuchtigem Torso gegenüber. Ihre Gesichtszüge erscheinen durch den riesenhaften Mund, das wuchtige Kinn und die stumpfe Nase mit riesigen ‚Nüstern‘ äußerst grobschlächtig. Seinem Gegenüber gleich stützt sich der bartlose Hüne auf einen Knotenstock<sup>223</sup>. Ihm folgt ein unbärtiger, sehr viel schlankerer Manteljüngling mit kurzem, lockigem Haar, der physiognomisch zurückhaltender gestaltet ist als sein Nebenmann. Allein die wulstige Unterlippe und die leicht gebuckelte Stirn lassen sich als abnorme Qualitäten benennen. Der Jüngling stützt sich auf einen langen, glatten Stock.

Seit der Erstveröffentlichung des Kabirenbechers im Jahre 1893 durch Henry Beauchamp Walters werden die Figuren als Peleus, der seinen Sohn Achill an den Kentaur Chiron überbringt, gedeutet<sup>224</sup>. In der attischen Vasenkunst ist dieses Bildthema gänzlich auf die Zeit der Spätarchaik beschränkt. Peleus, durch Speere, Chlamys und Petasos als Reisender ausgewiesen, übergibt seinen Sohn, der zumeist als nackter Knabe auftritt oder von Peleus als Kleinkind auf dem Arm getragen wird, an Chiron. Entgegen der üblichen Ikonographie spätarchaischer Zeit ist der Kentaur manchmal mit menschlichen Vorderbeinen dargestellt und trägt einem attischen Bürger gleich Himation oder Chlamys<sup>225</sup>. Dies unterstreicht Chirons Affinität zur Polisgesellschaft. Als Zeichen seiner Jagdkenntnisse und Zugehörigkeit zum unzivilisierten Draußen gilt hingegen der geschulterte Ast, an dem Hasen und Füchse hängen – und vor allem, dass er ein Mischwesen ist<sup>226</sup>.

Hinsichtlich der Figurenkonstellation gleicht die Darstellung auf [399](#) den attischen Bildern der Spätarchaik. Doch unterscheidet sich die ikonographische Charakterisierung der Figuren: Achill und Peleus tragen Himatia, ferner wirkt Peleus monströser, wilder und wuchtiger als der eselähnliche Chiron, der eigentliche Vertreter der Gegenwelt. Chiron hingegen erscheint als ällicher, zu klein geratener Kentaur. Die Figuren ließen sich zwar auch umgekehrt benennen – also steht Achill in der Mitte<sup>227</sup> –, doch dann bleibt offen, wen der junge Mann rechts darstellen soll. Denn was das Bild in jedem Fall zeigt, sind zwei menschliche Figuren, von denen der eine groß und grobschlächtig, der andere schwächling und nicht karikiert dargestellt ist, ähnlich den jungen Männern der Komödie. Mein Fazit ist daher: Hier ist ein Vater und ein Sohn dargestellt, womöglich Peleus und Achill oder aber auch zwei Bürger, die wie die Mythenfiguren agieren.

<sup>223</sup> Zwischen den Knotenstöcken hat der Maler einen langen, geraden Schrägstrich gezogen. Dieser scheint mir nicht mit dem Inhalt der Darstellung in Verbindung zu stehen.

<sup>224</sup> Walters 1893, 75-76; Perrot-Chipiez 1914, 303; Lapalus 1930, 80-81; Wolters – Bruns 1940, 109 Nr. M 17; Webster – Green 1978, 62 Nr. BV 2; LIMC I 1 (1981) 47 Nr. 43 s. v. Achilleus (A. Kossatz-Deißmann); Braun – Haevernick 1981, 67 Nr. 399; Walsh 2009, 217-218.

<sup>225</sup> LIMC VIII 1 Suppl. (1997) 702 s. v. Kentauroi et Kentaurides (M. Levontopoulou – L. Palaiokrassa).

<sup>226</sup> LIMC I 1 (1981) 45-47 Nr. 19-42. 53-54 s. v. Achilleus (A. Kossatz-Deißmann); LIMC I 2 (1981) Taf. 58-61 Nr. 19-23; 27; 29; 34-36; 38-42 s. v. Achilleus; LIMC III 1 (1986) 247 s. v. Cheiron (M. Gisler-Huwiler); Hölscher 2000, 292-294; Fornasier 2001, 147-148.

<sup>227</sup> So deutet Thompson die Szene, s. Thompson 2008, 103-104. Sie geht davon aus, dass Achill als Protagonist des Mythos‘ größer dargestellt sei als die übrigen Figuren – und in diesem Fall älter. Der ‚joke‘ sei, dass Achill offenbar keinen Tutor mehr bräuchte. Den jungen Mann rechts benennt Thompson allerdings nicht.

Denn die beiden erscheinen im Bürgergewand. Es versetzt die Szenerie in die Lebenswelt der Polis. Und hieraus entwickelt sich die Komik. Aufgrund der unbewegten Aneinanderreihung und der statischen Körperhaltung scheint die Darstellung nämlich keine motivisch begründete Komik zu enthalten. Als Element einer komischen Bildsprache kann vor allem die unterschiedliche physische Charakterisierung gewertet werden.

Die Verbürgerlichung des Mythos bzw. die Durchsetzung des Mythos „mit Elementen aus dem zeitgenössischen attischen Leben“ stellt eines der Hauptmerkmale der Mittleren Komödie dar, die Heinz-Günther Nesselrath zwischen 380 und 350 v. Chr. ansetzt<sup>228</sup>. Im Sinne einer Travestie schlüpfen mythische Figuren und Götter in die Rollen attischer Bürger, und die Szenen werden ins zeitgenössische Athen verlegt. Von drei Komödiendichtern der *Mese* sind kurze Fragmente von Komödien mit dem Titel *Achilleus* bzw. *Cheiron* überliefert<sup>229</sup>. Die Inhalte dieser Stücke lassen sich nicht mehr rekonstruieren. Grundsätzlich birgt die direkte Gegenüberstellung von Komödientitel und Vasenbild die Gefahr, die Existenz einer Komödie als Beleg für die bildliche Wiedergabe einer Theateraufführung heranzuziehen. Hiergegen spricht die anatomische Gestaltung der Figuren. Das bürgerliche Erscheinungsbild von Peleus und Achill sowie die häufigen Mythen travestien der Mittleren Komödie machen es aber wahrscheinlich, dass die Darstellung auf dem Skyphos [399](#) auf den Stoff einer Komödiengeschichte zurückgeht. Dabei verdient die Tatsache Aufmerksamkeit, dass die Mythenepisode um Chiron, Peleus und Achill nicht zum Repertoire zeitgenössischer Kunst gehört, es sich somit nicht um die Travestie eines Bildmotivs zu handeln scheint<sup>230</sup>.

#### b) Das Parisurteil auf [366](#): Eine Szene aus Kratinos' *Dionysalexandros*?

Der Mysterienmaler I versah beide Seiten des Kabirenbechers [366](#) in Boston mit einer dreifigurigen Szene. Auf Seite A schreitet ein nackter Mann, der durch das Kerykeion und den Petasos als Hermes ausgewiesen ist, von rechts auf eine Frau mit entblößtem Oberkörper im Hüftmantel zu, die auf einem rundlichen Felsblock sitzt und mit beiden Händen einen Kranz hält. Links von ihr sitzt die inschriftlich bezeichnete Hera (Tab. 4), die ebenfalls auf einem Felsen Platz genommen hat und frontal aus dem Bild blickt. Über dem langen Gewand trägt Hera einen Mantel, den Kopf bedeckt ein Polos, von dem ein hüftlanger Schleier auf den Rücken fällt. Sie stützt sich auf ein Szepter. Alle drei Figuren unterliegen der abnormen Körperkonzeption des Mysterienmalers und sind als außerordentlich hässlich charakterisiert.

<sup>228</sup> Nesselrath 1990, 236 (Zitat). 240-241. 334; Stark 1995, 110; Casolari 2003, 298-299 ; s. auch Anm. 157.

<sup>229</sup> Edmonds 1959, 48-49 Nr. 8 (Anaxandrides *Achilleus*). 20-21 Nr. 4 (Philetairos *Achilleus*). 6-7 Nr. 9 (Kratinos der Jüngere *Cheiron*); Braun – Haevernick 1981, 27.

<sup>230</sup> Thompson 2008, 103-104, deutet die Figur in der Mitte der Bildszene als Achill, wie es auch auf attischen Vasenbildern der Fall sei. Somit sei hier ein attisches Vorbild aus der Kunst karikiert. Ähnlich bei Mitchell 2009, 271-272. Er nennt normative Vergleiche in der attischen Vasenmalerei. Doch besitzt das Bildmotiv auf [399](#) keine zeitgenössischen Parallelen, was Mitchells und Thompsons Deutung schwächt, die Bilder karikierten Motive in der Kunst. Die Physiognomie des Peleus' ähnelt laut Mitchell zudem den Gesichtsmerkmalen von Tieren, besonders denen von Affen – „living caricatures of men“ – wie sie auch auf [402](#) dargestellt seien. Keine der Figuren auf [402](#) kann als Affe benannt werden, zumal nur der Webstuhl und Kirke zum Originalbestand der Vase zählen, s. D. VIII. 7. *Kabirenbecher 402 in Oxford, Mississippi*.

Auf der Rückseite sitzen sich zwei Frauen auf hohen Felsblöcken gegenüber und lassen ihre Füße baumeln. Jeweils mit der Linken halten sie einen knotigen Stock waagrecht zwischen sich und haben den rechten Arm nach vorne ausgestreckt, um mit den Fingern eine Zwei bzw. eine Fünf anzuzeigen. Sie spielen Morra. Die beiden Frauen sind sowohl physiognomisch als auch durch spezifische Trachtelemente unterschieden. So trägt die Linke zusätzlich ein Himation um die Hüfte und die Rechte, deren Gesichtszüge feister gestaltet sind, einen Schleier auf dem Kopf. Die gemäßigt verzerrte Physiognomie charakterisiert die linke Frau jünger als ihre Gegnerin<sup>231</sup>. Hinter den beiden sitzt ein langbärtiger<sup>232</sup> Leierspieler in orientalischer Tracht, die Lyra in die rechte Hüfte gestemmt. Mit der linken Hand greift er in die Saiten. Er trägt eine Fuchsfellmütze<sup>233</sup>, und ist über dem orientalischen Hosenanzug mit einem langen, ungegürteten Chiton sowie an den Füßen mit orientalisch anmutenden Schuhen mit aufgeworfener Spitze bekleidet. Auch seine Beine reichen nicht bis zum Boden. Links vor dem Kopf des Leierspielers, auf Höhe seiner Stirn, hat der Mysterienmaler ein einzelnes Zeichen aufgemalt: einen Winkel, auf dessen Scheitellinie ein Punkt liegt. Bei der Autopsie der Vase habe ich mich vergewissert, dass keine vermeintlich verblichene Fortsetzung links des Buchstabens existierte. Und nach rechts hin folgt der Kopf des Leierspielers<sup>234</sup>.

Die Figuren der Hera und des Hermes auf Seite A sowie die teilweise orientalische Tracht des bärtigen Leierspielers auf der Rückseite haben bisher in der Forschung zu einer recht einheitlichen Identifikation als Parisurteil geführt<sup>235</sup>. Diese Mythenepisode wurde in der griechischen Bildkunst sehr häufig rezipiert<sup>236</sup>. Ab der Mitte des 5. Jhs. v. Chr. wird in der [attischen und böotischen Vasenkunst](#) die Vorgeschichte des trojanischen Krieges mit dem im Bildzentrum sitzenden bartlosen Paris wiedergegeben, um den die drei Göttinnen und Hermes gruppiert sind<sup>237</sup>. Ab dem Ende des 5. Jhs. v. Chr. gesellen sich auf den attischen Vasenbildern häufig Hebe, Eris, Nike oder Zeus der Gruppe hinzu. Spätestens ab dem letzten Viertel des 5. Jhs. v. Chr. trägt Paris ausschließlich orientalische Tracht, zuvor erscheint er im Hüftmantel. Bis in frühklassische Zeit spielt er die Lyra, danach stattdessen ihn die Vasenmaler mit einer Keule oder Lanzen aus. Zudem ist er in der rotfigurigen Vasenmalerei immer als junger bartloser Mann charakterisiert<sup>238</sup>. Von den drei Göttinnen trägt Hera oftmals ein Diadem und bisweilen einen Schleier. Häufig hält sie

<sup>231</sup> s. C. II. 2a) *Hässliche Köpfe*.

<sup>232</sup> Der Mysterienmaler I hat den Bart des Leierspielers mindestens einmal korrigiert. Er kratzte die erste Zeichnung ab und setzte einzelne Haarsträhnen darüber, s. [366](#).

<sup>233</sup> Bei Webster – Green 1978, 63 Nr. BV 6 fälschlich als phrygische Mütze beschrieben.

<sup>234</sup> Ebenso Wachter 2001, 23 Nr. BOI 21.

<sup>235</sup> Fairbanks 1928, 196 Nr. 562; Wolters – Bruns 1940, 109-110 Nr. M 18; Binsfeld 1956, 17; Sparkes 1967, 126; Raab 1972, 48; Webster – Green 1978, 63 Nr. BV 6; Braun – Haevernick 1981, 65 Nr. 366; Wachter 2001, 23 Nr. BOI 21. 302; Clairmont 1951, 21-22 Nr. K 12; Snowden 1970, 161; LIMC IV 1 (1988) 710 Nr. 437 s. v. Hera (A. Kossatz-Deißmann); Lowenstam 2008, 73-75; Thompson 2008, 241-243; Walsh 2009, 138-139; Mitchell 2009, 270-271.

<sup>236</sup> LIMC VII 1 (1994) 176 s. v. Paridis iudicium (A. Kossatz-Deißmann).

<sup>237</sup> z. B. CVA Berlin (9) Beil. 18: [att.-rf. Hydria](#), Kadmos-Maler, Berlin Staatl. Museen F 2633, 420-410 v. Chr. Die böotischen Gefäße stammen aus der Zeit um 420/400 v. Chr., s. Lullies 1940, 13 Nr. 2 Taf. 11, 2: [böot.-rf. Kelchkrater](#), Maler des Parisurteils, Athen NM 1385, um 420/400 v. Chr.; Lullies 1940, 13-14 Nr. 3 Taf. 11, 1: [böot.-rf. Skyphos](#), Maler des Parisurteils, Berlin Staatl. Museen V.I. 3412, um 420/400 v. Chr.

<sup>238</sup> Clairmont 1951, 105; Raab 1972, 61-62; LIMC VII 1 (1994) 187 s. v. Paridis iudicium (A. Kossatz-Deißmann).

ein Szepter in Händen, wodurch sie sich ikonographisch von den anderen beiden Göttinnen absetzt. Aphrodite wird bevorzugt im durchscheinenden Gewand und einen Kranz in Händen wiedergegeben. Athena tritt in gewohnter Ikonographie mit Helm oder Diadem, Schild, Lanze und Ägis auf<sup>239</sup>. Sträucher und Felsen verlegen den Ort des Geschehens in die freie Natur des Ida-Gebirges. Auf einigen Vasenbildern wird auf Hermes oder eine bzw. zwei der Göttinnen verzichtet, wobei auch solche verkürzten Konstellationen für den Betrachter als Darstellung des Parisurteils verständlich blieben<sup>240</sup>.

Die Gegenüberstellung mit attischen und böotischen Darstellungen zeigt, dass die bisherige Deutung der Bilder von **366** als richtig gelten darf<sup>241</sup>, obgleich der Mystenmaler I eine sehr ungewöhnliche Version des Parisurteils geschaffen hat. Die beiden äußeren Figuren auf Seite A sind als Hera und Hermes zu benennen. Bei der mittigen Figur, die einen Kranz in Händen hält, dürfte es sich um Aphrodite handeln. Mit der Ikonographie dieser Göttin lässt sich der entblößte Oberkörper in Einklang bringen<sup>242</sup>. Auf dem Rückseitenbild sprechen die Leier und das teilweise orientalische Gewand für eine Benennung des Lyraspielers als Paris. Generell dient die Vermischung von thrakischen und orientalischen Gewandteilen oft zur Kennzeichnung einer Figur als ‚fremdländisch‘<sup>243</sup>. Die Felsen und die reduzierte Personenzahl stimmen mit den attischen und böotischen Vasenbildern des Parisurteils vom späten 5. und frühen 4. Jhs. v. Chr. überein. Die Entscheidung, Athena wegzulassen, traf der Mystenmaler I vielleicht um der Bildkomposition willen, die pro Seite nur drei Figuren umfassen sollte.

Neben der abnormen Körperformulierung fügte der Mystenmaler dem Bild auf Seite B jedoch mehrere Elemente hinzu, die nicht zum gängigen Motiv des Parisurteils zählen: die Morra spielenden Frauen, die Bärtigkeit des Lyraspielers, sein langes Gewand und das Zeichen neben

<sup>239</sup> Clairmont 1951, 106-109; Raab 1972, 73-75. 79-82. 84-85. 88-89.

<sup>240</sup> LIMC VII 1 (1994) 177. 187-188 s. v. Paridis iudicium (A. Kossatz-Deißmann). Als Bildbeispiele ab der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. s. LIMC VII 1 (1994) 180-181 Nr. 40; 47-54. 185 Nr. 103; LIMC VII 2 (1994) Taf. 114 Nr. 40. Taf. 116-120 Nr. 47-48; 50-54; Raab 1972, 35-43. 61-68.

<sup>241</sup> Orientalische oder thrakische Tracht zeichnen auch die Lyraspieler Orpheus und Thamyris aus. Die attischen Vasenmaler charakterisierten Orpheus als griechischen Jüngling im Hüftmantelmotiv oder kleideten ihn in einen kurzen Chiton – bisweilen auf einem Felsen sitzend, s. Schoeller 1969, 75-76; Hoffmann 1970, 38; Huber 2001, 24-25; LIMC VII 1 (1994) 99. 100 s. v. Orpheus (M.-X. Garezou); Tsiafakis 2002. Nur sehr wenige Bilder (um 460/450 v. Chr.) zeigen Orpheus mit einem oder zwei thrakischen Trachtelementen: Embades und in einem Fall zusätzlich eine Fuchsfellmütze, s. LIMC VII 1 (1994) 85 Nr. 28-29 (mit Embades). 86 Nr. 43 (mit Embades und Alopekis). 87 Nr. 56 (mit Embades). 99. 100 s. v. Orpheus (M.-X. Garezou). Der reich gemusterte Hosenanzug und die phrygische Mütze sind hingegen typisch für Orpheus' Ikonographie in der unteritalischen Vasenmalerei, s. LIMC VII 1 (1994) 84 Nr. 17-21. 87 Nr. 60-63. 88-89 Nr. 72-81 s. v. Orpheus (M.-X. Garezou); LIMC VII 2 (1994) Taf. 59; 64-66 s. v. Orpheus; Huber 2001, 25. Die Figur des Thamyris, die auf wenigen attisch-rotfigurigen Vasen aus der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. überliefert ist, wird allgemein mit thrakischem Umhang, Embades sowie Fuchsfellmütze dargestellt, s. LIMC VII 1 (1994) 902-904 s. v. Thamyris (A. Necessian); LIMC VII 2 (1994) Taf. 615-616 s. v. Thamyris; DNP 12/1 (2002) 241 s. v. Thamyris (R. Nünlist). Der bartlose Thamyris ist umringt von mindestens zwei Musen und bisweilen von seiner greisen Mutter Argiope, s. LIMC II 1 (1984) 591 s. v. Argiope (A. Necessian). Die Ikonographie des Thamyris und Orpheus lässt sich nicht vollständig mit dem Bostoner Lyraspieler in Übereinstimmung bringen. Nur die Fuchsfellmütze und die Lyra sind beiden Figuren zu Eigen. Gleiches gilt für die Morra-Spielerinnen, die nicht als Thrakerinnen identifiziert werden können und mit den Musen nur das Sitzen auf Felsen gemeinsam haben, z. B. LIMC VI 1 (1992) 661 Nr. 19. 664 Nr. 45. 669 Nr. 100; 104; 107 s. v. Mousa, Mousai (A. Queyrel); LIMC VI 2 (1992) Taf. 385; 390; 398-400 s. v. Mousa, Mousai.

<sup>242</sup> Raab 1972, 75-76.

<sup>243</sup> z. B. bei Troilos s. LIMC I 1 (1981) 94 s. v. Achilleus (A. Kossatz-Deißmann).

seinem Kopf. Beim Morra-Spiel handelt es sich um eine Art Knobeln, bei dem mit einer Hand auf ein Zeichen hin eine beliebige Anzahl von Fingern hochgehalten wird. Derjenige, der am schnellsten die Summe der gehobenen Finger ausruft, hat gewonnen. Um den Spielstand anzuzeigen, halten die beiden Spieler einen Stab mit Markierungen zwischen sich, an denen in der Mitte beginnend bis zum Stabende heruntergezählt wird. In der griechischen Bilderwelt ist das Morra-Spiel vor allem mit Aphrodite und Eros sowie dem Erspielen einer begehrten Person konnotiert, ergo mit der Welt der Liebe<sup>244</sup>. Einen etwaigen komischen Aspekt des Morra-Spiels auf [366](#) vermutet Regine Schmidt:

„Die Parodie besteht nicht nur in diesem unzureichenden Requisit [dem dünnen Ast] und der karikierten Darstellung der Spielerinnen, sondern vor allem darin, daß beide zugleich das Stabende erreicht haben und beide gleichzeitig den Mund zum Ausruf der Zahl (hier „sieben“) geöffnet haben.“<sup>245</sup>

Es entsteht folglich eine komische Pattsituation. Demgegenüber erschwert die unspezifische ikonographische Kennzeichnung eine Benennung der beiden Morra-Spielerinnen. Am ehesten ließe sich in der rechten Morra-Spielerin, verglichen mit der Vorderseite, die verschleierte Hera erkennen. Eine Klärung der Szene muss aber über die Figur des Leierspielers erfolgen.

Die Beischrift neben seiner Stirn stellt ein singuläres Phänomen innerhalb der griechischen Vasenkunst dar. Es ist möglich, dass das Zeichen als verbaler Ausspruch im Sinne einer Sprechblase intendiert ist. Doch verwundert es, dass es sehr weit oberhalb des Mundes positioniert ist. Prinzipiell haben die Maler der Kabirenbecher äußerst sparsam den Figuren Beischriften beigelegt. Dabei handelt es sich aber ausnahmslos um erklärende Personennamen (Tab. 4), die entweder neben das Gesicht bzw. den Hinterkopf oder über den Kopf gesetzt wurden ([302](#); [303](#), [309](#), [366](#), [398](#), [433](#)). Demzufolge ist es am wahrscheinlichsten, dass das Zeichen  $\alpha$  ebenfalls einen Eigennamen meint.

Arthur Fairbanks liest den Buchstaben als Alpha und deutet den Leierspieler als Apollon. Gerda Bruns wie auch Karin Braun fassen das vermeintliche Alpha hingegen als griechische Bezeichnung für Alexandros, ergo Paris, auf. Nach Ansicht von Walsh ist hier ein bärtiger Paris dargestellt, „old and out of condition“<sup>246</sup>. Auch Rudolf Wachter geht davon aus, dass es sich um ein Alpha handelt. Dass erstaunlicherweise nur ein Buchstabe beige geschrieben ist, hat jedoch bisher keine Bedenken hervorgerufen. Nur Wachter weist auf die m. E. bedeutsame Diskrepanz zur Beischrift  $\text{HEPA}$  auf der Vorderseite hin<sup>247</sup>. Heras Name setzt sich aus einem Heta, Epsilon, Rho mit Abstrich und Alpha mit Querstrich zusammen. Dieses Alpha unterscheidet sich erheblich vom ‚punktierten Alpha‘ auf der Rückseite. Der Buchstabe  $\alpha$ , hinter dem sich sehr wahrscheinlich der Name des Lyrspielers verbirgt, findet allein unter den gemalten Namensbeischriften der attischen Vasenkunst Parallelen. Aus einer Vielzahl an Beispielen, die im späten 6. Jh.

<sup>244</sup> Schauenburg 1976, 40-41. 45 Abb. 9-12. 50 Anm. 54-55; Cahn 1992, 215. 217; Heinemann 2016, 327. 329.

<sup>245</sup> Schmidt 1977, 140 (Zitat). 138-141. Falsch beschrieben bei Thompson 2008, 242.

<sup>246</sup> Fairbanks 1928, 196-197 Nr. 562; Wolters – Bruns 1940, 109-110; Braun – Haevernick 1981, 65 Nr. 366; Walsh 2009, 139 (Zitat). Ebenso Binsfeld 1956, 17; Webster – Green 1978, 63 Nr. BV 6; Kunze 1998, 38; Lowenstam 2008, 73.

<sup>247</sup> Wachter 2001, 23 Nr. BOI 21. 302.

v. Chr. einsetzen und bis in die Zeit um 430 v. Chr. hinabreichen, wird deutlich, dass es sich bei **▲** um ein punktiertes Delta handelt<sup>248</sup>. Es kann sich bei dem Leierspieler also weder um Apollon noch Paris handeln. Thematisch und ikonographisch kommt nur eine Figur in Frage, deren Name mit Delta beginnt: Dionysos.<sup>249</sup>

Auch Bärtigkeit und Gewand deuten darauf hin, dass es sich bei dem Lyraspieler um Dionysos handeln soll. So existiert keine vergleichbare Darstellung eines Parisurteils mit einem bärtigen oder lang gewandeten trojanischen Prinzen. In den normativen Bildern trägt Paris oftmals eine persische Kopfbedeckung, jedoch in keinem Fall eine Fuchsfellmütze<sup>250</sup>. Der Lyraspieler auf **366** ist in ein griechisch-thrakisch-orientalisches Mischgewand gekleidet, genauer die Ikonographien von Dionysos und Paris sind in einer Figur verschmolzen. Dionysos wird in der attischen Vasenmalerei bis nach 450 v. Chr. als bärtige Figur in langem Chiton, oftmals kombiniert mit Himation, dargestellt<sup>251</sup>. Somit lässt sich der lange Chiton des Lyraspielers als Teil von Dionysos' typischer Gewandung bestimmen. Allerdings ist keine Darstellung von Dionysos mit Alopekis überliefert. Seine enge Bindung an Thrakien fand hauptsächlich durch das Tragen der Embades Eingang in die griechische Ikonographie<sup>252</sup>. In der Alten Komödie wird das Gewand des Dionysos als κροκωτός, als safrangelber Chiton, bezeichnet, den für gewöhnlich Frauen als aufreizendes Kleid oder Mädchen, insbesondere die kleinen ‚Bärinnen‘, im Kult der Artemis Brauronia, tragen<sup>253</sup>. Es lässt sich nicht endgültig entscheiden, ob es sich beim *Krokotos* um ein langes oder kurzes Gewand handelt, da es aber vornehmlich als Teil weiblicher Tracht aufgefasst wurde und zu Dionysos' effeminiertem Erscheinungsbild beiträgt, erscheint eine Rekonstruktion als langes Gewand plausibler.

Dionysos ist auf dem Bostoner Becher **366** nicht vollends zu erkennen – er trägt den orientalischen Hosenanzug sowie die Alopekis und spielt Lyra. Er tritt als Paris verkleidet auf. In die-

<sup>248</sup> John P. Barron und Henry R. Immerwahr listen eine Reihe von Beischriften auf attischen Vasen auf, die ein ‚dotted Delta‘ enthalten, Barron 1964, 45-46 Anm. 60-62; Immerwahr 1990, 136-137. Für Beispiele aus dem 5. Jh. v. Chr. s. CVA Oxford (1) 24 Taf. 29, 1-2: **att.-rf. Stamnos**, Kastor und Pollux (ΓΟΛΥΛΕΥΚΕ), Polygnotos-Gruppe, Oxford Ashmolean Mus. 1916.68, 450-440 v. Chr.; Boardman 1981, Abb. 186; Caskey – Beazley 1954, Taf. 36: **att.-rf. Kelchkrater**, Athena, Diomedes (ΔΙΟΜΕΔΕΣ), Aineas und Aphrodite (ΑΦΡΟΔΙΤΕ rückwärts), Tyszkiewicz-Maler, Boston MFA 97.368, 480/470 v. Chr. Eine nahezu vollständige Liste attischer Vasenschriften veröffentlichte Immerwahr online. Ungefähr 75 Beischriften enthalten ein ‚dotted Delta‘, die jüngsten reichen ins 3. Vt. des 5. Jhs. v. Chr. hinab, s. **Immerwahr 2008**, s. v. dotted delta.

<sup>249</sup> Es wäre denkbar, dass das Delta ein Zahlzeichen wiedergibt, nämlich die Zahl zehn oder die Zahl vier, je nach dem ob die griechische Reihenschrift oder die griechischen Buchstaben ziffern verwendet wurde, s. Menninger 1958, 73-76. Da, wie oben im Fließtext erwähnt, das Delta relativ weit oberhalb des Mundes beigeschrieben ist, erscheint es unwahrscheinlich, dass es sich um einen Ausspruch handeln soll. Zumal die beiden Frauenfiguren zwei und fünf bzw. sieben als Summe mit ihren Händen anzeigen.

<sup>250</sup> Lissarrague 1990, 210-211. 211 Abb. 118.

<sup>251</sup> Während der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. unterlief dann der auffällige Wandel vom bärtigen zum jugendlichen Gott im Hüftmantel, s. Carpenter 1997, 38-39. 85. 98-103; LIMC VII 1 (1986) 504. 506-507 s. v. Dionysos (C. Gasparri).

<sup>252</sup> Goette 1988, 429-431; Carpenter 1997, 37-38 Taf. 9<sup>a</sup>-b-10 a. 42. 48-49; LIMC III 1 (1986) 469 Nr. 543. 475 Nr. 620-621; 628. 476 Nr. 640. 490 Nr. 801 s. v. Dionysos (C. Gasparri); LIMC III 2 (1986) Taf. 361 Nr. 543. Taf. 370-371 Nr. 620-621. Taf. 372 Nr. 628. Taf. 373 Nr. 640. Taf. 393 Nr. 801 s. v. Dionysos.

<sup>253</sup> Liddell – Scott 998 s. v. κροκωτός; Aristoph. Ran. 46; Kratinos Frgmt. 38 (Kock 1880); Dover 1972, 173.– Sourvinou-Inwood 1988, 119-121; Reeder 1996, 321.

sem Sinne ist auch die abgekürzte Namensbeischrift zu verstehen. Sie soll dem Betrachter nur andeuten, dass sich hinter dem mutmaßlichen Trojaner Dionysos verbirgt.

Einen Dionysos-Paris, einen *Dionysalexandros*, ersann vor dem Mysterienmaler I der Komödiendichter Kratinos der Ältere. Vom originalen Stück sind nur wenige Fragmente erhalten, von denen ein Einblick in das Aussehen des Protagonisten gibt<sup>254</sup>:

„(A.) Welche Ausrüstung aber besaß er? Das sage mir.

(B.) Den Thyrsos, das Krokosgewand, das gefleckte Fell und den Becher.“<sup>255</sup>

Sehr wahrscheinlich trat Dionysos in dieser Komödie also mit dem *Krokotos* auf. Neben den wenigen Textfragmenten sind auf dem Oxyrhynchos Papyrus 663 zwei Drittel einer Inhaltsangabe überliefert, die im späten 2. Jh. oder in der 1. Hälfte des 3. Jhs. n. Chr. niedergeschrieben wurde<sup>256</sup>. Emmanuela Bakola zufolge sind die Angaben zum Prolog, der Parodos des Chores und dem Agon verloren, wobei wir aus dem Papyrustext erfahren, dass Hermes während des Agons auf der Bühne stand. Danach folgt die Parabase, der traditionelle Auftritt des Chores, der im *Dionysalexandros* aus Satyrn bestand. Sie haben sich womöglich als Hirten ausgegeben<sup>257</sup>. Im Anschluss kommt Dionysos auf die Bühne und wird vom Satyrchor verspottet – vermutlich wegen seiner Verkleidung als Paris, welcher sich anders als Dionysos durch physische Schönheit auszeichnet. Bakola rekonstruiert daher den vorangegangenen Agon als Schlagabtausch zwischen Hermes und Dionysos, der den Götterboten dazu überreden kann, die Göttinnen zu ihm statt zum echten Paris zu geleiten<sup>258</sup>. Scheinbar nacheinander kommen diese dann von Hermes begleitet zu Dionysalexandros. Hera bietet ihm uneingeschränkte Alleinherrschaft, Athena Tapferkeit im Krieg und Aphrodite macht ihm das Angebot, ihn zum schönsten und beliebtesten Mann der Welt zu machen. Dionysos erklärt Aphrodite zur Siegerin, bricht nach Laikedaimonien auf, entführt Helena und kehrt mit ihr zum Ida-Gebirge zurück. Dort angekommen erfährt er, dass die Achäer auf der Suche nach Paris und Helena das Land verwüsten, woraufhin er aus Angst die spartanische Königin in einem Korb versteckt und sich selbst in einen Widder verwandelt. Nun erscheint der echte Paris und entdeckt Helena und Dionysos. Bevor er beide an die Achäer ausliefern kann, widersetzt sich Helena und aus Mitleid nimmt Paris sie zur Frau. Dionysos hingegen verlässt von seinen Satyrn begleitet, die ihm ihre wiedergewonnene Loyalität zusichern, die Bühne. Die Hypothese schließt mit dem Hinweis, dass in diesem Stück Perikles auf subtile Weise verspottet werden soll, da er Krieg über die Athener ge-

<sup>254</sup> Kratinos Frgmt. 37-48 (Kock 1880); s. auch Luppe 1986.

<sup>255</sup> Kratinos Frgmt. 38 (Kock 1880): A: στολήν δὲ δὴ τίς εἶχε; τοῦτο μοι φράσον. B: Θύρσον, κροκωτόν, ποικίλον, καρρήσιον.; Übs. Casolari 2003, 105.

<sup>256</sup> Grenfell – Hunt 1898, 69-72; Edmonds 1957, 32-35; Luppe 1966; Revermann 1997, 197-198; Casolari 2003, 98-109; Bakola 2005, 47-48; Wright 2006.

<sup>257</sup> Die frühe Forschung schloss aus dem Papyrustext, dass der Chor allein aus Satyrn bestand, s. Grenfell – Hunt 1898, 70-71. Später wurde das ungewöhnliche Element eines Satyrchores in einer *Archaia*-Komödie zum Anlass genommen, zwei Halbchöre zu rekonstruieren – einer bestehend aus Hirten, der andere aus Satyrn, s. Luppe 1966, 184-185. 187-188; Casolari 2003, 101. Bakola spricht sich gegen einen Doppelchor aus. Vielmehr weist der *Dionysalexandros* Elemente eines Satyrspiels auf, s. Bakola 2005, 49-50.

<sup>258</sup> Bakola 2005, 56-57; so auch Luppe 1966, 176.



bracht hatte<sup>259</sup>. Diese Bemerkung lässt darauf schließen, dass das Stück im Jahre 430 v. Chr. uraufgeführt wurde<sup>260</sup>.

Erstmals Bakola weist darauf hin, dass Kratinos ungewöhnlicherweise Elemente des Satyrspiels nutzte, wie z. B. einen Satyrchor, der sich über die Protagonisten lustig macht. Als weitere Bestandteile des Satyrspiels vermutet Bakola die Aufführung eines Wettstreits, der athletischer, symposialer oder verbaler Natur war. Aus Fragmenten von Satyrdramen sind Szenen des Kottabosspiels, das Lösen von Rätseln oder sportliche Wettkämpfe überliefert. In diesem Fall erwägt Bakola das Urteil des Paris als agonale Komponente<sup>261</sup>. Als eine weitere Besonderheit dieses Stücks weist Martin Revermann auf die häufigen Verkleidungsszenen des Dionysos hin, der sich zunächst als Paris ausgibt und sich später in einen Widder verwandelt. Zudem versucht Revermann dem Aussehen des Dionysalexandros' durch den Vergleich mit komischen Rollenwechseln in den aristophanischen Komödien näherzukommen. In den *Fröschen* verkleidet sich Dionysos als Herakles. Über sein Erscheinungsbild kann der echte Herakles jedoch nur herzlich lachen:

„*Herakles*: Ich halt's nicht aus, ich berste noch vor Lachen! Das Safrankleid, die Löwenhaut darüber, Kothurn und Keule – passt zusammen, prächtig!“<sup>262</sup>

Dass der komische Rollentausch zum Repertoire antiker Komödien zählte, veranschaulichen auch einige Bilder auf ‚Phlyakenvasen‘<sup>263</sup>. Ausgehend von den genannten literarischen und bildlichen Beispielen vermutet Revermann, dass die Verkleidung als Herakles bzw. Paris unvollständig blieb und Dionysos' typische Bühnentracht nur teilweise verdeckt wurde:

„As regards disguise in drama, it suffices in principle to tell the audience that A is playing B. But playwrights can also show this to the audience by juxtaposing the two identities visually and/or orally through disguise which is somehow incomplete. Because the original identity is shining through in one way or another (costume, voice, movements, gestures), the audience are persistently reminded that this is A trying to act and look as if he/she were B.“<sup>264</sup>

Eine unvollständige Verkleidung erleichtert nicht nur dem Publikum, der Handlung zu folgen, sondern stellt den Träger auch als Stümper dar, der zu einfältig ist, sich überzeugend unkenntlich zu machen.

Zurück zum Kabirenskyphos [366](#): Dionysos ist als Paris verkleidet. Die felsigen Sitzgelegenheiten markieren den Ort des Geschehens als Gebirge. Auf der einen Gefäßseite schreitet Her-

<sup>259</sup> Zur politischen Bedeutung des *Dionysalexandros* s. Tatti 1986, 327-329; Casolari 2003, 98-109. Federica Casolari und Bakola entwerfen jeweils sehr ähnliche Rekonstruktionen für den Inhalt des Stückes, s. Bakola 2005, 47-50. Isolde Starks Ansicht, der *Dionysalexandros* stellt eine Parodie des Perikles dar, ist zu widersprechen, s. Stark 1995, 109. Als Protagonist tritt Dionysos und nicht Perikles auf.

<sup>260</sup> Grenfell – Hunt 1898, 70; Luppe 1966, 182-184; Tatti 1986, 325 Anm. 2.

<sup>261</sup> Bakola 2005, 55. Zum agonalen Motiv im Satyrspiel s. Sutton 1980, 148-149; Krumeich – Pechstein – Seidensicker 1999, 666 s. v. Agon. 667 s. v. Kottabosspiel. s. v. Rätsel. Das Kottabosspiel ist ein häufiger Bestandteil der Mittleren Komödie, s. Hartwig 2014, 211.

<sup>262</sup> Aristoph. Ran. 45-47: Herakles: Ἄλλ' οὐχ οφίος τ' εἴμ' ἀποσοβῆσαι τὸν γέλων ὀρῶν λεοντῆν ἐπὶ κροκοτῶ κειμένην. Τίς ὁ νοῦς; Τί κόθορνος καὶ ῥόπαλον ζυνηλθέτην; Ποῖ γῆς ἀπεδήμεις;; Übs. Seeger 1968.

<sup>263</sup> Revermann 1997, 198 mit Anm. 4-5. Beispiele für männliche Bühnenfiguren, die sich als Frauen verkleidet haben, auf ‚Phlyakenvasen‘ s. Taplin 1993, 37-41 Abb. 11.4; Walsh 2009, 74-79. 75 Abb. 12: [apul.-rf. Glockenkrater](#) (,Telephos-Krater'), Schillermaler, Würzburg Martin-von-Wagner Mus. H 5697, um 380-370 v. Chr. Taplin 1993, Abb. 21.22; Walsh 2009, 221-222 Abb. 93: [apul.-rf. Glockenkrater](#), St. Agata di Goti Mus., um 380-370 v. Chr.

<sup>264</sup> Revermann 1997, 198.

mes auf die verschleierte Hera und die barbusige Aphrodite zu, die er zu Paris gebracht hat. Ausgehend von den Frauenfiguren, die am Parisurteil und im *Dionysalexandros* beteiligt sind, könnte es sich auf Seite B bei der jüngeren Morra-Spielerin um Helena oder Aphrodite handeln<sup>265</sup>. Weder aus dem Handlungsablauf des originalen Mythos noch aus der Inhaltsangabe zum *Dionysalexandros* ergibt sich jedoch eine denkbare Episode, die das Morra-Spiel erklärt. Die Affinität von Kratinos' Stück zum Satyrspiel gibt vagen Anlass zu vermuten, dass das Morra-Spiel als agonales Motiv in die Komödie Eingang fand. Doch erbringt die Darstellung auf **366** selbst keine eindeutigen Hinweise, die den Inhalt des Wetteinsatzes verständlich machen.

Dass die Darstellungen eine komische Intention verfolgen, verrät neben der abnormen Körperkonzeption auch das Sitzmotiv der Figuren: die Beine baumeln kindhaft über dem Boden. Als erheiternd wurde sicherlich auch der verkleidete Dionysos empfunden, der anders als Paris nicht dem physischen Ideal des *καλόν* entspricht<sup>266</sup>. Ebenso versteht sich die Pattsituation, in die die beiden Morra-Spielerinnen geraten sind, als lachhafte Pointe. Demzufolge erscheint Steven Lowenstams Annahme wenig überzeugend, der Mysterienmaler I habe das Bild eines alten, reifen Paris gewählt, der nicht leichtfertig dem Charme der Aphrodite erliegt, sondern die Situation mit offenen Augen beurteilt, um so im Bild eine bescheidene und ergreifende Weltsicht wiederzugeben: „It may represent some farcical performance presented at the Kabirion's theater, but it also reflects true life, the passions and foibles of real people“<sup>267</sup>. Gegen Lowenstams These spricht seine eigene Identifikation der Figuren als mythische Gestalten sowie die einseitige Deutung von ‚Paris' Bärtigkeit als Zeichen von Altersweisheit. Der struppige Bart verleiht dem Leierspieler eine ungepflegte Erscheinung, die vorrangig zur Charakterisierung als hässlicher Dummkopf beiträgt. Grundsätzlich erweist es sich als schwierig, ohne die Korrelation mit antiken Schriftquellen sowie bildlichen Darstellungen der Ikonographie menschlicher Figuren eine spezifische Emotionalität zuzuschreiben. Zudem stehen Leidenschaft und Schwäche entgegen Lowenstams These eines emotional gefestigten alten Paris.

Generell ist die Überlieferung zum *Dionysalexandros* zu lückenhaft, um zweifelsfrei darlegen zu können, dass die Szenen, insbesondere das Morra-Spiel, auf dem Bostoner Kabirenbecher **366** auf Kratinos' Komödie zurückgehen. Wie bei vorangegangenen Beispielen angesprochen, referieren die Bilder auf den Kabirenbechern nicht die Ausstattung und Kulisse einer Theateraufführung. Demgegenüber verweisen die orientalisch-griechische Aufmachung des Dionysos und die Andeutung seines Namens auf eben diese komische Mythenversion des Kratinos, deren Erstaufführung der Herstellung des Kabirenbeckers um zwei bis fünf Jahrzehnte vorausgegangen sein dürfte<sup>268</sup>. Womöglich zog der Mysterienmaler I die Handlung von Kratinos' Mythentra-

<sup>265</sup> Ähnlich vermutet Steven Lowenstam in der rechten Spielerin entweder Hera oder Athena und in der linken Aphrodite, s. Lowenstam 2008, 73.

<sup>266</sup> Zur Komik der Verkleidung s. Bergson 1948, 27-29.

<sup>267</sup> Lowenstam 2008, 75.

<sup>268</sup> Zur Verbreitung attischer Tragödien und Komödien im Mittelmeerraum des 4. Jhs. v. Chr. s. *D. III. 6. Die Mythentravestien und -parodien – Zusammenfassung*.

vestie heran und komponierte eine bildliche Version dieser Geschichte, die eng an die übliche Ikonographie und Motivik des Parisurteils in der griechischen Kunst anknüpft. Zugleich bedient sich das Bild komischer Mechanismen der Komödie: dem Rollentausch und einem unvollständigen Kostüm.

### c) *Das Parisurteil auf 401*

Auch der Rebrankenmaler bildete eine komische Variante des Parisurteils ab, [401](#)<sup>269</sup>: Auf einer gepolsterten Kline lagert ein bekränzter junger Mann im Hüftmantel. Vor ihm sind drei Frauen aufgereiht, von denen er der ersten einen Kranz entgegenstreckt. Diese, bekleidet mit Chiton und Kopfhube, hält ihre Arme zum Empfang der Gabe bereit. Ihr hat eine hässliche Frau den Rücken zugewandt, die bis auf eine über die Schultern und den rechten Unterarm gelegte Chlamys nackt ist. Ihren Kopf umgibt ein Sakkos, und sie hält einen Spiegel. Nacktheit und Spiegel charakterisieren sie als aphroditehaft. Ihr steht eine weitere Frau gegenüber, die ihren Mantel über den Hinterkopf gelegt und ihre rechte Hand zur Nebenfrau geöffnet hat.

Nach Ansicht von Peter Levi spielt das Bild auf eine bekannte böotische Sage an, „but when one looks for myths to fit it the field is too open“<sup>270</sup>. Seines Erachtens könnte Harmonia und Kadmos zusammen mit Aphrodite, der Mutter von Harmonia, oder Kabiros mit Schwestern oder Töchtern dargestellt sein. Abgesehen davon, dass Kabiros grundsätzlich bärtig und nicht abnorm dargestellt ist<sup>271</sup> ([302](#)), scheidet auch die Deutung als Kadmos und Harmonia aus, da Kadmos in der zeitgenössischen Vasenkunst zumeist durch Petasos, Chlamys und zwei Speere als Jäger charakterisiert ist. Ferner lässt sich die Bildkonstellation auf [401](#), im Besonderen die beiden linken Frauen, nur schwer mit Bildthemen zum Gründerpaar Thebens in Verbindung bringen<sup>272</sup>. Vielmehr nimmt die Dreizahl der weiblichen Figuren Bezug auf das Parisurteil<sup>273</sup>. Die nackte Frau ähnelt Aphrodite, die matronale Figur am linken Bildrand erinnert an Hera. Der bekränzte Jüngling überreicht einen Kranz an die rechte Frau. In Anlehnung an das Parisurteil scheint sie den Sieg im Schönheitswettbewerb errungen zu haben. Da sie offenbar durch ihre ‚unvergleichliche‘ Schönheit nicht überzeugen konnte, wendet sich die nackte ‚Aphrodite‘ geschlagen ab. Die Frau am linken Bildrand scheint ebenfalls einen Korb erhalten zu haben und signalisiert mit der Hand ihrem Gegenüber Unverständnis. Hierin erfährt die tradierte Geschichte eine komische Umkehrung im Sinne einer Mythentravestie. Fehlende Attribute wie das Szepter der Hera oder Helm, Schild und Ägis der Athene sowie der gräzisierte Zecher ‚Paris‘ entsprechen nicht dem bekannten Erzählmuster<sup>274</sup>. Nicht eine mythische Version ist wiedergegeben, sondern die Prota-

<sup>269</sup> Die Darstellung auf der Gegenseite wird in *D. III. 5. Folkloristische Mythen und Monster* besprochen.

<sup>270</sup> Levi 1964, 156.

<sup>271</sup> s. *D. VI. 3a) Kabiros*.

<sup>272</sup> s. *D. III. 2a) Kadmos und der Drache des Ares*. LIMC IV 1 (1988) 413 Nr. 2-4 s. v. Harmonia (E. Paribeni); LIMC V 1 (1990) 867-868 Nr. 18; 19a s. v. Kadmos (M.A. Tiverios). Das Heroenpaar Kadmos und Harmonia ist fast ausnahmslos bei ihrer Hochzeit oder an der Quelle des Ares mit dem Drachen wiedergegeben.

<sup>273</sup> Ebenso Braun – Haevernick 1981, 67 Nr. 401: „a) Parisurteil, Parodie“; Daumas 1998, 38; Thompson 2008, 243-244, bleibt relativ unentschieden in ihrer Deutung der Szene, erkennt jedoch kein Parisurteil.

<sup>274</sup> vgl. Lullies 1940, 13-14 Nr. 3 Taf. 11, 1: *böot.-rf. Skyphos*, Maler des Parisurteils, Berlin Staatl. Museen V.I. 3412, um 420/400 v. Chr.

gonisten erscheinen in lebensweltlichem Gewand. Die komische Verbürgerlichung eines Mythenstoffs stellt ein Hauptmerkmal der Mittleren Komödie dar, das sich bereits in der Darstellung von Peleus, Achil und Chiron auf dem Londoner [399](#) beobachten ließ<sup>275</sup>. Selbiges komisches Verfahren wendete der Rebrankenmaler anscheinend auch für das Parisurteil auf [401](#) an, möglicherweise in Assoziation mit dem Stoff einer Komödie.

*d) Aias verfolgt Cassandra ([390](#))*

Zwei Paare, jeweils ein Mädchen und ein nackter Krieger, sind auf Seite A des Kabirenbeckers [390](#) dargestellt, der aus der Werkstatt der Rebrankengruppe stammt. Die Szene wird von zwei Kultbildern an den Außenseiten gerahmt. Eines der Mädchen kniet auf dem getreppten Sockel des linken, pfeilerartigen Kultbilds, das durch den Polos als weibliches Götterbild identifiziert werden kann. Das Mädchen umfasst das Kultbild und streckt ihrem Verfolger, die andere Hand entgegen. Mit schlurfenden Schritten nähert sich ein bärtiger Krieger dem Mädchen, der in der gesenkten Rechten ein Schwert hält. Sein großer Phallos – in direkter Verlängerung zu seinem Schwert – ist erigiert, die Eichel tropfenförmig abgesetzt. Im Laufschrift eilt das zweite Mädchen, während sie zu den beiden zurückblickt, davon und saust einem jungen Krieger in die Arme. Es scheint, als würden sich ihre Hände zugleich treffen. Dieser Krieger ist ebenfalls mit einem Schwert bewaffnet. Hinter ihm steht ein Brettartiges Kultbild, das ein schematischer Helmbusch bekrönt.

Seit der Erstveröffentlichung des Beckers durch Konrad Schauenburg wird die linke Szene einhellig als Darstellung der gewaltsamen Ergreifung Kassandras durch Aias bestimmt<sup>276</sup>. In der festländischen Bildkunst ist das Motiv des am Kultbild der Athena Schutz suchenden Mädchens, das von einem voll gewappneten, bärtigen Krieger entgegen kultischem Recht weggezerrt wird, ausschließlich mit diesem mythischen Ereignis verknüpft<sup>277</sup>. In der rotfigurigen Vasenmalerei kniet Cassandra zumeist nackt, nur ein Mäntelchen um die Schultern geknüpft, vor dem Kultbild und hält die Statue fest umklammert. Aias erfasst die Schutzflehende am Arm oder am Schopfe und blickt mit zurückgeschobenem Helm auf sein Opfer. Im Verlauf des 5. Jhs. v. Chr. ändert sich Aias' Gewandung – anstatt eines Panzers trägt er Chlamys und Speere<sup>278</sup>. Gemäß Joan Breton Connelly wandelt sich somit auch der Inhalt der Erzählung: Aias und Cassandra werden im Motiv der erotischen Verfolgung inszeniert<sup>279</sup>. Doch erklären bestimmte ikonographische, konstant auftretende Merkmale laut Andrew Stewart die genaue Semantik dieser Motivklasse:

„Die fehlende Erektion des Mannes, die häufige Charakterisierung als Jäger, und das Weglassen von Eros sprechen allerdings dafür, dass bei diesen Gelegenheiten das Hauptziel nicht Sex per se ist, sondern die Eroberung und Akkulturation des Mädchens.“<sup>280</sup>

<sup>275</sup> s. *D. III. 3a) Peleus, Achill und Chiron*.

<sup>276</sup> Schauenburg 1962, Nr. 139; Lullies 1968; Yfantidis 1990, 252, Walsh 2009, 81; Lowenstam 2008, 75; Thompson 2008, 237-240; Mitchell 2009, 271.

<sup>277</sup> LIMC I 1 (1981) 350 s. v. Aias II (O. Touchefeu); Stewart 1996, 84; Connelly 1993.

<sup>278</sup> Connelly 1993, 92-94. 114-119.

<sup>279</sup> Connelly 1993, 117-118; s. auch Sourvinou-Inwood 1987; Stewart 1996; *D. III. 5. Folkloristische Mythen und Monster*.

<sup>280</sup> Stewart 1996, 80 (Zitat). 84-85.

Im Unterschied zu den Bildern der erotischen Verfolgung, in denen die Mädchen stets ein Gewand tragen<sup>281</sup>, ist Cassandra durchweg nur partiell bekleidet oder vollständig nackt. Die Nacktheit scheint in erster Linie ihre Verwundbarkeit zu demonstrieren und die Ungeheuerlichkeit von Aias' Vergehen herauszustellen. In vorhellenistischer Zeit wird jedoch weder in den literarischen noch den bildlichen Quellen Aias' Sakrileg als Vergewaltigung thematisiert, sondern als Vergehen gegen göttliches Recht<sup>282</sup>.

Auf dem Kasseler Kabirenbecher [390](#) steht der Frevel an Cassandra und an Athenas Heiligtum unter anderen Vorzeichen. Aias bringt seine Absichten gegenüber Cassandra, die entgegen der tradierten Ikonographie bekleidet ist, deutlich durch den erigierten Phallos zum Ausdruck: Er will Sex. Von der üblichen Bildtradition weichen noch weitere Elemente ab. Anstelle eines Kultbilds wird der Ort durch zwei Götterbilder markiert, von denen das weibliche keines von Athenas üblichen Attributen, sondern einen Polos trägt<sup>283</sup>. Unter den böotischen Göttinnen trägt Demeter eine derartige Kopfbedeckung. Ansonsten dient er als festliche Bekleidung matronaler Frauen und Mädchen<sup>284</sup>. Das gegenüberliegende Kultbild mit Helm ließe sich als Athena identifizieren. Es wird deutlich, dass das Bild [390](#) Details referiert, die vom tradierten Motiv divergieren. Kassandras Verwundbarkeit und die Ungeheuerlichkeit von Aias' Vergehen werden in eine komische Bildsituation invertiert: Cassandra ist hässlich und Aias folgt seiner sexuellen Begierde. Ein Defizit der Selbstkontrolle, das auch durch die abnorme Körperkonzeption zum Ausdruck gebracht wird.

Aufgrund der thematischen Nähe zur Mythenepisode von Cassandra und Aias wird das Paar auf der rechten Seite allgemein als Helena und Menelaos benannt<sup>285</sup>. Ihr Wiedersehen bei der Erstürmung Trojas wird in der 1. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. durch einen bärtigen Menelaos umgesetzt, der sich Helena im Laufschrift nähert, sie mit seinem Schwert bedroht oder es, von erneuter Liebe zu der schönen Königin entbrannt, fallen lässt. Oftmals unterstreicht die Anwesenheit der Aphrodite, die einen kleinen Eros gen Menelaos entsendet, dessen gewandelte Gesinnung. Für gewöhnlich ist Helena im Begriff vor ihrem Verfolger zurückzuweichen<sup>286</sup>.

<sup>281</sup> Stewart 1996, 74; Connelly 1993, 116-117.

<sup>282</sup> Stewart 1996, 84; LIMC I 1 (1981) 336-337 s. v. Aias II (O. Touchefeu).

<sup>283</sup> Unter den rf. Bildern hat sich Cassandra nur in einem Fall an ein anderes Standbild geflüchtet, nämlich an das des Apollon, s. CVA London (5) III I C 9 Taf. 65, 2 a: [att.-rf. Halsamphora](#), Zwerg-Maler, London BM E 336, um 450 v. Chr.

<sup>284</sup> Lullies 1940, Taf. 10, 2: [böot.-rf. Skyphos](#), Demeter links, Maler des Parisurteils, Berlin Staatliche Museen 3412, 450/430 v. Chr. Zu den Grabreliefs s. Schild-Xenidou 2008, 248-249 Nr. 15 Taf. 6 (um 450 v. Chr.). 253-254 Nr. 20 Taf. 7 (um 440 v. Chr.). 271 Nr. 38 Taf. 14 (410/400 v. Chr.). 317-318 Nr. 85 Taf. 34 (360/350 v. Chr.). Zu den Terrakotten s. Jeammet 2003, 113-116 Nr. 72-75 (400-350 v. Chr.).

<sup>285</sup> Schauenburg 1962; Lullies 1968, 133; Webster – Green 1978, 63 Nr. BV 9; Braun – Haevernick 1981, 66 Nr. 390; LIMC IV 1 (1988) 545 Nr. 290 s. v. Helene (L. Kahil); Yfantidis 1990, 252; Thompson 2008, 237-240; Walsh 2009, 81; Mitchell 2009, 271.

<sup>286</sup> LIMC IV 1 (1988) 540-541 Nr. 237-248 (Menelaos bedroht Helena mit dem Schwert). 343-345 Nr. 260-277 (Menelaos lässt sein Schwert fallen). 545 Nr. 284-286; 289 c (Menelaos ergreift Helena). 559-560 s. v. Helene (L. Kahil); LIMC VI 2 (1988) Nr. 237-248 Taf. 333-336. Nr. 260-277 Taf. 337-341. Nr. 284-286; 289 c Taf. 343-345. Mark Stansbury-O'Donnell 2014 deutet die Bilder, in denen Menelaos sein Schwert fallen lässt, als komische Wiedergaben der Mythenepisode.

Aus Bötien ist das Bildthema auf einem rotfigurigen Krater überliefert, der einen zeitgleiche Parallele aus dem frühen 4. Jh. v. Chr. bietet<sup>287</sup>. Sie Mythenepisode ist in einem bislang einzigartigen Motiv wiedergegeben. Ein bärtiger Nackter in der Mitte stürmt auf eine Frau am linken Bildrand zu. In weitem Ausfallschritt steht er auf einer Erhebung, also in einer Angriffsbewegung wie sie auch die Krieger auf böotischen Vasen und Grabreliefs vollführen<sup>288</sup>. Mit der Linken hält er sein Schwert, das noch in der Scheide steckt, mit der Rechten greift er sich in den Bart<sup>289</sup>. Rechts hat ihn ein Gefährte am Arm gepackt, um ihn zurückzuziehen. Menelaos trifft hier auf Helena – und der König von Sparta verharrt in seinem Ansturm nachdenklich vor seiner Frau, wie es Christina Avronidaki annimmt.

Das rechte Paar auf dem Kabirenbecher [390](#) begegnet sich unter umgekehrten Umständen. Das Mädchen läuft dem Krieger unbeabsichtigt in die Arme, der entweder zur Errettung oder Ergreifung von Kassandra bzw. des flüchtenden Mädchens heraneilt. Unabhängig davon, kann der Betrachter voraussehen, dass die beiden ineinanderlaufen werden. Hierin lässt sich ein komisches Moment erkennen. Dass es sich um Helena und Menelaos handeln soll, lässt sich aber ikonographisch nicht ausreichend untermauern, gleichwohl die komische Intention des Bildes auch ohne eine genaue Benennung des rechten Paares gewahrt bleibt.

Die ikonographische und motivische Konzeption der Darstellung enthält ausreichend Elemente, die das Geschehen als bevorstehenden Raub der Kassandra und als Aufeinandertreffen von Menelaos und Helena ausweisen. Die motivischen Abweichungen – die Götterbilder, der erregte Aias ohne Schild und der herannahende Aufprall zwischen ‚Helena‘ und dem unbärtigen ‚Menelaos‘ – kreieren eine komische Kehrseite eines tradierten Bildmotivs. Ob dem Rebrankenmaler eine Komödientravestie als Quelle diente oder er diese komische Mythenversion selbst entwarf, lässt sich m. E. nicht klären.

#### e) *Odysseus trifft Kirke und Penelope am Webstuhl* ([376](#), [398](#), [402](#) und [433](#))<sup>290</sup>

Der Kabirenskyphos [398](#) in London gibt die Begegnung zwischen Odysseus und Kirke wieder, die Homer im 10. Gesang der *Odyssee* schildert<sup>291</sup>. Der Rebrankenmaler hat auf [398](#) den Namen der Zauberin (ΚΙΡΚΑ) über den Kopf geschrieben<sup>292</sup>. Leicht nach vorne gebeugt hält Kirke mit beiden Händen Odysseus einen riesenhaften Skyphos entgegen. Sie ist mit einem langen Gewand bekleidet, über dem sie ein gefältetes Überkleid mit halblangen, weiten Ärmeln geworfen

<sup>287</sup> Avronidaki 2015a, 534 Abb. 1: [böot.rf. Kelchkrater](#), Zürich, Arch. Slg. der Univ., 2544, frühes 4. Jh. v. Chr.

<sup>288</sup> s. Anm. 193.

<sup>289</sup> Womöglich ist damit ein Gestus gemeint, der das Aufspüren einer Person meint, s. Heinemann 2016, 130.

<sup>290</sup> Entgegen der Ausgangsposition vorangegangener Untersuchungen, s. Ure 1933, 25-26; Touchefeu-Meynier 1968, 98-101 Nr. 191-197; Braun – Haevernick 1981, 27; Moret 1991, 229 mit Anm. 9. 230 Anm. 12; LIMC VI 1 (1992) 53-54 Nr. 27-33 s. v. Kirke (F. Canciani); Walsh 2009, 195-201, müssen die Malereien auf den originalen Vasen [405](#) in Nafplio und [559](#) in Chicago als sehr wahrscheinlich Fälschungen aus dem Corpus der Odysseus-Kirke-Bilder ausgesondert werden, s. *D. VIII. 5. Kabirenbecher 405 in Nafplio* und *D. VIII. 3. Böotisch-schwarzfigurige Stamnos-Pyxis/Lebes 559 in Chicago*. Die Darstellung auf dem Bonner Becher [363](#) behandelt m. E. Theseus' Abenteuer mit der krommyonischen Sau (Abb. 26, [363](#)), s. *D. III. 4c) Theseus und die krommyonische Sau*.

<sup>291</sup> Hom. Od. 10, 133-574.

<sup>292</sup> s. auch Wachter 2001, 24 Nr. BOI 22.

hat. Auf dem Kopf trägt Kirke eine schraffierte Haube, die eine Reihe Locken über der Stirn freilässt. Mit offenen Händen signalisiert ihr Odysseus, der den Pilos trägt, das große Gefäß entgegenzunehmen. Odysseus hat dem Betrachter seinen faltigen Rücken und sein mageres Gesäß zugewendet. Er stützt sich lässig, das Schwert unter den Arm geklemmt und die Beine überkreuz, auf einen unter die Achsel geschobenen Knotenstock. Rechts von ihm steht ein riesenhafter Hochwebstuhl, an dessen Tuchbaum bereits Stoff aufgerollt ist und an dem Kettfäden mit Webgewichten hängen<sup>293</sup>. Daneben sitzt ein Mischwesen auf dem Boden – halb Eber, halb Mensch. Der Kopf mit Schweineschnauze, der borstige Rücken und die Vorderbeine mit rundlichen Klauen zählen zu den tierischen Körperformen. Die Hinterbeine sind menschlich. Auf dem Londoner Becher empfängt Odysseus von Kirke das *Kykeon*. Die Wirkung des Zaubers zeigt sich bereits an einem seiner Gefährten, der sich in einen Eber verwandelt.

Dasselbe Bildthema wählte der Mysterienmaler I für den Skyphos [433](#) attischer Form<sup>294</sup>. Mit soeben gezücktem Schwert in der Hand bremst Odysseus in vollem Lauf ab und wendet den Kopf aus dem Bild: Große Kulleraugen, abstehende Ohren und ein gaffender Mund fangen den Blick des Betrachters ein. Ihm kommt Kirke entgegen, die eine mit Punkten gemusterte Kopfhäube und einen einfach gegürteten Peplos mit weitem Kolpos trägt. In der flachen Hand hält sie einen Skyphos und rührt darin mit ihrem Zauberstab einen Trank an. Hinter Kirke steht ein ähnlicher Webstuhl wie auf [398](#). Als Detail hat der Mysterienmaler I eine Webspule hinzugefügt, die auf dem Litzenstab aufliegt.

Ein ähnliches Bild zierte den Kabirenbecher [402](#) in Oxford (Mississippi) der Rebrankengruppe. Zum originalen Bildbestand gehören ein Webstuhl und der Körper einer Frau im Profil nach rechts, die einer ihr gegenüberstehenden Person ein Gefäß entgegenhielt. Vom Empfänger des großen Gefäßes ist nur mehr der Fußbereich erhalten, der von einem Gewand verdeckt war. Die weibliche Figur ist ähnlich gewandt wie Kirke auf dem Londoner Becher [398](#): Sie trägt ein langen Chiton und ein weites Übergewand, das bis zu den Knien reicht. Die rechte Gefäßhälfte wurde in der Neuzeit mit Fragmenten eines oder mehrerer anderer Kabirenbecher aufgefüllt<sup>295</sup>.

Ein großer Hochwebstuhl mit seitlichen Stützstreben füllt auch die linke Bildhälfte des Kabirenbeckers [376](#) in Cambridge (Massachusetts). Das Gefäß stammt aus der Werkstatt der Rebrankengruppe. Direkt neben dem Webstuhl sitzt eine Frau auf einem Klismos. Sie hat beide Arme erhoben und die Hände zu Fäusten geballt. Vor ihr stehen zwei männliche Gestalten, die ihr zugewandt sind. Torso und Beine der beiden Männer sind weitgehend verloren. Der vordere scheint sich auf einen schräg gestellten Knotenstock zu stützen, den er vermutlich unter die Achsel geklemmt hatte, während er sich der Frau entgegenlehnt. Über die aufgestützte Schulter hat er eine Chlamys gelegt, und auf dem Kopf trägt er wie sein Gefährte einen Pilos. Drei kurze Ritzlinien auf der Wange deuten einzelne Barthaare an, doch zeichnen sich im Streiflicht noch

<sup>293</sup> Zum antiken Hochwebstuhl s. Pekridou-Gorecki 1989, 21-23; DNP 12/1 (2002) 225-226 s. v. Textilherstellung (A. Pekridou-Gorecki); Pfisterer-Haas 2006, 108-112.

<sup>294</sup> Auf der Rückseite ist ebenfalls ein Abenteuer des Odysseus abgebildet, das im nächsten Abschnitt behandelt wird.

<sup>295</sup> s. D. VIII. 7. Kabirenbecher [402](#) in Oxford, Mississippi.

sehr vage Reste eines ehemals weißgemalten Vollbarts ab. Die folgende unbärtige Figur hat den linken, angewinkelten Arm über die Schulter erhoben und die Hand scheint etwas zu umgreifen. Vielleicht stützte sich die Figur auf einen in weiß gemalten Stab, vom dem jedoch keine Farbreste erhalten sind.

In der [attisch-rotfigurigen Vasenmalerei](#) wurde aus dieser homerischen Episode zumeist der Moment des Aufeinandertreffens von Kirke und Odysseus abgebildet: Odysseus zieht sein Schwert gegen Kirke, und die Zauberin, den Blick auf ihren Verfolger gerichtet, flieht erschrocken. Häufig entgleiten ihr dabei Skyphos und Zauberstab. Manchmal sind halb verwandelte Gefährten, die Tierkopf und -schwanz aufweisen, der Szene hinzugesellt<sup>296</sup>. Der spezifische Augenblick, wenn Odysseus droht Kirke zu töten, symbolisiert gemäß Margot Schmidt „die Wiederherstellung einer geltenden Ordnung“<sup>297</sup>. Eine bedrohliche, normkonträre Weiblichkeit wird von männlicher Seite bezwungen. Die Unterwerfung Kirkes wird durch ihre Flucht verdeutlicht. Die Gefahr, die sowohl von Kirke als auch anderen Frauenfiguren wie Kalypso oder den Sirenen ausgeht, wird laut Seth L. Schein in der *Odyssee* durch prototypische weibliche Tätigkeiten unterstrichen: Weben und Singen<sup>298</sup>. Das motivische Schema der zurückblickenden Kirke und des angriffslustig auf sie zustürmenden Odysseus entspricht den Bildmotiven der ‚erotischen Verfolgung‘<sup>299</sup>. Die Geschichte um Odysseus und Kirke gibt zudem deutlich eine erotische Komponente vor.

Nach Ansicht von Mark Stansbury-O’Donnell bezeugt die Affinität zur erotischen Verfolgung, dass die normativen Odysseus-Kirke-Bilder eine komische Aussageabsicht besitzen<sup>300</sup>. Er geht von Christiane Sourvinou-Inwoods These aus, anonyme Verfolger mit Schwert würden einen „more lethal threat to the pursued“<sup>301</sup> bedeuten als solche mit Lanze. Somit entsteht durch das Vorwissen des Betrachters, dass das Aufeinandertreffen von Odysseus und Kirke in einem sexuellen Kompromiss endet, eine komische Inkongruenz. Dem widerspricht, dass nahezu alle Mythen der erotischen Verfolgung in einer sexuellen Vereinigung münden<sup>302</sup>. Träger der Komik seien nach Stansbury-O’Donnell aber insbesondere die halb-verwandelten Gefährten, die in zwei Bildern mit ausgestreckten Armen im Rücken des aufspringenden Odysseus herbeilaufen und wie dieser die Verfolgung aufnehmen würden. Bei den beiden Bildern handelt es sich um

<sup>296</sup> Reeder 1996, 406 Nr. 133: [att.-rf. Glockenkrater](#), Warschau NM 140352, um 440 v. Chr. Touchefeu-Meynier 1968, 85-90 Nr. 170-177 Taf. 13, 1-5; 14, 1-3 (att.-sf. Vasenbilder). 91-97 Nr. 178-189 Taf. 15, 1-3. 16, 2; 17, 1; LIMC VI 1 (1992) 51 Nr. 5-5bis. 52 Nr. 13-17 (att.-sf. Vasenbilder). 51 Nr. 6-10. 53 Nr. 20-26 (att.-rf. Vasenbilder). 58-59 s. v. Kirke (F. Canciani); LIMC VI 2 (1992) Taf. 24-27; Andrae 1999, 257 Abb. 89-90. 260-264 Abb. 95-97; Schmidt 1996, 58-59; Giuliani 2003, 190-202. Einige Bilder zeigen nur Kirke und einen verwandelten Gefährten.

<sup>297</sup> Schmidt 1996, 59; s. auch Marinatos 1995, 134: „Liminality or marginality, when applied to the *persona* of Circe, can thus be defined as being outside the boundaries of the normal.“

<sup>298</sup> Schein 1995, 19.

<sup>299</sup> Sourvinou-Inwood 1979, 5.

<sup>300</sup> Stansbury-O’Donnell 2009; Stansbury-O’Donnell 2014.

<sup>301</sup> Stansbury-O’Donnell 2009, 33.

<sup>302</sup> Stewart 1996, 81-82.



umlaufende Friese auf Kelchkrateren<sup>303</sup>. Auf dem einen Gefäß in Bologna ist Kirke zweimal dargestellt: Sie verwandelt auf der einen Seite die Gefährten, die sich krümmen oder flüchten. Diese Szene geht ohne Unterbrechung zu Odysseus auf der anderen Gefäßseite über, der mit gezücktem Schwert Kirke bedroht. Dabei bildet Odysseus, der anders als seine Seemänner nicht läuft, eine Zäsur zwischen Kirke und den verwandelten Gefährten. Überdies stellt die unspezifische Armhaltung, die auch als flehender Gestus intendiert sein könnte, Stansbury-O'Donnells These in Frage.

Für den Fall der attisch-schwarzfigurigen ‚Bostoner Kirkeschale‘, die auf der einen Seite die nackte Kirke beim Mischen des Gifttranks und auf der anderen den trunkenen Polyphem zeigt<sup>304</sup>, gibt Detlev Wannagat eine Deutungsrichtung vor, die in Analogie auch für die Kabirenbecher relevant sein kann. Seines Erachtens stehen auf beiden Bildern weder die Blendung des Polyphem noch die Bezwingung der Kirke im Vordergrund, sondern das Trinken ungemischten bzw. ‚gepanschten‘ Weins – „hiermit wurde die zwiespältige Natur des Rauschtranks zum Ausdruck gebracht, der sowohl Trostbringer und damit Heilmittel als auch verderbliches Gift sein konnte“<sup>305</sup>. Odysseus, der gegen den Zaubertrank der Kirke immun ist, avanciert somit zum Helden des Weins.

Das Mischen des Zaubertranks steht auch im Zentrum der ‚kabischen‘ Darstellungen. Die Maler der Rebrankengruppe und der Mysterienmaler I wählten aber anders als die attisch-rotfigurigen Maler den Erzählabschnitt der Tranküberreichung. Auf dem Becher [398](#) schreitet Kirke auf Odysseus zu, und dieser nimmt bereitwillig den großen Skyphos entgegen. Die Darstellung auf [402](#) könnte motivisch ähnlich strukturiert gewesen sein. Das Bild des Mysterienmalers auf [433](#) kombiniert beide Momente – Odysseus' Angriff und die Übergabe des Zaubertranks. Doch im Unterschied zu den attischen Vasenbildern wendet sich Kirke nicht zur Flucht, sondern Odysseus scheint seine Bewegung abrupt zu stoppen und richtet einen erstaunten Blick an den Betrachter<sup>306</sup>. Das Trinken einer beachtlichen Menge starken ‚Gebräus‘, das potentiell die Verwandlung in ein Tier bewirkt, steht auch im Mittelpunkt der Bilder [398](#), [402](#) und [433](#). Der Erzählung bei Homer folgend kann das vergiftete *Kykeon* Odysseus jedoch nichts anhaben.

Ein bedeutsames Element aller drei Bilder stellt der große Webstuhl dar. Insgesamt kamen in der griechischen Vasenkunst Hochwebstühle äußerst selten zur Darstellung, doch sind alle in den gleichen semantischen Bildkontext eingebunden: Frauen bei der häuslichen Arbeit<sup>307</sup>. Das

<sup>303</sup> Stansbury-O'Donnell 2009, 34 Abb. 1: [att.-rf. Kelchkrater](#), Persephone-Maler, New York MMA 41.83, um 440 v. Chr.; Stansbury-O'Donnell 2009, 36 Abb. 3: [att.-rf. Kelchkrater](#), Phiale-Maler, Bologna Museo Civico Arch. 298, um 440 v. Chr.

<sup>304</sup> LIMC VI 1 (1992) 52 Nr. 14 s. v. Kirke (F. Canciani); LIMC VI 2 (1992) s. v. Kirke Nr. 14 Taf. 25; Wannagat 1999, Taf. 3, 1-2.

<sup>305</sup> Wannagat 1999, 16-19. 18 (Zitat). So auch Brilliant 1995, 168.

<sup>306</sup> Zum Glotzen und einem offen stehenden Mund als Ausdruck dummen Erstaunens s. *C. IV. 2. Αισχρολογία und γελοϊον in der griechischen Komödie*.

<sup>307</sup> Xanthudides 1910, 324-325 Abb. 1-2: [att.-rf. Epinetron](#), Athen NM 2179, um 440-430 v. Chr.; CVA Baltimore, Robinson Collection (2) 31-32 Taf. 43, 1: [att.-rf. Hydria](#), Umkreis des Polygnot, Cambridge Massachusetts Harvard Univ. Arthur M. Sackler Mus. 1960.342, um 430 v. Chr.; CVA Chiusi (2) 16-17 Taf. 35, 1; 36, 1-2; Gemini – Kader 2006, 28 Abb. 2.1. 46 Abb. 2.1. Buchrückseite: [att.-rf. Skyphos](#), Penelope-Maler, Chiusi Arch. Mus. 1831, um 450 v. Chr.; Pekridou-Gorecki 1989, 15 Abb. 2: [att.-sf. Lekythos](#), Amasis-Maler, New York

Weben von Stoffen war untrennbar mit der Welt der Frauen verbunden und dient im Bild als Ausdruck weiblicher Vorbildhaftigkeit. Gleichzeitig steht das Weben in den homerischen Epen mit Ränken und Täuschung in Verbindung – Penelope führt die Freier in die Irre, indem sie Laertes' Leichentuch nachts wieder auftrennt<sup>308</sup>.

Die motivische Anordnung der betreffenden Szenen offenbart abgesehen von der abnormen Körperkonzeption der Protagonisten keine narrativen Strukturen, die auf den ersten Blick eine komische Bildaussage vermuten lassen. Im Grunde zeigen die Bilder Elemente, die auch bei Homer Erwähnung finden. Einzig der erstaunte Odysseus auf dem Skyphos [433](#) vermittelt eine komische Intention<sup>309</sup>. Doch legen Größe und Präsenz des Webstuhls nahe, dass er für das Bildverständnis eine maßgebliche Rolle spielt. Falls der relativ häufigen Überlieferung dieses Bildmotivs nicht ein Zufall zugrunde liegt, besaß die Darstellung eine gewisse Popularität im Umfeld Thebens. Denkbar wäre, dass das Bildmotiv vom Mysterienmaler oder der Rebrankengruppe erfunden wurde oder parallel zu den vorangegangenen Vasenbildern auf literarisch oder mündlich tradierte Stoffe zurückgeht.

Tatsächlich stellt Odysseus eine prominente Figur in den Stücken der Alten und Mittleren Komödie dar. Die frühesten Theaterstücke stammen aus der dorischen Komödie und wurden von dem sizilischen Komödiendichter Epicharmos verfasst, der vor und nach der Zeit der Perserkriege tätig war<sup>310</sup>. Nach ihm brachte der Athener Kratinos seine Ὀδυσσεύς auf die Bühne. Ebenso übernimmt Odysseus eine Hauptrolle in zwei Satyrspielen des Euripides und des Aischylos<sup>311</sup>. Von Beginn an erschufen diese Dichter einen komischen Odysseus nicht durch die Erfindung neuer Charakterzüge, sondern sie betonten seine ureigenen Merkmale – seine gewieften Gaunereien, seine Listigkeit, Schlagfertigkeit und seine Tarnungen – und woben sie in Episoden der komischen Theaterdichtung ein. Grundzüge eines komischen Helden trägt Odysseus bereits in der Odyssee: Er ist der ‚David‘, der trotz zahlreicher Rückschläge den ‚Goliath‘ bezwingt, er ist ein menschlicher Held, der Angst verspürt, aber auf seiner beschwerlichen Reise keine Möglichkeit auslässt, ausgiebig Bankette zu begeben, unsterblichen Frauen zu erliegen und sich seiner Listigkeit zu erfreuen<sup>312</sup>. Einen Höhepunkt als lachhafte Bühnenfigur erfuhr Odysseus in der Mittleren Komödie, in der er auch einer ‚Verbürgerlichung‘ unterworfen wurde. Leider sind zumeist nur noch die Titel der Stücke oder vereinzelte Fragmente überliefert, doch wird aus diesen deutlich, dass Odysseus als geiler Lüstling sowie nimmersatter Gierschlund und

---

MMA 31.11.10, um 550 v. Chr. In ähnlichen Kontexten sind häufiger Frauen bei der Arbeit an einem Handwebrahmen dargestellt, s. z. B. Pfisterer-Haas 2006, 116 Abb. 4.16: [att.-rf. Pyxis](#), Maler der Louvre Kentauromachie, Paris Louvre CA 587, um 450 v. Chr.

<sup>308</sup> Liddell – Scott 1906 s. v. ὑφαίνω *weave; contrive, plan*; Carr 2000, 163; Christopoulos 2001, 100-101; Pfisterer-Haas 2006, 98-100.

<sup>309</sup> So auch Walsh 2009, 197-198. Walsh bespricht den Webstuhl nicht.

<sup>310</sup> Phillips 1959, 58-63; DNP 3 (1997) 1093-1094. 1097 s. v. Epicharmos (H.-G. Nesselrath); Casolari 2003, 205-209.

<sup>311</sup> Tanner 1915; Phillips 1959, 63-64; Nesselrath 1990, 236-239; Casolari 2003, 209-211.

<sup>312</sup> Adrados 2001, 17-20. 22.

Schmarotzer beim Symposion auftritt<sup>313</sup>. Diese Charakterisierung verlieh ihm bereits Epicharmos.

Kirke erscheint ebenfalls als prominente Figur in den Stücken der *Mese*. Überliefert sind die zwei gleich betitelten Stücke *Κίρκη*, einmal von Anaxilas, das andere Mal von Ehippos, die beide in die Zeit nach 375/350 v. Chr. datiert werden können<sup>314</sup>. Gibt das Fragment des ersten Stücks eine Warnung des Chores oder des Eurylochos wieder, sich vor Kirkes Zauberkunst zu hüten, debattieren im zweiten Fragment zwei Personen über das richtige Mischungsverhältnis von Wasser und Wein<sup>315</sup>. Federica Casolari bringt letzteres Fragment mit den hier besprochenen Kabirenbechern in Verbindung. Falls es sich um Darstellungen von Ehippos' Komödie handle, dann läge die Komik in der inhaltlichen Verkehrung des Mythenstoffes:

„Die homerische Zauberin ist zu einer mit ihrem eigenen Wein sparsam umgehenden Frau, der homerische Held, der ihrem Zauberspruch nicht erliegen ist, zu einem trunksüchtigen Menschen geworden, der jetzt gerne dem 'Zauber' wenig verdünnten Weines erliegen möchte.“<sup>316</sup>

Darüber hinaus betont Casolari, dass Kirke bereits in der späten Alten Komödie als Namensgeberin für eine talentierte Hetäre zum Einsatz kam. Ihr haftete in der komischen Dichtung die Rolle einer verführerischen Hexe an.

Eine enge inhaltliche Bindung zu den Vasenbildern verspricht der Titel einer Komödie des Alexis. Von dem Stück *Ὀδυσσεὺς ὑφαίνων*, *Der webende Odysseus*, sind drei Fragmente erhalten, die verschiedentlich gedeutet werden<sup>317</sup>. Im ersten Fragment verwünscht eine unbekannte Person den erbärmlichen Fang der Fischer, im zweiten wird lebhaft beschrieben, wie ein zu spätes Gelage notgedrungen in Spott, Scheltworten und Schlägereien endet, und das dritte Fragment nennt einen stadtbekanntem Athener Parasiten namens Tithymallos aus der 2. Hälfte 4. Jhs. v. Chr. Ausgehend von dieser recht dürftigen Grundlage vermutet Casolari, dass Odysseus bei seiner Heimkehr eine untreue Penelope antrifft, die ihn an den Webstuhl verbannt. Die ältere Forschung äußert die Annahme, Kalypso oder Kirke zwingen Odysseus am Webstuhl zu arbeiten bzw. es erfolgte ein komischer Rollentausch zwischen Penelope und Odysseus. Denkbar sei auch, dass das Wort ‚Weben‘ sich auf dessen Zweitbedeutung, das Ersinnen einer List, bezieht<sup>318</sup>.

Der Webstuhl auf [398](#), [402](#) und [433](#) könnte somit in Bezug zur Komödie *Der webende Odysseus* des Alexis stehen. Gegen eine direkte Verknüpfung spricht die Schaffenszeit des Alexis,

<sup>313</sup> Allgemein s. Casolari 2003, 214-224. Anaxandrides, *Odysseus*, Frgmt. 34 (Kock 1884); Anaxilas, *Kirke*; *Kalypso* Frgmt. 10-13 (Kock 1884); Amphis, *Odysseus* Frgmt. 27 (Kock 1884); Alexis, *Odysseus' Fußwaschung*; *Odysseus am Webstuhl* Frgmt. 154-157 (Kock 1884); Ehippos, *Kirke* Frgmt. 11 (Kock 1884); Eubulos, *Odysseus oder die Allesseherinnen*; *Nausikaa* Frgmt. 71; 68 (Kock 1884); Nikophon, *Sirenen* Frgmt. 21-22 (Kock 1884); Theopompos, *Odysseus*; *Sirenen* Frgmt. 35; 51 (Kock 1884). In diesem Sinne deutet Thompson 2008, 106-110, die Szene. Sie erklärt den Skyphos als Hinweis auf Weingenuss und gesellt Odysseus zu den Satyrn, die als hemmungslose Trinker charakterisiert seien.

<sup>314</sup> Anaxilas, *Kirke* Frgmt. 12-13 (Kock 1884); Edmonds 1959, 336-337 Nr. 12-13 (Anaxilas, *Kirke*). 150-151 Nr. 11 (Ehippos, *Kirke*); Casolari 2003, 218-220; DNP 1 (1996) 671-672 s. v. Anaxilas (H.-G. Nesselrath); DNP 3 (1997) 1087 s. v. Ehippos [2] (B. Bäbler),

<sup>315</sup> Phillips 1959, 64-67; Braun – Haevernick 1981, 27; Casolari 2003, 217-218. 220-225.

<sup>316</sup> Casolari 2003, 219-220.

<sup>317</sup> Alexis Frgmt. 155-157 (Kock 1884); Casolari 2003, 223-224.

<sup>318</sup> Casolari 2003, 223-224; Christopoulos 2001, 100-101.

die frühestens mit dem Datum 347 v. Chr. oder später anzusetzen ist<sup>319</sup>. Um 335 v. Chr. endet die Laufzeit der Kabirenskyphoi. Die magere Überlieferung zur Komödie des 4. Jhs. v. Chr. liefert zudem grundsätzlich nur ein recht spärliches Bild einzelner Theaterstücke. Von Bedeutung ist aber, dass Odysseus und Kirke von Epicharmos bis Alexis, d. h. ab ca. 480 v. Chr. bis ans Ende des 4. Jhs. v. Chr., als feste Bestandteile der komischen Bühnendichtung galten.

Gleichfalls wäre denkbar, wie es Erin Thompson und Stansbury-O'Donnell vorschlagen, dass Kirke am Webstuhl eine ‚klassische‘ Hausfrau wiedergeben soll. Hieraus ergibt sich eine komische Diskrepanz. Im Sinne einer Mythen travestie wird aus der exotischen Zauberin vom Ende der Welt eine Frau, die den ihr zustehenden Platz in der Polisgesellschaft einnimmt – ein Wandel „from fearful goddess to domesticated mortal woman“.<sup>320</sup>

In den Theaterstücken jedenfalls spielten das Einnehmen ‚hochprozentiger‘ Tränke, die verführerische Erotik der Kirke und Odysseus als Lüstling, Vielfraß und Parasit eine zentrale Rolle. Vielleicht sollte das begierige Greifen nach dem Trank auf [398](#) Odysseus als ewig durstigen Nimmersatt kennzeichnen. Steht der Webstuhl überdies für Odysseus bereit, so ließe sich im Sinne Casolaris ein komisches Motiv vertauschter Geschlechterrollen postulieren: „Auf jeden Fall dürfte wohl die Darstellung eines webenden Odysseus das Publikum zum Lachen gebracht haben, weil diese Tätigkeit eine typische Beschäftigung der Frauen war.“<sup>321</sup> Oder die Zauberin besticht als komische Figur durch ihre Hausfrauenqualitäten.

Wie oben bereits angesprochen, verwendet insbesondere Homer das Verb ‚weben‘ auch als metaphorische Bezeichnung für das Ersinnen einer List oder Betrugerei<sup>322</sup>. Bei der Webarbeit schildert der Ependichter explizit Kirke, Kalypso und Penelope. Bei allen drei Frauen verbringt Odysseus eine lange Zeit und alle drei zeichnen sich durch List und Tücke aus. Darüber hinaus stellt Menelaos Christopoulos heraus, dass Odysseus naturgemäß eng mit seinem Schiff, genauer mit dem Schiffsmast, zu griechisch ἰστός, verknüpft ist<sup>323</sup>. Selbiges Wort bezeichnet im Griechischen auch den Webstuhl. Es wäre somit denkbar, dass der Webstuhl auf den Bildern [398](#), [402](#) und [433](#) auf die Doppeldeutigkeit des Wortes ἰστός anspielt – Odysseus bei Kirke folglich seine Expertise des ἴσθημι nicht auf dem Wasser, sondern bei der Hausarbeit in vertauschten Geschlechterrollen zum Besten geben darf. Die abnorme Körperkonzeption, das gierige bzw. dümmlich erstaunte Auftreten des Odysseus, der doppeldeutige ἰστός und die Idee vertauschter Rollenbilder oder der unterwarteten Hausfrau geben Einsicht in die komische Aussageabsicht der Odysseus-Kirke-Bilder.

Der riesige Webstuhl bindet auch die Darstellung auf dem Becher [376](#) in diese Bildgruppe ein. Das Motiv der Tranküberreichung ist jedoch nicht dargestellt. Vielmehr lässt sich die Armhal-

<sup>319</sup> DNP 1 (1996) 488 s. v. Alexis (H.-G. Nesselrath).

<sup>320</sup> Thompson 2008, 110. Stansbury-O'Donnell deutet den Webstuhl als ‚Bildwitz‘, der mit dem Gegensatz der Stereotypen Hausfrau und verführerischen Zauberin spielt: Der Webstuhl der Penelope steht im Haus der Kirke, s. Stansbury-O'Donnell 2009, 38.

<sup>321</sup> Casolari 2003, 224. Ebenso Moret 1991, 241

<sup>322</sup> s. Anm. 308.

<sup>323</sup> Christopoulos 2001, 100-101.

tung der sitzenden Frau, die scheinbar nichts in Händen hält, weiblichen Figuren auf attisch-rotfigurigen Vasen gegenüberstellen, die [bei der Spinnarbeit](#) gezeigt sind. Diese sitzen auf einem Diphros oder Klismos, halten einen Spinnrocken oder eine Spindel in der Hand und zupfen Garn aus einem Wollknäuel. Garn und Wolle sind zumeist in weißer oder roter Tonfarbe aufgemalt worden<sup>324</sup>, wie es auch für den Kabirenbecher [376](#) denkbar wäre. Ich konnte im Streiflicht jedoch keine Farbreste erkennen. Zu einer Spindel könnte aber der längliche Glanztonrest nahe der rechten Hand der Frauenfigur gehört haben. Das Bild auf [376](#) gibt vielleicht nicht die Episode bei Kirke wieder, sondern das Wiedersehen von Penelope und Odysseus (19. Gesang der *Odyssee*). Odysseus wird, als Bettler verkleidet, von Penelope empfangen, die ihm berichtet, was in seiner Abwesenheit am Hof vorgefallen ist. Handelt es sich um Penelope und einen weißbärtigen Odysseus, dann ließe sich die dritte Figur als Telemachos identifizieren<sup>325</sup>. Der fragmentierte Zustand des Bildes erschwert eine genaue Deutung sowie die Suche nach einer etwaigen komischen Bildintention.

Die kleine Bildgruppe um Odysseus, Kirke und eventuell auch Penelope neben einem Webstuhl lässt sich im Abgleich mit der griechischen Bildtradition und der literarischen Überlieferung von Homer bis zu den Komödiendichtern des 4. Jhs. v. Chr. mit einer dezidiert komischen Bildausage verbinden. Die abnorme Körperkonzeption, die mögliche Doppeldeutigkeit von *ιστός* für Webstuhl und Mastbaum, Odysseus' komische Charakterisierung als Vielfraß, Lüstling und gewiefter Gauner lassen erahnen, dass Odysseus' Gier nach einem starken Trunk für ihn ‚tragisch‘ mit ungebührlicher Arbeit am Webstuhl der ‚Hausfrau‘ Kirke, einer entzauberten Göttin, enden könnte.

#### f) *Odysseus auf hoher See* ([433](#))

Auf Seite A des Skyphos [433](#) stellte der Mysterienmaler I das Aufeinandertreffen von Kirke und Odysseus dar. Die Rückseite ist demselben Heros gewidmet. In weitem Ausfallschritt reitet Odysseus, der durch eine Beischrift neben seinem Kopf eindeutig benannt ist, auf zwei Spitzamphoren über eine Reihe von spiralförmigen Wellen<sup>326</sup>. Odysseus hat um den linken Arm

<sup>324</sup> Als Beispiele s. CVA Zürich (1) Taf. 24, 9-10: [att.-rf. Lekythos](#), Aischines-Maler, Zürich Mus. der Univ. 2507, um 460 v. Chr.; Pfisterer-Haas 2006, 116 Abb. 4.17: [att.-rf. Kalpis](#), Klio-Maler, München Staatl. Museen SL 476, um 430 v. Chr.; CVA Athen NM (1) 4-5 Taf. 6,1: [att.-rf. Pyxis](#), Athen NM 1584, 490/480 v. Chr.; Kunisch 1997, Nr. 417 Taf. 143: [att.-rf. Schalenfragment](#), Makron, Großbritannien Privatbesitz, um 490/480 v. Chr. Häufig stehen die Frauen bei der Spinnarbeit. Mit ausgebreiteten Armen ziehen sie einen Faden aus dem Rocken und fädeln diesen auf die Spindel auf, s. CVA Palermo, NM (1) II I C 12 Taf. 22, 3-5: [att.-rf. Lekythen](#), Vlasto-Maler – Triptolemos-Maler, Palermo NM V 694 – V 693, um 480/470 v. Chr.; CVA Braunschweig (1) 32-33 Taf. 25, 5: [att.-rf. Hydria](#), Polygnot-Gruppe, Braunschweig Herzog Anton Ulrich Mus. 220, um 440/430 v. Chr.; CVA London BM (6) III I C 6 Taf. 89, 7: [att.-rf. Hydria](#), Kliomaler, London BM E 215, um 440/430 v. Chr. Vgl. auch die Darstellung spinnender Frauen auf attischen Grabstelen, s. Stears 2001, 110-111 Abb. 1-3.

<sup>325</sup> Telemachos wurde in der griechischen Kunst zu selten dargestellt, als dass sich eine spezifische Ikonographie entwickelt hätte. Auf den Reliefs des kleinasiatischen Grabbezirks von Gjölbaschi-Drysa trägt er wie sein Vater einen Pilos, s. LIMC VII 1 (1994) 855 Nr. 11 s. v. Telemachos (A. Bernhard-Walcher); LIMC VII 2 (1994) Taf. 590 s. v. Telemachos.

<sup>326</sup> Lowenstams Bildbeschreibung, Odysseus würde über die Wellen laufen, auf denen auch Fische und Amphoren schwimmen, ist nicht zuzustimmen, s. Lowenstam 2008, 78. Mit dem rechten Bein im Ausfallschritt berührt

eine Chlamys gewickelt, die vom Wind aufgebläht wird. Mit der rechten Hand stößt er einen Dreizeck ins Meer, während um sein ‚Floß‘ zwei Fische schwimmen. Zusätzlichen Antrieb erhält Odysseus durch Boreas, der in der rechten oberen Bildfeldecke als bärtiger Kopf mit aufgeblähten Backen erscheint. Sein Name ist ebenfalls beige beschrieben<sup>327</sup>.

Ebenso wie die Bilder von Odysseus und Kirke neben einem Webstuhl besitzt auch dieses Motiv keine direkten Vergleiche innerhalb der böotischen und attischen Vasenmalerei. Entscheidend für eine Bilddeutung sind aber der Dreizack, die Identität der Figuren und das Amphorenfloß. Der Dreizack zählt zu den kanonischen Attributen Poseidons, dessen Groll Odysseus stets die Heimkehr nach Ithaka verwehrt. Offensichtlich bewerkstelligte Odysseus es, sich das mächtige Werkzeug des Poseidon anzueignen. Vielleicht deshalb setzte der Mysterienmaler I Odysseus' Namen hinzu, um eine Verwechslung mit dem Gott zu vermeiden<sup>328</sup>. Es scheint, als tauche Odysseus den Dreizack ins Meer, um, ähnlich wie Poseidon in der *Odyssee*, die Meereswogen und den Nordwind heraufzubeschwören<sup>329</sup>. Seine Chlamys verwendet der Held dabei als Segel, in das Boreas aus voller Kraft Wind bläst. In den homerischen Epen schickt Boreas sowohl günstige als auch verheerende Winde<sup>330</sup>. Im vorliegenden Fall scheint er Odysseus allerdings wohlgesonnen zu sein.

Odysseus' Fortbewegungsmittel besteht aus zwei Transportamphoren, die am spitzen Gefäßboden mit knopfartigem Fuß, dem langen schmalen Hals und den großen Henkeln gut zu erkennen sind<sup>331</sup>. Zumeist wurde in solchen Amphoren flüssiges Handelsgut transportiert. Ob, wie Margarete Bieber vermutet, die Amphoren Odysseus mit Wein bzw. Wasser versorgen sollen, und er mit dem Dreizack Fische einfängt, wie es auch Wachter annimmt, scheint mir irrelevant bzw. nicht stimmig zu sein<sup>332</sup>; Odysseus stößt mit dem Dreizack nicht nach den Fischen. Thompson vermutet, dass der König von Ithaka auf einem Meer aus Wein dahinsegelt – das würden ähnliche Wellenmotive an den Innenseiten attischer Gefäße nahelegen, die mit Wein gefüllt die Bilder quasi auf der Oberfläche der Flüssigkeit schwimmen ließen<sup>333</sup>. Das Bild befindet sich jedoch an der Außenseite des Skyphos.

Die ungewöhnlichen Erzählmomente der Darstellung setzen nach Ansicht von Wachter eine literarische Vorlage voraus: „The scene presupposes a theatrical performance (partly in local

---

Odysseus deutlich die vordere Amphore. Ferner zeigt die starre Nebeneinanderstellung der Amphoren, dass sie eine Art Floß darstellen.

<sup>327</sup> Zu den Namensbeischriften s. Wachter 2001, 22 Nr. BOI 18.

<sup>328</sup> Mylonopoulos 2010, 190.

<sup>329</sup> Beispielsweise in Hom. Od. 5, 291-296 lässt Poseidon Odysseus' Floß kentern, nachdem dieser von der Insel der Kalypso aufgebrochen war: „Sprach's und brachte Wolken zusammen und regte das Meer auf, / Mit den Händen den Dreizack greifend, und alle die Wirbel / Trieb er an von allerlei Winden und hüllte in Wolken / Erde zugleich und Meer. Vom Himmel hernieder brach Nacht ein. Ost und Süd und der widrige Westwind fielen zusammen / Und der im Äther geborene Nord und wühlten die Flut auf“; s. Übs. Hampe 1979. Weitere Stellen s. Hom. Il. 12, 27; Hom. Od. 4, 506.

<sup>330</sup> Boreas als zerstörerischer Wind s. Hom. Od. 5, 296; 328; 331; 385. 9, 67; 81. Il. 14, 475; Od. 19, 200. Boreas als günstiger Wind s. Hom. Od. 10, 507. Il. 14, 253; 299

<sup>331</sup> Whitbread 1995, 34.

<sup>332</sup> Bieber 1961, 48; Wachter 2001, 318 § 461.

<sup>333</sup> Thompson 2008, 110-112.

dialect? [...]) rather than something merely conjured up from the imagination of the painter<sup>334</sup>. Wachter ist beizupflichten, dass die Kenntnis eines zugehörigen komischen Mythenstoffs das Lesen der Darstellung verständlicher machen würde. Die stark fragmentierte Überlieferung zum komischen Odysseus offenbart aber keine Details, die sich inhaltlich mit der vorliegenden Szene in Einklang bringen lassen. Es sei aber an Odysseus' prominente Rolle in der *Archaia* und *Mese* erinnert<sup>335</sup>.

Allerdings bietet das Bild genügend Anhaltspunkte, um die komische Absicht auch ohne literarische Vorlage zu verstehen. So erregen die zwei einfachen Transportamphoren in der Funktion als provisorisches Fortbewegungsmittel und die Chlamys als Behelfssegel komisches Erstaunen, insbesondere in Verbindung mit dem gewaltigen Dreizack des Poseidon und der Hilfeleistung durch den starken Boreas. Diese Zusammenstellung offenbarer Widersprüche und die abnorme Körperkonzeption verleihen dem Bild eine subtile sowohl parodistische als auch travestierende Komik. Der erfindungsreiche und listige Odysseus – das notdürftige Floß und der Dreizack deuten auf diese charakteristischen Eigenschaften – scheint Poseidon ausgespielt zu haben, der in seiner Rolle als Gott verspottet und herabgesetzt wird. Odysseus erscheint hier als komischer, triumphierender Held.



Abb. 24 Kabirenbecher 356 ehemals in Berlin, *Antikenslg. der Staatl. Museen*, 3284  
[© Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Foto: Fotowerkstatt Staatliche Museen zu Berlin]

<sup>334</sup> Wachter 2001, 318 § 461.

<sup>335</sup> s. D. III. 3e) *Odysseus trifft Kirke und Penelope am Webstuhl*.

#### 4. Mythen panhellenischer Heroen

Im Bildrepertoire der Kabirenbecher treten der korinthisch-lykische Heros Bellerophon, der attische Held Theseus sowie Herakles auf, der als böotischer Held – in seinen Jugendjahren – und als gesamtgriechischer Heros erachtet wurde.

##### a) *Der umgarnte Herakles (356)*

Die Vorderseite des Berliner Kabirenbeckers **356** zeigt das Aufeinandertreffen von Kadmos und dem Drachen des Ares<sup>336</sup> (Abb. 23, **356**). Die Rückseite handelt ebenfalls von einem bedeutenden thebanischen Heroen: Herakles (Abb. 24, **356**). Unterhalb einer Weinranke hat der Maler der Branteghemwerkstatt vier Figuren aufgereiht. In der Mitte entgleitet einem in den Mantel gehüllten, bärtigen Mann der geschweifte Stock, als er nach der Hand des Herakles greift, der einen Helm mit aufwändigem Helmbusch auf dem Kopf trägt, ein Tierfell über den rechten Arm gelegt hat und in der gesenkten Linken eine knotige Keule hält. Den Kopf der Mantelfigur bekrönt eine weiße ‚Sichel‘. Der nackte Herakles versucht, sich in einem weiten Ausfallschritt zu entfernen. Zu den Seiten stehen weitere Mantelgestalten. Die rechte ist leicht nach vorne gebeugt und stützt sich auf einen Stock, Haar und Bart sind weiß gemalt. Die linke Figur ist bartlos und bis unter den Hals in einen Mantel gewickelt. Unter dem Saum des Himations ragen drei Stümpfe hervor, die vermutlich die Füße und einen Stock darstellen sollen.

Die bisherigen Deutungen sind sich in der Identifikation des mittleren Paares recht einig: Links handelt es sich um Herakles, ausgewiesen durch Fell und Keule, und rechts um seinen erfolglosen Nebenbuhler, den Flussgott Acheloos, der in Menschengestalt und mit Stierhörnern auf dem Kopf dargestellt ist<sup>337</sup>. Die beiden flankierenden Figuren werden zumeist anonym als junger und alter Mann benannt. Bruns vermutet in der weißbärtigen Figur Oineus, den Vater von Deianeira, um deren Gunst Acheloos wirbt – laut Sophokles, indem er sich in einen Stier, eine Schlange und einen Menschen mit Stierkopf verwandelt<sup>338</sup>. Nach einer älteren Überlieferung nimmt er die verschiedenen Tiergestalten im Kampf gegen Herakles an, der ihm ein Horn abbricht. Um es zurückzuerhalten, muss Acheloos dem Helden das Füllhorn der Nymphe Amaltheia überlassen. Damit hat Herakles Acheloos besiegt und erhält als Preis Deianeira<sup>339</sup>.

Die Figur des sicheltragenden Mannes deckt sich aber nur teilweise mit der ikonographischen Überlieferung zu Acheloos. Der Flussgott wird in klassischer Zeit zumeist als Stier mit menschlichem Gesicht oder Kopf wiedergegeben. Im griechischen Siedlungsraum zeigen wenige Münzen aus Metapont einen nackten, langbärtigen Mann mit Stierhörnern und Rinderohren, der als Acheloos benannt ist<sup>340</sup>. Ab frühklassischer Zeit vollzieht sich eine Vermenschlichung stierge-

<sup>336</sup> s. D. III. 2a) *Kadmos und der Drache des Ares*.

<sup>337</sup> Wolters – Bruns 1940, 100 Nr. K 22; Webster – Green 1978, 63 Nr. BV 7; Braun – Haevernick 1981, 64 Nr. 356; Walsh 2009, 174-176; Kressirer 2016, 488-489.

<sup>338</sup> Soph. Trach. 5-14.

<sup>339</sup> LIMC I 1 (1981) 12 s. v. Acheloos (H.P. Isler); Molinari – Sisci 2016, 65-66. 65 Anm. 252.

<sup>340</sup> LIMC I 1 (1981) 30-36. bes. 32 s. v. Acheloos (H.P. Isler); Kraay 1966, 307 Taf. 82, 230: *Stater aus Metapont*, Berlin Staatl. Museen, um 450 v. Chr. Die Inschrift auf der Münze verdeutlicht, dass diese als Preis bei Spielen zu Ehren des Acheloos vergeben wurde.



staltiger Flussgottdarstellungen, die im 4. Jhs. v. Chr. in der Wiedergabe als Mensch mit Stierhörnern münden<sup>341</sup>. So zeigt eine Pelike vom Beginn des 4. Jhs. v. Chr. [einen gebeugten menschengestaltigen Okeanos](#) – sein Name ist beigeschrieben – mit kurzen Stirnhörnern und gestützt auf einen Stock. Neben der Personifikation des Weltmeeres sind die Hesperiden am Drachenbaum und Herakles dargestellt<sup>342</sup>. Herbert A. Cahn erklärt das Erscheinen von Okeanos bei den Hesperiden damit, dass „diese an den äußersten Gestaden des Weltmeeres wohnen“<sup>343</sup>.

Verglichen mit dem Bild auf der Pelike könnte die sicheltragende Figur auf **356** als Okeanos benannt werden, insofern die ‚Sichel‘ Hörner darstellen soll. Der Kopfaufsatz erinnert aber auch an eine Mondsichel, zumal Stierhörner meist schräg oberhalb der Schläfen oder über der Stirn aus dem Kopf wachsen<sup>344</sup>. Vor der hellenistischen Zeit wurden weibliche Mondgottheiten wie z. B. Selene mit einer Mondsichel dargestellt, die sich jedoch neben der Göttin im Bildfeld befindet<sup>345</sup>. Eine Ausnahme bildet die kleinasiatisch-festländische Gottheit Men, Beschützer von Grab und Familie, der aber erstmals nach der Mitte des 4. Jhs. v. Chr. in der griechischen Bildkunst erscheint<sup>346</sup>. Somit lässt es sich ikonographisch weder nachweisen noch widerlegen, dass es Acheloos oder Okeanos sind, die Herakles an die Hand nehmen<sup>347</sup>. Im Mythos begegnet Herakles beiden Fluss- bzw. Meeresgottheiten<sup>348</sup>. In der klassischen Bildkunst ist das Aufeinandertreffen von Herakles und dem gehörnten, stiergestaltigen Acheloos ein beliebtes Thema<sup>349</sup>.

Auf **356** ist Herakles durch Tierfell und Keule deutlich charakterisiert. Doch steht der pomöse Helm mit Helmbusch aufsatz und seitlichen Federquasten im Widerspruch zu seiner übli-

<sup>341</sup> Weiß 1984, 102-105. 120-122. Carina Weiß erklärt die Vermenschlichung der Flussgötter als Einfluss des zeitgenössischen Theaters; s. auch Aston 2011, 78.

<sup>342</sup> Weiß 1984, Taf. 12, 2: [att.-rf. Pelike](#), Pasithea-Maler, New York MMA 08.258.20, 400-375 v. Chr.; s. auch LIMC VII 1/2 (1994) 32 Nr. 4 Taf. 22 s. v. Okeanos (H.A. Cahn): [att.-rf. Spitzamphora](#), Okeanos als weißhaariger Greis neben dem Drachenbaum, Strymon, Nilos, weitere Flussgötter und Hesperiden Kopenhagener Maler, Privatbesitz, 480/470 v. Chr.

<sup>343</sup> LIMC VII 1 (1994) 33 s. v. Okeanos (H.A. Cahn).

<sup>344</sup> vgl. die Darstellungen von Stieren auf den Bechern **297** (s. Deckblatt) und **389** der Rebrankengruppe sowie Bilder von Acheloos, s. LIMC I 2 (1981) Taf. 46 Nr. 218. Taf. 53 Nr. 257 s. v. Acheloos (H.P. Isler).

<sup>345</sup> LIMC VII 1 (1994) 713 s. v. Selene, Luna (F. Gury). Vgl. CVA Berlin (3) 12-13 Taf. 111, 4; 132, 6: [att.-rf. Kylix](#), Curtius-Maler, Berlin Staatl. Museen F 2524, um 450 v. Chr.; CVA Kopenhagen (4) 113 Taf. 145, 1a: [att.-rf. Kolonnettenkrater](#), Nausikaa-Maler, Kopenhagen NM 7030, 460/450 v. Chr. Allein auf dem Innenbild einer Schale des Brygos-Malers in Berlin trägt eine Wagenlenkerin eine Scheibe auf dem Kopf. Es könnte sich um Selene handeln, s. CVA Berlin (3) 19-20 Taf. 134, 7. Vgl. auch hellenistische oder römische Darstellungen der Artemis-Selene, die eine Mondsichel auf dem Kopf trägt, s. LIMC II 1 (1984) 689 Nr. 900-911 (L. Kahil).

<sup>346</sup> LIMC VI 1/2 (1992) 470 Nr. 126 Taf. 251. 471 s. v. Men (R. Vollkommer): [Fragment eines Reliefs](#), Widderreiter auf großer Mondsichel, aus Attika, Boston MFA 1972.78, um 340 v. Chr.

<sup>347</sup> Zwei Vasenbilder aus früh- und hochklassischer Zeit zeigen einen bärtigen Mann in Himation und langem Chiton, der auf einen Knotenstock gelehnt Herakles gegenübersteht und ihn grüßt, s. LIMC IV 1 (1988) 824-825 Nr. 1560; 1563 s. v. Herakles (J. Boardman – O. Palagia – S. Woodford). In einem Fall ist das Wort [X]AIPE beigeschrieben. Die Identifikation dieser Figur ist jedoch unsicher. Es könnte sich um Herakles' Schwiegervater Oineus handeln. Als bärtiger Mann ist auch Syleus charakterisiert, für den Herakles Fronarbeit in dessen Weinberg verrichten muss. Der Heros zerstört Syleus' Weinberg, leert seinen Keller und erschlägt den Weinbauer. In der Vasenmalerei ist Syleus aber durch eine Hacke gekennzeichnet, s. LIMC VII 1 (1994) 825-826 s. v. Syleus (J.H. Oakley).

<sup>348</sup> Beide treten in der Tragödie auf oder werden dort erwähnt. Bei Sophokles ist es Acheloos, s. Soph. Trach. 5-14. Euripides nennt Okeanos als stierköpfigen Gott, s. Eur. Or. 1377. Aischylos lässt Okeanos auf einem Vogel zu Prometheus kommen. Er versucht Prometheus zum Einlenken seines Verhaltens gegenüber Zeus zu bewegen, s. Aischyl. Prom. 286-398.

<sup>349</sup> Aston 2011, 87-88; LIMC I 1 (1981) 25-28 Nr. 214-263 s. v. Acheloos (H.P. Isler).

chen Ikonographie<sup>350</sup>. Mit einem ähnlichen Helm ist Herakles auf einem pästanisch-rotfigurigen Kelchkrater des Asteas dargestellt, der auf eine tragikomische Bühnenversion des Mythos um Herakles' *Mania* zurückgehen könnte<sup>351</sup>. Einen üppigen, „dreimalhohen“ Helmbusch, geschmückt mit prächtigen Straußenfedern, lässt sich auch der Athener Feldherr Lamachos in Aristophanes' *Acharnern* von einem Sklaven auf seinem Helm anbringen. Der komische Held Dikaiopolis macht sich über Lamachos lustig, zumal Motten den prächtigen Helmbusch zerfressen haben<sup>352</sup>. Als sich Dikaiopolis und Lamachos das erste Mal begegnen, bittet Dikaiopolis ihn, seinen Schild umgedreht zu Boden zu legen und ihm eine seiner Helmfedern zu borgen. Dikaiopolis steckt sich die Feder in den Hals, um sich in den Schild zu übergeben; „denn bei Helmbüschen wird mir übel“<sup>353</sup>. Die pomphafte Kopfbedeckung scheint das blasierte und kriegslustige Auftreten des Lamachos zu unterstreichen. Mit Blick auf die Gefäßvorderseite<sup>354</sup> (Abb. 24, 356) scheint der Helm des Herakles ähnlich der Kleidung und Reiseausrüstung des Kadmos ein Requisite der Komödie darzustellen, das eine genuin komische Semantik mit sich bringt. Parallel wäre zu erwägen, ob die Mondsichel bzw. die ‚Hörner‘ in gleicher Weise zu interpretieren sind – als Hörner-Requisite.

Wie ist das gesamte Motiv nun einzuordnen? Von Epicharmos bis Menander extrapolierten die Dichter typische Merkmale des mythischen Herakles und schufen die komische Gestalt des Kraftprotzes und Schlägers, des Feinschmeckers und Vielfraßes<sup>355</sup>. Mehr geben die überlieferten Komödientexte zur Deutung eines komischen Herakles nicht her. Das Bildmotiv hier zeigt hingegen einen extravaganten Herakles umgeben von drei Männern. Er versucht sich dem Handgriff des gehörnten Mannes zu entziehen, blickt aber gleichzeitig zu ihm zurück. Der siegverwöhnte Held wird womöglich in ein physisch verweichlichtes und effeminiertes Gegenbild verkehrt. Darin erinnert die Figurenkonstellation – zwei Mantelfiguren flankieren einen älteren Mann im Himation, der einen jüngeren umschmeichelt – an Erastes-Eromenos-Szenen in der attischen Vasenmalerei des 6. bis 4. Jhs. v. Chr.<sup>356</sup> Nur dass auf dem Kabirenbecher kein hübscher Jüngling, sondern ein dicklicher Herakles das Objekt der Begierde ist. Und die trägt der ältere Liebhaber, vermutlich Acheloos oder Okeanos, deutlich zur Schau: seine Hörner. Im Mythos bricht Herakles dem Flussgott Acheloos ein Horn ab. Soll im Bild angedeutet sein, dass Herakles auch am Horn dieses ältlichen Acheloos Hand anlegen soll? Eine Brücke für diese Deutung schlägt ein Fragment des archaischen Lyrikers Archilochos<sup>357</sup>. In einem seiner Gedichte bezeichnete er den Penis als „ein weiches Horn“. Im selben Fragment heißt es, Aristoteles sprach von „mit dem Horn prunkend“ statt „mit dem männlichen Glied sich brüstend“.

<sup>350</sup> Vergleichbare Helme ohne Seitenzier tragen die Reiter beim Schildstechen auf einer panathenäischen Preisamphora in Berlin, die zwischen 392-385 v. Chr. entstanden ist, s. Bentz 1998, 167 Nr. 4.001 Taf. 100.

<sup>351</sup> Galinsky 1972, 95: [päst.-rf. Kelchkrater](#), Asteas, Madrid Arch. Mus. 11094, um 350 v. Chr.

<sup>352</sup> Aristoph. Ach. 1103-1109.

<sup>353</sup> Aristoph. Ach. 585-586: Τῆς κεφαλῆς νύν μου λαβοῦ, ἴν' ἐξεμέσω· βδελύττομαι γὰρ τοὺς λόφους.

<sup>354</sup> s. D. III. 2a) *Kadmos und der Drache des Ares*.

<sup>355</sup> Hošek 1963, 122-124; Galinsky 1972, 85-95.

<sup>356</sup> Dover 1978; Koch-Harnack 1983; Lear – Cantarella 2008.

<sup>357</sup> Archil. West 247 (= Bergk 171), Übersetzung bei: Nickel 2003, 191

Die Bilderzählung lässt sich zwar nicht *en detail* rekonstruieren, aber Motiv und Ikonographie treffen klar eine komische Bildaussage: Dabei entspricht die Figurenkonstellation gleichsam Eromenes und Erastes, wobei Herakles in dieser Rolle einen ungewohnten, komischen Anblick bietet.

*b) Bellerophon, Pegasus und die Chimaira (324 und 414)*

Die großformatigen Fragmente des Kabirenbechers 324 in Athen sind oberhalb einer ehemals umlaufenden Efeuranke mit mythischen Szenen dekoriert. Erhalten ist die Darstellung einer Geranomachie<sup>358</sup> (Abb. 20, 324) sowie auf der gegenüberliegenden Seite der Kampf zwischen Bellerophon, Pegasus und der Chimaira (Abb. 25, 324). Mit nach vorne gebeugtem Oberkörper und in weitem Ausfallschritt zerrt Bellerophon mit aller Kraft an Pegasus' Zügeln, der sich mit ausgebreiteten Schwingen und steigenden Vorderbeinen zur Wehr setzt. Zusätzlich zieht Bellerophon an einem Stab, den er um den Flügel des Pferdes verkeilt hat. Ein kleiner Querstrich an seinem Hinterkopf könnte zu einem Petasos gehört haben. Zwischen den Beinen ist noch der Ansatz des großen Gliedes zu erkennen, Teile der rechten Körperseite und das Gesicht sind verloren. Am Kopf von Pegasus, der insgesamt normativ gestaltet ist, sind Reste von Weißauftrag erhalten. Sie gehörten vielleicht zum Zaumzeug. Beiden steht die schlanke Chimaira mit Löwenkopf und Ziegenhaupt auf dem Rücken gegenüber. Der eingerollte Schwanz mit Quaste bildet den Abschluss. Scheinbar hat sie die rechte Pfote erhoben<sup>359</sup>.

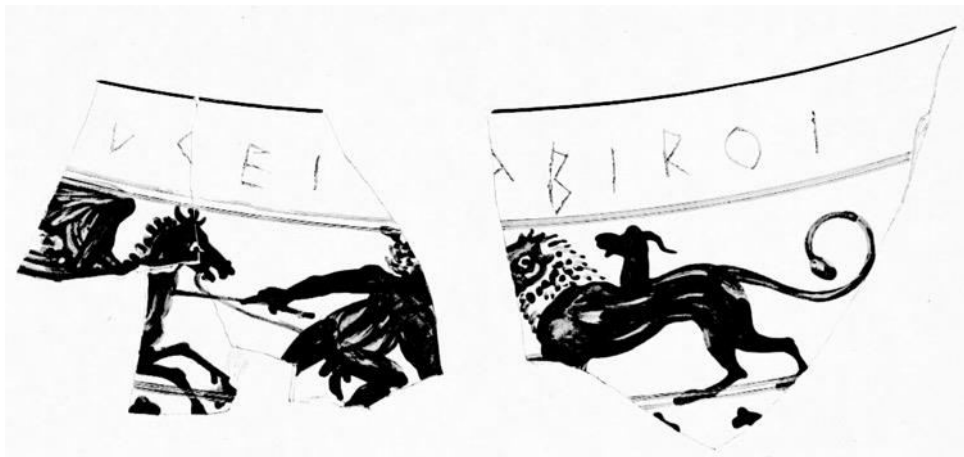


Abb. 25. Fragment 324 eines Kabirenbechers im Athener Nationalmuseum, 10530  
[Umzeichnung aus: Wolters – Bruns 1940, Taf. 12]

Das übliche Motivschema zeigt in der Zeit um 400 v. Chr. Bellerophon auf Pegasus über der Chimaira reitend, kurz bevor der Heros seine Lanze auf das Ungeheuer niederstößt<sup>360</sup>. Abwei-

<sup>358</sup> s. D. II. 3. *Die Pygmäen auf den Kabirenbechern*.

<sup>359</sup> Über der Darstellung war eine Weihinschrift an Kabiros angebracht, die sehr wahrscheinlich aus einem Eigennamen und dem Namen des Kabiros im Dativ bestand (Tab. 4).

<sup>360</sup> LIMC VII 1 (1994) 229 s. v. Pegasus (C. Lochin); s. auch Schild-Xenidou 2008, Nr. 57 Taf. 22 b: [Grabstele des Rhynchon](#) aus schwarzem Granit, Theben Arch. Mus. 55, um 410 v. Chr.; Schild-Xenidou 2008, Nr. 56 Taf. 21 b: [Grabstele des Saugenos](#) aus schwarzem Granit, Theben Arch. Mus. 56, um 410 v. Chr.; Schild-Xenidou 2008, 293-294 Nr. 61 Taf. 25: [Grabstele des Athanias](#), Malibu J. Paul Getty Mus. 93.aa.47, um 400 v. Chr. In der attischen Vasenkunst ist Bellerophons Abenteuer selten wiedergegeben worden, öfters hingegen in der unteritalischen, s. LIMC VII 1 (1994) 224 Nr. 153 s. v. Pegasus (C. Lochin); LIMC VII 2 (1994) Taf. 158

chend hiervon ist auf **324** Pegasus' Bereitschaft, sich dem Monster zu stellen, wenig ausgeprägt. Weder sitzt Bellerophon auf Pegasus auf noch hat das fliegende Ross den Heros in die Luft erhoben. Stattdessen tritt das Pferd mit äußerstem Widerwillen den Rückzug an, bevor es überhaupt zu einer Auseinandersetzung zwischen den beiden Kampfparteien gekommen ist. Bellerophon hingegen versucht mit aller Kraft sein feiges Schlachtross zum Kampf zu überreden<sup>361</sup>.

Seit dem 5. Jh. v. Chr. wurde das Motiv von Bellerophon auf Pegasus, der seine Lanze auf die Feuer speiende Chimaira niederfährt, als Bildformel des Sieges verwendet. Ganz anders auf dem fragmentierten Kabirenbecher **324**. Der Karlsruher Kabirmaler beließ die Ikonographie der Protagonisten, arrangierte aber die Bildelemente neu und charakterisierte Bellerophon als unfähigen, physisch abnormen Helden. Verglichen mit dem Pygmäen und der Ziege auf dem Bostoner Kabirenbecher **367** sowie dem Jäger und seinem Jagdhund auf dem Becher **379** in Dresden (Abb. 19, **379**), wo jeweils ein kontrollunfähiges Herrchen einem opponierenden Hund bzw. Reittier gegenübergestellt ist<sup>362</sup>, scheint es auch Bellerophon an heroischen Qualitäten zu fehlen, sein Reittier zu befehligen. Pegasus' ängstlicher Widerwille gibt den Anstoß für die Komik des Bildes und konterkariert den genuin übernatürlichen Status des Zauberpferdes<sup>363</sup>.

Die Quelle, auf die der Karlsruher Kabirmaler womöglich zurückgriff, lässt sich für die vorliegende Mythentravestie nicht eindeutig feststellen. Bellerophon wird in wenigen Fragmenten von Komödien erwähnt und ist in der Bildkunst vertreten<sup>364</sup>.

### c) *Theseus und die krommyonische Sau (363)*

Auf dem Kabirenbecher **363** (Abb. 26, **363**) in Bonn hat der Maler der Rebrankengruppe drei Figuren einander gegenübergestellt<sup>365</sup>. Links lehnt sich ein nackter, bartloser Mann auf eine Keule. Er steht breitbeinig da, das angewinkelte linke Bein weit nach vorne gestellt, das andere ist Standbein. Zugleich ist die rechte Hand lässig in die Hüfte gestemmt. Vor ihm kauert mit durchgestreckten Vorderbeinen eine Wildsau. Einem Hund gleich ist sie in ‚Gebetshaltung‘ zu Boden gesunken und richtet die geöffnete Schnauze dem Mann entgegen. Soweit noch zu erkennen, überkreuzen sich die Hinterläufe mit dem Beinbereich einer kurzhaarigen, weiblichen Figur dahinter. Sie beugt sich weit über das Wildschwein und streckt von hinten ihre Arme über das geduckte Tier.

---

Nr. 153: att.-rf. Epinetron, Athen NM 2179, um 430 v. Chr. Für unteritalische Bilder, melische Reliefs und Silberplatten s. LIMC VII 1/2 (1994) 224-225 Nr. 154-165 Taf. 158-160 s. v. Pegasos (C. Lochin).

<sup>361</sup> Mitchell 2009, 270; Thompson 2008, 101-102. 227, sieht einen gegenteiligen Vorgang dargestellt: Pegasus steigt in die Levade, er sei damit in einer Vorwärtsbewegung. Eine weitere führende Deutung unterlässt Thompson allerdings.

<sup>362</sup> s. D. IV. 1c) *Jäger und Jagdhund* und D. II. 3. *Die Pygmäen auf den Kabirenbechern*.

<sup>363</sup> So auch Walsh 2009, 187.

<sup>364</sup> Epinikos Frgmt. 2 (Kock 1888); Euboulos Frgmt. 16 (Kock 1884).

<sup>365</sup> Auf der Gegenseite flankieren zwei große Wasservögel einen Männchen machenden Hasen (Abb. 22, **363**), s. D. II. 4b) *Vögel der Rebrankengruppe*.



Abb. 26. Kabirenbecher 363 im Akademischen Kunstmuseum in Bonn, 1768  
[mit frdl. Genehm. des Akademischen Kunstmuseums in Bonn, Foto: K. Schlott]

Annie D. und Percy N. Ure deuten in der Erstveröffentlichung des Skyphos die Figuren als Odysseus, einen verwandelten Gefährten und Kirke. Das komische Moment sei die feindliche Reaktion des Gefährten gegen seinen Herrn und Retter Odysseus. In der Folgezeit schließt sich die Forschung dieser Interpretation weitgehend an<sup>366</sup>. Diese Annahme findet m. E. jedoch nur wenig Widerhall in der Ikonographie der Figuren, wie es auch Erin Thompson anmerkt<sup>367</sup>. Ein bartloser Odysseus, der zudem ohne den charakteristischen Pilos aber mit einer Keule ausgestattet ist, besitzt keinen zweifelsfreien Wiedererkennungswert. Ebenso wird Kirkes Ikonographie auf den Kabirenbechern stets durch Sakkos, Skyphos und Zauberstab definiert (vgl. [398](#), [402](#), [433](#)). Befremdlich wirkt zudem der vollständig verzauberte Gefährte, wie er in der Bildkunst klassischer Zeit nicht in Erscheinung tritt.

Ein bartloser Keulenträger, ein Wildschwein und eine kurzhaarige Frau bilden aber die Bestandteile eines anderen Mythenstoffs: Auf dem Weg von Troizen nach Athen begegnet Theseus der krommyonischen Sau, die von einer alten Frau aufgezogen wurde. Andeutungen auf den Mythos finden sich literarisch frühestens im 5. Jh. v. Chr., doch erfahren wir nichts über den genauen Inhalt; nur dass die Sau als krommyonisch bzw. kremmyonisch bezeichnet wird. Spätere Quellen aus dem 2. Jh. v. Chr. berichten erstmals von einer Wildsau, einem Ungeheuer namens Phaia (die Graue), benannt nach ihrer gleichnamigen Amme. Theseus gelingt es das angeblich

<sup>366</sup> Wolters – Bruns 1940, 99 Nr. K 18; Touchefeu-Meynier 1968, 100 Nr. 196; Führer Bonn 1971, 128 Nr. 143; Braun – Haevernick 1981, 27. 65 Nr. 363; LIMC VI 1 (1992) 53 Nr. 28 s. v. Kirke (F. Canciani); Walsh 2009, 195. 315 Nr. 91.

<sup>367</sup> Thompson 2008, 102-103. 265-266.

männermordende Untier zu erlegen<sup>368</sup>. Die Mehrzahl der schriftlichen Quellen beschränkt sich auf den Kampf zwischen der Sau und Theseus. Plutarch beschreibt zwei Überlieferungsstränge: zum einen den Mythos um die Sau, die Phaia heißt, und zum anderen den Mythos einer Wegelegerin aus Krommyon, die aufgrund ihrer mordenden Gesinnung und ihres ausschweifenden Lebenswandels Sau genannt wird<sup>369</sup>.

Bildlich ist der Mythos um die krommyonische Sau ausnahmslos in der attisch-rotfigurigen Vasenmalerei des 5. Jhs. v. Chr. zur Darstellung gebracht worden, insbesondere auf den sog. Zyklenschalen, auf denen mehrere Abenteuer des Theseus umlaufend aneinandergereiht sind. Der nackte Heros hat zumeist seine Chlamys um den ausgestreckten Arm gelegt. Er geht mit dem Schwert oder einem Speer gegen das Wildschwein vor, bisweilen holt er zusätzlich mit einem Stein in der anderen Hand gegen das Untier aus. Neben dem Schwert zählt die Keule zu den Hauptattributen des jugendlich-bartlosen Theseus. Zumeist erhebt die Wildsau ihre Schnauze und die Vorderbeine gegen den Heros. Hinter der Wildsau, die durch die prallen Zitzen als Muttertier markiert ist, steht eine weißhaarige, gebeugte Frau mit kurzem Haar und faltigem Gesicht. Sie hat einen Arm flehend erhoben und stützt sich oftmals auf einen langen Stab. Baum und Felsen im Hintergrund dienen als Landschaftskennzeichnung<sup>370</sup>. Die Figur der alten Phaia entspricht dem Typus der Amme in der klassischen Ikonographie<sup>371</sup>.

Die motivische wie ikonographische Ausgestaltung des Bildes auf **363** (Abb. 26, **363**) lässt sich mit den Bildern des Theseusabenteuers in Übereinstimmung bringen. Anders als auf den attischen Bildern zeigt Theseus keinerlei Kampfbereitschaft, sondern nimmt eine gelassene Haltung ein. Ebenso scheint die Wildsau entgegen dem normativen Bildschema angstvoll zum Rückzug zu drängen und von ihrer Amme zum Angriff ermutigt zu werden. Doch die Haltung ließe sich noch anders erklären: Einem Hund gleich nimmt das Tier eine Begrüßungspose ein. Denn die Sau will spielen, Theseus soll Stöckchen werfen.

Die Schriftquellen liefern die Nachricht, dass es sich bei der krommyonischen Sau um ein gefürchtetes und äußerst bedrohliches Monstrum handelt. Laut Susanne Pfisterer-Haas fällt auf, dass „dieses Untier weiblich ist, ansonsten geben sich die Helden fast ausschließlich mit männlichen wilden Tieren ab“. Hinzu kommt, dass Theseus ein weibliches, monströses Tier tötet, das noch dazu ein Muttertier ist. Es muss unbekannt bleiben, wer der Nachwuchs der Sau ist<sup>372</sup>, doch stellt auch Pfisterer-Haas die berechtigte Frage: „Wozu braucht die Sau eine Trophos?“<sup>373</sup>.

<sup>368</sup> Brommer 1982, 9-10; Neils 1987, 9. 14; LIMC VI 1 (1992) 139 s. v. Krommyo (E. Simantoni-Bournia).

<sup>369</sup> Plut. Thes. 9, 2. Zu den Schriftquellen s. Brommer 1982, 9 Anm. 1

<sup>370</sup> Brommer 1982, 10-12 Abb. 1; 3; 11. Taf. 5 b; 8 b; 9b; 12-14; 16 b; 36 a-b; LIMC VI 1/2 (1992) 141. 140-141 Nr. 1-14 Taf. 62-64 s. v. Krommyo (E. Simantoni-Bournia); LIMC VII 1/2 (1994) 927-928 Nr. 39; 41; 43-44; 46-47; 49-53 Taf. 627-633 s. v. Theseus (J. Neils); Fornasier 2001, 69-71 mit Abb. 31-32. Eine Darstellung weist die Beischrift ‚Krommyo‘ auf, s. LIMC VI 1 (1992) 141 Nr. 13 Taf. 64 (E. Simantoni-Bournia). Hierbei handelt es sich wahrscheinlich um eine Ortsbezeichnung: Krommyo bei Korinth. Auf einigen Bildern kämpft Theseus gegen einen Eber ohne die Anwesenheit einer Frau. In diesen Fällen kann nicht mit Sicherheit der Mythos um die krommyonische Sau identifiziert werden, s. LIMC VII 1/2 (1994) 930-931 Nr. 86-96 Taf. 641-642 s. v. Theseus (J. Neils).

<sup>371</sup> Pfisterer-Haas 1989, 21-22; Simon 2004, 70.

<sup>372</sup> Nach Strabon ist sie die Mutter des kalydonischen Ebers, s. Strabon 8, 6, 22.

<sup>373</sup> Pfisterer-Haas 1989, 22.

Diese Konstellation widerspricht der sozialen Konzeption der Polisordnung. Die krommyonische Sau lässt sich weiblichen Mythengestalten, wie den Sirenen, Amazonen, Medusa oder Kirke gegenüberstellen, die aufgrund ihrer physischen wie mentalen Konstitution außerhalb des sozialen Ordnungsgefüges stehen. Eine jede von diesen wird von einem Heroen bezwungen, getötet oder resozialisiert. Im Fall der krommyonischen Sau auf **363** begegnet Theseus nicht wirklich einer gefährvollen Weiblichkeit. Der Heros scheint auch wenig beeindruckt von seiner Gegenspielerin, die voller Angst zurückweicht oder – so lässt sich das Bild ebenfalls lesen – ihn freundlich begrüßt und mit ihm spielen will. Das Fazit wäre demnach: Das Bild thematisiert entweder eine asoziale und hässliche jedoch gefahrlose, geradezu lachhafte Weiblichkeit, der selbst ein komischer Held im Gewand der abnormen Körperkonzeption gegenüberreten kann. Oder die Komik liegt darin, dass Theseus nicht einem Monster gegenübertritt, sondern einer verspielten Sau. Der Held musste dann offenbar keine allzu gefährliche und mutige Tat vollbringen.

## 5. Folkloristische Mythen und Monster – Die Verkehrung weiblicher Schönheit (401)

Ein riesenhaftes, stark behaartes, weibliches Ungeheuer mit großen, hängenden Brüsten und verzerrter Physiognomie jagt einem nackten Mann hinterher, der einen Pilos auf dem Kopf trägt (401). Mit ausgestreckten Armen versucht das Untier, ihn zu ergreifen. Zwischen Verfolger und Verfolgtem liegt ein Joch auf dem Boden, an dessen Enden jeweils ein Eimer oder Korb befestigt ist. Offenbar hat der Pilosträger das Joch zugunsten einer schnellen und unbehinderten Flucht fallen lassen. Er eilt auf einen Baum zu, der sich in zwei Äste gabelt. Darauf haben sich bereits zwei Männchen in Sicherheit gebracht und blicken hinunter. Vor dem Baum ist ein nicht sicher identifizierbarer Gegenstand aufgestellt, bei dem es sich um einen Pflug oder eine anthropomorphe Herme handeln könnte, die eine Wegkreuzung in der ländlichen Gegend markiert<sup>374</sup>.

Das Bild erinnert an die Thematik und das Motiv der ‚erotischen Verfolgung‘ auf attisch-rotfigurigen Vasenbildern<sup>375</sup>. Auf diesen stellen Götter, Heroen und namenlose Jünglinge sterblichen wie unsterblichen Frauen nach, z. B. Boreas der Oreithyia, Zeus der Europa oder Theseus der Antiopē<sup>376</sup>. Seltener verfolgen Männer Männer und in keinem Fall Frauen weibliche Gestalten. Eine Ausnahme bilden die Darstellungen von Eos, die Tithonos oder Kephalos hinterherläuft. Grundsätzlich strecken die Verfolger einen oder beide Arme nach dem Mädchen aus, bekommen sie oftmals bereits an der Schulter zu fassen oder sind schon nahe herangerückt. Es

<sup>374</sup> Levi 1964, 155-156; Boardman 1973, 177 Abb. 183.

<sup>375</sup> Stewart 1996, 74. 90; Kaempf-Dimitriadou 1979, 43; Woodford 2003, 57-62. Andrew Stewart zufolge haben die Verfolgungen und Ergreifungen einen Anteil von ca. 4 % an der Gesamtanzahl aller Vasen des 5. Jhs. v. Chr., was die große Beliebtheit dieses Bildthemas verdeutlicht.

<sup>376</sup> Für Bildvergleiche s. den ausführlichen Tafelteil bei Kaempf-Dimitriadou 1979. Als Auswahlbeispiele s. Caskey –Beazley 1954, Nr. 111 Taf. 63: [att.-rf. Pelike](#), Lykaon-Maler, Boston MFA 34.79, 450/440 v. Chr.; CVA Oxford (1) Taf. 42, 1; 7: [att.-rf. Oinochoe](#), Oxford Ashmolean Mus. V 566, 460/450 v. Chr.; Kaempf-Dimitriadou 1979, Taf. 15, 3: [att.-rf. Stamnos](#), Polygnotos-Gruppe, Paris Louvre G 412, 450/440 v. Chr.; Sourvinou-Inwood 1987, 135-136. 150-152.

scheint, dass diese Bilder das Liebeswerben und die Jagd als gleichartige Vorgänge wiedergeben. So verweisen die oftmals von den Mädchen getragenen Blumen in den Bereich der Wildnis, wie auch die Götter in den mythischen Erzählungen sterbliche Jungfrauen beim Blumenpflücken überraschen<sup>377</sup>. Die Mädchen werden in den schriftlichen Quellen bisweilen mit Tieren verglichen und ihre Verfolgung und Ergreifung wurde gleichbedeutend mit der Jagd auf ein Tier angesehen<sup>378</sup>. Die Wildheit der Mädchen, die noch ἀδμής „ungebändig, noch nicht angejocht, unvermählt“<sup>379</sup> sind, wird gezähmt.

Wenn jedoch auf zahlreichen attischen Vasenbildern Eos Tithonos oder Kephalos verfolgt, möchte Ellen D. Reeder darin einerseits die Verbildlichung der Liebeslust einer Göttin und andererseits die Bedrohung und Furcht vor dem unersättlichen Liebesverlangen einer Frau sehen. Im Fall des Tithonos endet Eos' Liebe tragisch. Die Morgengöttin bat um Unsterblichkeit, aber vergaß ewige Jugend zu wünschen, woraufhin Tithonos als alter Greis dahinsiecht<sup>380</sup>. Im Bild ist die Furcht vor der aktiven Liebe einer Frau durch die Gegenwehr des Tithonos umgesetzt, der als einziger Verfolgter mit seiner Leier gegen die Göttin ausholt wie bisweilen auch Kephalos einen Stein gegen die Göttin erhebt. Die weiblichen Verfolgten setzen sich in keinem Fall zur Wehr<sup>381</sup>.

Die Umkehrung der Geschlechterrollen erstellt ein komisches Gegenbild, ähnlich den Frauen in Aristophanes' *Ekklesiazusen*, die in die Rollen der Männer schlüpfen und die politischen Geschäfte übernehmen. In gleicher Weise ist auf dem Kabirenbecher [401](#) sexuelles Verlangen und die Jagd auf einen nicht mehr ‚angejochten‘ Jüngling thematisiert. Es wäre denkbar, dass das fallengelassene Joch als Wortspiel zu ἀδμής aufgefasst wurde. Der Ort des Geschehens in die Welt außerhalb der Polis verlegt – in ein gefährliches ‚Draußen‘, wo eine zutiefst hässliche, monströse und liebeshungrige Frau unbescholtenen Männern nachjagt.

Wie Thomas B.L. Webster deutet David Walsh die mittlere Figur aufgrund des Pilos als Odysseus, der auch durch den höheren Grad der physischen wie physiognomischen Abnormität von den beiden Männchen auf dem Baum unterschieden sei<sup>382</sup>. Daraus folgert Walsh, dass es sich bei der „huge hairy ogress“<sup>383</sup> nur um Kirke handeln könne, die vielleicht eine Dosis von ihrer eigenen ‚Medizin‘ verabreicht bekam. Alexandre Mitchell schlägt eine Deutung des Mons-

<sup>377</sup> vgl. Benton 1970, 193-194 Taf. 1: [att.-rf. Pyxis](#), Zeus und Mädchen mit Blüte, Cambridge Fitzwilliam Mus. 1933.1, 480/470 v. Chr.

<sup>378</sup> Sourvinou-Inwood 1987, 136-140. 152-153; Reeder 1996, 299-300.

<sup>379</sup> Pape 1954, 36 s. v. ἀδμής.

<sup>380</sup> Reeder 1996, 398-399.– Als Bildbeispiele s. Kaempf-Dimitriadou 1979, Taf. 11, 1.2: [att.-rf. Halsamphora](#), Eos und Tithonos, Oinokles-Maler, Paris Cabinet des Médailles 374, 480/470 v. Chr.; CVA Kopenhagen (8) 263-264 Taf. 339, 1 a-c: [att.-rf. Pelike](#), Eos und Kephalos, Achilleus-Maler, Kopenhagen Ny Carlsberg Glyptothek 13406, 460/450 v. Chr.

<sup>381</sup> vgl. Kaempf-Dimitriadou 1979, Taf. 11, 5: [att.-rf. Hydria](#), Art des Barclay-Malers, San Francisco M.H. De Young Memorial Mus. L.74.46.6, 450/440 v. Chr.; Kaempf-Dimitriadou 1979, Taf. 8, 6: [att.-rf. Skyphos](#), Pantoxena-Maler, Paris Cabinet des Médailles 846, 450/440 v. Chr.; Kaempf-Dimitriadou 1979, Taf. 9, 2: [att.-rf. Kelchkrater](#), London BM E 466, 430/420 v. Chr.; s. auch Barringer 2001, 108-109 zur gefährlichen Charakterisierung sexuell aggressiver Frauen: „Females who sexually pursue or hunt bring about disaster“.

<sup>382</sup> Webster – Green 1978, 64 Nr. BV 10; Walsh 2009, 199-201.

<sup>383</sup> Walsh 2009, 199.



ters als „humorous visual interpretation of the Cyclops“<sup>384</sup> vor. Eine Deutung als bartloser Odysseus mit dem Joch eines Bauern bzw. eines Händlers, der vor einer in ein Affenmonster verwandelten Kirke bzw. Kyklopen davonrennt, erweist sich als problematisch. Zumal der Pilos auch Teil der Ikonographie von Handwerkern und Erwerbslosen ist<sup>385</sup>.

Hässliche, männermordende Frauenfiguren besitzen unter den Bezeichnungen Lamia, Empousa oder Mormo ihren Platz im Volksglauben der Griechen<sup>386</sup>. Vornehmlich hellenistische und nachchristliche Quellen, aber auch kurze Bemerkungen in klassischen Schriften beschreiben sie als weibliche, vampirähnliche Geister, die Kinder töten, tief in der Erde oder in Wäldern hausen, und deren Hässlichkeit sogar sprichwörtlich geworden war. Bei Philostratos locken sie unter dem Schein der Liebe Jünglinge an und verführen diese, um ihnen das Blut auszusaugen und ihr Fleisch zu verzehren<sup>387</sup>. Im Denken der Griechen wurden solche Monsterfrauen als folkloristische Märchengestalten verortet, die im Grunde nur Kindern Angst bereiten konnten<sup>388</sup>.

Doch besaßen sie auch ihren festen Platz in der komischen Gegenwelt. Aristophanes nennt die ungewaschenen Hoden (!) der Lamia als Charakteristikum eines grässlichen Monstrums, das er als Schimpfwort gegen die politischen Scharlatane Athens schleudert<sup>389</sup>. In den *Wespen* fragt Antikleon, ob Philokleon sich einer gewählten Aussprache bedienen könne, um mit feinen Herrschaftlichen Konversation zu betreiben, woraufhin dieser sagt: „Vieles [könnte ich ihnen sagen]. Als erstes würde ich sagen, dass Lamia, als man sie ergriffen hatte, furzte (...)“<sup>390</sup>. Alan Sommerstein interpretiert Lamias Furz als eine komische Waffe gegen ihre Angreifer<sup>391</sup>. In den *Fröschen* begegnen Dionysos und Xanthias der furchterregenden Empousa, deren eines Bein aus Metall und das andere aus Eselsmist besteht. Ihr Gesicht ist feuerrot und ihre Gestalt wandelt sich von einem Ochsen in ein Maultier, dann in eine menschliche Frau und zuletzt in einen Hund. Beim Anblick des Ungetüms laufen Dionysos und Xanthias in panischer Angst kopflos umher, um ein Versteck zu finden. Dionysos' Furcht äußert sich zudem mit einer plötzlichen Darmausscheidung. Dann verschwindet Empousa urplötzlich<sup>392</sup>. Die ängstliche Reaktion der beiden Protagonisten und die Erscheinung eines ungestalteten Kinderschrecks gaben dem Publikum vermutlich reichlich Anlass zu Gelächter.

<sup>384</sup> Mitchell 2009, 274.

<sup>385</sup> s. Anm. 195.

<sup>386</sup> Halm-Tisserant 1989, 78; Sommerstein 2002, 23; DNP 6 (1999) 1079-1080 s. v. Lamia (S.I. Johnston); Patera 2014.

<sup>387</sup> Philostr. Ap. 4, 25; Dion.Hal. de Thuky. 6; Diod. 20, 41; s. allgemein RE XII (1924) 544-546 s. v. Lamia 1 (F. Schwenn); DNP 6 (1999) 1079-1080 s. v. Lamia (S.I. Johnston); LIMC VI 1 (1992) 189 s. v. Lamia (J. Boardman).

<sup>388</sup> Xen. Hell. 4, 4, 17; Plat. Krit. 46 c; Plat. Phaid. 77 e; Plat. rep. 2, 381 e; s. auch Bieber 1961, 248; Halm-Tisserant 1989, 78; Sommerstein 2002, 19.

<sup>389</sup> Aristoph. Pax 754. 758: „Ich bot ihm zuerst von allen die Stirn, dem Tier mit den schneidenden Hauern, (...) des Seehunds Gestank, den Arsch des Kamles, und der Lamia schmutzige Hoden“; Übs. Seeger 1968.

<sup>390</sup> Aristoph. Vesp. 1176-1177: Antikleon: Τίνα δῆτ' ἄν λέγοις; – Philokleon: Πολλοὺς πάνυ. πρῶτον μὲν ὡς ἡ Λάμι' ἀλοῦσ' ἐπέρδετο (...); Übs. nach Seeger 1968. Selbiges Motiv s. auch in Aristoph. Eccl. 77-78; Krates Frgmt. 20 (Kock 1880).

<sup>391</sup> Sommerstein 2002, 23.

<sup>392</sup> Aristoph. Ran. 285-309.

Die Darstellung auf dem Kabirenskyphos [401](#) erzählt die Geschichte harmloser Bauern, die in der freien Natur von einem weiblichen gorillaähnlichen Monster überrascht werden und fliehen. Zur Komik der Szenerie trägt neben der Verfolgung insbesondere die Identität der Opfer bei: Es handelt sich um einfache Landmänner, die nicht in der Lage sind, sich gegen das Ungeheuer zur Wehr zu setzen. Darüber hinaus sind die Absichten der Monsterfrau wohl bizarrerweise erotischer Natur. Es mag bei der Darstellung des haarigen Ungeheuers auf [401](#) in Anbetracht der folkloristischen Überlieferung auch das Motiv des Menschenfressens hereingespielt haben, das im Allgemeinen häufig mit diversen Monstern wie den Kyklopen verknüpft war<sup>393</sup>.

Der Maler der Rebrankengruppe verlegte mit dem Bild auf [401](#) das Märchen von einer riesigen Monsterfrau in ein komisches Sujet, dessen Verkehrung auf mehreren Ebenen vollzogen wurde: vertauschte Geschlechterrollen, verkehrte Größenverhältnisse, verzerrte Körperbildung, negierte Erotik und männermordende, hässliche Weiblichkeit. Die ursprüngliche Quelle, der sich der Maler der Rebrankengruppe bediente, um diesen Märchenstoff bildlich zu fassen, lässt sich nicht mit Gewissheit eingrenzen; sowohl die mündliche Erzählung einer tradierten Folklore als auch der Stoff einer Komödie können in Erwägung gezogen werden. Die Leistung, das komische Thema für das Medium der Vasenkunst aufzubereiten, muss jedoch dem Vasenmaler zugesprochen werden.<sup>394</sup>

## 6. Die Mythenparodien und -travestien – Zusammenfassung

Die Maler der Kabirenskyphoi schöpften für ihre Bilder aus dem mythischen Themenvorrat Thebens, aus dem trojanischen Mythenkreis und aus den Vitae panhellenischer Heroen. Aufgrund der lokalen Verbreitung der Kabirenbecher, die auf das Polisgebiet von Theben und Thespiai beschränkt ist<sup>395</sup>, erscheint es kaum verwunderlich, dass heimische Heroen, wie Kephalos, Kadmos oder Herakles dargestellt wurden. Umgekehrt mag es überraschen, dass diese ‚nationalen‘ Heldenfiguren der Lächerlichkeit preisgegeben wurden. Herakles' Keule und Bogen dienten z. B. als heraldische Motive der föderalen und thebanischen Münzprägung<sup>396</sup>. Mehrere Heiligtümer im Stadtgebiet und am Stadtrand Thebens sowie in anderen böotischen Poleis waren an Herakles geweiht<sup>397</sup>. Kadmos wurde als mythischer Gründerheros der Stadt Theben erachtet. Nach ihm ist auch die dortige Akropolis, die Kadmeia, benannt<sup>398</sup>. Die Heroen übernahmen somit eine Identifikationsfunktion für die thebanischen Polisbürger. Es gilt jedoch zwischen Kulte und religiösen Stätten für Heroen, die eine lokalspezifische Prägung erhielten, und der literarischen wie bildgeschichtlichen Tradition von Figuren der griechischen Mythenwelt zu unterscheiden<sup>399</sup>. Im 5. Jh. v. Chr. waren die Mythen stark von der zeitgenössischen Dichtkunst, ins-

<sup>393</sup> Sommerstein 2002, 20. 22.

<sup>394</sup> Auf zwei weiteren Fragmenten sind affenartige Gestalten dargestellt, s. Katalog [72](#) mit [110](#) und [383](#). Der behaarte Arm einer vielleicht ähnlichen Affengestalt ist auf Fragmenten des Tonkreisel [155](#) erhalten.

<sup>395</sup> s. *E. Verbreitung, Fundorte und Fundkontext der Kabirenbecher*.

<sup>396</sup> Anson II 1967, 19 Nr. 197-199. 38 Nr. 417-422 Taf. 7. 44 Nr. 477-485 Taf. 8.

<sup>397</sup> Schachter 1986, s. v. Herakles (Akraiphia bis Thisbe) 1-37; Demand 1982, 49-52. 53.

<sup>398</sup> Vermeule 1971, 183. 186-187.

<sup>399</sup> Buxton 1994, 158-159.

besondere den attischen Tragödien, ausgestaltet worden. Diese Entwicklung strahlte nicht notwendigerweise auf die Rituale und Feste einzelner Kultorte aus.

#### *a) Die komischen Verfahren und ihre Stoßrichtungen*

Parodie und Travestie sind komische Verfahren, die ein bekanntes Bildthema und deren Protagonisten durch die Abänderung der Figurenkonstellation bzw. der Identität degradieren. Die ‚Kabirenmaler‘ bildeten in der Mehrzahl Mythen-travestien ab. Für die Umsetzung bedienten sich die Vasenmaler zum Teil motivischer Mechanismen, die genuin komisches Potential entwickeln können, wie z. B. temporeiche Verfolgungs- und Jagdszenen oder Schreckmomente. Insgesamt wurden die mythischen Sujets von den Malern auf dreierlei Weise als komische Gegenbilder präsentiert:

Ein tradiertes Bildmotiv wurde an entscheidenden Punkten abgeändert, allerdings kann der Betrachter weiterhin gedanklich den Bezug zum normativen Motiv und dessen Aussageabsicht herstellen. Durch die visuell erfassbare Modifikation wird ihm eine komische Diskrepanz vor Augen geführt. Die Spannung zwischen abstrakter Norm und optischer Abnormität löst sich im Lachen über die Darstellung.

Bei einigen Bildern lassen sich keine gravierenden motivischen Veränderungen feststellen. Die grundsätzlich komische Semantik wird dabei allein durch die abnorme Körperkonzeption der Figuren evoziert, die zusammen mit den damit verbundenen pejorativen Werten und der derben Komik die Darstellung in ein komisches Gegenbild umwandeln. Als drittes Phänomen sind diejenigen Bilder zu werten, die keinerlei motivische Vorläufer oder zeitgenössische Parallelen besitzen<sup>400</sup>.

Dabei verfolgen die Mythen-travestien und -parodien auf den Kabirenbechern recht einheitliche komische Stoßrichtungen: Anti-Heldentum und Anti-Göttlichkeit, die durch Feigheit, Kontrollverlust und ein unheroisches, hässliches Erscheinungsbild zum Ausdruck kommen (Abb. 20, **324**; 25, **324**; 23-24, **356**, **365**). Ferner wird durch den Tausch der Geschlechterrollen sowie durch abstoßende weibliche Hässlichkeit und Monstrosität die Bildidee der ‚erotischen Verfolgung‘ konterkariert, weibliche Schönheit und Erotik ins Gegenteil verkehrt, die männliche Libido fehlgeleitet bzw. unbescholtene Bauern laufen Gefahr, von weiblichen Ungeheuern gefressen zu werden (**366**, **390**, **401**). Der stets siegreiche Herakles, der aus der komischen Dichtung als Vielfraß und Kraftprotz bekannt ist, erscheint auf einem Kabirenbecher als effeminierter und großspuriger Heros, ein unheroischer Held in der Rolle des Eromenos (Abb. 24, **356**). Demgegenüber vermitteln wenige Bilder den Triumph des komischen Helden Odysseus über den sehr viel stärkeren Gegner Poseidon (**433**) und seine bevorstehende ‚Niederlage‘ gegen die verführerische und listige ‚Weiblichkeit‘ des Webstuhls. Dieser steht in scherzhafter Namensgleichheit mit dem Mastbaum (ἰστός) von Odysseus’ Schiff (**376**, **433**). Auch hier werden die Geschlechterrollen vertauscht.

<sup>400</sup> Wenn ein mythisches Bildthema stark von einem literarischen Vorbild abweicht, muss nicht – wie Frank Brommer – davon ausgegangen werden, dass der Originaltext nicht zugrunde gelegen haben kann, sondern es könnte auch ein von ihm abhängiger, modifizierter Text die Anregung gegeben haben, s. Brommer 1983, 70-80.

Bei der Besprechung der einzelnen Bildthemen war vermehrt angeklungen, dass die Bildinhalte Komödienstoffe und -motive der *Archaia* und *Mese* reflektieren. Dieser Eindruck wird sowohl durch Attribute wie den Reisesack des Kadmos (Abb. 23, 356), die bürgerliche Gewandung des Achill und Peleus (399) oder den pompösen Helm des Herakles (Abb. 24, 356) bestärkt. Ferner befürworten spezifische Motivelemente diese These; z. B. der aus Furcht defäkierende Kadmos (Abb. 23, 356), der gierig nach dem riesenhaften Trinkbecher greifende Odysseus (398) und allgemein Figuren wie Kirke, Odysseus und Herakles, die als prominente Gestalten der komischen Bühnendichtung im 5. und 4. Jh. v. Chr. gelten können. Nach Aussage von Bild- und Textquellen zählen die genannten Requisiten und Motive zum Wesen der griechischen Komödie. Insbesondere für die Darstellung des Parisurteils auf 366 lässt sich die Komödie *Dionysalexandros* des Kratinos als konkretes inhaltliches Vorbild wahrscheinlich machen. Für einige Darstellungen – die Affenfrau (401), Bellerophon (Abb. 25, 324) oder Kephalos mit seinem Hund Lailaps (303) – kann die Quellidee des komischen Themas nicht eindeutig bestimmt werden; sowohl ein Komödienstoff als auch die künstlerische Kreativität des Vasenmalers, der aus folkloristischen Stoffen schöpfte, können erwogen werden. Für eine inhaltliche Abhängigkeit zu Komödien der *Archaia* und *Mese* spricht aber die Tatsache, dass für Bilder wie von Kephalos und Lailaps (303), Achill, Peleus und Chiron (399), der ‚Sieben gegen Theben‘ (365) oder der monströsen Affenfrau (401) keine zeitgenössische Motivtradition existierte. Das heißt, die Bilder waren weniger von beispielsweise attischen Vorbildern entlehnt worden, wie es Thompson für die Kabirenbecher annimmt<sup>401</sup>, sondern die Vasenmaler haben auf mythische Komödienstoffe zurückgegriffen und sie unter Anwendung der üblichen ikonographischen Konventionen als Vasenbilder umgesetzt<sup>402</sup>. Bereits bei der Analyse der Geranomachiebilder hat sich die hohe Kreativkraft des Mysterienmalers I gezeigt, der neue Motivschemata für einen alten Sagenstoff entwickelt hatte<sup>403</sup>.

#### b) Komödie im Theater und Komödie im Bild – Interaktionsräume und der Begriff der Karikatur

Die Abhängigkeit der ‚Kabirenbilder‘ von der Alten und Mittleren Komödie muss differenziert betrachtet werden. So ist die Komödienaufführung im Theater vom Stoff der Komödie, dem bloßen Inhalt, zu trennen, der durch die Darbietung, aber auch durch mündliche Tradierung oder das Lesen des Stücks transferiert und ins kulturelle Gedächtnis Eingang finden konnte<sup>404</sup>. Beide Ebenen der komischen Mythenumsetzung stehen in fester Konnotation mit dem Medium des Theaters und seiner Ausstattung. Auf die Entstehung eines Bildthemas in der Vasenkunst können folglich sowohl die Aufführung einer Komödie als auch der Komödienstoff eingewirkt haben. Theaterbilder, wie sie auf den ‚Phlyakenvasen‘ vorgeführt werden, oder Darstellungen, die thematisch, ikonographisch sowie motivisch vom Stoff einer Tragödie oder Komödie angeregt

<sup>401</sup> Thompson 2008, 112.

<sup>402</sup> Ähnlich sieht es Mitchell 2009, 250-251.

<sup>403</sup> s. D. II. 3. *Die Pygmäen auf den Kabirenbechern*.

<sup>404</sup> Spätestens am Ende des 5. Jhs. v. Chr. existierten in der griechischen Welt florierende Büchermärkte, s. Hartwig 2014, 216-218. Andrew Hartwig betont auch, dass zur selben Zeit nicht mehr nur Athener Komödien verfassten, sondern auch „fremde“ Griechen, Hartwig 2014, 218-220.

sind, gehören aufgrund des Bildträgers und dessen Funktion einem eigenen Interaktionsraum an; dem des Fests, des Kults, des Haushalts oder des Grabes.

Die Bilder wiederum spiegeln unterschiedliche Aussageabsichten wider: Die ‚Phlyakenvasen‘ bekunden „ein lebhaftes Interesse an einer regelrechten Theaterkultur“<sup>405</sup> – die Komödienaufführung an sich steht im Mittelpunkt der Darstellung. Die Kabirenvasen hingegen reflektieren u. a. die Themen griechischer Komödien. Die Leistung der Vasenmaler – sowohl der unteritalischen als auch der böotischen – besteht darin, die komischen Inhalte in ein anderes Medium transferiert und für dessen Anforderungen in gelungener Weise aufbereitet zu haben. Ausschlaggebend ist zudem der Verwendungskontext der Kabirenbecher, deren Morphologie die Nutzung als Trinkgefäß und die Rezeption der Bilder beim Fest im Kabirion nahelegt. Die beiden Medien Komödie und Kabirenbecher erfüllten ihren Zweck zum einen bei der Theateraufführung und zum anderen beim Symposion, folglich in zwei unterschiedlichen Interaktionsräumen, die architektonisch als Symposions- oder Theaterbau gefasst sein konnten.

Im Kapitel *C. IV. 2. Αἰσχρολογία und γελοῖον in der griechischen Komödie* ließ sich bereits vor Augen führen, dass die abnormen Körper auf den Kabirenbechern und das Komödienkostüm dieselben Kernelemente der Verzerrung aufweisen: einen überdimensionierten Phallos, ein großes Gesäß mit gekennzeichnetem Anus, einen prominenten Bauch und eine verzerrte Gesicht physiognomie. In der Bildkunst wird das Komödienkostüm durch die Kennzeichnung von Struktur und Saum des *Somations* als fiktiver Körper charakterisiert. Die abnormen Körper auf den Kabirenbechern lassen hingegen keine Merkmale einer Kostümierung erkennen, wie es u. a. an den oftmals dünnen Extremitäten deutlich wird. Es ist nicht ausgeschlossen, dass die Übereinstimmung der beiden Körperkonzeptionen auf die visuelle Ausdrucksweise und die Requisiten der komischen Bühnenszenierung zurückgeht, d. h. die Theaterwelt der Komödie diente den böotischen Vasenmalern als Modell zur visuellen Ausgestaltung komischer Mythenstoffe.

Die Komödiendichter der *Archaia* und vor allem diejenigen der *Mese* erstellten komische Mythenvarianten, die oftmals als Travestien und Parodien auf bekannte Tragödien verfasst wurden<sup>406</sup>. Auf diese Weise entstanden neue komische Mythenversionen, die ähnlich den Tragödien in den kollektiven Mythenfundus griechischer Gesellschaften Eingang fanden. Der direkte Einfluss der Tragödiendichtung auf die attische und unteritalische Vasenmalerei kann laut Taplin nur in wenigen Fällen beobachtet werden. Selbiges gilt für die Komödie, für die sich wenige ‚Phlyakenvasen‘ als Theaterbilder von Stücken der *Archaia* bestimmen lassen. Die neuen Mythenversionen der Tragiker und die Werke der Komödiendichter strahlten aber offenbar auf die Themenwahl der Vasenmaler aus. Doch richteten sich die Ikonographien solcher Bilder nach den Konventionen und Anforderungen der Vasenmalerei. Derartige Bilder müssen nicht notgedrun-

<sup>405</sup> Hoffmann 2002, 176.

<sup>406</sup> s. *D. III. 1. Parodie und Travestie*.

gen Elemente des Theaters wie Bühnenbild, Kostüm oder Flötenspieler enthalten wie auf den ‚Phlyakenvasen‘<sup>407</sup>.

Obwohl eindeutige ikonographische Indikatoren fehlen, werden die Bilder auf den Kabirenbechern in der Forschung oftmals als Theaterdarstellungen interpretiert. So würden die Figuren Kostüme und Masken tragen, und die Bilder Szenen aus Theaterstücken wiedergeben. Innerhalb der jeweiligen Beweisführung wird häufig die Figur des Kadmos auf dem verlorenen Berliner Becher **356** (Abb. 23, **356**) angeführt<sup>408</sup>. Der Schwellbauch, die Exomis und der lange Phallos entsprächen dem Kostüm der Komödienschauspieler und die verzerrte Physiognomie gleiche den Masken auf ‚Phlyakenvasen‘. Gerade der Vergleich mit den ‚Phlyakenvasen‘ zeigt aber, dass die Maler der Kabirenbecher ihre Bildkompositionen nicht dem Raumverständnis einer Theaterbühne unterwarfen: Es sind in keinem Fall Theaterbauten oder Bühnenbild abgebildet, ferner fehlt die Kostümkennzeichnung der attischen und unteritalischen Bilder<sup>409</sup>. Was den Komödienkörper betrifft, so veranschaulicht gerade Herakles auf der Rückseite desselben Kabirenskyphos‘ (Abb. 24, **356**) die Konzeption des nackten Körpers ohne vermeintlichen Kostümchitoniskos: Herakles weist ebenfalls einen Schwellbauch, einen langen Phallos, einen dicken Hintern und stark verkurvte Extremitäten auf<sup>410</sup>.

Im Speziellen versucht Karin Braun die recht standardisierten abnormen Gesichtszüge beim Mysterienmaler I mit einigen von Thomas B.L. Webster zusammengestellten Maskentypen auf den ‚Phlyakenvasen‘ in Verbindung zu bringen<sup>411</sup>. In ihrer Erachtens stimmt die Physiognomie der gebückten Frau auf dem Fragment **8** mit der Figur der Charis auf einem apulisch-rotfigurigen Glockenkrater in Mailand überein<sup>412</sup>. Somit sei auch auf den Kabirenskyphoi das Tragen von Masken gemeint, und die Bilder gäben Momente aus Komödien wieder, die während des Fests im Kabirion aufgeführt wurden. Gerade an diesem Beispiel wird jedoch deutlich, dass aufgrund der unterschiedlichen Malweisen die morphologische Ausformung der abnormen Züge von Nase, Mund und Lippen kaum verglichen werden kann. Vielmehr wird prägnant vor Augen geführt, dass die Theatermaske und die Physiognomie beim Mysterienmaler I mit denselben Bildformeln und Chiffren des Hässlichen operieren. Zudem fällt auf, dass Braun nur für die Figuren des Mysterienmalers diese Kongruenz nachvollziehen kann. Dagegen sei bei der Rebrankengruppe die Schnauzenmaske „nicht mehr so stereotyp gezeichnet“, sondern „zur grotesken Karikatur stärker als zuvor“<sup>413</sup> verallgemeinert.

<sup>407</sup> Taplin 1993, 23-27. 37-45. 89-90; Förtsch 1997, 57-66. 68; Sidwell 2014, 62-63; Csapo 2014, 104-116.

<sup>408</sup> Pfuhl 1923, 716; Wolters – Bruns 1940, 126; Binsfeld 1956, 16; Webster – Green 1978, 20; Braun – Haevernick 1981, 27.

<sup>409</sup> att. Terrakottafiguren von Komödienschauspielern, MMA New York, 375-350 v. Chr.: [Herakles](#), 13.225.27; [Landmann](#), 13.225.16; [Sklave](#), 13.225.28; [Prostituierter](#), 13.225.24; [Frau](#), 13.225.23; [Amme mit Baby](#), 13.225.26; Foley 2000, 288 Abb. 11.6: [att.-rf. Chous](#), Nikias-Maler, Paris Louvre N 3408, um 410 v. Chr.

<sup>410</sup> vgl. hierzu auch Demand 1982, 66-67.

<sup>411</sup> Braun – Haevernick 1981, 10-11 mit Tab.

<sup>412</sup> Trendall 1967, Taf. 2, 1: apul.-rf. Glockenkrater, Mailand Slg. Moretti, 400-375 v. Chr.

<sup>413</sup> Braun – Haevernick 1981, 17.

Anschließend stellt Braun die Bildthemen auf den Kabirenskyphoi entsprechenden Titeln von Theaterstücken der Mittleren Komödie gegenüber, deren Aufführung sie nicht zu den geheimen kultischen Begehungen zählt. Vielmehr würde es sich um „populäre Themen als Stegreifstücke“ handeln, die aber trotzdem in irgendeiner Form zum „heiligen Ritual“<sup>414</sup> gehörten. Hierfür sprechen die Ausrichtung des Theaters auf den Tempel und der Fundort der Becher im Heiligtum. Brauns Vorgehensweise ist grundsätzlich nachvollziehbar, doch belässt sie es in ihrer Untersuchung bei einer bloßen Gegenüberstellung, die sie weder ikonographisch noch textlich verifiziert. Ferner finden Bildthemen wie Jagd, Symposion und Geranomachie ihres Erachtens „seltsamerweise“<sup>415</sup> keine Entsprechungen in der Mittleren Komödie und bleiben unerklärt.

Die grundsätzliche Ähnlichkeit zwischen den ‚Kabirenfiguren‘ und dem Komödienkostüm bewegt auch Webster zur Deutung einiger ‚Kabirenbilder‘ als Schauspielerszenen mit Kostüm und Maske<sup>416</sup>. Er listet die betreffenden Kabirenvasen als Theaterbilder auf, verrät jedoch nicht die Kriterien, mit denen er die vermeintlichen Schauspieler identifiziert. Auch Véronique Dasen erkennt in den ‚Kabirenfiguren‘, ähnlich den ‚Phlyaken‘ auf den unteritalischen Vasen, Schauspieler. Würden die körperlichen Anomalien der Figuren doch keine realen krankhaften Deformationen widerspiegeln<sup>417</sup>. Mit den gleichen Kriterien definiert Dasen aber auch die antike Karikatur und entkräftet somit ihre Schauspielerthese im Fall der Kabirenbecher<sup>418</sup>.

Michèle Daumas sieht es durch die frontale Wiedergabe einiger Köpfe mit weit aufgerissenen Mündern attestiert, dass die Figuren menschliche sowie tierische Masken tragen. Auf einer Vielzahl von Bildern sind die Köpfe aber weder frontal ausgerichtet noch die Münder geöffnet (z. B. Abb. 10, **296**; 9, **304**; 30, **362**, **297**, **313**). Zudem findet sich auf den Gefäßen der Rebrankengruppe nur eine Figur in Vorderansicht, die zudem kaum verzerrte Züge aufweist<sup>419</sup> (**391**). Nach Ansicht von Daumas geben die Bilder auf den Kabirenbechern Einblick in die *Dromena* des Mysterienkults, unter die sie einerseits rituelle Begehungen wie Initiation und andererseits Theateraufführungen subsumiert, deren Veranstaltungsort durch die ‚Kabirenbilder‘ eindeutig lokalisiert sei<sup>420</sup>. Doch hätten diese Aufführungen nicht in der Theaterorchestra stattgefunden, diese wäre nämlich durch das Podest 5 räumlich eingeschränkt gewesen (Plan 2). Das Podium zählt aber zum architektonischen Zustand des hellenistischen Theaters, das mit den Kabirenbechern zeitlich nicht zusammenfällt. Dennoch versetzt Daumas den Ort der Aufführung in die Zuschauerränge – „un peu comme dans nos théâtres populaires“<sup>421</sup>. Ferner würden Landschaftsmerkmale wie die Felsen im Bild des Parisurteils **366** sowie die Bäume und das Röhricht auf dem Kadmosbecher **356** (Abb. 23, **356**) unmittelbar auf die Heiligtumstopographie verwei-

<sup>414</sup> Braun – Haevernick 1981, 27. 26-29; ebenso Steingräber 1999, 40.

<sup>415</sup> Braun – Haevernick 1981, 29; ebenso Moret 1991, 233 Anm. 28; Boardman 1983, 149-150.

<sup>416</sup> Webster 1960, 4. 19-20 Nr. BV 1-8; Webster – Green 1978, 61-64 Nr. BV 1-10.

<sup>417</sup> Dasen 1993, 170.

<sup>418</sup> Dasen 1993, 169.

<sup>419</sup> Daumas 1998, 25.

<sup>420</sup> Daumas 1998, 25. 37-38.

<sup>421</sup> Daumas 1998, 37.

sen<sup>422</sup>. Zum einen sei der felsige Untergrund hinter den Zuschauerrängen dargestellt, zum anderen hätte der durch das Kabirion umgeleitete Fluss ein sumpfiges Milieu mit Schilf entstehen lassen. Die Topographie und die Stratigraphie im Kabirion liefern aber keine Hinweise auf einen solchen Fluss<sup>423</sup>. Ferner sind die Bildbestandteile Weinrankenbaum und Schilf an der Drachensquelle motivisch bedingt. Ebenso zählen Felsen als Sitzgelegenheiten und Landschaftsindikatoren des Idagebirges zu den Elementen attischer und böotischer Darstellungen des Parisurteils<sup>424</sup>. Die beharrlich vertretende Idee von Daumas, dass die Bilder als wörtliche Wiedergaben der wirklichen Umgebung im Kabirion verstanden werden müssen, bleibt ohne ikonographischen Nachweis.

Dem Thesenmodell Albert Schachters, der u. a. davon ausgeht, dass einige Darstellungen auf den Kabirengefäßen religiöse Festakte, andere hingegen dramatische Aufführungen im Anschluss an das eigentliche Kultfest wiedergeben, schließt sich David Walsh weitgehend an<sup>425</sup>. Die Figuren seien als kostümierte Schauspieler und als verkleidete Mysten zu verstehen. Unklar bleibt, ob und welchen Realitätsbezug Schachter solchen Bildern zuerkennt, die er als „parody (...) in the portrayal of gods and heroes“<sup>426</sup> anspricht. Als bedeutend stellt er heraus, dass die Figuren pygmäoide Gesichtszüge aufweisen würden, die aus dem Einfluss des ‚Kabirenkults‘ resultieren. Mit Verweis auf Herodots Beschreibung memphitischer Kabirengottheiten, die als Gefolge des Hephaistos auftreten und pygmäenähnlich seien<sup>427</sup>, vermutet er selbiges Aussehen für das Kultbild der Kabiren im Heiligtum bei Theben sowie einen Aufzug als Kabiren verkleideter Mysten während des Kultrituals. Einen Zusammenhang zwischen den thebanischen und ägyptischen ‚Kabiren‘ zu postulieren, bei denen es sich um Bes-Gestalten oder phönikische Pataiken gehandelt haben dürfte, bedeutet gravierende kulturelle und geographische Brüche zu ignorieren.

Die These, dass es sich bei den ‚Kabirenbildern‘ um Theaterdarstellungen handelt, steht mit deren Ikonographie in Widerspruch. In erster Linie verstehen es die Vasenmaler, den abnormen Körper, der mit denselben Bildformeln wie der Komödienkörper operiert, in einer imaginären und komischen Welt visuell erfassbar zu machen. Beide Körperkonzepte sind jeweils Ausformungen des lachhaften αἰσχρόν, die in ihrem jeweiligen Kontext – Theater und Vasenmalerei – eingesetzt werden und als unterschiedliche sowie autonome Medien begriffen werden müssen<sup>428</sup>. Als Quelle für ihre Bildthemen scheinen sich die Maler jedoch Mythen und folkloristischer Geschichten bedient zu haben, die durch die Aufführung und Tradierung von Komödien

<sup>422</sup> Zu den Landschaftsmerkmalen auf den Kabirenbechern s. Kapitel *B. I. 4. Werkstattübergreifende Merkmale*.

<sup>423</sup> s. *E. I. 1. Die Lage des Kabirions und die Forschungsgeschichte des Heiligtums*. Den Verlauf des Flusses rekonstruiert Schachter, s. Schachter 2003, 130.

<sup>424</sup> LIMC VII 1 (1994) 187 s. v. *Paridis iudicium* (A. Kossatz-Deissmann).

<sup>425</sup> Schachter 1986, 99-100. 108; Schachter 2003, 130-132; Walsh 2009, 252.

<sup>426</sup> Schachter 2003, 130.

<sup>427</sup> Hdt. 3, 37; s. auch *F. II. 1c) Bildliche Quellen*.

<sup>428</sup> Lissarrague 1990, 232.



zum Fundus griechischer Vorstellungswelten gehörten<sup>429</sup>. Die bildliche Formulierung des abnormen Körpers auf den Kabirenbechern schließt jedoch nicht aus, dass während des Fests im Kabirion auch Theateraufführungen stattfanden, die aber nicht explizit als solche auf den Kabirenbechern wiedergegeben wurden. Zwar kann der Ablauf des Fests nicht genauer erschlossen werden, das natürliche Halbrund könnte aber als Ort kultischer und dramatischer Aufführungen gedient haben<sup>430</sup> (Plan 1).

---

<sup>429</sup> Webster 1948; Taplin 1993, 36-47. 89-97; Hoffmann 2002, 171-175.

<sup>430</sup> Zu einem ähnlichen Schluss kommt Thompson 2008, 303-315.

#### **IV. Bilder bürgerlicher Exzellenz in abnormem Gewand**

Die Darstellung auf dem Becher [303](#) kann aufgrund der Namensbeischrift als Mythenparodie von Kephalos' Jagd auf den teumessischen Fuchs bestimmt werden<sup>431</sup>. Im selben Schema versahen die ‚Kabirenmalerei‘ weitere Skyphoi mit Darstellungen von anonymen Jägern und Jagdhunden, die Fuchs, Hase oder Reh verfolgen. Auf wenigen Skyphoi machen allein die Jagdhunde Hatz auf einen Hasen oder Fuchs. Daneben sind einige Kabirengefäße mit Bildern von Athleten dekoriert. Keines dieser Bildthemen ist motivisch, ikonographisch oder durch eine Beischrift derart angelegt, dass eindeutig ein mythischer Zusammenhang erkennbar wird. Dabei ist es möglich, dass die Bilder in Bezug auf Thema und einzelne Bildelemente mit dezidiert mythischen Darstellungen übereinstimmen und sich somit auch ikonologisch überlagern. Gerade für die Jagddarstellungen auf griechischen Vasen haben Jochen Fornasier und Judith M. Barringer darauf aufmerksam gemacht, dass eine strenge Trennung zwischen mythologisch und nicht-mythologisch der Semantik der Bilder zuwiderlaufen würde<sup>432</sup>. Hinsichtlich Ikonographie und Motiv gleichen die Jäger auf den Kabirenbechern jedoch keiner bekannten mythischen Szene.

Die Bilder von Jägern und Athleten hatten in der attischen Vasenmalerei vor allem während der spätarchaischen und frühklassischen Zeit ‚Hochkonjunktur‘. Für diese Phase lassen sie sich als Bildthemen aristokratischen Anspruchs bestimmen. Durch die Hereinnahme spezifischer Elemente verweisen die Darstellungen in den Kontext aristokratischer Betätigungen wie körperliche Ertüchtigung, Symposion und Päderastie, die jedoch nicht notgedrungen vom traditionellen Adel allein gelebt wurden<sup>433</sup>. Im Verlauf des 5. Jhs. v. Chr. wurden weiterhin Tongefäße attischer Produktion mit Jagd- und Sportdarstellungen verziert, doch vollzog sich laut Fornasier gegenüber der archaischen Zeit ein deutlicher motivischer und ikonographischer Wandel. Wurden vor der Klassik vermehrt Jagdgruppen wiedergegeben, erlegen später auch Einzeljäger zumeist Rotwild und Eber<sup>434</sup>. Allerdings erfuhr die Semantik der Bilder keine grundlegende Veränderung: Die Jagd diente als „Paradigma für allgemein vorbildhaftes Verhalten, für die Befähigung, als vollwertiges Mitglied der Gemeinschaft die zugewiesenen Aufgaben zu erfüllen“<sup>435</sup>. Sie habe das gemeinsame Vorgehen einer Gruppe Gleichgesinnter und Gleichgestellter geschult, die Mitglieder repräsentativer Bevölkerungsgruppen sind – im militärischen Sinne Reiterei und Hopliten<sup>436</sup>. Somit wird durch die Jagd die vorbildhafte und disziplinierte Einsatzbereitschaft der wehrfähigen Männer trainiert. Sie ist zudem Ausdruck eines hohen gesellschaftlichen Rangs. Dabei spielt laut Fornasier in der Bildkunst die Deckungsgleichheit mythischer und nicht-mythischer Jagdbilder hinsichtlich Ikonographie, Handlungs- und Bewegungsmotive eine bedeu-

<sup>431</sup> s. D. III. 2c) *Kephalos, Lailaps und der teumessische Fuchs*.

<sup>432</sup> Zur Problematik, nicht-mythische von mythischen Jagddarstellungen zu scheiden s. Fornasier 2001, 46-53. 100-101. 169-171. 176; Barringer 2001, 4.

<sup>433</sup> Pleket 1974, 62-63; Decker 1995, 194; Fornasier 2001, 173; Barringer 2001, 9. 42-43. 53. 58-59. 123; Bentz 2002, 247; Sachs 2012.

<sup>434</sup> Fornasier 2001, 180-182; Sachs 2012.

<sup>435</sup> Fornasier 2001, 177 (Zitat). 177-178.

<sup>436</sup> Fornasier 2001, 170-171. 180-181; s. auch Zlotogorska 1997, 65-68; Schild-Xenidou 1997, 259-260.

tende Rolle für die Bildaussage. Der Heros dient als Exempel für hervorragendes Jagdverhalten, das in erster Linie der Beseitigung eines die Gemeinschaft bedrohenden Monstrums dient. Sind Heroen und anonyme Jäger in den gleichen Haltungsmotiven und ähnlicher Körperbildung wiedergegeben, wird eine semantische Gleichaussage impliziert.

Die Ausübung der Jagd spiegelt verschiedene Facetten des Lebens klassischer Zeit wider. Neben dem sicherlich verspürten Jagdvergnügen zielte sie auch auf die Schulung bestimmter Verhaltensweisen ab, die für kriegerische Auseinandersetzungen grundlegend waren. In der Forschung erhielt dieser erzieherische und militärische Aspekt besondere Aufmerksamkeit. Ausgehend von der Überlieferung zur attischen Einrichtung der Ephebie, die aber erst für die Zeit kurz vor 335 v. Chr. sicher nachgewiesen werden kann<sup>437</sup>, und der spartanischen Krypteia scheint die erfolgreiche Absolvierung der Jagd eine initiatorische Funktion erfüllt zu haben. Die Jugendlichen verbrachten eine bestimmte Zeit außerhalb der Polis und mussten für den Nahrungserwerb auf die Jagd gehen. Nach Abschluss ihres Aufenthalts in der Wildnis kehrten sie als junge Männer im Stand eines Vollbürgers und Hopliten zurück in die Stadtgemeinschaft<sup>438</sup>. Ob die Institution der Ephebie als staatliche Ausbildung jugendlicher Männer bereits in der 1. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. in Böotien bestand, ist fraglich. Die frühesten Zeugnisse datieren ans Ende des 4. Jhs. v. Chr.<sup>439</sup> Klassische Autoren wie Platon und Xenophon betonen aber den hohen Wert der Jagd für die militärische Erziehung junger Männer und als ‚Training‘ der Erwachsenen. Gleichzeitig qualifiziere sie für das positive Zusammenleben in der Polisgemeinschaft und impliziere durch die Anlehnung an mythische Traditionen, wie die Jagdausbildung bei Chiron, heroische Qualitäten<sup>440</sup>.

Teil dieses Kapitels sind auch die Bilder von Athleten. Daher skizziere ich einleitend, wie sich dieses Bildthema in der Klassik entwickelt hat und wer sich in jener Zeit sportlich betätigte. Im Vergleich zur Archaik gingen die Sportdarstellungen in der attisch-rotfigurigen Vasenmalerei während der Frühklassik zahlenmäßig stark zurück, doch kommen insbesondere jugendliche Athleten weiterhin bis an den Beginn des 4. Jhs. v. Chr. zur Darstellung<sup>441</sup>. Parallel zum Rückgang der Athletendarstellungen ereignete sich auch ein motivischer Wandel: „Aktionsgeladene, figurenreiche Wettkampfscenen bilden nun die Ausnahme; sie treten gegenüber beruhigten, oft auf den Sieger fokussierten Bildern zurück“<sup>442</sup>. Eine kontinuierliche Reihe an Bildern verschiedener Sportdisziplinen bieten die panathenäischen Preisamphoren<sup>443</sup>. Sie bilden semantisch eine abgeschlossene Gruppe. Als Auszeichnung für den Sieg und gefüllt mit Olivenöl sind sie eng in

<sup>437</sup> Lambert 1998, 149.

<sup>438</sup> Antike Quellen: Plat. leg. 763 a-b; Aristot. Ath.pol. 42, 1-2. Vidal-Naquet 1989, 105-122 bes. 117-122; Schild-Xenidou 1997, 260-267; Lambert 1998, 148-152; Fornasier 2001, 162-166.

<sup>439</sup> Es handelt sich hierbei um Inschriften, die die Institution einer Ephebie in Theben, Thespiai und anderen böotischen Orten nachweisen. Sie sind somit mehr oder weniger zeitgleich mit den attischen Quellen, s. Schild-Xenidou 1997, 263 Anm. 71.

<sup>440</sup> Fornasier 2001, 144-154.

<sup>441</sup> Goossens – Thielemanns 1996, 72-85 Abb. 6; 9; 12; 15; 18; 21; 24; 27; 30; 33; Bentz 2002, 252.

<sup>442</sup> Bentz 2002, 252.

<sup>443</sup> Bentz 1998; Kreuzer 2017.

den Kontext der panathenäischen Spiele eingebunden. Grundsätzlich führen die Bilder auf den Preisamphoren das Erscheinungsbild, das Erringen eines Sieges und den Triumph bzw. die Ehrung vorbildhafter Athleten gymnischer und hippischer Disziplinen vor Augen.

Sport zu treiben blieb aufgrund des finanziellen Aufwands und der aufzubringenden Freizeit auch während des 5. Jhs. v. Chr. eine Beschäftigung vermögender Gruppierungen. Es ergab sich hauptsächlich eine Verschiebung von einem „élitism of birth“ zu einem „élitism of wealth“<sup>444</sup>. Spätestens mit dem 5. Jh. v. Chr. nahmen die panhellenischen Spiele stark an Bedeutung und Popularität zu. Im Zuge dieser Entwicklung erfolgte auch eine Professionalisierung der Athleten, die neben dem finanziellen Erfolg auch ein hohes Ansehen in ihren Heimatpoleis genossen und somit als leistungsfähige Exponenten das Prestige der Stadtgemeinschaft anhoben. Mancher Ausnahmesportler errang nach dem Tod den Status eines Heroen und wurde kultisch verehrt<sup>445</sup>. Sport auf professioneller wie auf bürgerlicher Ebene besaß einen außerordentlich hohen Stellenwert innerhalb des sozialen Gefüges der griechischen Polisgesellschaften. Zum einen erlaubte er dem Einzelnen, persönlichen Ruhm zu erringen, zum anderen rief die Leistung eines Menschen, der andere durch seine körperlichen Fähigkeiten überragt, Begeisterung und innere Anteilnahme hervor. Der Zuschauer identifizierte sich also mit erfolgreichen Sportlern<sup>446</sup>. Der Fund zahlreicher panathenäischer Preisamphoren im Kabirion stützt die Annahme, dass auch angesehenen Bürger, die sich durch athletische Erfolge hervorgetan hatten, zum Kultpublikum des Kabirosheiligtums zählten<sup>447</sup>.

Entsprechend den vorangegangenen Untersuchungsabschnitten soll auch im Folgenden der Vergleich mit thematisch gleichen, normativen Bildern und deren Semantik den Weg zum ikonologischen Verständnis der Jagd- und Athletenbilder auf den Kabirenbechern ebnen.

## 1. Bilder der Jagd

### a) *Hunde jagen Fuchs und Hase (381 und 413)*

Der vollständig erhaltene, kleinformatige Kabirenbecher **381** (Abb. 27, **381**) in Göttingen und einer der drei Skyphoi aus dem Polyandron von Thespiai, Gefäß **413**, sind mit dem identischen Bildthema der Hetzjagd eines Hundes auf einen Hasen bzw. einen Fuchs dekoriert. In beiden Fällen laufen die Tiere über eine ansteigende Linie hinweg, die das Geschehen in ein hügeliges Terrain versetzt. Parallel zum Bildmotiv gleicht sich die Ikonographie der Hunde: Es handelt sich um große, schlanke Lakoner mit langem Schwanz und spitzen Ohren<sup>448</sup>. Die Füchse sind anhand der buschigen Lunte mit weißem Ende und der spitzen Ohren – im Fall des Polyandronbechers ist nur mehr die typische Schwanzspitze erhalten – eindeutig charakterisiert. Die Ha-

<sup>444</sup> Kyle 1987, 122; s. auch Pleket 1974, 62-63.

<sup>445</sup> Decker 1995, 130-142; Miller 2004, 160-165. 213-214; Bentz 2002, 250-251.

<sup>446</sup> Müller 1995, 135. 137-138. 139-140.

<sup>447</sup> s. E. I. 4a) *Keramik – Kabirenbecher, Glanztonkantharoi und panathenäische Preisamphoren* und E. II. *Das Polyandron von Thespiai (424 v. Chr.)*.

<sup>448</sup> Zlotogorska 1997, 3; Kitchell 2014, 50 s. v. Dog.

sen zeichnen sich durch Stummelschwänzchen, lange Löffel und kräftige Hinterläufe aus. Die Körperformen aller Tiere entsprechen der normativen Malweise des Pan-Satyr-Malers<sup>449</sup>.

In der klassischen Vasenmalerei Böotiens und Attikas ist die Tierjagd im Vergleich zur vorangegangenen Epoche kein häufiges Thema, vor allem die Hasen- und Fuchsjagd. Zumeist handelt es sich um Darstellungen archaischer Zeit, die die Treibjagd in ein Netz wiedergeben, wie sie später auch von Xenophon in seiner Schrift *Kynegetikos* erläutert wird<sup>450</sup>. In klassischer Zeit sind Bilder der Fuchs- und Hasenjagd nahezu ausnahmslos auf attisch-rotfigurige Askoi aus der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. beschränkt<sup>451</sup>. In den zahlreichen geometrischen und archaischen Tierjagdfriesen, die mit Bildern der Jagd zu Pferd auf einen Eber oder einer Prothesis kombiniert sind, möchten Herbert Hoffmann, Klaus Stähler und Jochen Fornasier eine spezifische Semantik erkennen, die Grab und Jenseits betrifft<sup>452</sup>. Stähler verknüpft die Bilder von Rehen, Vögeln und Wildziegen auf spätgeometrischen Vasen mit Tiergleichnissen, wie sie von Homer als Metapher einer Todessituation eingesetzt wurden. Für die genannten attisch-rotfigurigen Askoi postuliert Hoffmann aufgrund der Figurenkonstellation ein ganz ähnliches semantisches Konstrukt wie Stähler. Es handelt sich um das „traditional animal paradigm ‚natural enemies‘“, das im Sinne von Heraklit verdeutlicht, dass der Tod des einen das Leben des anderen erhält<sup>453</sup>. Fornasier hingegen betont, dass in den homerischen Epen, die einen nachhaltigen Einfluss auf die aristokratische Lebensweise der Archaik ausübten, für Zweikampfszenen Tiergleichnisse verwendet wurden, „um die Entschlossenheit und die Kampfbereitschaft der Protagonisten zu verdeutlichen und mit einer bestimmten, dem jeweiligen Tier zugeschriebenen Verhaltensweise vor Augen zu führen“<sup>454</sup>. Diese Ergebnisse zur geometrischen und archaischen Vasenmalerei können als semantisches Modell für die Kabirenbecher herangezogen werden, aber aufgrund des zeitlichen und räumlichen Bruchs zum Böotien des 5. und 4. Jhs. v. Chr. bleiben sie ohne direkte Beweiskraft.

Die normative Körperkonzeption der Tiergestalten und im gleichen Maße das gängig gestaltete Jagdmotiv auf den Kabirenbechern **381** und **413** lassen nicht auf eine komische Bildaussage

<sup>449</sup> s. B. II. 1. *Der Pan-Satyr-Maler*.

<sup>450</sup> Xen. kyn. 6, 3.

<sup>451</sup> Allgemein s. Hoffmann 1977. Archaische Darstellungen von Hasenjagden s. Schnapp 1997, 213-221 Abb. 73-95b; Barringer 2001, 98 Abb. 58.– Askoi mit jagendem Hund und fliehendem Fuchs s. Hoffmann 1977, Taf. 1,1: att.-rf. Askos, München Antikenslg. J 861, um 430 v. Chr.; CVA München, Museum antiker Kleinkunst (2) 31 Taf. 100, 9; 101, 6: att.-rf. Askos, München Antikenslg. J 860, um 430 v. Chr.; Bernhard-Walcher 1992, 139 Nr. 82: att.-rf. Askos, Wien Kunsthist. Mus. 574, 450/430 v. Chr.; ARV<sup>2</sup> 776, 3: att.-rf. Askos, Gruppe des Bonner Askos, Berlin Staatl. Museen F 2509, 450/430 v. Chr.; Hoffmann 1977, Taf. 3, 1: att.-rf. Askos, Satyr mit Keule und Fellschild (A), Fuchs in Falle (B), Oxford Ashmolean Mus. V 539, 430-420 v. Chr.– Askoi mit jagendem Hund und fliehendem Hasen s. Hoffmann 1977, Taf. 1, 3: att.-rf. Askos, Athen Agora Mus. P 5330, 2. Hälfte 5. Jh. v. Chr.; Hoffmann 1977, Taf. 1, 2: att.-rf. Askos, München Antikenslg. J 859, 2. Hälfte 5. Jh. v. Chr.; Karageorghis 1981, 974 Nr. 3. 975 Abb. 23: att.-rf. Askos, Paphos Regionalmus. 7384, 2. Hälfte 5. Jh. v. Chr.; Vickers 1981, 547-548 Nr. 7. 547 Abb. 8 a-b: att.-rf. Askos, Pan-Maler, Oxford Ashmolean Mus. 1979.20, um 460 v. Chr.; Tuna-Nörthing 1998, 189 Abb. 6, 60. Taf. 17, 60: att.-rf. Askos, Izmir Arch. Mus. 23740, 1. Hälfte 4. Jh. v. Chr.; CVA Oxford (1) 37 Taf. 45, 4: att.-rf. Askos, Maler von London D 12, Oxford Ashmolean Mus. V 542, spätes 5. Jh. v. Chr. Pyxis mit Hasen-Hundjagd s. CVA Wien (1) 39-40 Taf. 48, 2: att.-rf. Pyxis, Wien Kunsthistor. Mus. 1971, 420/400 v. Chr.

<sup>452</sup> Hoffmann 1977, 3; Stähler 1983, 59; Fornasier 2001, 158-161.

<sup>453</sup> Hoffmann 1977, 3. Zu den Askoi s. Anm. 451.

<sup>454</sup> Fornasier 2001, 135 (Zitat). 134-137.

schließen. Eine Bedeutung für den Grabbereich wird für den Becher **413** nahegelegt, der im funéraires Kontext des thespischen Polyandrons gefunden wurde<sup>455</sup>. Eine ähnliche Funktion ließe sich auch für den Göttinger Becher **381** annehmen, da das Gefäß nahezu unbeschädigt erhalten ist (Abb. 27, **381**). Bei den Grabungen im Kabirion wurde kein einziger Kabirenbecher vollständig geborgen.

Unabhängig vom Verwendungskontext der Gefäße und verglichen mit attisch-rotfigurigen Bildern vermittelt die Fuchs- und Hasenjagd auf **381** und **413** vorbildhaftes Jagdverhalten und eine positive Ästhetik der Tierjagd: Die abgerichteten Hunde hetzen unbeirrt ihrer Beute hinterher. Xenophon beschreibt dies als wichtige Eigenschaft eines hervorragenden Jagdhundes, der am ehesten in gebirgiger oder hügeliger Gegend eine Fährte aufnehmen könne, da in der Ebene zu viele Fremdfährten die Spur etwaiger Jagdtiere überdecken<sup>456</sup>. Eine hügelige Landschaft ist auch auf den beiden Kabirenbechern gezeigt.



Abb. 27. Kabirenbecher **381** in der Antikenslg. des Archäologischen Instituts der Univ. Göttingen, 5406 [mit frdl. Genehm. des Archäologischen Instituts der Univ. Göttingen, Fotos: K. Schlott]

Ob die Bildthematik besonders für den Grabgebrauch geeignet war, lässt sich nicht zweifelsfrei darlegen. Anders als auf geometrischen und archaischen Gefäßen sind die Tierjagden auf den Kabirenbechern nicht mit anderen Bildthemen kombiniert. Das Fragment einer böotischen Grabstele aus der Zeit um 370/360 v. Chr. mit der Darstellung eines sitzenden Jägers lässt zumindest vermuten, dass das Jäger-Sein in der Sepulkralkunst als Modus vorbildhafter Tapferkeit und Tugend vorgestellt wurde und somit auch für Böotien Gültigkeit besaß<sup>457</sup>. Auffällig ist, dass ähnlich den rotfigurigen Kabirenvasen auch die beiden ‚Jagdbecher‘ zu den frühen Werken der ‚Kabirenwerkstätten‘ zählen, die mehrteilig nicht der Wiedergabe der abnormen Körperkonzeption verpflichtet waren.<sup>458</sup>

<sup>455</sup> Entsprechend geht Demetrius Schilardi für den Kabirenbecher **413** sogar von einer Bezugnahme zu protokorinthischen Bildern der Jagd aus, s. Schilardi II 1977, 112. Zum Polyandron s. E. II. *Das Polyandron von Thespiai*.

<sup>456</sup> Xen. kyn. 4, 5; 4, 9.

<sup>457</sup> Schild-Xenidou 1997, 247-253. 260.

<sup>458</sup> Einige Fragmente von Kabirengefäßen zeigen ebenfalls Ausschnitte von vergleichbaren Jagdszenen. Die Bilder sind jedoch zu schlecht erhalten, um die Szenen vollständig zu rekonstruieren. Es handelt sich um die Fragmente **87** mit **88** und **326**. Auf **87** und **88** der Rebrankengruppe sind schlanke Jagdhunde in vollem Lauf zu erkennen. Die Darstellungen auf den Fragmenten **326**, die dem Malstil des Pan-Satyr-Malers nahestehen, zeigten

b) *Jäger jagen Fuchs, Hase, Reh und Eber* ([301](#), [298](#), [387](#) und [388](#))

Nur mit wenigen Binnenritzungen sind die Figuren auf dem Kabirenbecher [301](#) des Pan-Satyr-Malers wiedergegeben, die in einem umlaufenden Bildfries mit Blick- und Laufrichtung nach links angeordnet sind. Auf den Zehenspitzen und mit durchgedrückten Beinen eilt ein bärtiger Jäger mit Pilos über eine ungleichmäßig gezogene Bodenlinie hinweg. Er schwingt eine knotige Keule über dem Kopf. Verglichen mit dem laufenden Menelaos auf einer Hydria des Polygnot steht die Körperhaltung des Jägers – die Drehung seines Oberkörpers aufgrund der Armführung – im Rahmen normativer Darstellungskonventionen<sup>459</sup>. Auch das Glied ist in Größe und Länge normal gebildet sowie das Längenverhältnis des Oberkörpers zu den Extremitäten und die Größe des Kopfes. Entsprechend den frühen Darstellungen des Pan-Satyr-Malers weist der Keulenträger also keine Merkmale einer dezidiert abnormen Körperkonzeption auf. Nur die Haltung der Extremitäten und die Laufbewegung wirken wenig flüchtig.

Vor dem Keulenschwinger läuft ein großer Hund in weitem Sprung auf einen ‚Hügel‘. Darauf folgt nach links, auf der anderen Gefäßseite, ein weiterer Hund, dessen Hinterteil sich unter dem Henkel befindet. In diesem Bildfeld fehlen größere Stücke der Wandung und die Malerei ist stark verblasst. In der Mitte sind die Hinterläufe und der Bauch eines vermutlich dritten Hundes, der auf der ansteigenden Bodenlinie läuft, zu erkennen<sup>460</sup>. Ganz rechts befindet sich das gejagte Tier, das den Kopf zu den Verfolgern zurückwendet und auf einen hohen ‚Hügel‘ entflieht. Es könnte sich um ein Reh handeln.

Das Motiv ähnelt den vorangegangenen Bildern auf den Bechern [381](#) und [413](#) (Abb. 27, [381](#)), die ebenfalls in der Werkstatt des Pan-Satyr-Malers hergestellt wurden. Darüber hinaus lassen sich die Malweise mit sparsamer Ritzung sowie die Gefäßform des Bechers [301](#) in die Frühphase der Kabirenbecher im 3. Viertel des 5. Jhs. v. Chr. einordnen<sup>461</sup>. Ausgehend von der normativen Malweise scheint die Jagd auch hier im Zeichen vorbildhafter bürgerlicher Betätigung zu stehen.

Das ändert sich mit den Bildern, die vermutlich im Anschluss des Pan-Satyr-Malers entstanden. So wie diesem hier: Ein nackter, bartloser Jäger, dessen Kalotte dürftig von einem Petasos bedeckt wird, jagt zusammen mit seinem schlanken Jagdhund einem großen Hasen hinterher ([298](#))<sup>462</sup>. Der abnorm gestaltete Jäger, sein Hund und der Hase bewegen sich von links nach rechts. Die rechte Hand des Jägers ist zur Faust geballt, in der er womöglich sein Jagdgerät hielt, wie es auch die gespannte Armhaltung vermuten lässt. Auf der Tonoberfläche der Vase ist ein kleiner weißer Strich oberhalb seiner vorgestreckten linken Hand erhalten geblieben. Es könnte

---

mindestens zwei Hunde bei der Hasenjagd. Ohne Kontext sind der Hund oder Fuchs auf [374](#), das Hinterteil eines Hundes auf [20](#) und ein Vorderteil auf [86 a](#). Auf dem Fragment [24](#) ist noch ein Jagdhund zu erkennen, der in eine Fußangel geraten ist. Alle Fragmente stammen aus der Werkstatt der Rebrankengruppe.

<sup>459</sup> Matheson 1995, 75 Taf. 58 a: *att.-rf. Hydria*, Polygnot, Athen NM 14983, um 440 v. Chr.

<sup>460</sup> Maria Brouskari erwähnt nur zwei Hunde, s. Brouskari 1985, 53; Brouskari 2002, 50.

<sup>461</sup> s. *B. I. 2a) Die schwarzfigurige Malweise und ihre Tradierung in Böotien* und *B. II. 1. Der Pan-Satyr-Maler*.

<sup>462</sup> s. Wolters – Bruns 1940, 98 Nr. K 7 Taf. 26, 1-2.

sich um die Spitze eines Speers oder eines Stabes handeln, den der Jäger trug. Hund und Hase sind nicht abnorm verzeichnet.<sup>463</sup>

Auf der Rückseite spielt sich eine andersgeartete Jagdszene ab: Rechts liegt ein nackter Mann auf einem Polster- oder Felsenlager, den linken Arm hinter den Kopf gelegt und den rechten lässig auf einen Knotenstock gestützt. Vielleicht versehentlich versah der Rebrankenmaler die männliche Figur mit zwei Phalloi – der eine ist gemalt und hängt zwischen den Beinen, der andere ist geritzt und liegt auf Bauch und Oberschenkel. Die Augen sind fest geschlossen, und am Hinterkopf sind geringe Spuren weißen Haars erhalten. Neben dem folglich alten Mann springt ein struppiger Malteser einem Fuchs hinterher, der sich zu dem Hund umblickt. Anders als der Schlafende sind Fuchs und Malteser normal gestaltet.<sup>464</sup>

Wie bereits angesprochen, fehlen adäquate Vergleiche für Hasen- oder Fuchsjagd im Oeuvre attischer und böotischer Vasenmaler. Allerdings unterscheiden sich die Jagdbilder der klassischen Zeit im motivischen Aufbau stark von der Darstellung auf Seite A von **298**: [Auf attischen Vasen](#) wurden keine Jäger in vollem Lauf wiedergegeben, sondern ein oder mehrere Männer stehen einem Eber oder einem Reh mit bereiter Waffe gegenüber. Sie haben das Tier umzingelt oder sind im Begriff, es zu erlegen<sup>465</sup>. Zumeist sind auch die Jagdhunde nahe an die Beute herangerückt und springen sie an. Auf den attischen Bildern wird der Moment des Erlegens und des Jagderfolgs thematisiert. Auf den Kabirenbechern ist der Ausgang der Jagd ungewiss. Vielmehr muss der Jäger auf **298** in schnellem Lauf dem Jagdtier hinterhereilen. Die Haltung entspricht keinem der von Fornasier als heroisch interpretierten Haltungsschemata. Gerade die Einbindung der schnellen Bewegungsführung in das Thema der Jagd lässt zusammen mit dem dünnen Körperbau, dem aufgeblähten Bauch, dem großen Phallos und dem dicken Kopf ein komisches Bild entstehen, eine Parodie des heroischen Jägers.

Auf der Rückseite von **298** ist ein alter Mann auf seiner Lagerstatt eingeschlafen, während sein Spitz einem Fuchs nachsetzt. Für gewöhnlich erscheinen Malteserhunde in der klassischen Kunst in recht überschaubaren Bildkontexten. Insbesondere auf Grabstelen und Choenkännchen springen sie zumeist an einem Mädchen oder Knaben hoch und schnappen nach einem Vögelchen, das die Kinder ihnen hinhalten. Bisweilen sitzt oder steht ein Spitz neben der Figur oder unter einem Klismos, auf dem eine erwachsene Frau sitzt, macht Männchen und tollt mit seinem Herrchen und Frauchen herum<sup>466</sup>. Die Malteser sind somit „als Spielgefährten und Lieblingstie-

<sup>463</sup> Ähnliche ‚Jäger‘ mit Petasos sind auf den Fragmenten **111**, **116** und **287** der Rebrankengruppe erhalten. Vgl. auch den Jäger auf **379** (Abb. 29, **379**).

<sup>464</sup> Ein Malteser, der nach links springt, ist auf dem Fragment **308** erhalten. Ob oder welchem Tier der Spitz hinterherjagt, lässt sich nicht bestimmen. Auf einem weiteren Fragment desselben Gefäßes ist noch die Darstellung eines stehenden Fuchses mit erhobenem Kopf zu sehen. Ein Malteser ist auch auf den Fragmenten **85** (Vorderteil) und **86** erhalten (Vorderteil des Hundes, der einen Fuchs jagt, von dem noch die Rutenspitze vorhanden ist).

<sup>465</sup> CVA Berlin (3) Taf. 114, 1-2: [att.-rf. Kylix](#), Kodros-Maler, Berlin Staatl. Museen F 2538, um 440 v. Chr.; s. auch Fornasier 2001, 72-85 Abb. 33-43. 126-128 Abb. 69-71.

<sup>466</sup> van Hoorn 1951, Abb. 319-337; Zlotogorska 1997, 72-82 Taf. 13-23; Schmidt 2005, 216 Abb. 111; Kitchell 2014, 49.



re“<sup>467</sup> von Kindern sowie Schoßhündchen erwachsener Frauen zu interpretieren. Sie werden in der Bildkunst aber nicht als Jagdhunde gezeigt. So scheint sich der Schoßhund des alten Mannes, während dieser ein Schläfchen macht, ungehorsam seinem Naturtrieb der Jagd zuzuwenden.



Abb. 28. Kabirenbecher 387 in der Antikensammlung der Univ. Heidelberg, S 152  
[mit frdl. Genehm. der Antikensammlung der Univ. Heidelberg, Fotos: K. Schlott]

Ebenfalls eine Jagd in vollem Lauf hat der Mysterienmaler I auf der Kabirenvase 387 (Abb. 28, 387) in Heidelberg abgebildet. Getrennt durch einen aufrechten Zweig in der Bildmitte, an dem eine ‚Kabirionbinde‘ mit der typischen Dreiecksschleife befestigt ist, verfolgt ein nackter bärtiger Mann ein schwergewichtiges Tier, das über eine Reihe von Steinen versucht hinwegzuspringen. Der Jäger hat [seinen attischen Gefährten gleich](#) die Chlamys über den linken ausgestreckten Arm gelegt, die linke Hand ist abgespreizt, und mit der Rechten hat er einen Speer mit knotigem Schaft zum Wurf über den Kopf erhoben. Am Schaft ist eine Schlaufe befestigt, durch die der Jäger Zeige- und Mittelfinger geführt hat. Derartige Vorrichtungen dienten zur Stabilisierung

<sup>467</sup> Zlotogorska 1997, 115 (Zitat). 115-116.

des Speers beim Wurf<sup>468</sup>. Seine anvisierte Jagdbeute ist ein Eber – entweder ein Keiler oder ein Hausschwein. Das Tier zeichnet sich durch einen Ringelschwanz mit behaarter Spitze, Hauer sowie zwei Borstenreihen auf Hals und Kruppe aus. Diese Kennzeichen sind in der griechischen Vasenkunst für beide Vertreter der Gattung *Sus* typisch<sup>469</sup>. Ikonographisch lassen sie sich daher nicht immer eindeutig unterscheiden. Auf dem Becher **387** sind überdies Kopf, Rücken sowie Schenkel dicklich geformt und der Anus in Ritzung angegeben.<sup>470</sup> Es handelt sich demnach um ein dickes (Wild-)Schwein in abnormer Körperkonzeption.

Ausgewachsene Schweine kommen in der griechischen Kunst meist in zwei Rollen zur Darstellung – als Jagdbeute und als Opfertier. Zunächst zur Eberjagd: Sie ist das zentrale Ereignis verschiedener mythischer Geschichten. Zu nennen sind die kalydonische Eberjagd um den Heros Meleager, Herakles' Jagd auf den erymanthischen Eber und Theseus' Kampf gegen die krommyonische Sau. Meleager wird in der griechischen Kunst stets im Kreise seiner Jagdgesellschaft gezeigt; Herakles ringt mit dem Eber oder droht, ihn auf Eurystheus zu schleudern, der sich in einem Pithos verkrochen hat<sup>471</sup>. Nicht nur das Motiv des Ringens oder die Szene am Pithos sichern die Benennung als Kampf gegen den erymanthischen Eber, sondern auch Herakles' Attribute – Löwenfell, Bogen und Keule. Selbiges gilt für das Aufeinandertreffen von Theseus und der Sau von Krommyon: Der attische Heros bekämpft die Sau, die von ihrer grauhaarigen Amme begleitet wird, mit einer Keule. Eine Variante dieser Episode ist sehr wahrscheinlich auf dem Bonner Kabirenskyphos **363** dargestellt<sup>472</sup> (Abb. 26, **363**). Das Aussehen des bärtigen Jägers auf **387** deckt sich weder mit der Ikonographie des Herakles noch des bartlosen Meleagers noch bestehen Ähnlichkeiten zu tradierten Motiven dieser Mythen.

David Walsh deutet den Jäger als Zeus, der sein Blitzbündel gegen das Schwein schwingt, das vor den Steinen jäh zum Halten gezwungen wird. Ziel von Zeus' Jagd sei es aber nicht, die Sau zu erlegen, sondern zu penetrieren<sup>473</sup>. Seine sexuelle Erregung sei durch das große Glied ausgedrückt. Der knotige Speer mit Wurfschleife besitzt m. E. keine Ähnlichkeit mit einem Blitzbündel, und der Phallos mit entblößter Eichel, der überdies nicht erigiert ist, ist Teil der abnormen Körperkonzeption. Eine explizite sexuelle Konnotation weist keines der Bildmotive des

<sup>468</sup> Sinn 2004, 163.

<sup>469</sup> Vor der Moderne sahen Hausschweine grundsätzlich ihren wilden Vorfahren sehr viel ähnlicher als die heutigen Zuchttiere, s. Price – Hongo 2020; s. etwa [Kupferstich „Der verlorene Sohn“](#), Albrecht Dürer, um 1496, Staatsgalerie Stuttgart. Vgl. Darstellungen von Keilern und Hausschweinen auf dem Kabirenbecher **290** und att.-rf. Vasenbildern, CVA Louvre, Paris (19) 40-41 Taf. 64, 1-2: [att.-rf. Kylix](#), Paris Louvre, G 112, 510-500 v. Chr. (Schwein als Opfertier); van Straten 1995, Taf. 36: [att.-rf. Kelchkrater](#), Athen NM, 12491, 410-390 v. Chr. (Schwein als Opfertier); CVA Wien (2) 21-22 Taf. 78, 1-2: [att.-rf. Pelike](#), Wien Kunsth. Mus., 781, 450/425 v. Chr. (Schwein als Jagdtier); CVA New York Hoppin and Gallatin Collections (1) 12 Taf. 19, 1: [att.-rf. Kylix](#), New York MMA, 41.162.9, um 460 v. Chr. (Schwein als Jagdtier); CVA Zürich (2) 23 Taf. 16, 8-12: [att.-sf. Lekythos](#), Zürich Arch. Slg. der Univ., 2472, um 525 v. Chr. (kopulierende Hausschweine).

<sup>470</sup> Die Rückseite zierte ehemals eine Rebranke, die nahezu vollständig verloren ist.

<sup>471</sup> LIMC VI 1/2 (1992) 416-418 Nr. 5-33 Taf. 208-211 s. v. Meleagros (S. Woodford); LIMC V 1/2 (1990) 43-48 Nr. 2093-2170 Taf. 61-64 s. v. Herakles (W. Felten).

<sup>472</sup> s. D. III. 4c) *Theseus und die krommyonische Sau*. So auch Schnapp 1997, 379-386.

<sup>473</sup> Walsh 2009, 120-121. Thompson 2008, 299-300. 300 (Zitat), deutet die Szene ähnlich vielen anderen Bildern in ihrer Studie: „The figure is thus far more likely an ordinary grotesque hunter, thus confirming the Kabirion tendency to burlesque whole scenes from the Attic iconography, not merely individual figures.“

Mystenmalers auf<sup>474</sup>. Die Identität des bärtigen Jägers auf **387** lässt sich somit nicht auf eine mythische Gestalt eingrenzen.

Wie im vorangegangenen Abschnitt angesprochen, unterscheiden sich die Jagdbilder auf den Kabirenbechern von solchen auf attischen Vasen vor allem durch zwei Aspekte: Auf den attischen Bildern macht zumeist eine größere Gruppe Jagd auf einen Eber, und in jedem Fall ist die direkte Konfrontation mit dem Tier oder dessen Tod dargestellt. Oftmals steht der Eber in der Mitte des Bildes, wehrt sich oder wirkt bedrohlich. Er wird eingekreist von Jägern, die mit Keulen, Schwertern und Lanzen bewaffnet sind<sup>475</sup>. Aus der 1. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. sind einige Darstellungen überliefert, die einen einzelnen Jäger beim Erlegen eines Ebers zeigen. Bewaffnung und ‚Kampfmotiv‘ bleiben sich aber, verglichen mit den Bildern der Kollektivjagd, gleich. Gemäß Jochen Fornasier und Alain Schnapp handelt es sich um eine reduzierte Darstellungsweise, jedoch mit der Aussage „de la même tradition héroïque“<sup>476</sup>. Diese Einzeljäger lassen ihre Chlamys schildartig über den linken Arm herabhängen – vergleichbar dem Jäger auf **387** – und tragen zumeist einen Petasos.

Nun ist das Jagdbild auf dem Becher auf **387** (Abb. 28, **387**) nicht nur durch die Gefäßform, sondern auch durch die abgebildeten Zweige und die typische Kopfbinde in das Umfeld des Fests im Kabirion eingebettet. Wie oben angesprochen, sind Schweine in der griechischen Kunst meist Thema in Jagd- und Opferbildern; dabei sind sie ikonographisch kaum voneinander zu unterscheiden, auch das Geschlecht der Tiere ist nicht in jedem Fall markiert<sup>477</sup>. Liegt nun die Komik der ‚Kabirenszene‘ darin, dass das Opfertier ausgebüxt ist und ein Festteilnehmer dem Tier hinterherjagt? Denkbar wäre es. Und eine gewisse Komik hätte das Bild damit auch.

Sollte hingegen die Jagd auf einen Keiler dargestellt sein, dann zeigte der Maler, wie sich anstelle eines Jägers heroischer Bildtradition ein durch den abnormen Körper als einfältig und hässlich charakterisierter Mann mit rustikalem Jagdwerkzeug an der Erlegung eines furchtsamen, wenig agilen Ebers versucht. Die affektierte Handhaltung des Mannes trägt dabei zum Gesamteindruck einer abnormen Bewegung bei, die hauptsächlich durch die weite Laufhaltung mit angewinkelten Beinen entsteht. Die Identität dieses Jägers lässt sich nicht bestimmen.

Einige Fragmente von Kabirenbechern geben Anlass zu der Vermutung<sup>478</sup>, dass weitere Darstellungen von der Jagd existierten und zwar in der Art wie auf **388** des Karlsruher Kabirmalers. Hier stellen zwei bärtige Jäger und ihr Jagdhund einem Reh nach. Der eine Jäger hat in typischer Weise die Chlamys über den linken Arm geworfen und einen Speer mit den Fingern wurfbereit erhoben. Der andere holt mit seiner knotigen Keule zum Schlag aus. Der schlanke Jagdhund ist

<sup>474</sup> Einzig ein Bild der Rebrankengruppe, **74**, beinhaltet eine deutliche sexuelle Intention. Ein nackter Tänzer (?) richtet sein erigiertes Glied auf das Gesäß einer Flötenspielerin, s. *D. V. 3. Bilder vom Gelage*.

<sup>475</sup> Schnapp 1977, 367-370 Abb. 417-421; Fornasier 2001, 72 Abb. 33. 74-75 Abb. 35-36. 80-81 Abb. 39-40, s. auch Anm. 469.

<sup>476</sup> Schnapp 1997, 387 (Zitat). 382-389 Abb. 432-443; LIMC VII 1/2 (1994) 931 Nr. 91-96 s. v. Theseus (J. Neils); Fornasier 2001, 181-182. 73 Abb. 34. 77 Abb. 37.

<sup>477</sup> Göttinnen haben offenbar eher weibliche Opfertiere erhalten, Götter eher männliche, s. *ThesCRA I* (2004) 97-98 s. v. Opfer (A. Hermay et al.).

<sup>478</sup> Es handelt sich um die Fragmente **23, 44, 45, 46, 77** und **327**.

dem Reh, das über eine punktierte Bodenerhebung hinwegspringt, bereits sehr nahe gerückt. Unterhalb der Vorderläufe des Hundes sitzt ein Igel am Boden.

Verglichen mit [attischen Bildern](#) der Cervidenjagd aus der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. entsprechen die Ausrüstung – Speer, Keule und Chlamys – sowie die Haltung der beiden Jäger von [388](#) normativen Darstellungen<sup>479</sup>. Auch die Laufhaltung des Keulenschwingers lässt im Vergleich zum Jäger auf dem Heidelberger Kabirenskyphos [387](#) (Abb. 28, [387](#)) keine übersteigerte Bewegungsführung erkennen. Doch verleihen die Physiognomie, das kantige Gesäß und das hängende Glied den beiden Jägern von [388](#) ein körperlich abnormes Erscheinungsbild. Ähnlich der Rebrankengruppe konstruierte der Karlsruher Kabirmaler das abnorme Körperkonzept weniger anhand von Haltung und Bewegung, sondern am Körper selbst<sup>480</sup>. Hund und Reh sind hingegen physisch normal gebildet.

Eine ungewöhnliche Bildkomponente stellt der Igel dar. Seine Rolle kann ich nicht klären. Die schriftliche Überlieferung listet u. a. die Fähigkeit des Igels auf, sich gegen stärkere Gegner zu verteidigen, seine Schlaueit und seine Aufgabe als Schlangenfresser<sup>481</sup>. Auf sehr wenigen attisch-rotfigurigen Bildern ist er neben Schlange, Skorpion oder Oktopus als schwarze Silhouette auf Felsen abgebildet. Die Bilder zeigen ein Parisurteil bzw. eine Gigantomachie<sup>482</sup>. Aus diesen Quellen gewinnt man aber keinen sinnvollen Deutungsvorschlag für die Jagdszene auf [388](#). So könnte der Igel gemäß Hans-Günter Buchholz auch als Landschaftsindikator eingefügt worden sein, ähnlich den Vögeln auf zahlreichen böotischen Vasen<sup>483</sup>. Andererseits soll vielleicht angedeutet werden, dass Hund oder Jäger jeden Augenblick in den Igel treten werden. Wie bei den vorangegangenen Bildern [298](#) und [387](#) speist sich die komische Bildaussage womöglich auch hier aus der abnormen Körperformulierung und dem Motiv der rasanten Verfolgung<sup>484</sup>. Über diese Jagdgesellschaft konnte gelacht werden.

<sup>479</sup> Fornasier 2001, 126-128 Abb. 69-71.

<sup>480</sup> s. C. II. 3. *Der Werkstattkreis der Rebrankengruppe*.

<sup>481</sup> Buchholz 1965, 82; Decoedres 1971; DNP 5 (1998) 923 s. v. Igel (C. Hünemörder).

<sup>482</sup> Buchholz 1965, 70 Abb. 3.4e Taf. 10, 5.

<sup>483</sup> Buchholz 1965, 70; s. D. II. 4. *Die Vögel auf den Kabirenbechern – Dekor und Naturbeobachtung*.

<sup>484</sup> Die andere Gefäßseite von [388](#) zeigt ebenfalls eine Art ‚Jagdszene‘, die vielleicht als komisches Gegenbild zur Vorderseite verstanden wurde: Vier Satyrn, einer auf einem Esel, flitzen nach rechts, die beiden vorderen mit Rhyton und Kantharos in Händen. Der Satyr an der Spitze des Zuges hält im Gestus des *Aposkopein* womöglich Ausschau nach einer Gelegenheit, Wein zu trinken, s. D. V. 1c) *Ein rasanter Komos*.

## c) Jäger und Jagdhund (379)

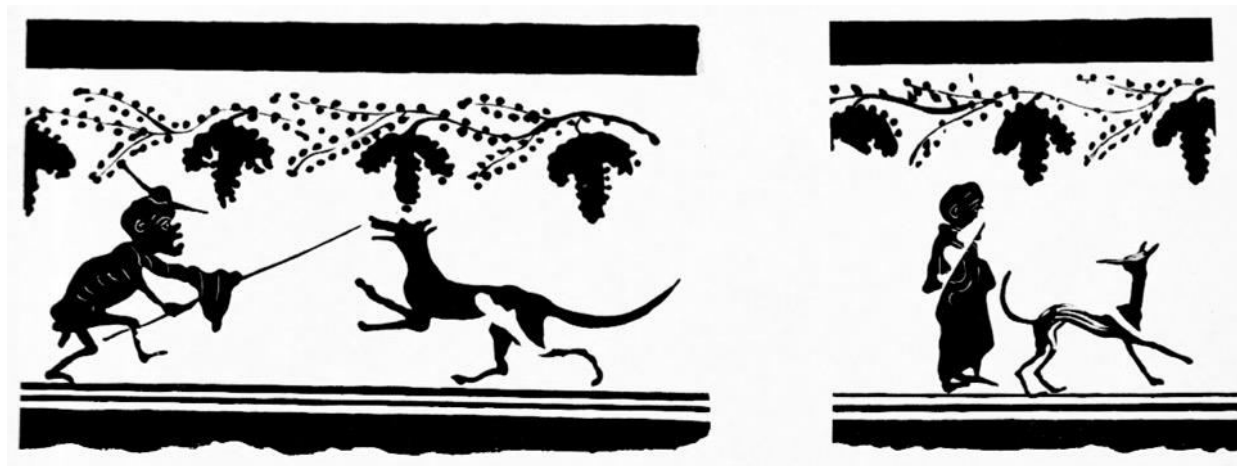


Abb. 29. Kabirenbecher 379 in Dresden, Skulpturenslg., Dr. 276  
 [Umzeichnung aus: Wolters – Bruns 1940, Taf. 31, 5-6]

Auf der Vorder- und Rückseite des Kabirenbechers 379 in Dresden (Abb. 29, 379. [379](#)) hat der Maler der Rebrankengruppe in sparsamer Weise jeweils eine Figur und einen schlanken, großen Hund einander gegenübergestellt. Der glatzköpfige Jäger mit Petasos auf Seite A, der sich durch einen besonders ausgemergelten Körperbau und massiges zwischen den Beinen herabhängendes Glied auszeichnet, setzt sich, den Mantel zum Schutz um den linken Arm geschlungen, mit einem Stab und in defensiver Haltung gegen seinen großen Hund zu Wehr. Ganz anders die männliche Gestalt auf der Gegenseite ([379](#)), die bis zum Hals in den Mantel gehüllt ist. Vor ihr trabt ein schlanker Hund, der sich zum Herrchen umschaute. Der Kopf der Mantelfigur ist nicht vollständig erhalten, doch scheint die Physiognomie abnorm gestaltet zu sein.

Der Jäger auf Seite A scheint nicht Herr über seinen opponierenden Jagdhund zu sein. Der Kontrollverlust des hässlichen Jägers – seine *Aphrosyne* – und der Versuch, mit dem Stab das widerspenstige Tier zu bändigen, ergeben ein heiteres Gegenbild. Der Mann im Bürgergewand auf der Gegenseite hingegen besitzt einen ihm ergebenen Hund. Vielleicht liegt hierin das Motiv einer parodistischen Umkehrung – der Hund der Mantelfigur gehorcht, der des Jägers nicht. Das Thema ‚guter Hund – böser Hund‘ ist in der attischen Vasenmalerei gut belegt und wird etwa von Seth Pevnick ebenfalls in diesem Sinne gedeutet<sup>485</sup>. Seines Erachtens erzeugten die Bilder vom unartigen Hund eine gewisse Komik.

<sup>485</sup> Pevnick 2014.



Abb. 30. Kabirenbecher 362 im Akademischen Kunstmuseum in Bonn, 301  
[mit frdl. Genehm. des Akademischen Kunstmuseums in Bonn, Fotos und Rek.: K. Schlott]

## 2. Bilder von Athleten (362, [353](#), 355 und 300)

Auf einer Handvoll Kabirengefäße sind Athleten abgebildet. Erhalten sind die Darstellungen von Läufern, Waffenläufern, Faustkämpfern, Ringern und Weitspringern. Einige kleinformatige Fragmente lassen vermuten, dass auch hippische Agone auf den Kabirenskyphoi zur Darstellung

kamen<sup>486</sup> (12, 22, 112a-b). In jedem Fall sind aber nur Ausschnitte von Wagen, Pferden oder beidem erhalten, jedoch kein vollständiger Bildzusammenhang, der eine sichere Deutung zuließe.

Auf dem Bonner Becher 362 des Karlsruher Kabirmalers (Abb. 30, 362) spurten zwei nackte Männer nach links in Richtung einer Blattstaude. Der vordere Läufer rennt in weiten Schritten, die Arme in gespannter Laufhaltung. Der rechte versucht in höchster Anstrengung den anderen Läufer einzuholen: Er hat den Oberkörper weit zurückgelehnt, die angewinkelten Arme nahezu über den Kopf hinaus nach hinten geführt und den Kopf nach vorne gestreckt. Im Streiflicht zeigt sich, dass der Läufer an erster Stelle weißes Haar und einen weißen Bart trägt<sup>487</sup>. Um den Kopf schmückt ihn ein weiß gemalter Kranz. Ebenso der zweite Läufer ist bekränzt. Mit weißer Farbe sind auch Haar und Bart der dritten Figur hervorgehoben. Diese Mantelgestalt steht mit erhobenem Arm vor einem kleinen dreibeinigen Tisch, auf dem drei keilförmige Objekte – vielleicht Brote oder Kuchen – liegen. Drei bartlose und ein älterer, weißbärtiger Mann stehen auf der Rückseite (Abb. 30, 362) jeweils zu zweit im Gespräch beisammen. Alle sind eng in einen Mantel gewickelt und mit weißen Kränzen geschmückt.

Die Zusammenstellung von altem und jungem Läufer sowie dem alten Mann am Tisch besitzt keinen Vergleich in der griechischen Vasenmalerei. Kern der Bildaussage scheint aber zu sein, dass ein alter Mann in seiner sportlichen Leistungsfähigkeit einen jüngeren scheinbar mühelos übertrifft. Der junge Läufer wiederum versucht, in verrenkter Anstrengung Schritt zu halten. Unabhängig von der Identität der Figuren vermittelt die Verkehrung von alt/jung sowie schwach/stark eine Bildkomik, die mit den Stereotypen von Jugend und Alter spielt. Die Rolle der rechten Mantelgestalt erschließt sich nicht unmittelbar aus dem Bildkontext. Es könnte sich um einen Schiedsrichter handeln, seine Geste mit der Hand Ausdruck der Bestürzung sein. Andererseits wäre denkbar, dass der alte Mann vor einer Art *hiera trapeza* mit Opferkuchen steht und als Priester anzusprechen ist<sup>488</sup>. Annie D. Ure schlägt vor, dass die Flucht zweier ertappter Diebe dargestellt ist, die von dem schimpfenden Alten verscheucht werden<sup>489</sup>. Diese Deutung kollidiert mit der Tatsache, dass die beiden Läufer bekränzt sind und kein Diebesgut mit sich tragen. Vielmehr weist die Bekränzung darauf hin, dass der Wettlauf im Rahmen des Fests stattfindet.

Paare von bärtigen sowie bartlosen Männern, die zum Teil von Kinn bis Fußknöchel in einen Mantel gehüllt sind, finden sich recht häufig in der klassischen Vasenmalerei Attikas. Die Mantelfiguren stützen sich zumeist auf Stöcke und führen Palästragerät oder ein Musikinstrument mit sich bzw. es ist zwischen den Figuren im Hintergrund aufgehängt. Rosalba Panvini deutet

<sup>486</sup> s. auch Katalog 25 und 113.

<sup>487</sup> So auch Wolters – Brauns 1940, 112 Nr. M 32.

<sup>488</sup> Jameson 1994, 37.

<sup>489</sup> Ure 1933, 27; ebenso Thompson 2008, 312 und Kressirer 2016, 490–491. Kornelia Kressirer stellt zwei Deutungen vor: So könne es sich um flüchtende Diebe oder aber einen Wettlauf im Heiligtum handeln.

die bartlosen Figuren als junge Männer ‚aus gutem Hause‘<sup>490</sup>. Die Attribute verweisen auf die Palästra als Ort der Begegnung. Die älteren Männer können als Tutoren oder Erasteis angesprochen werden. Sie sind aber anders als die alten Männer auf **362** nicht weißbärtig. Mehrere Kabirengefäße des Mystenmalers I zieren Prozessionen und Zusammenkünfte von alten Männern und Frauen<sup>491</sup> (Abb. 34, **380**; 36, **422**, **8**). Im Vergleich zu anderem Kultgeschirr, wie die braunischen Krateriskoi, die panathenäischen Preisamphoren oder die attischen Choenkännchen, könnten diese Bilder als Ereignisse gewertet werden, die für Kult und Fest von Bedeutung waren. Indikatoren zur örtlichen Bestimmung fehlen, wie häufig auf den Kabirenbechern, auch auf **362**. In Verbindung mit dem Wettlauf der Vorderseite und aufgrund der Bekränzungen referiert das Bild vielleicht einen sportlichen Wettkampf im Rahmen des Fests.

Zwei äußerst dünngliedrige Läufer mit großen Phalloi und hängendem Gesäß hat der Rebrankenmaler auf dem Kabirenbecher **353** in Berkeley abgebildet. Die beiden sprinten in schnellem Lauf nach rechts auf eine Zielvorrichtung zu, die aus zwei aufrechtstehenden Stangen besteht. Die Arme sind zum Teil stark verkürzt als einfache Striche gemalt und unorganisch an den Oberkörper angefügt<sup>492</sup>.

Stellt man die beiden Läufer solchen auf panathenäischen Preisamphoren gegenüber<sup>493</sup>, wird deutlich, dass der Rebrankenmaler wenig Änderung an der Laufhaltung vorgenommen hat, sondern statt eines muskulösen Körpers mit kräftigen Oberschenkeln, kräftigem Brustkorb und dezentem Phallos ein körperliches Gegenbild wiedergab.

Offenbar ohne narrativen Zusammenhang reihte der Rebrankenmaler auf der Kabirenvasse **355** (Abb. 31, **355.1**), die sich ehemals in der Berliner Antikensammlung befand, Sportler verschiedener Disziplinen auf. Rechts hat ein Waffenläufer die Startposition eingenommen: Er ist weit vornübergebeugt, hat den Kopf geradeaus gerichtet und den rechten Arm zur Balance nach unten gestreckt. Der restliche Körper wird von seinem großen Rundschild verdeckt, den eine simple Schlangendarstellung ziert. Nur die Füße und der Hintern ragen hinter dem Schild hervor. Auf dem Kopf trägt der Waffenläufer einen attischen Helm mit Helmbusch<sup>494</sup>. In der Mitte des Bildfelds haben zwei kleinwüchsige Ringer kraftlos ihre Arme ineinander verschränkt. Ihre korpu-

<sup>490</sup> Boardman 1991, 9. 17 Abb. 182; 343; Panvini 2005, 21. 41 Abb. 37 b (500-475 v. Chr.). 51-52 Abb. 55 b (475-450 v. Chr.). 54-55 Abb. 59 a-b (475-450 v. Chr.). 56-57 Abb. 62 b (460-450 v. Chr.). 61 Abb. 71 b (450-425 v. Chr.). 87 Abb. 11 b (450-425 v. Chr.); Kressirer 2016, 492-493.

<sup>491</sup> s. *D. VI. 1. Gruppen alter Männer und Frauen*.

<sup>492</sup> Auf der Rückseite, die im Abschnitt *D. V. 2. Figuren aus der Lebenswelt tanzen* betrachtet wird, sind ein Tänzer im Sprung und ein Flötenspieler dargestellt (**353**).

<sup>493</sup> vgl. Bentz 1998, Taf. 126 Nr. 4.097: [panathenäische Preisamphora](#), Nikomachos-Serie, Paris Louvre N 3163/MN 706, 332/331 v. Chr. Ebenso Bentz 1998, 158 Nr. 5.244 Taf. 96 (410-390 v. Chr.). 167 Nr. 4.004 Taf. 100 (380/370 v. Chr.). 168 Nr. 4.011-4.012 Taf. 104 (367/366 v. Chr.).

<sup>494</sup> Auf dem Fragment **95** aus dem Kabirion, das ebenfalls der Rebrankengruppe zugerechnet werden kann, sind Schild, Beine und Gesicht eines Waffenläufers in Aktion erhalten. Ein nahezu identischer Waffenläufer ist auf dem Ausschnitt des Becherfragments **384** in Heidelberg erhalten. Über dem Helmbusch erheben sich zwei Spitzen, die sich nicht deuten lassen. Links ist noch eine Hand und vermutlich eine Rückenpartie erhalten. Womöglich handelt es sich wie auf **355** (Abb. 31, **355**) um ein Athletenpaar, denkbar wären ebenfalls Ringer. Über dem Waffenläufer befindet sich der Rest einer Efeuranke.



lenten Oberkörper stehen auf schwächlichen, dünnen Beinen, die starr und steif gestellt sind. Schwere, unförmige Phalloi hängen zwischen den Beinen herab. Insgesamt reflektiert die Körperhaltung Gebrechlichkeit. Auf der linken Seite, die Ringer um einen Kopf überragend, boxen zwei Faustkämpfer. Teile der beiden Figuren sind verloren, doch scheint der rechte zum Schlag auszuholen, während der linke beide Arme halbherzig nach vorne gerichtet hat. Ein jeder von ihnen hat das linke Bein angehoben, was ihrem Stand zusätzlich zur schlaffen Beinatur und Knickbeinstellung Labilität verleiht<sup>495</sup>.



Abb. 31. Kabirenbecher 355 ehemals in Berlin, *Antikenslg. der Staatl. Museen*, 3179  
[Umzeichnung aus: Wolters – Bruns 1940, Taf. 29, 1]

Die beiden Faustkämpfer, Ringer sowie der Waffenläufer erscheinen als krasses Gegenbild zum jugendlichen Athletenideal klassischer Zeit. Der Rebrankenmaler zeichnete eine reiche Variation hässlicher und abgezehrter Athleten, indem er ihr primäres Gut, einen kräftigen Körper, in derber Weise verformte: Die Muskulatur der Arme und Beine ist erschlafft, Brust, Bauch und Rücken sind buckelig und fett. Zudem arrangierte der Rebrankenmaler die Kämpfer in labilen Standmotive. Dass über diese Athleten gelacht werden konnte, bezeugt z. B. der Waffenläufer, der seinen dicken Hintern in die Höhe streckt. Die Stellungen der Schwerathleten – das Ineinandergreifen der Arme, das Packen mit beiden Händen nach dem Arm des Gegners und das Ausholen zum Schlag – nehmen auch Ringer und Faustkämpfer [auf panathenäischen Preisamphoren](#) ein, doch verleihen hier ein muskulöser Körper und ein fester Stand den Bewegungen Kraft<sup>496</sup>.

Ringer und Faustkämpfer treten auch auf dem unpublizierten Kabirenbecher 300 in Athen gegeneinander an. In der Mitte von Seite A holen zwei nackte, bartlose Männer jeweils zum

<sup>495</sup> Die Rückseite, die bereits im Abschnitt *D. II. 4a) Vögel der Mysterienmaler* behandelt wurde, zeigt eine männliche Figur, die zwei Vögel jagt bzw. verscheucht (Abb. 31, 355).

<sup>496</sup> Bentz 1998, Taf. 105 Nr. 4.013: [panathenäische Preisamphora](#), Polyzelos, London BM B 604, 367/366 v. Chr.; Bentz 1998, Taf. 98 Nr. 5.256: [panathenäische Preisamphora](#), Kuban-Gruppe, Polygyros Arch. Mus. 8.29, 400-390 v. Chr. Vgl. auch die Darstellung von Athleten gleicher Disziplinen auf panathenäischen Preisamphoren des späten 5. und frühen 4. Jhs. v. Chr. Für Ringer s. Bentz 1998, 154 Nr. 5.198 Taf. 87 (430-410 v. Chr.). 169 Nr. 4.014 Taf. 106 (367/366 v. Chr.). Für Faustkämpfer s. Bentz 1998, 155 Nr. 5.203 Taf. 90 (420-400 v. Chr.). 154 Nr. 5.196 Taf. 86 (450-430 v. Chr.). 160 Nr. 5.257 Taf. 98 (400-390 v. Chr.) 169 Nr. 4015-4016 Taf. 106; 108 (366/367 v. Chr.).

Schlag gegen den anderen aus. Der rechte Kämpfer sichert dabei seinen Stand in einem weiten Ausfallschritt. Ein dicker Phallos mit schwerem Hodensack hängt zwischen seinen Beinen herab, sein Oberkörper wie der seines Gegners öffnet sich in Dreiviertelansicht. Die untere Körperhälfte des linken Kämpfers ist verloren, nur der Rest seines Fußes ist noch zu erkennen. Er bekommt die Seite seines Gegners zu fassen, der seinen Gegenüber am Kopf packt. Mit der geballten Faust der anderen Hand holen beide zum Schlag aus. Von rechts eilt ein nackter, unbärtiger Mann heran. Über die linke Schulter hat er eine Chlamys geworfen, die im Wind der schnellen Bewegung flattert. In der gesenkten Hand hält er einen Stab und greift mit der anderen Hand nach dem linken Kämpfer. Links scheinen ebenfalls zwei Männer in einen Kampf verwickelt zu sein. Vom linken Schwerathleten sind noch die auffällig kurzen Beine im Ausfallschritt, der hängende Phallos, Teile des Oberkörpers und der rechte Arm erhalten, mit dem er die Taille des anderen Athleten umgreift. Sein langbeiniger Gegner, der den kleinen Ringer um ein Mehrfaches zu überragen scheint, ist nach rechts gewendet und der rechte Arm angewinkelt<sup>497</sup>.

Auf dem Becher **300** sind zwei Paare von Schwerathleten dargestellt. Bei dem Heraneilenden könnte es sich um einen Schiedsrichter oder Trainer handeln, der offenbar versucht, in die Auseinandersetzung der beiden impulsiven Faustkämpfer einzuschreiten. Für gewöhnlich sind Schiedsrichter und Trainer aber bärtig dargestellt<sup>498</sup>. Der Größenunterschied des linken Paares und der unbeholfene Griff um die Taille deuten an, dass der Rebrankenmaler nicht nur durch die abnorme Körperkonzeption, sondern auch durch das Motiv ein komisches Bild vorlegte. Das energiegeladene Ausholen und die grobe Weise, den Gegner zu packen, unterscheiden die Kämpfer in der Mitte von Athletenbildern gleicher Zeitstellung, deren Ausholbewegungen weniger vehement angelegt sind.

Neben Läufern, Ringern, Faustkämpfern und Waffenläufern ist auf dem Fragment **126** auch die Darstellung eines Weitspringers erhalten. Dieser hält in beiden Händen Sprunggewichte und nimmt vermutlich gerade Anlauf. Der Zeichenstil entspricht der Rebrankengruppe.

### 3. Zusammenfassung – Die Parodie bürgerlicher Exzellenz

Die vollständig erhaltenen Darstellungen der Jagd bieten hinsichtlich Ikonographie und körperlicher Charakterisierung von Tier und Mensch ein äußerst heterogenes Bild. Die Jagddarstellungen des Pan-Satyr-Malers aus der Frühzeit der Kabirenbecher zwischen 430 und 410 v. Chr. bestehen aus normativ gestalteten Figuren und Motiven, die als Spiegel positiver Wertvorstellungen gedeutet werden können<sup>499</sup>. Bei den nachfolgenden Bildern, die aus der Werkstatt der Re-

<sup>497</sup> Auf Seite B, die im Abschnitt *D. V. 3. Bilder vom Gelage* behandelt wird, ist eine fragmentierte Symposionszene mit zwei auf Klinsen gelagerten Männern, einem Tänzer und einem Flötenspieler erhalten (**300**).

<sup>498</sup> s. Anm. 496. Vgl. auch die Schiedsrichter bzw. Preisrichter auf panathenäischen Preisamphoren, s. Bentz 1998, 158 Nr. 5.237 Taf. 92 (410-390 v. Chr.). 158 Nr. 5.239 Taf. 95 (410-390 v. Chr.). 169 Nr. 4.014 Taf. 106 (367/366 v. Chr.).

<sup>499</sup> Dies wird auch an einigen weiteren Kabirengefäßen aus der Werkstatt des Pan-Satyr-Malers und des Malers des GAK ersichtlich, die die Kabirenbecher im Stil ihrer böotischen Zeitgenossen bemalten. Der Pan-Satyr-Maler

brankengruppe und des Mysterienmalers stammen, sind die Jäger durchweg abnorm gestaltet, die Jagdhunde und das gejagte Tier hingegen nie. Eine Ausnahme stellt der Heidelberger Becher **387** dar; hier sind Jäger *und* Tier verzerrt (Abb. 28, **387**). Statt vorbildhafter Bürger oder Aristokraten gehen ‚Idioten‘ auf die Jagd – vielleicht auf ein ausgebüxtes Opfertier (**387**) – oder sie haben die Kontrolle über ihr ‚Jagdinstrument‘, den Jagdhund, verloren. Die Ikonographie der Jäger gibt keinen Hinweis auf deren genaue Identität. Es lassen sich weder Mythen- noch Komödienstoffe mit den Bildern in Verbindung bringen. Auf zahlreichen attischen Bildern handelt es sich bei den Jägern ebenfalls um namenlose Figuren. Für diese vermutet Fornasier:

„Der antike Betrachter, der sich in der Darstellung des Jägers wiedererkennen kann, setzt sich in Vergleich mit Theseus, dessen Ikonographie in den eindeutig zugewiesenen Darstellungen mit denselben Bildchiffren geformt ist: So wie Theseus gegen die krommyonische Sau gekämpft hat, so geht der Jäger gegen den Eber vor und so würde sich der Betrachter/Besitzer verhalten.“<sup>500</sup>

Wer sind die Jäger auf den Kabirenbechern? Handelt es sich um einen Typus des Idioten, der allein in der Bildrealität Bestand hat, oder haben sich die Betrachter im Bild wiedererkannt? Darstellungen vom Fest und von kultischer Verehrung, in denen die Figuren ebenfalls der abnormen Körperkonzeption unterworfen sind, legen nahe, dass sich die Verehrer in der abstrakten Kultwirklichkeit als abnorme Figuren verstanden haben<sup>501</sup>. Selbiges könnte auch für die Jagdbilder zutreffen, doch kann diese Frage basierend auf der Ikonographie nicht endgültig beantwortet werden.

Das Motiv der Verfolgung, das den Ausgang der Jagd offen lässt, ist bei allen Bildern gleich. Darin unterscheiden sie sich deutlich von den attischen Jagddarstellungen, auf denen das Tier eingekreist und niedergestreckt wird; d. h. der zentrale Moment, wenn der Jäger aufgrund seiner Körperkraft und seiner Fähigkeiten das Tier stellt und ihm gegenübertritt, wird nicht thematisiert. Die Verfolgung könnte allerdings Teil des normativen böotischen Motivschatzes sein. Zwar überliefern nur die nicht-verkürzten Jäger auf den Bildern des Pan-Satyr-Malers passende Vergleiche, aber diese legen nahe, dass das Motiv der Verfolgung auf den Kabirenbechern keine komische Verformung darstellt.

Das Fragment einer böotischen Grabstele des 4. Jhs. v. Chr., das ehemals einen sitzenden Jäger zeigte, belegt, dass das Bild des jugendlichen Jägers auch in Böotien dazu diente, positive körperliche Fähigkeiten darzustellen. Die Andersaussage der ‚Kabirenbilder‘ scheint also vor allem die abnorme Körperkonzeption zu vermitteln. Durch sie zeigen die Jäger zudem eine äußerst ulkige Laufweise. Die Jagd, die den Körper trainieren und die Jugendlichen zu guten Bürgern erziehen soll<sup>502</sup>, wird somit als Ausdruck bürgerlicher Exzellenz ins Lachhafte negiert. Und das bisweilen mit besonders krassen Verkürzungen, was direkt mit den Bildthemen zusammenhängen dürfte: Ein gesunder Körper ist, was einen guten Jäger ausmacht. Daraus entsteht seine positive Semantik; und daran lässt sich eine lachhafte Semantik entwickeln.

---

entwickelte dann während des letzten Drittels des 5. Jhs. v. Chr. aus der Ikonographie der Satyrn die abnorme Körperkonzeption, s. *C. II. 1. Die Werkstatt des Pan-Satyr-Malers – Schöpfer der abnormen Körperkonzeption.*

<sup>500</sup> Fornasier 2001, 176.

<sup>501</sup> s. *D. VI. 3. Bilder in der Ikonographie griechischer Weihreliefs.*

<sup>502</sup> Xenophon betont diese Aspekte, s. *Xen. kyn. 12, 1; 12, 10.*

Die ‚Sonderfälle‘, der schlafende alte Mann oder der Jäger und sein ungehorsamer Jagdhund (Abb. 29, **379. 298**), basieren auf keiner bekannten Motivanordnung. Der Rebrankenmaler setzte hier vielleicht die ἀφοσύνη als komischen Inhalt in einem neu erfundenen Motiv bildlich um.

Es fällt auf, dass die Bilder von Athleten allein aus der Werkstatt der Rebrankengruppe und des Karlsruher Kabirmaler stammen. Dabei hat der Rebrankenmaler kaum motivische Veränderungen an Haltungen und Bewegungen vorgenommen, sondern inszenierte mittels der abnormen Körperkonzeption ein hässliches Gegenbild des Athleten, gezeichnet von physischer Labilität und Kraftlosigkeit. Wie im Fall der Jagdbilder erweist sich eine Benennung der Figuren als schwierig. Für mythische Ringkämpfe bestehen keine Hinweise. Ebenso ist der Ort des Geschehens nicht klar definiert. Nur im Fall der Bonner Vase **362** (Abb. 30, **362**) lässt sich die Vermutung vorbringen, der Wettlauf findet im Rahmen eines Fests statt. Für die beiden Läufer auf **353** oder die Faustkämpfer auf dem Athener Becher **300**, der nicht vollständig erhalten ist, lässt sich keine eindeutige Aussage treffen. Prinzipiell ist zu fragen, ob die Vasenmaler die Athleten zu einem bestimmten Anlass an einem spezifischen Ort befindlich verstanden wissen wollten, oder ob sie ein Gegenbild des herrschenden Athletenideals zeigen wollten, wie es z. B. die zeitgenössische Sportkritik widerspiegelt, die von attischen Autoren archaischer und klassischer Zeit geäußert wurde. Der Bildträger ‚Kabirenbecher‘ stützt die Vermutung, dass die Bilder sportliche Wettkämpfe während des Kultfests im Kabirion nachempfinden, doch verdeutlicht die Mehrzahl der Mythenparodien und -travestien, dass diese Verbindung nicht in jedem Fall vorherrschen musste. Das bezugslose Nebeneinander der Paare von Schwerathleten und des Waffenläufers auf **355** deutet an, dass weniger der Ort oder gar derselbe Raum für die Darstellung von Bedeutung ist, sondern das Vorführen hässlicher Athleten an sich.

Beginnend in archaischer Zeit mit den Elegien des Tyrtaios und Xenophanes wird erstmals Kritik am Lebensstil der Athleten geübt. Tyrtaios bemängelt ihre Nutzlosigkeit im Krieg, da sie weder mit ihrem Leben noch ihrem Tod für das Wohlergehen der Gemeinschaft einstehen, sondern nur für den persönlichen Ruhm und die Bestätigung durch die Zuschauer leben. Xenophanes kritisiert ganz ähnlich die Unbrauchbarkeit des siegreichen Sportlers, der zwar Ehre erringt, aber nicht die Vorratskammern der Polis füllt. Vielmehr sei die Geisteskraft der körperlichen vorzuziehen, da sie zur *Eunomia*, der guten Ordnung des Gemeinwesens, beiträgt<sup>503</sup>. Nach Ansicht von Stefan Müller kritisierten die Elegiker weniger den Sport an sich, sondern die Haltung der Gesellschaft und den überzogenen Individualismus. Für das 5. Jh. v. Chr. spiegelt eine Stelle aus Euripides‘ verlorenem Satyrspiel *Autolykos* ähnliche Kritikpunkte wider. Athleten seien verfrissen, verwöhnt und arbeitsfaul, in ihrer Jugend würden sie den vermeintlichen Stolz der Polis zur Schau stellen, doch im Alter seien sie wertlos. Außerdem sei mit Diskus oder bloßer Faust kein Feind einer Polis abzuwehren. So solle man lieber die Intellektuellen einer Gemeinschaft,

<sup>503</sup> Müller 1995, 77-82. 91-93. 95-96.

die sich für das Gemeinwohl einsetzen, mit Kränzen ehren<sup>504</sup>. Neben anderen Philologen betont Müller, dass mit Euripides' Satyrspiel die Kritik erstmals einen komischen Tonfall erhält. Allgemein wurden Athleten im Satyrspiel häufig auf die Schippe genommen und als gefräßige und überspezialisierte Idioten charakterisiert, die ihren Körper für den sportlichen Erfolg zugrunde richten<sup>505</sup>. Eine ernsthafte Gesellschaftskritik, wie sie in der Archaik geäußert wurde, möchte Müller darin nicht mehr erkennen. Parodierende Athletenbilder mit abnormem Körper geben auch spätklassische und insbesondere hellenistische Terrakotten wieder<sup>506</sup>. Es handelt sich also um einen einschlägig komischen Topos klassischer Zeit. Das schwergewichtige Erscheinungsbild von Boxern oder Ringern und ihre fleischhaltige Überernährung waren geradezu prädestiniert, komisch verformt zu werden. Sie können mit Herakles verglichen werden, dessen im Mythos angelegte physische und charakterliche Eigenheiten von attischen Komödiendichtern im Bild des Vielfraßes und Kraftprotzes übertrieben wurden<sup>507</sup>.

Im Spiegel der klassischen Sportkritik lässt sich für die Athleten auf den Kabirenbechern vermuten, dass sie als komische Gegenbilder zum Sportlerideal intendiert waren. Ob damit eine gesellschaftliche Kritik im Sinne einer modernen Karikatur gemeint ist, ist eher unwahrscheinlich. Die Athleten werden nicht als dilettantische Krieger oder nachlässige Bürger präsentiert. Sicher ist hingegen, dass ähnlich zu den Jägern auf den Kabirenskyphoi auch die Athleten durch besonders stark verkurvt gestaltet sind. Denn auch ihre Profession ist durch exzellente Körperlichkeit definiert. Dort setzt das abnorme Körperkonzept an, um das Thema zu verzeichnen.

Ob als Veranstaltungsort der dargestellten Wettkämpfe das Fest im Kabirion gemeint ist, kann nicht mit endgültiger Sicherheit bestätigt werden, kann aber für den Becher **362** zumindest als wahrscheinlich gelten. Die große Anzahl panathenäischer Preisamphoren im Fundgut des Kabirions stützt zudem die Vermutung, dass professionelle Athleten zum Kultpublikum zählten<sup>508</sup>.

<sup>504</sup> Müller 1995, 99-108; Krumeich – Pechstein – Seidensticker 1999, 403-412 bes. 405-407. Mit Verweis auf die Fresssucht der Athleten kritisiert Euripides wohl den Profisport seiner Zeit.

<sup>505</sup> Guggisberg 1993, 562; Müller 1995, 107 mit Anm. 219; Krumeich – Pechstein – Seidensticker 1999, 77-80 (Pratinas, *Palaistai*). 131-148 (Aischylos, *Isthmiastai/Theoroi*). 243-249 (Sophokles, *Amykos*). 403-419. 449-456 (Euripides, *Autolykos*, *Busiris*, *Skiron*). 512-515 (Achaios, *Athla*). 418: „Zudem sind Athleten und ihr Hang, viel zu essen, ein Satyrspieltopos.“ Zur Unterhaltung und Belustigung beim Symposion scheinen auch verkrüppelte Bettler sportliche Übungen nachgeahmt zu haben, s. Stark 1995, 103.

<sup>506</sup> Peredolskaja 1964, 27-28 mit Anm. 166-167 Taf. 13; Guggisberg 1993, 556-563. 557-559 Abb. 10-16.

<sup>507</sup> Hošek 1963, 122-124; Galinsky 1972, 85-95.

<sup>508</sup> s. E. I. 4a) *Keramik – Kabirenbecher, Glanztonkantharoi und panathenäische Preisamphoren*.

## V. Bilder von Tanz, Gelage und Fest

Musik und Tanz sind feste Bestandteile griechischer Kultfeste, Symposien oder Theateraufführungen<sup>509</sup>. Beide Arten der Darbietung, Musik sowie Tanz, sind mittels tanzender Figuren und musikalischer Begleitung durch einen Auleten häufig auf den Kabirenbechern abgebildet. Dass es sich bei diesen Bildern um die Darstellung von Tanz handelt, lässt sich an den ‚Bewegungshaltungen‘ und Attributen der Figuren bestimmen.

Als Richtlinie sollen die von Steven H. Lonsdale und Frits G. Naerebout herausgearbeiteten Kriterien dienen. Lonsdale beschränkt die Identifikation von Tanz auf wenige aussagekräftige Merkmale: Reihen von Figuren, die sich an den Händen halten, stellen Chortänze dar, und die Anwesenheit von Musikanten oder das Tragen von Musikinstrumenten, wie Tympana oder Krotalen, dienen als Indikatoren von Tanz<sup>510</sup>. Naerebout legt die Betonung auf den Bewegungsablauf: Tanzen heißt, unter Musikbegleitung den gesamten Körper innerhalb eines weitgehend fest umschriebenen Raums rhythmisch zu bewegen und diese Aktivität mit mehreren anderen Tanzenden oder Zuschauenden zu teilen – es kann also alleine oder innerhalb einer Gemeinschaft getanzt werden. Gemäß Naerebout liegt das Hauptkriterium in der Ausdrucksfähigkeit der Bewegungen, die sich deutlich von alltäglichen Handlungen unterscheiden: „The distinguishing factor lies in the communicative nature of the dance: it carries some meaning over and beyond that carried by everyday movement, and is perceived by participants as carrying such meaning“<sup>511</sup>. Tanz lässt sich zudem laut Karl-Heinrich Bieritz als „Summe von Bewegungsabläufen, die Haltungen, Gesten und Gebärden umfasst“<sup>512</sup>, bezeichnen und im Fall eines einzelnen Tänzers als Ausdrucksgebärde, wenn zwei Tänzer interagieren als Handlungsgebärde. Bei Ausdrucksgebärden handelt es sich um Bewegungen des Körpers, die nicht personen- oder gegenstandsbezogen sind, sondern eine eigenständige Ausdrucksqualität besitzen. Handlungsgebärden stellen das Gegenteil dar; sie benötigen einen Bezugspunkt, wie z. B. bei Reigentänzen<sup>513</sup>.

Geste und Gebärde wiederum werden unterschiedlich definiert. In kunsthistorischer Hinsicht unternimmt Marcus Mrass eine strikte Unterscheidung beider Begriffe:

„Auf der einen Seite stehen die bewusst an einen Adressaten gerichteten Körperbewegungen zum Zwecke der Mitteilung. Auf der anderen Seite stehen die unreflektierten Körperbewegungen, welche die Emotionen der betroffenen Person zum Ausdruck bringen, ohne auf einen Adressaten berechnet zu sein. Für den Beobachter enthalten die einen Körperbewegungen [die Gesten] referentielle Informationen, die anderen [die Gebärden] hingegen bieten Einblicke ins Innenleben des Gegenübers.“<sup>514</sup>

Gesten (...) besitzen eine festgesetzte, quasi lexikalische Bedeutung, deren Kenntnis der Sender bei seinem Adressaten voraussetzt. Gesten werden also im Gegensatz zu Gebärden nicht ausgedeutet, sondern als Bedeutungsträger wiedererkannt.“<sup>515</sup>

<sup>509</sup> Zimmermann 1996, 37; Lawler 1964, 98-115. 128-133; Bessi 1997, 143; Franzius 1973, 1-8; ThesCRA II (2004) 300. 342-343 s. v. Dance (H.A. Shapiro).

<sup>510</sup> Lonsdale 1993, 10.

<sup>511</sup> Naerebout 1997, 165-166; Naerebout 1995, 25 (Zitat).

<sup>512</sup> Bieritz 2004, 208 (Zitat); s. auch Sequeira 1987, 30.

<sup>513</sup> Vgl. die Darstellung eines Reigentanzes auf einer mittelkorinth.-sf. Pyxis in Berlin, Staatl. Museen 4856, 580/570 v. Chr., Meyer 2002-2003, 147 Abb. 6 c-d.

<sup>514</sup> Mrass 2005, 123.

<sup>515</sup> Mrass 2005, 138.

Als eine Geste bezeichnet Axel Gampp „einen Akt des Körpers, insbesondere der Hände und des Kopfes“<sup>516</sup>, der performativ ist. Gebärden hingegen werden nur mit den Händen vollführt. Er unterscheidet außerdem zwischen rhythmisierenden Gesten, die keine weitere Bedeutung beinhalten, sondern das gesprochene Worte untermalen. Ferner zählt er hinweisende Gesten, wie das Deuten mit dem Zeigefinger, malerische Gesten, die bestimmte Vorgänge und Zustände nachahmen, sowie ideographische Gesten auf, die kodifiziert sind und eine spezifische Mehraussage vermitteln<sup>517</sup>. Bieritz hingegen bezeichnet Gesten als Bewegungen der Hände und Arme. Und Gebärden stellen seines Erachtens eine Ansammlung von Gesten und Haltungen dar<sup>518</sup>.

Unabhängig von der Definition einer Bewegung vermitteln Grad und Radius der dargestellten Gebärden und Gesten im Kontext griechischer Körpersprache und Bildkonvention immer eine ethische Aussage<sup>519</sup>. In seinen *Gesetzen* erörtert Platon den Konnex zwischen Tanzbewegung und mentalem Zustand:

„Auch ein gemäßigerer Mensch, der sich auf die Tapferkeit besser eingeschult, wird seinerseits kleinere, dagegen ein mutloser, auf Mäßigung nicht eingeübter Mensch wird größere und heftigere Wechsel in seinen Bewegungen darstellen.“<sup>520</sup>

Platon beschreibt an dieser Stelle gute und schlechte Tänze, die entweder Kampfbewegungen oder Glückszustände bzw. Trunkenheit nachahmen. Wie Ernst H. Gombrich betont, ergibt sich für die bildende Kunst das Problem, dass Bewegungsabläufe nicht darstellbar sind und nur eine beschränkte Zahl an Gesten oder Gebärden wiedergegeben werden kann<sup>521</sup>. Für die antike Kunst ergibt sich zusätzlich das Problem, dass sehr wenige Tanzbewegungen als Gesten überhaupt bekannt sind. Die Unterscheidung zwischen Gesten und Gebärden im Sinne von Mraz ist also für die folgende Analyse zu spezifisch. Gampps Unterteilung verhilft zu einer grundsätzlichen Wachsamkeit, die Art von Gesten oder Bewegungen zu hinterfragen. Ebenso ist Bieritz' Trennung von Handlungs- und Ausdrucksgebärde hilfreich, um die Qualität des Tanzens auf den Kabirenbechern zu charakterisieren. Es wird jedoch nicht differenziert, mit welchem Körperteil eine Gebärde oder Geste ausgeführt wird.

Insbesondere soll der semantische Gehalt von Tanzgebärde bzw. -gestik für die ‚Kabirenbilder‘ beleuchtet werden. Zunächst muss aber die Bildbeschreibung zeigen, ob die Bewegungen der Figuren als Tanz benannt werden können. Hierbei ist die Haltung der Beine aussagekräftig. Ist ein Bein vom Boden erhoben oder nach vorne ausgestreckt, handelt es sich recht sicher um eine Tanzbewegung<sup>522</sup>. Die Stellung der Arme lässt sich oftmals nicht eindeutig als Tanzbewegung bestimmen, jedoch in Verbindung mit der Beinführung sowie der Oberkörperhaltung lässt sich eine Deutung bekräftigen. Wird besondere Aufmerksamkeit auf das Gesäß gerichtet, so

<sup>516</sup> Gampp 2008, 4.

<sup>517</sup> Gampp 2008, 8.

<sup>518</sup> Bieritz 2004, 207-208; Sequeira 1987, 30. Das Sich-Verbeugen kann aber z. B. als Gebärde verstanden werden, die keine Arm- oder Handbewegung beinhaltet.

<sup>519</sup> Zur Ausdrucksgebärde s. Gombrich 1984, 63-104; Bieritz 2004, 208; s. auch C. III. *Die literarische Konzeption*.

<sup>520</sup> Plat. leg. 816 d; Übs. Loewenthal III 1950.

<sup>521</sup> Gombrich 1984, 68; so auch Gampp 2008, 4-5.

<sup>522</sup> s. auch ThesCRA II (2004) 300 s. v. Dance (A.H. Shapiro).

kann dies als deutlicher Indikator für eine Tanzbewegung gewertet werden. Posen wie das Beschatten der Augen – *Aposkopein*<sup>523</sup> – oder das Klatschen der Hände über dem Kopf – *Oklasma* – können als Tanzgesten identifiziert werden und sind in der schriftlichen Überlieferung auch als solche beschrieben. Alexander Heinemann hat jüngst in seiner Abhandlung über Dionysos und sein Gefolge typische Posen der Satyrn herausgearbeitet, mit denen die Mischwesen auch als Tänzer charakterisiert wurden. Neben dem bereits genannten *Aposkopein* sind dies: Eine Figur ist mit geschlossenen Beinen in die Knie gesunken und streckt ihr Gesäß nach hinten – „als Variante kann eines der Beine durchgestreckt und vorgesetzt sein.“ Dann: Eine Figur spreizt ihre Beine und gibt frontal den Blick auf ihr Glied frei. Ferner: Eine Figur steht mit einem Bein im weiten Ausfallschritt, und das andere Bein ist nach hinten gestreckt. Zu den Gebärden rechnet Heinemann den Griff in den Bart und die nach vorne gestreckte Armhaltung mit im rechten Winkel abgespreizter Hand; die Handfläche ist dabei nach außen gewendet<sup>524</sup>. Aufgrund der kulturellen Nähe zwischen Attika und Bötien gilt es, dieses Reservoir an Satyr-Bewegungen auch für die Kabirenbecher zu prüfen. Naerebout betont, dass zudem der Bildkontext die Darstellung als Tanz zu erkennen gibt<sup>525</sup>. Deutlicher Hinweis für die Darstellung von Tanz ist die Anwesenheit eines Flötenspielers oder einer Flötenspielerin bzw. das Halten von Musik- und Schlaginstrumenten.

Die Tanzbilder auf den Kabirengefäßen lassen sich allerdings typologisch genauer unterteilen. Im Folgenden werden die Darstellungen nach der Wesensart der Figuren, ihrer Anzahl und ihren Attributen unterschieden. Eine zusätzliche Differenzierung hinsichtlich der räumlichen Anordnung würde einer zweckvollen Typologie zuwiderlaufen, da die einzelnen Figuren entsprechend der grundlegenden Bildstrukturierung der Kabirenbecher ohne Überschneidungen nebeneinander gesetzt wurden. Gemäß diesen Vorgaben werden die Bilder zunächst getrennt nach Darstellungen mit Satyrn, Mänaden und Panen sowie solchen mit lebensweltlichen Figuren behandelt. Diese Unterteilung geschieht unter Berücksichtigung der oftmals betonten Problematik, dass eine Trennung in lebensweltlich und mythologisch bzw. gegenweltlich womöglich der antiken Betrachtungsweise der Bilder zuwiderläuft<sup>526</sup>. Für die Kabirenbecher ist diese Trennung jedoch sinnfällig, da sich die Bilder gemäß der Identität der Figuren unterteilen lassen, und diese Einteilung sich überdies mit der Werkstattzugehörigkeit deckt.

Der anschließende Abschnitt befasst sich mit den Symposionsdarstellungen, die ebenfalls oft Tänzer und Flötenspieler einbeziehen. Auch hier richtet sich die Motivanordnung und Ikonographie nach den Bildkonventionen der jeweiligen Vasenmaler. Für diese Bilder wie auch die Tanzbilder soll versucht werden, den Ort der Veranstaltung, die Identität der Zecher und Tänzer sowie die Ikonologie zu erschließen.

<sup>523</sup> Zum Gestus des *Aposkopein* s. Jucker 1956.

<sup>524</sup> Heinemann 2016, 126-134. 127 (Zitat).

<sup>525</sup> Naerebout 1995, 29-30.

<sup>526</sup> Lonsdale 1993, 11-12.



Im Anschluss an die Bildbeschreibung wird die soziale und kultische Bedeutung des Tanzens basierend auf den schriftlichen Quellen besprochen. Es soll hier nicht der Versuch unternommen werden, bestimmte Tanzformen oder Schrittabfolgen nachzuzeichnen oder sogar deren antike Bezeichnungen zu ermitteln, wie es bisweilen in der Forschung angestrebt wurde<sup>527</sup>, da dies wenig zum Verständnis der Bilder beiträgt.

## 1. Wesen einer Gegenwelt tanzen

### a) Die daimonischen Dreifigurengruppen (296, 382, 397, 414, 418 und 372)

Der Werkstattname Pan-Satyr-Maler ergibt sich aus dessen bevorzugtem Bildthema: tanzende Satyrn, satyreske Wesen, Tierköpfige und Pane. Diese Mischwesen sind auf beiden Seiten von vier Kabirenskyphoi im selben Bildschema als Dreifigurengruppe parataktisch nebeneinander angeordnet. Es handelt sich um die Kabirenbecher [418](#) in Tübingen, [296](#) in Athen und [397](#) in St. Petersburg (Abb. 10, [296](#), [397](#)), auf denen kein weiterer ornamentaler Schmuck beigefügt wurde. Einzig auf dem Skyphos [382](#) in Heidelberg werden die Figuren von einer aufsteigenden Efeu- und Weinranke eingefasst (Abb. 1-3, [382](#)). Der frühe Becher [414](#) aus dem thespischen Polyandron kann hier ebenfalls aufgrund des Bildthemas eingereiht werden, obgleich nur auf einer Gefäßseite zwei Tänzer dargestellt sind. Zwischen den Satyrn ist in der Bildmitte ein Efeubüschel aufgemalt, das in der Luft zu schweben scheint<sup>528</sup>. Demetrius U. Schilardi deutet es als Überbleibsel eines Efeubusches oder als Teil eines Thyrsos<sup>529</sup>. Soweit überliefert, versah der Pan-Satyr-Maler Thyrsoi mit einer punktrosettenartigen Spitze (Abb. 9, [304](#); 10, [296](#), [418](#)). Daher kann letztere Rekonstruktion recht sicher ausgeschlossen werden. Verglichen mit den aufsteigenden Efeuranken auf dem Heidelberger Becher [382](#) (Abb. 1-3, [382](#)), die in Form und Anordnung mit der dünn aufgetragenen, gewellten Ranke und den pikförmigen Blättern von [414](#) übereinstimmen, wäre es denkbar, dass die Efeublattgarbe in ein ähnliches Rankenwerk eingebunden war, das vielleicht mit weißer, unbeständiger Deckfarbe aufgemalt wurde.

Wie bereits in Abschnitt *C. II. 1. Die Werkstatt des Pan-Satyr-Malers* beschrieben, führen die Figuren des Pan-Satyr-Malers ein äußerst brachiales Körperbild vor Augen. Basierend auf einem begrenzten Repertoire an abnormen Formen und Ansichten fügte der Pan-Satyr-Maler unmuskulöse Extremitäten mit einem dicken Wanst, runden Hintern und einer mitunter stark behaarten Brust zusammen. Die Physiognomien sind in gleicher Weise stark verzeichnet, das Haar und der lange Bart bedecken den Kopf in ungeordneten Strähnen. Zum Teil in abrupter Weise wechseln die Ansichten der einzelnen Körperteile und verstärken die Qualität eines grobschlächtigen Erscheinungsbildes, dem insbesondere durch die Kennzeichnung des Anus eine schrofferde Komik innewohnt.

<sup>527</sup> Prudhommeau 1965/1966; Franzius 1973; Brommer 1989, 483-494; Volanaki-Kondoleonos 1989; Delavaud-Roux 1995, 8-9. 199-200.

<sup>528</sup> Unterhalb des Efeulaubs verwischte der Maler Glanztonspritzer mit dem Finger. Ein kleiner Glanztonpunkt befindet sich auch vor dem Ellbogen des rechten Satyrs.

<sup>529</sup> Schilardi I 1977, 113; Schilardi II 1977, 6; so auch Wolters – Bruns 1940, 114 Nr. S 7.

Die Dreifigurengruppen sind durchweg aus vier verschiedenen Figurentypen zu einem homogenen Schema zusammengestellt. Die beiden Tänzer auf dem Polyandronbecher (414), eine Gestalt auf Seite A von 418 und eine Figur auf Seite A von 296 (Abb. 10, 296) sind durch den Pferdeschweif als Satyrn gekennzeichnet, von denen der auf 296 als ithyphallisch wiedergegeben ist<sup>530</sup>. Den zweiten Typ bilden den Satyrn ähnliche Figuren ohne Schweif. Aufgrund der Gemeinsamkeiten in Physiognomie, Körperbildung, Bart- und Haartracht zwischen den schweiflosen Männergestalten und den Satyrn sowie aufgrund der dionysischen Attribute – Thyrsos und Kantharos –, die drei der Tänzer tragen, scheint die Bezeichnung als satyreske Wesen adäquat<sup>531</sup>. Neben Satyrn und satyresken Wesen sind Pane vertreten, die sich durch Bocksbeine und -füße, eine behaarte Brust, lange gewundene Hörner, Ziegenohren, einen spitzen Bart und grobschlächliche Gesichtszüge auszeichnen<sup>532</sup> (Abb. 1, 382; 10, 296, 397, 418). Auf 382 und 397 spielt Pan mit dem Diaulos zum Tanz auf. Ithyphallisch und nicht tanzend ist er auf 397 charakterisiert. Den vierten Figurentypus stellen Gestalten mit menschlichen Körpern, an denen seitlich am Kopf lange, gedrehte (418) oder gebogene Hörner (Abb. 10, 296) sowie längliche, schmale Ohren hervorragen. Kurze, spitze Hörnchen besitzt die tanzende Gestalt in Rückenansicht (Abb. 3, 382). Die Köpfe dieser widder- oder ziegenköpfigen Figuren sind häufig in die Vorderansicht gewendet, die eine breite Nase zu erkennen gibt. Die gehörnten Figuren entziehen sich ähnlich den satyrhaften Wesen einer klaren Benennung. Sie als Minotaurus oder verwandelte Gefährten des Odysseus zu interpretieren, liegt nicht nahe<sup>533</sup>. Ihre Tierhaftigkeit rückt sie aber semantisch in die Nähe der Satyrn und Pane. Ihnen ist somit ebenfalls ein anti-ziviler und zügelloser Charakter zu eigen.

Die Tanzbewegungen der Figuren entsprechen verschiedenen Grundmustern, die durch die Haltung der Extremitäten im Detail jedoch stark variiert sind: Am häufigsten haben die Tänzer, wie es sowohl im Profil als auch in der Vorderansicht zu sehen ist, ein Bein erhoben, nach hinten bzw. vorne angewinkelt oder nach außen gestellt. Den runden und dicken Hintern recken sie in obszöner Weise nach hinten und ein Arm ist in die Hüfte gestemmt, über den Kopf erhoben oder ein bzw. beide Arme mit abgespreizter Hand stark durchgedrückt. Der Oberkörper der Mischwesen ist dabei oftmals leicht nach vorne gebeugt. Diese Tanzbewegung übt auch ein Satyr neben einem Krater auf einem attisch-rotfigurigen Skyphos des frühen 4. Jhs. v. Chr. aus. Die Haltung und die Gebärde ähneln den Bewegungen der Satyrn auf attischen Bildern, wie sie Heinemann differenziert hat<sup>534</sup>. Die Koppelung dieser Tanzform mit einem Satyr sowie einem symposialen Element generiert im Bild – wie etwa auch die Weinreben – eine dionysische Um-

<sup>530</sup> Das Fragment 128 (Pan-Satyr-Maler) – die Beine und der Schweif sind noch zu erkennen – gehörte ebenfalls zu einem Satyr.

<sup>531</sup> Der rechte Tänzer auf 418 hat einen Thyrsos geschultert, derjenige auf 296 (Abb. 10, 296) hält einen blattbesetzten Thyrsos in Händen. Vgl. die ähnlichen Thyrsoi auf dem Kabirenbecher 304 in Athen (Abb. 9, 304). Der rechte Tänzer auf Seite A von 382 (Abb. 3, 382) umfasst einen Kantharos.

<sup>532</sup> Gerda Bruns und Frank Brommer beschreiben die Gestalt auf 397 als „einen gehörnten, bocksbeinigen Pan“, bei dem die Bocksbeine „in Menschenfüße“ übergehen, s. Wolters – Bruns 1940, 115 Nr. S 11; RE Suppl. VIII (1956) 962 s. v. Pan (F. Brommer). Er besitzt aber ebenfalls Bocksfüße.

<sup>533</sup> Als Minotaurus gedeutet bei van Effenterre 1989, 9.

<sup>534</sup> s. Fließtext zu Anm. 524. Vgl. Emmanuel 1895, 194 Abb. 414: att.-rf. Skyphos, Paris Louvre, 4. Jh. v. Chr.

gebung. Eine zweite Tanzhaltung, die Heinemann ebenfalls auflistet, ist durch einen weiten Ausfallschritt charakterisiert, bei dem der Oberkörper weit nach vorne oder hinten gelehnt wird. Dieses Tanzmuster ist bei der Figur mit Fackel auf **296** (Abb. 10, **296**) zum ‚Knielaufschema‘ abgewandelt. Auf **418** vollführt ein Satyr einen Laufsprung. Diese Choreographien werden durch die Ansichtigkeit der Figuren zusätzlich variiert. Ohne erkennbares Muster wenden sich die Tänzer nach links oder rechts, sind in Vorder- oder Rückansicht zu sehen. Sie tanzen zwar in einer Gruppe, interagieren aber nicht als geordnete Einheit. Mit ungestüme Energie vollführen sie innerhalb eines weiten Bewegungsradius ausschweifende und obszöne Ausdrucksgebärden des Tanzens.

Einige der Figuren sind gegenüber ihren Gefährten durch Attribute hervorgehoben. Die brennende Fackel in den Händen des satyrhaften Wesens auf **296** (Abb. 10, **296**) verlegt das Geschehen in eine nächtliche Stunde. Des Weiteren besitzen einige der Figuren schütteres Haupthaar (Abb. 3, **382**). Auch Satyrn zeichnen sich oftmals durch eine als hässlich empfundene Stirnglatze aus, was wiederum die satyrhaften Wesen in die Nähe der kanonischen Satyrn rückt und zugleich als ältere Männer wiedergibt<sup>535</sup>. Eine unterschiedliche Charakterisierung erfährt eine der satyrähnlichen Figuren auf **397**. Ikonographisch gleicht sie den anderen Tanzgefährten, doch ist sie deutlich kleiner. Kleinwüchsigkeit kann Teil der abnormen Körperkonzeption sein, die auf den Kabirenbechern jedoch recht selten zum Einsatz kam<sup>536</sup>. Als weiteres Charakteristikum eines dionysischen Thiasos sind der Satyr auf **296** und der Pan auf **397** (Abb. 10, **296**) ithyphalisch wiedergegeben. Ebenfalls hervorgehoben ist die frontal am rechten Bildrand stehende satyrähnliche Figur. Sie trägt einen Schurz mit erigiertem Glied, der stark an das Perizoma im Satyrspiel erinnert<sup>537</sup>. Gerda Bruns möchte einen gleichen, durch Querritzung markierten Schurz auch an dem mittleren Tänzer von **418** erkennen. Anders als bei der Figur auf **397** handelt es sich hier aber, verglichen mit dem Pan in Vorderansicht auf **382** (Abb. 3, **382**), um die Angabe speckiger Hüften.

Der visuelle Fokus der Bilder ist auf das Tanzen gerichtet. Die wechselnde Ansichtigkeit, die schroffen und überspitzten Tanzbewegungen sowie die halbtierischen Figurentypen sind für jedes Bild und jede Figur in einmaliger Art und Weise zusammengestellt. Einige Bewegungen sind auch typisch für die attischen Satyr-Bilder. Doch im Vergleich mit attischen Darstellungen des späten 5. und 4. Jhs. v. Chr., die Satyrn oder menschliche, wenig bewegte Tänzer eines Komos zeigen, wird das derbe Ausmaß des tänzerischen Treibens dieser daimonenhaften Gestalten begreifbar<sup>538</sup>. Trotz der gleichgearteten Körperformen setzte der Pan-Satyr-Maler die

<sup>535</sup> Heinemann 2016, 110-122.

<sup>536</sup> s. C. II. 5. *Zwergenhafte Körpergröße als Merkmal von Abnormität* und F. II. 2b) *Die Liminalität abnormer Gestalten*.

<sup>537</sup> Kossatz-Deißmann 1982.

<sup>538</sup> Moraw 1998, 133-135; Lissarrague 2013, 149-173. CVA Berlin (3) Taf. 112, 2: [att.-rf. Kylix](#), Eretria-Maler, Berlin Staatl. Museen F 2532, um 430 v. Chr. Weitere Vergleiche bieten drei att.-rf. Schalen, Jena-Maler, Arch. NM Ferrara T.200 C, T.136 A und T.89 A, um 400 v. Chr., s. Paul-Zinserling 1994, Taf. 12; 14.- Allerdings ist anzumerken, dass in der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. nicht nur die Bilder von Satyrn und Komasten eine motivi-

verschiedenen Figurentypen individuell in Szene. Vor allem durch die Kennzeichnung des Anus und das dicke Gesäß transportieren die daimonischen Dreifigurengruppen eine derb-obszöne Komik. Bereits im Abschnitt *C. II.* zur abnormen Körperkonzeption auf den Kabirenskyphoi zeigte sich, dass die Maler die Mittel zur Verkürzung besonders auf die tanzenden Figuren anwendeten, was offenbar auch durch das Thema des Tanzens bedingt war.

Mit dem Figurentypus des Satyrs konnotierte der antike Rezipient prinzipiell erheiternde und exzessive Eigenschaften. Literarisch wird dies durch das Satyrspiel belegt, für das Bernd Seidensticker das Wesen der Satyrn als „kindisch, naiv, lustig und voller Schabernack, ungeschickt und nichtsnutzig, gedankenlos und unzuverlässig, diebisch, trunksüchtig und geil, neugierig aber auch ängstlich, dreist aber auch unterwürfig, prahlerisch aber auch feige“<sup>539</sup> beschreibt. Ganz ähnlich schildert François Lissarrague die Rolle der Satyrn auf attischen Vasenbildern. So treten sie häufig als [Gruppe zusammen mit Mänaden](#) auf, tollen herum, gestikulieren wild und tanzen ausgelassen<sup>540</sup>. Ihre Gier nach ungemischtem Wein und ihr exzessiver Weingenuss stehen in völligem Gegensatz zu menschlichen Trinksitten: „Satyr’s behaviour is almost always an excess or a transgression“<sup>541</sup>. In beiden Gattungen werden die Satyrn als exzessive und komische Gesellen geschildert, und diese Vorstellung dürfte auch dem antiken Rezipienten bei der Betrachtung der Dreifigurengruppen vor Augen gestanden haben. Wie Heinemann dargelegt, werden die Satyrn durch ihr körperlich defizitäres Aussehen und ihr ausschweifendes Treiben jedoch nicht jenseits der Polisordnung platziert, sondern sie ähneln – zumindest in Attika – menschlichen Komasten und formulieren somit „eine spezifisch symposiale Form der Hybris“<sup>542</sup>.

Zu diesem Vorstellungskanon gesellt sich Pan. In der attischen und böotischen Kleinkunst schafft er eine Sphäre von derber, urtümlicher Ausgelassenheit und ungezügelterm Gebaren. Allgemein nutzte die klassische Kunst und Literatur Pans Affinität zu Musik und Tanz als kontinuierliches Motiv<sup>543</sup>. Pindar bezeichnet ihn als „Pan, / Den Tänzer, den vollendetsten, ...“<sup>544</sup>. Auf einer fragmentierten attisch-rotfigurigen Oinochoe ist zwei tanzenden Panen das Wort  $\sigma\kappa[\iota]\rho\tau\acute{\omega}\nu$ , ‚Springer‘ bzw. ‚Tänzer‘, beige beschrieben<sup>545</sup>. Ferner wird Pan in einer Inschrift aus dem 4. Jh. v. Chr., die in einer den Nymphen geweihten Höhle beim thessalischen Pharsalos entdeckt wurde, als derjenige genannt, der dem Stifter Lachen und Freude spendet<sup>546</sup>. Dass ne-

---

sche Beruhigung erfahren. Insgesamt äußert sich die die attische Bilderwelt auf den Vasen weniger drastisch, s. Heinemann 2016, 526-529.

<sup>539</sup> Seidensticker 1989, 338-339.

<sup>540</sup> Simon – Hirmer 1981, Abb. 228: [att.-rf. Volutenkrater](#), Pronomos-Maler, Neapel NM H 3240, um 400 v. Chr.

<sup>541</sup> Lissarrague 1990a, 235; Lissarrague 2013, 37.

<sup>542</sup> Heinemann 2016, 522-524. 524 (Zitat); s. auch Heinemann 2016, 523: „Satyrn liefern keine widerwärtigen Gegenbilder mit verkommenen Körpern, vielmehr ordnen sich ihre Züge unter jene allzu menschlichen Defekte ein, die im Rahmen des Symposions verstärkt wahrgenommen und als Gegenstand mehr oder weniger geistreicher Frotzeleien kommentiert werden.“

<sup>543</sup> Herbig 1949, 25-26; ThesCRA II (2004) 343 s. v. Dance (H.A. Shapiro).

<sup>544</sup> Pin. Frgt. 79; Übs. Werner 1967; s. auch Aristoph. Thesm. 947-1000: Tanz zu Ehren der Artemis, des Hermes und Pan; im Besonderen 978-980: „Und Pan, uns zuzulächeln / Und gütig sich unsrer / Rundtänze zu freuen!“; Übs. Seeger 1968; Soph. Aias 693-697.

<sup>545</sup> Boulter 1953, 66-68 Nr. 11 Taf. 26: [Fragment einer att.-rf. Oinochoe](#), Chicago-Maler (?), Athen Agora Mus. P 21860, um 450 v. Chr.

<sup>546</sup> SEG I 248, 17-18; s. auch Lonsdale 1993, 262-264.

ben Tanz und Musik es sein halbtierisches Aussehen war, das als erheiternd empfunden wurde, legt die lachende Reaktion der Götterversammlung beim Anblick von Pan im Homerischen Hymnus nahe<sup>547</sup>.

Ikonographisch beginnt Pans Genese in archaischer Zeit als vollständig ziegenhafte Gestalt, die bis zum Ende des 5. Jhs. v. Chr. immer mehr menschliche Züge und einen athletischen Körperbau erhält – als tierhaft verbleiben die Hörner, Spitzohren und Bocksbeine oder nur Bocksfüße<sup>548</sup>. Ab dem 4. Jh. wird Pan sowohl mit vornehmlich menschlichen als auch mit mehr tierischen Merkmalen ausgestattet. Des Öfteren treten nun mehrere Pane gleichzeitig auf, teilweise in unterschiedlichem Grad vom tierischen Wesen durchdrungen<sup>549</sup>. Als parallele Erscheinung dürften vielleicht auch die Tierköpfigen auf den Kabirenskyphoi gedeutet werden. In der Bildkunst des späten 5. und besonders im 4. Jh. v. Chr. entwickelt sich Pan dann mehr und mehr zu einem ständigen Angehörigen des dionysischen Thiasos, in den er wohl wegen seines halbtierischen Wesens und seiner Vorliebe für Wein Eingang fand<sup>550</sup>. Vom körperlichen Wesen und seiner innerlichen Beschaffenheit her steht Pan zwischen Mensch und Tier, wie er auch in territorialer Hinsicht die ländliche Welt außerhalb der Polis repräsentiert. Er steht somit an der Nahtstelle zwischen menschlicher und göttlicher Welt und eignet sich hervorragend als komische Figur. Der Pan-Satyr-Maler betonte diesen Aspekt, indem er Pan eine abnorme Physis verlieh und ihn in übersteigerte Bewegungen versetzte<sup>551</sup>.

Bedeutsam für das semantische Verständnis der Bilder ist die häufige Vorderansicht der Tänzer, die in erster Linie starke emotionale und physische Ausnahmezustände zum Ausdruck bringt<sup>552</sup>. In Verbindung mit den wilden Tanzbewegungen, der schrillen Diaulosmusik und der sexuellen Erregung erinnern die frenetischen Tänzer an die ekstatische Raserei der Mänaden. In der literarischen Überlieferung, beginnend bei Homer, wo Dionysos selbst als *μαινομένους*, der im Wahnsinn Rasende, bezeichnet wird, bis zur ausführlichsten Schilderung in Euripides' *Bakchen*, sind die Ekstase und göttliche Besessenheit, *μανία* und *ἐνθουσιασμός*, Kennzeichen des mythischen sowie rituellen Mänadentums<sup>553</sup>. Gemäß Albert Henrichs seien keine direkten Nachrichten von mänadischen Riten vor der Mitte des 4. Jhs. v. Chr. überliefert. Rituelle Elemente in

<sup>547</sup> Hom. h. 19, 43-46.

<sup>548</sup> LIMC VIII Suppl. (1997) 614 Nr. 26 s. v. Pan (J. Boardman): [böot.-rf. Skyphos](#), Kassel Staatl. Kunstslg. T 426, 400-350 v. Chr.

<sup>549</sup> Herbig 1949, 53-57; RE Suppl. VIII (1956) 955. 961-962. 968 s. v. Pan (Brommer); LIMC VIII Suppl. (1997) 940 s. v. Pan (J. Boardman); Sabetai 2019, 1-3.

<sup>550</sup> Herbig 1949, 27-29; LIMC VIII Suppl. (1997) 940 s. v. Pan (J. Boardman). In den Darstellungen nimmt Pan keine besonders führende Stellung ein, vielmehr ist er den Satyrn gleichgestellt und steht meist am Rande als Zuschauer, s. RE Suppl. VIII (1956) 971 s. v. Pan (F. Brommer). Deutlicher scheint Pan als „beflissener Spaßmacher, Hofnarr“ im dionysischen Kreis auf wenigen unteritalischen Vasenbildern zur Belustigung aufzutreten, vor allem aber in hellenistischen und römischen Darstellungen in der Rolle „als ausgelassener Grotesksolotänzer“, s. Herbig 1949, 28 (Zitat). 28-30.

<sup>551</sup> So auch Sabetai 2019, 19. Victoria Sabetai 2019, 21, deutet Pan zudem als eine Art Tutor für die Initiation junger Männer in den Kult des Kabiros und Pais. Ausgang nimmt ihre Überlegung beim Kabirenbecher **358** (Abb. 49-50, **358**), der ehemals in Berlin aufbewahrt wurde. Die betreffende Darstellung ist jedoch gefälscht, s. *D. VIII. 1. Kabirenbecher 358 in Berlin*.

<sup>552</sup> s. C. II. 2b) *Das en face des Gesichts*.

<sup>553</sup> Hom. Il. 6, 132; Eur. Bacch. Henrichs 1978; Versnel 1990, 134-135; Henrichs 1994, 37-38. 41-43 (zur Homerstelle); Henrichs 2008, 19; Schlesier 2008, 29. 36-37; Schlesier 2011, 176-189.

den teilweise mythischen Erzählungen zu Mänaden verweisen aber darauf, dass die rituelle Ekstase und das ausschweifende Umherziehen von weiblichen Thiasoi bereits vor der Klassik kultischer Tatbestand waren<sup>554</sup>. Zudem ist gut belegt, „dass eine enge Verschränkung von Mythos und Ritual für den Gott [Dionysos] geradezu charakteristisch ist“<sup>555</sup>. Die Existenz der Thiasoi legt auch ein bei Clemens von Alexandria überliefertes Fragment von Heraklit nahe, welches die älteste bekannte Erwähnung des Begriffs Mysterien liefert. Der ephesische Philosoph droht darin denjenigen mit jenseitiger Strafe, die sich auf solche Kulte einlassen, genauer gesagt: „Den Nachtschwärmern, Zauberern, Bakchoi, Lenai, Mysten (...) Denn die bei den Menschen gebräuchlichen Mysterien werden auf unheilige Weise mystisch gefeiert.“<sup>556</sup> Das Zitat dürfte in die Zeit um 500 v. Chr. zurückgehen. Der Vorsokratiker nennt neben λῆναι, bei denen es sich nach späteren Überlieferungen um Frauen im Dionysoskult handelte<sup>557</sup>, auch βάκχοι, also männliche Thiasoten<sup>558</sup>. Er stellt sie überdies explizit mit Zauberern und Mysten in den Kontext von Mysterienkulten<sup>559</sup>.

Zum Ende des 5. Jhs. v. Chr. belegt eine Stelle bei Aristophanes, dass es damals in Attika nicht unüblich war, dass Frauen zu bestimmten Zeiten und an bestimmten Orten in Thiasoi umherzogen. So heißt es zu Beginn des Stücks *Lysistrata*, als die Protagonistin ihre Mitstreiterinnen sucht: „Ja, wenn man sie zu einem Bacchosfest – τις ἐς Βακχεῖον – gerufen hätte / oder zum Pan oder nach Kolia oder zur Genetyllis, / wäre hier wohl kein Durchkommen vor lauter Schlagtrommeln – ὑπὸ τῶν τυμπάνων!“<sup>560</sup> Die Nennung des bocksbeinigen Gottes lässt sich hier indirekt mit den Bildern der daimonischen Dreifigurengruppen verknüpfen, zu denen auch Pan als wilder Tänzer zählt.

Gemischte Thiasoi sind wiederum bei Herodot erwähnt: Der Skythenkönig Skyles lässt sich um 460 v. Chr. in Olbia in einen Thiasos einführen, der laut Henrichs somit „kein Mänadenthiasos, sondern ein Mysterienthiasos“ gewesen sei<sup>561</sup>. Kevin Clinton will aufgrund des von Herodot verwendeten Vokabulars keinen Hinweis auf Mysterien erkennen. Zum einen fehlten Hauptmerkmale griechischer Mysterienkulte wie das Erfahren von Tod und Leid bei der Einweihung oder die Hoffnung auf Wohlstand in Diesseits und Jenseits. Zum anderen wird Skyles nicht als *Mystes*, sondern als *Bakchos* bezeichnet<sup>562</sup>. Anders hingegen deutet Renate Schlesier die schriftliche Überlieferung: Ihres Erachtens sei sehr wohl ein Mysterienkult gemeint, der den

<sup>554</sup> Hom. *Il.* 6, 128-141; 389. 22, 460; Hom. *h.* 2, 386; Herakl. *Frgmt.* B 14 (Diels – Kranz); *Hdt.* 4, 78-80. Henrichs 1978, 143-144. 152; Versnel 1990, 139-140; Henrichs 1994, 39-45; Schlesier 2008, 33-35; Schlesier 2011, 192-193.

<sup>555</sup> Heinemann 2016, 434 (Zitat). 495.

<sup>556</sup> Herakl. *Frgmt.* B 14 (Diels – Kranz), Übs. Schlesier 2011, 185.

<sup>557</sup> Liddell – Scott – Jones 1045 s. v. Λῆναι.

<sup>558</sup> vgl. auch eine Inschrift aus der Zeit zwischen 278-250 v. Chr. aus Magnesia am Mäander. Hierin werden drei Thiasoi aufgezählt, von denen einem gemäß der Wortendung auch männliche Mitglieder angehörten, s. *IG Magnesia ad Maeandrum* 215 a; Henrichs 1978, 123-137 bes. 133-135; Schlesier 2011, 183-185.

<sup>559</sup> Schlesier 2011, 184-185; Bremmer 2014, 70-71.

<sup>560</sup> Aristoph. *Lys.* 1-3; Übs. Heinemann 2016, 508.

<sup>561</sup> *Hdt.* 4, 80: „ἐπειτε δὲ παρήιε σὺν τῷ θιάσῳ ὁ Σκύλας καὶ εἰδὼν μιν βακχεύοντα οἱ Σκύθαι ...“; Versnel 1990, 140-141; Henrichs 1994, 47-51. 51 (Zitat); Schlesier 2011, 186-187; Bremmer 2014, 71.

<sup>562</sup> Clinton 2003, 54-55.

Eingeweihten Glückseligkeit versprach<sup>563</sup>. Unabhängig davon, bringt die Transgression der Geschlechterrollen, das gemeinsame Tanzen von Mann und Frau, auch das ambivalente und normüberschreitende Wesen der Dionysoskulte zum Ausdruck. Gleich zahlreichen dionysischen Prozessionen fanden diese Riten nachts statt<sup>564</sup>.

Gerade das ekstatische Tanzen wird in der attischen Bildkunst [durch bestimmte Bildformeln](#) ausgedrückt. Es zeichnet sich „durch wilde Tanzbewegungen, ausfahrende Gestik, Zurückwerfen oder auch Senken des Kopfes, Drehung des Körpers, durch Fangen und Schwingen von Tieren und durch die (...) Thyrsosstäbe“<sup>565</sup> aus; ferner durch gelöstes Haar und das Zerreißen der Tiere und Kinder<sup>566</sup>. Diese dezidierten Darstellungskriterien kommen jedoch bei den daimonischen Figuren auf den Kabirenbechern nicht zur Anwendung. Es scheint aber eine vergleichbare Bildaussage getätigt worden zu sein, die sich eigener Bildformeln bedient. Die ausgreifenden Bewegungen einerseits und die abnorme Körperkonzeption andererseits verbinden orgiastische Ekstase und Komik. Ersteres wird in den griechischen Quellen genauer beschrieben: *Μανία* stellt sich durch die innere Verbundenheit mit der Gottheit ein, man ist *ἔνθεος*<sup>567</sup>. Doch kann dieser Zustand durch den überhöhten Genuss von Wein oder durch ekstatischen Tanz erreicht werden. Dionysos erfüllt also einen Menschen entweder im Weinrausch oder beim rasenden Tanzen<sup>568</sup>.

Neben den Tanzbewegungen und den Figuren selbst verleihen die Attribute *Diaulos*, *Kantharos* und *Fackel* dem Geschehen auf den *Kabirenskyphoi* ein dionysisches Gepräge, jedoch nicht im Sinne einer realen rituellen Begehung. Die Charakterisierung als ausschließlich männliche Mischwesen, besonders im Fall der *Pane* mit Ziegenbeinen, schließt dies aus. In erster Linie zeugen die daimonischen Tänzer von einer dionysischen Ergriffenheit, die durch Ekstase oder erhöhten Weinkonsum ausgelöst wurde. Gleichzeitig erinnern das Motiv des Tanzes, die verschiedenen Attribute sowie die Aneinanderreihung der Figuren an attische Darstellungen des *Komos* mit sowohl [menschlichen](#) als auch [mythischen Protagonisten](#). Seit der 2. Hälfte des

<sup>563</sup> Schlesier 2011, 196-202.

<sup>564</sup> Henrichs 1990, 269-270.

<sup>565</sup> Schöne 1987, 146.

<sup>566</sup> Moraw 1998, 63-65. 155-160; Henrichs 2008, 19; Heinemann 2016, 492-493. Für Vergleichsbeispiele s. LIMC VIII Suppl. (1997) 785 Abb. Nr. 28 s. v. *Mainades* (I. Krauskopf – E. Simon): [att.-rf. Pyxis](#), ehemals Slg. Poniatowski, Ende 5. Jh. v. Chr.; Schöne 1987, Taf. 6, 1: [att.-rf. Volutenkrater](#), Dinos-Maler, Bologna Museo Civico 283, 420/410 v. Chr.; Moraw 1998, Taf. 23 Abb. 57 Nr. 466: [att.-rf. Pyxis](#), Art des Meidias-Malers, London BM E 775, 410/400 v. Chr.

<sup>567</sup> Dodds, 1960, S. XVIII; Hofman 1989, 111; Henrichs 1994, 38 Anm. 27; Henrichs 2008, 22-23; Schlesier 2008, 36-37.

<sup>568</sup> Archilochos beschreibt die Gotterfülltheit im Weinrausch, s. Archil. Frgmt. 77 (Diehls)/ 120 (West): *ὡς Διωνύσου ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος / οἶδα διθύραμβον οἴνῳι συγκεραυνῶθεις φρένας*. – „Von dem Gotte Dionysos ein schönes Lied, einen Dithyrambos, anstimmen kann ich, wenn meine Sinne durch den Wein vom Blitz getroffen sind.“ Übs. nach Treu 1959, 76 und Schlesier 2008, 37; s. hierzu auch Mendelsohn 1991/1992, 109-110. Platon wiederum beschreibt im *Phaidros* die vier Arten göttlicher *μανία*. Die des Dionysos sei die *τελεστικὴ μανία*, der rituelle Wahnsinn der bakchischen Weihen, s. Plat. *Phaidr.* 265b; Henrichs 1994, 37; Schlesier 2008, 30.

5. Jhs. und im 4. Jh. v. Chr. werden häufig Fackel-Komoi dargestellt, die „als Schwarm oder Umzug durch die nächtliche Stadt oder auch durch die offene Landschaft zu verstehen“<sup>569</sup> sind.

Einen Hinweis auf einen Bezug dieser Tanzbilder zur Realität könnte der Perizomaträger auf **397** geben. So dient er nach Ansicht von Bruns, Klaus Wallenstein und Frank Brommer als Beleg für satyrspielähnliche Aufführungen im Kabirion, bei denen Pan- und Satyrmasken sowie Kostüme getragen wurden<sup>570</sup>. François Lissarrague legt überzeugend dar, dass das Perizoma auf attisch-rotfigurigen Bildern aufgrund des ikonographischen Kontextes in nur wenigen Fällen auf die Situation eines konkreten Satyrspiels zu beziehen ist<sup>571</sup>. So verhält es sich beispielsweise für die Darstellung einer [Tänzerin in Satyrspielhose](#), die dem sitzenden Dionysos einen Tanz darbietet, oder für das Bild eines Satyrs mit Phallosschurz, der vor einem Krater tanzt<sup>572</sup>. Gegen die Interpretation als Theaterdarstellung spricht auf **397** die Anwesenheit des bocksfüßigen Pan. Auch weisen die Begleiter des Schurzträgers keine Merkmale einer Kostümierung auf. Vielmehr liegt gerade in dieser Verquickung von Pan, Satyrn, Tierköpfigen, einem Zwerg, satyrhaften Figuren und einer Gestalt mit Perizoma die wesentliche Semantik dieser Bilder. Die Ambivalenz der verschiedenen Figurentypen verwischt die Grenzen zwischen Gegen- und Lebenswelt und schafft eine ganz eigene Bildrealität. Im Medium des Bildes kann die Grenzüberschreitung visualisiert werden. Dabei ist es gut möglich, dass die Bilder als mythisierte Reflexe realer, festlicher Begehungen im Kabirion intendiert waren. Mit den daimonischen Dreifigurengruppen transponierten die Maler demnach die ekstatischen Tänzer des Kults in die damit verbundene Vorstellungswelt. Das Bild zeigt, was kultische Idee ist – und womöglich, wie sich die Kultteilnehmer in ihrem Weinrausch und ihrer Ekstase selbst wahrgenommen haben.

Grundsätzlich erfahren die Mischwesen auf den Tanzbildern verglichen mit der attischen Bildkunst eine Steigerung ihrer anti-bürgerlichen und komischen Qualitäten: Eine Meute daimonischer und tierhafter Wesen, die durch den dicken Bauch, das ausladende Gesäß und den Anus eine derb-kräftige Komik erhalten, tanzen fürchterlich-schaurig in trunkener Ekstase.

<sup>569</sup> Peschel 1987, 334 (Zitat). 333-335. 347-349. Zur Fackel in nächtlichen Umzügen, beim Komos und als festes Attribut von Gestalten des dionysischen Kreises s. RE VI 2 (1909) 1952-1953 s. v. Fackeln (A. Mau) und Taf. 65, 8. Neutsch 1948, Abb. 37: [att.-rf. Glockenkrater](#), Maler von London F1, Heidelberg Antikenmus. der Univ. 29.1, um 400 v. Chr.; Simon – Hirmer 1981, Abb. 228: [att.-rf. Volutenkrater](#), Pronomos-Maler, Neapel NM H 3240, um 400 v. Chr.

<sup>570</sup> Wolters – Bruns 1940, 115; CVA Tübingen (1) 93; RE Suppl. VIII (1956) 962 s. v. Pan (F. Brommer).

<sup>571</sup> Lissarrague 1990a, 231; Lissarrague 2013, 29. Heinemann 2016, 237-254, deutet die Perizomaträger als Gaukler beim Symposion und Unterhalter im Dienst des Gottes Dionysos. Auch er spricht sich gegen eine Deutung als Theaterschauspieler aus.

<sup>572</sup> Paul-Zinserling 1994, Taf. 6, 1: [att.-rf. Schale](#), Q-Maler, Korinth Arch. Mus. CP 885, 1. Hälfte 4. Jh. v. Chr.; Kossatz-Deißmann 1982, 85 Abb. 24: [Fragment einer att.-rf. Kraters](#), Pronomos-Maler, Milet Arch. Mus., 410/390 v. Chr. Ein Satyr neben einem Krater s. Lissarrague 1990, 230 Taf. 7: [att.-rf. Schale](#), Makron, München Antikenslg. 2657, um 480 v. Chr. Weitere Beispiele s. Lissarrague 1990, 230-231 Taf. 8; 10. Ein Satyr im Perizoma mit Kithara neben Dionysos und einem weiteren Satyrn s. Carpenter 1997, 47 Taf. 14 a: [att.-rf. Kelchkrater](#), Altamura-Maler, Wien Kunsthistor. Mus. 985, 470/460 v. Chr. Dionysos und die Welt des Theaters wird z. B. auch auf unteritalischen Bildern, auf denen ein Komödienschauspieler neben dem jugendlichen Dionysos herläuft, sinnfällig vermengt, s. Trendall 1987, Taf. 102 c-f; 103 c; 104 a; Walsh 2009, 153-154 Abb. 51-52.



Im Anschluss an das Erscheinen von Pan im Kontext der Dreifigurenszenen soll ein weiteres ‚dreifiguriges‘ Vasenbild besprochen werden. Im Unterschied zu den vorangegangenen Gefäßen stammt der Kabirenbecher [372](#) in Brüssel aus der Werkstatt der Rebrankengruppe. In der Mitte des Bildfelds steht ein großer Glockenkrater. Rechts davon sitzt eine Flötenspielerin auf einem Diphros; sie hat den Mantel um den Unterkörper geschlungen und trägt eine Brustbinde. Links des Kraters wirft ein bocksbeiniger und behufter Pan seine Beine in die Luft. In seiner Linken schwingt er ein Tympanon auf Kopfhöhe. Sein Glied ist erigiert. Die menschlich gebildeten Arme und der Oberkörper sind durch Kontur und Binnenritzung als muskulös und athletisch charakterisiert. Demgegenüber ist sein Gesicht in der abnormen Manier der Rebrankengruppe verzeichnet<sup>573</sup>.

Die Gestalt des Pan entspricht der [zeitgenössischen böotischen Ikonographie](#) des bocksbeinigen Gottes<sup>574</sup>. Doch unterscheiden sich ‚kabischer‘ und normativer Pan an zwei entscheidenden Schnittstellen der abnormen Körperkonzeption: den Gesichtszügen und dem ithyphallischen Glied, das seiner tierhaften Triebhaftigkeit und andauernden rastlosen Jagd nach erotischen Abenteuern Ausdruck verleiht<sup>575</sup>. Zusätzlich hat der Rebrankenmaler die Bewegung des Pan überspitzt: Er schleudert seine Beine mit den Hufen voraus in die Luft.

Die Darstellung ist in einen symposialen Kontext verlegt. Der Krater fungiert als *pars pro toto* für das Symposion und erweckt die damit verbundene allgemeine Vorstellung von Fest, Gelage und dionysischer Bilderwelt und Ergriffenheit<sup>576</sup>. Ebenso stellt die aufreizend gekleidete Auletin als erotische Unterhalterin eine geläufige Komponente des griechischen Symposions dar. Das Überblenden des gegenweltlichen Pan mit der Flötenspielerin erzeugt ebenso wie bei den daimonischen Dreifigurengruppen eine imaginäre Welt, geprägt von ekstatischem Tanz und ausgelassener Festlichkeit. Ähnlich den vorangegangenen Bildern changieren die Figuren auf [372](#) zwischen Lebens- und Gegenwelt. Der wild tanzende Pan ist quasi beim bürgerlichen Symposion anwesend, wie es Victoria Sabetai vermutet<sup>577</sup>. Auch hier wäre denkbar: Das Bild reflektiert das Kulterleben der Festteilnehmer.

#### *b) Die dionysischen Dreifigurengruppen (304, [408](#), [436](#), [58](#) und das Oinochoenfragment Athen NM 10530)*

Bei den alten Grabungen im Kabirion konnten mehrere Keramikfragmente geborgen werden, die sich zu einem großformatigen Kabirenbecher, [304](#), rekonstruieren ließen (Abb. 9, [304](#)). Fuß und beide Henkel fehlen. Der Becher war in der Werkstatt des Pan-Satyr-Malers entstanden, der auf beiden Gefäßseiten drei bzw. vier Satyrn, Silene und Mänaden unter einer Traubenranke großflächig nebeneinander aufreichte. Zur Bildmitte hin auf Seite A sitzt ein am ganzen Körper

<sup>573</sup> Die Rückseite des Gefäßes ziert eine Rebranke.

<sup>574</sup> LIMC VIII Suppl. (1997) 614 Nr. 26 s. v. Pan (J. Boardman): [böot.-rf. Skyphos](#), Kassel Staatl. Kunstslg. T 426, 400-350 v. Chr.

<sup>575</sup> Herbig 1949 16; Borgeaud 1988, 175; Sabetai 2019, 20.

<sup>576</sup> Frank 1990, 66-67. In der att.-rf. Bilderwelt erscheint der Kelchkrater ausschließlich im Kontext von Symposion, dionysischen Szenen und kultischen Festen.

<sup>577</sup> Sabetai 2019, 17. 21.

behaarter Silen mit überschlagenen Beinen auf einem kleinen Felsblock und spielt den Diaulos. Ihm gegenüber steht ein Satyr mit erigiertem Glied. Er streckt dem Silen einen großen böotischen Kantharos entgegen und stützt sich auf einen Thyrsos<sup>578</sup>. Ihm nähert sich eine Mänade, die einen knotigen Thyrsos emporhebt und den Kopf zurückwendet. Gesicht, linke Hand und rechter Fuß sind verloren, wie auch Kopf und Schultern des folgenden Vierbeiners, der vor der Wurzelknolle eines Weinstocks hockt. Auf der gegenüberliegenden Gefäßseite nehmen drei Satyrn sowie eine Mänade deutlich bewegtere Haltungen ein. Links ist ein Satyr tief in die Hocke gegangen, während er mit dem linken Bein einen Schritt vorwärts macht, gleichzeitig schwenkt er seinen Oberkörper und Kopf in die Gegenrichtung, und streckt die Arme von sich. Sein Blick ist zum Nebenmann in der Mitte gerichtet, der einen knotigen Thyrsos schwingt und mit dem linken Arm weit ausgreift. Seine Beine wie auch nahezu der gesamte Körper der Mänade, die ihm gegenübersteht und parallel in der rechten Hand einen Thyrsos mit glattem Stab erhoben hat, sind verloren. Die Mänade scheint, dem geraden Fall ihres Chitons zu urteilen, unbewegt zu sein. Rechts hinter ihrem Rücken sind die Beine, Schweif und Kalotte eines weiteren Satyrs erhalten, der mit tief eingesenkten Knien auf dem linken Bein balanciert.

Die Satyrn und der Flöte spielende Silen sind in unterschiedlichem Ausmaß mit abnormen Körpermerkmalen versehen worden: Dicker Bauch, schwingender Phallos und eingeritzter Anus kennzeichnen z. B. die beiden Tänzer auf Seite B (Abb. 9, **304**). Vergleichsweise schlank und muskulös ist hingegen der Satyr mit Kantharos von der Vorderseite gestaltet. Ein etwaiger semantischer Unterschied scheint mit dem Motiv des Tanzens gekoppelt zu sein: Die verformten Satyrn vollführen ausschweifende Tanzbewegungen, der geringfügig verzerrte Satyr nimmt eine beruhigte Haltung ein. Generell verleihen die Flötenmusik und der Kantharos dem Geschehen eine festliche Stimmung. Dass die Bewegungen als Tanz interpretiert werden können, verdeutlichen die übersteigerten Ausdrucksgebärden der beiden äußeren Satyrn, die auch mit den Haltungsmotiven daimonischer Tänzer auf **296** und **397** übereinstimmen (Abb. 10, **296**). Da die Beine des Satyrs und der Mänade in der Bildmitte zu großen Teilen nicht erhalten sind, fällt es schwer festzustellen, ob sie ebenfalls tanzen. Die erhobenen Thyrsos ließen sich zwar als aggressive Haltung eines Schlagabtauschs erklären, doch verglichen mit Mänaden der Branteghemwerkstatt auf dem Pariser Kabirenbecher **408** müssen sie eher als Bildformel ausgelassenen Tanzens verstanden werden.

Auf beiden Seiten des Bechers **408** sind drei Mänaden sowie zwei Mänaden und ein nackter Satyr gezeigt. In einem großen Ausfallschritt bewegen sich zwei Mänaden nach links und die dritte wendet sich in die entgegengesetzte Richtung. Die Arme haben die Mänaden zu den Seiten ausgebreitet. Ihre Haare wirbeln als Bund einzelner Strähnen um den Kopf, und die Gewänder bauschen sich durch die raschen Bewegungen. Die beiden linken Mänaden halten einen Thyrsos mit der Spitze nach oben bzw. unten, an den eine durch Punkte wiedergegebene Binde mit verdicktem Ende gebunden ist. Auf der Rückseite eilen zwei Mänaden nach links, von denen die linke

<sup>578</sup> Zwei kleine Punkte deuten das Laubbüschel eines Thyrsos an.

einen Thyrsos trägt und sich zu ihrer Nebenfrau umblickt. Diese Mänaden bewegen sich auf ganz ähnliche Weise wie ihre Genossinnen auf der Vorderseite. Die Haltung der Glieder und das ziellose Umherschweifen sind Ausdrucksgebärden des Tanzens. Am rechten Bildrand folgt ihnen auf Zehenspitzen eine bärtige, satyrhafte Figur mit spitzen Ohren. Ihre Trippelbewegung legt ebenfalls eine Deutung als Tanz nahe.

Die Körperkonturen der silhouettenhaften Figuren sind kursorisch und die Binnenzeichnung sparsam gesetzt, doch entsprechen die Formen der Arme, die weiche Linie der Nase und der kleine Mund einer normativen Darstellungsweise. Gleiches gilt für den nur leicht gewölbten Bauch, das flache Gesäß, die drahtigen Arme und Beine des Satyrs.

Neben dem Becher [408](#) stammen noch weitere Darstellungen von dionysischen Wesen aus dem Werkstattkreis der Rebrankengruppe. In diese Bilder sind ebenfalls Mänaden eingebunden. Bei den jüngsten Grabungen im Kabirion wurde das Randfragment **58** entdeckt. Es zeigt eine Mänade mit aufgebauchtem Chiton und Thyrsos in der Linken, die sich nach links bewegt. Den Kopf und Oberkörper hat sie in die Gegenrichtung gewendet, wo ein Satyr mit dem Rücken zu ihr steht. Erhalten sind nur das Schwänzchen und ein Tablett in dessen Händen. Die Kopf- und Körperhaltung der Mänade, die ihr Haar offen trägt und eine beruhigte Physiognomie aufweist<sup>579</sup>, besitzt eine eigene Ausdrucksqualität, die offenbar keine andere Bezugsperson einbindet: Sie tanzt.

Zwei Mänaden in gleichem Gewand und Bewegungsrhythmus wie auf [408](#) und ein Diaulos spielender Satyr sind auf dem Fragment einer böotisch-schwarzfigurigen Oinochoe (Abb. 16) erhalten, die bei den älteren Ausgrabungen im Kabirion zu Tage trat. Im Bildfeld befinden sich zwei tanzende Mänaden im langen, doppelt gebauchten Chiton, mit offenem Haar und Thyrsos in Händen – eine Mänade hält den Thyrsos Überkopf, um den eine zur dreieckigen Schleife geknotete Binde geknüpft ist. Ikonographisch und physiognomisch gleichen diese Mänaden denen auf [408](#). Der Satyr, hinter dessen Kopf noch die Hand einer weiteren Figur zu erkennen ist, schreitet forsch nach vorne aus, während er die Doppelflöte bläst. Sein athletischer Körperbau und das kleine, nicht erigierte Glied decken sich mit der [kanonischen Darstellungsweise](#) von Satyrn auf attischen Vasenbildern des späten 5. und 4. Jhs. v. Chr.<sup>580</sup> Die typische ‚Kabirionschleife‘ am Thyrsos der linken Mänade stellt das einzige erhaltene Beispiel dieser Bindendrapierung außerhalb des Oeuvres des Mysterienmalers I dar (Abb. 33, **358**; 28, **387**. [291](#)), von dem wiederum weder normativ noch abnorm gestaltete Satyrn bzw. Mänaden überliefert sind<sup>581</sup>.

<sup>579</sup> Ebenfalls von der Rebrankengruppe stammen die Fragmente **61 a, c, b** und **d**. Wiedergegeben sind ein bocksbeiniger Pan mit spitzen Ohren und langem, gepflegtem Bart, der einen tablettähnlichen Gegenstand trägt, sowie ein bärtiger Satyr mit Thyrsos. Ein weiterer Satyr ist nur noch zur Hälfte erhalten. Bei allen drei Figuren sind die Körper der Norm entsprechend athletisch und muskulös gebildet und die Physiognomie im Rahmen des ikonographischen, normativen Kanons dieser Mischwesen.

<sup>580</sup> vgl. CVA Berlin (3) Taf. 112, 2: [att.-rf. Kylix](#), Eretria-Maler, Berlin Staatl. Museen F 2532, um 430 v. Chr.

<sup>581</sup> s. *D. IV. 1b) Jäger jagen Fuchs, Hase, Reh und Eber* und *D. VI. 1. Gruppen alter Männer und Frauen*.

An dieser Stelle sei an den rotfigurigen Kabirenbecher **436** (Abb. 17, **436**) in Athen erinnert<sup>582</sup>. Beide Seiten widmete der Argos-Maler dem ekstatisch tanzenden Dionysos und seinem Thiasos.

Im Vergleich zur komischen Qualität der daimonischen Dreifigurengruppen besitzen die Darstellungen auf **408**, **436**, **58** und auf dem Oinochoenfragment eine andersgeartete Semantik. Sie behandeln zwar ebenso eine dionysische Thematik, doch unterscheiden sich die Figuren in ihrer normativen Körperbildung und Haltung. Die wirbelnden Gewänder der Mänaden, die im Bund flatternden Locken, die weiten Schrittstellungen sowie die gewendeten Thyrsosstäbe entsprechen den tanzenden Mänaden [auf attischen Bildern](#)<sup>583</sup> (Abb. 17, **436**, **408**). Der Tanz in Raserei ist bei den böotischen Mänaden allerdings zurückhaltender formuliert – auch bei jenen des Pan-Satyr-Malers (Abb. 9, **304**). Zwar tragen sie offenes Haar und schwingen ihre Thyrsoi, doch sind ihre Köpfe aufrecht oder nur leicht erhoben und weder werfen noch zerreißen sie Lebewesen. Gleichzeitig liegt diesen Bildern auch nicht das variantenreiche Schema der daimonischen Dreifigurengruppen zu Grunde, vor allem aber ist die abnorme Verzerrung, d. h. der visuelle Träger der Komik in diesen Bildern nicht zum Einsatz gekommen. Eine Differenzierung wird nur an den Satyrn des Pan-Satyr-Malers auf dem Athener Becher **304** deutlich: Je nach Weite des Bewegungsradius scheint der Maler den Grad der Verzerrung erhöht zu haben (Abb. 9, **304**). Doch nicht nur in der Formulierung von Körper und Bewegung unterscheiden sich die dionysischen und die daimonischen Tanzgruppen, sondern auch in der personellen Zusammensetzung: Pan ist nie mit Mänaden assoziiert, und die Begleiter der Mänaden sind immer ‚echte‘ Satyrn. Freilich lässt sich nicht ausschließen, dass diese Trennung dem Überlieferungsstand geschuldet ist; es ist ja davon auszugehen, dass nur ein kleiner Ausschnitt des einstigen Corpus‘ an Kabirenbechern vorliegt. Dennoch sei angemerkt, dass die Qualität der energischen Bewegungen an die Identität der Tänzer gebunden ist, soll heißen: Mit Pan im Bunde steigert sich die Ekstase des Thiasos‘.

Prinzipiell erzeugen die Mänaden und Satyrn ein dionysisches Ambiente, das mit der Funktion der Becher als Trinkgeschirr beim Fest und der Rebranzkier in einer sinnigen Wechselwirkung steht. Ihr naturgemäß ambivalenter Charakter kommt durch das halbtierische Wesen der Satyrn und den transgressiven Status der Mänaden zum Ausdruck, die über die Norm der Geschlechterrollen hinweg im gemeinsamen Tanz, der Raserei und im Weinrausch aufgehen. Die dionysischen Dreifigurengruppen dürfen vor allem als Reflex des dionysischen Gepräges des Kabiroskults verstanden werden. Oder: Auch sie sind der bildliche Reflex ekstatischer Tänze

<sup>582</sup> s. *D. I. 3. Die rotfigurigen Kabirenbecher*.

<sup>583</sup> vgl. CVA Berlin (3) Taf. 112, 2: [att.-rf. Kylix](#), Eretria-Maler, Berlin Staatl. Museen F 2532, um 430 v. Chr.; Simon – Hirmer 1981, Abb. 228: [att.-rf. Volutenkrater](#), Pronomos-Maler, Neapel NM H 3240, um 400 v. Chr.; Moraw 1998, Taf. 23 Abb. 57 Nr. 466: [att.-rf. Pyxis](#), Art des Meidias-Malers, London BM E 775, 410/400 v. Chr.

beim Fest. Die Kultteilnehmer werden in ihrer Raserei selbst zu Satyrn und Mänaden des Kabiroi.

c) *Ein rasanter Komos* ([388](#) und [429](#))

Auf dem namengebenden Stück [388](#) hat der Karlsruher Kabirmaler dem Bild einer Cervidenjagd einen heiteren Komos gegenübergestellt. Vier Satyrn hopsen in weiten Sprüngen in einer Reihe nach rechts. Den Kopf des Zuges bildet ein Satyr mit einem großen Kantharos in der Hand. Mit der Linken beschattet er seine Augen im Gestus des *Aposkopein*. Der folgende Satyr hält ein Trinkhorn und hat die Linke in ähnlichem Gestus wie sein Vordermann auf Augenhöhe geführt. Er wendet seinen Kopf zum nächsten Satyr um, der auf einem Esel reitet. Dieser blickt seinerseits zum letzten, „die Arme selig ausstreckenden Genossen“<sup>584</sup>, der im Sprung sein linkes Bein weit nach oben zieht und den Kopf leicht erhoben hat. Die Figuren sind durch den Schweif als Satyrn charakterisiert. Zu ihren Merkmalen zählen auch ein langer Bart, längere aufgestäubte Haare, eine Stupsnase und eine gebuckelte Stirn. Entgegen der sonstigen ‚kabischen‘ Darstellungsweise besitzen sie normalgroße Phalloi. Die Arme und Beine sind schlank gebildet. Die Körperbildung untersteht mehrheitlich einer normativen Körperkonzeption. Gleiches gilt für die Darstellung des Esels.

Eine Bildkomik entsteht durch die drolligen Sprungbewegungen, mit denen sich die Satyrn in einem Komos ausgelassener Stimmung rasant fortbewegen. Dass schnelles und gehetztes Laufen komisches Potential besitzt, legt W. Geoffrey Arnotts Untersuchung zum Humor in Menanders Komödien nahe. Besonders die eiligen Bühnenauf- und Bühnenabgänge mehrerer Personen scheinen als amüsant empfunden worden sein<sup>585</sup>. Für das Verständnis der Bildaussage ist auch der Gestus des *Aposkopein* von Bedeutung, dessen antike Bezeichnung literarisch gesichert ist und als ‚satyrhaft‘ oder ‚zum Satyrspiel gehörig‘ bezeichnet wird<sup>586</sup>. Ines Juckers ikonographische Analyse des Gestus ergab, dass die *Aposkopeuontes* sinnliches Begehren verspüren, Ausschau nach der Epiphanie eines Gottes halten oder in erstaunte Neugierde versetzt sind. Ersteres beinhaltet den Späherblick besonders nach weiblichen Reizen, was auch zur sonstigen Charakterisierung der Satyrn als immergeile Wesen passt<sup>587</sup>. Athenaios beschreibt das *Aposkopein* als Tanzfigur bei komischen Tänzen<sup>588</sup>, die in der Bildkunst ausnahmslos Satyrn, Komasten und Zwerge bei der Symposionsunterhaltung vollführen. Die Geste besaß also sichtlich dionysischen und komischen Charakter<sup>589</sup>. Im Bildzusammenhang auf [388](#) scheint nicht eine Tanzfigur, sondern die Bedeutung des Spähens bzw. des neugierigen Erforschens gemeint zu sein. In diesem

<sup>584</sup> Wolters – Bruns 1940, 104.

<sup>585</sup> Arnott 1997, 72-75.

<sup>586</sup> Jucker 1956, 14. 11-15; Heinemann 2016, 126.

<sup>587</sup> Jucker 1956, 124; Lissarrague 1993, 219.

<sup>588</sup> Athen. 14, 629-630.

<sup>589</sup> Véronique Dasen führt wenige Beispiele dieser Tanzbewegung auf att.-rf. Schalenbildern des späten 5. Jhs. v. Chr. an, auf denen die menschlichen Tänzer und Satyrn den Arm über den Kopf gelegt haben, aber nicht mit der Hand die Augen beschatten, s. Dasen 1993, 239. Als Beispiele s. CVA Frankfurt (2) Taf. 66, 4; ARV<sup>2</sup> 1253, 66 (unpubliziert). Eindeutiger ist die Handbewegung des Tanzzwerges auf dem Fragment eines att.-rf. Stamnos im Museum der Univ. Erlangen I 707, s. Dasen 1993, Taf. 47,1. Zum Tanzmotiv des *Aposkopein* s. Naerebout 1995, 29.

Fall wäre zu fragen, was der vorderste Satyr gesichtet hat. Da die ersten beiden Satyrn Trinkgefäße bereithalten, haben sie vielleicht die nächste Festlichkeit erspäht. Der zweite Satyr hat bereits den folgenden über das neue Ziel unterrichtet, der wiederum dem letzten die frohe Botschaft weitergibt, der sich nun noch mehr beeilt, um mit seinen Genossen mithalten zu können. Die Bilder auf beiden Gefäßseiten scheinen demnach inhaltlich verbunden zu sein: Statt eines Rehs jagen die Satyrn dem Wein hinterher.

Abschließend soll das unpublizierte Fragment [429](#) in Augenschein genommen werden<sup>590</sup>. Die Glanztonbemalung an Rand und Gefäßbasis sowie im Besonderen die schwarzfigurige Darstellung im Bildfeld lassen vermuten, dass es sich um das Fragment eines Kabirenbeckers handelt. Erhalten ist links das Vorderteil eines Esels, der Trense und Zügeln zufolge einen Reiter getragen hat. Über dem Kopf des Esels befindet sich noch der Rest eines unkenntlichen Gegenstandes. Daneben springt ein nackter Mann mit einem Zweig oder Thyrsos in Händen, den Blick auf den Esel bzw. den Reiter gerichtet, der linke Arm ist nicht mehr erhalten. Noch teilweise zu erkennen, ist das schlaff herabhängende Glied. Das feiste Gesicht mit dicker, rundlicher Nase und Doppelkinn wird von einer dichten Augenbraue gerahmt, und von der deformierten Kalotte erheben sich einzelne, dicke Haarsträhnen. Zwischen dem Esel und dem Tänzer hängt eine Weintraube mit halbkreisartigen Binnenritzungen. Über der Bodenlinie sind zahlreiche, flüchtig gesetzte Punkte gesetzt. Die Augenangabe, die Ritzung der Haare in einfachen parallelen kurzen Strichen und die Wiedergabe der Haare in Malerei stehen den Stileigenheiten der Rebrankengruppe am nächsten. Untypisch für diese Werkstatt sind die zahlreichen Binnenritzungen und die Form der Weintraube. Das Stück könnte demnach im weiteren Umkreis der Rebrankengruppe entstanden sein.

Trotz des stark fragmentierten Bildausschnitts lässt sich mit Verweis auf den Satyrkomos von [388](#) wahrscheinlich machen, dass Esel und Thyrsoträger aufgrund der identischen Bewegungsrichtung ebenfalls Teil eines dionysischen Zuges waren. Die Sprungbewegung der nackten Figur kann insbesondere aufgrund des fehlenden Bildkontextes nicht eindeutig als Tanz- oder Laufbewegung benannt werden.

## 2. Figuren aus der Lebenswelt tanzen

### a) *Frenetische Tänzer* ([291](#), [353](#), [312](#), [133](#) mit [13](#) und [411](#))

Auf Seite A des Kabirenskyphos [291](#) in Athen – Seite B zielt eine Rebranke – ist ein Tänzer abgebildet, der zur Diaulosmusik einer Flötenbläserin einen verrenkten Tanz vorführt: Das rechte Bein ist tief, nahezu im rechten Winkel eingeknickt und das linke leicht angewinkelt hoch erhoben. Parallel zur Haltung der Beine ist der linke Arm zur Seite geführt und der rechte abgelenkt. Der Oberkörper ist weit zurückgelehnt, der dicke Bauch und der fette Hintern wölben sich vor und ein langer, dicklicher Phallos schwingt zur Tanzbewegung. Um den rechten Unter-

<sup>590</sup> Das Stück befindet sich im Archäologischen Museum in Theben und ist dort seit Kurzem ausgestellt. Zuvor konnte ich die Scherbe nur durch eine fotografische Abbildung im Fotoarchiv des DAI Abteilung Athen. Die Fotobeschriftung nennt „Orchomenos 130 (Kunze)“. Ein genauer Fundort ist nicht notiert.

arm hat der Tänzer eine Binde mit dreieckiger Schleife geschlungen, in der Hand hält er einen Zweig und über das linke Handgelenk hat er einen Kranz gestreift. Durch die Torsion des unförmigen Oberkörpers, der zusammen mit dem Kopf in Vorderansicht gedreht ist, werden die ausgreifenden Bewegungen der Extremitäten noch gesteigert. Am Kopf ist der Tänzer mit zwei Zweigen und einer zur Dreiecksschleife gebundenen Binde geschmückt<sup>591</sup>. Ungewöhnlich ist die vollständige Haar- und Bartlosigkeit des Tänzers. Parallel zu den Bildern mit alten Männern, deren Bärte und Haare mit weißer Deckfarbe hervorgehoben sind (Abb. 8, 6; 34, 380; 36, 422, 8, 103/103, 290;), ist es möglich, dass auch der Tänzer ehemals weißes Haar trug. Ich konnte jedoch keine Reste weißer Farbe am Original feststellen. Von rechts schreitet eine Flötenbläserin auf den Tänzer zu, die bis auf Kopf und Füße ganz in ein Himation gehüllt ist. Ihre Physiognomie lässt kaum die Absicht einer abnormen Konzeption erkennen. Der Mysterienmaler I hat hier das Gewicht abnormer Darstellung auf den nackten Tänzer gelegt. Seine übersteigerte Ausdrucksgebärde und das Beisein einer Flötenspielerin definieren die Szene als Bild frenetischen Tanzes.

Eine ähnliche Figurenkonstellation wie auf 291 findet sich auf dem Kabirenskyphos 353 in Berkeley: Ein Flötenspieler oder eine Flötenspielerin, bekleidet mit einem Himation<sup>592</sup>, spielt zum Tanz auf: Der Tänzer springt breitbeinig und mit angezogenen Beinen in die Höhe. Sein langes Glied hängt in exponierter Position nach unten. Die Arme sind leicht zu den Seiten gesenkt und in der rechten Hand hält er einen langen Stab. Unterhalb des Tänzers, zwischen der Bodenlinie und der mit Glanzton bemalten Gefäßbasis, hat der Rebrankenmaler zwei Punkte eingefügt. Soll damit angedeutet werden, dass der Tänzer sich bei seinem kasperlartigen Sprung erleichtert hat? Skatalogische Scherze und die Darmentleerung auf der Bühne bildeten auf jeden Fall einen Dauerbrenner im sprachlichen und visuellen Vokabular der Alten Komödie<sup>593</sup>.

Auf den Fragmenten 312 ist zum Teil die Darstellung zweier Tänzer und eines Auleten erhalten<sup>594</sup>. In der Mitte spielt eine sitzende Figur den Diaulos, die kurzes Haar trägt<sup>595</sup>. Jeweils zu beiden Seiten tanzt eine nackte Figur. Das Stück kann der Werkstatt der Rebrankengruppe zugewiesen werden.<sup>596</sup>

Übersteigerte Bewegungsabläufe vollführen auch zwei nackte Figuren, die ohne weiteren Bildkontext auf Gefäßfragmenten überliefert sind. Auf dem Wandungsfragment 133, an das – wie sich bei der Betrachtung der Originalscherben herausstellte – das kleine Bruchstück 13 anpasst, ließ der Mysterienmaler II die einzelnen Körperteile einer männlichen Figur in konträre

<sup>591</sup> Himmelmann identifiziert die Dreiecksbinde ausgehend von den Zechern auf 358 (Abb. 33, 358) als Polos, s. Himmelmann 1994, 117. An der Binde am Handgelenk des Tänzers wird aber deutlich, dass es sich um eine Schleife handelt. Ebenso Blech 1982, 213-214.

<sup>592</sup> Zu den Flötenspielern auf den Kabirenbechern s. D. V. 5. Zusammenfassung.

<sup>593</sup> s. C. IV. 2. *Αἰσχρολογία und γελοῖον in der griechischen Komödie*.

<sup>594</sup> Hierzu zählt noch ein zweites Fragment von der Rückseite. Erhalten sind die Beine zweier laufenden Figuren, die eine nackt, die andere bekleidet.

<sup>595</sup> vgl. die sitzenden Flötenspieler auf 62, 101 und 359.

<sup>596</sup> Bei den Grabungen wurde ein weiteres Fragment, 313, gefunden, auf dem ein Flötenspieler – seine Arme und die Flötenschäfte des Diaulos sind erhalten – für eine dickbauchige nackte Figur im Profil nach links zum Tanz aufspielt. Letztere streckt die Arme in unterschiedlicher Höhe vom Körper weg. Das Fragment gehörte zu einem Gefäß der Rebrankengruppe.

Richtungen schwenken (Abb. 12, **133 – 13**): Der Kopf ist nach rechts gewendet, die Brust frontal und die Arme sind seitlich ausgebreitet, während der ausbeulende Bauch, der Oberkörper und die Beine nach links streben. Parallel zur Blickrichtung, in die auch der lange, keulenartige Phallos weit ausschwingt, reckt der Tänzer sein kantiges Gesäß zur Seite. Das zweite Fragment **411**, das ebenfalls dem Mysterienmaler II zugerechnet werden kann, gibt einen Mann mit röhrenförmigem Phallos in tiefer Knickbeinstellung wieder. Der Bauch wölbt sich zur Seite, die Arme sind ausgebreitet und der Kopf nach links gewendet. Brust, Nabel und Gesäß sind in Ritzung hervorgehoben, der gesamte Körper in überspitzter Weise tordiert. Die übersteigerten Gebärden der beiden Figuren lassen sich als ungestüme Tanzbewegungen bestimmen.

Die exaltierten und verrenkten Bewegungen der beschriebenen Figuren und die Anwesenheit eines Flötenspielers oder einer Flötenspielerin zeigen, dass vergleichbar den daimonischen Dreifigurengruppen schrille Musik und frenetischer Tanz abnormer männlicher Figuren Thema dieser Darstellungen sind. Nur auf dem Becher **291** des Mysterienmalers I verlegen Details wie die dreieckigen Binden, Zweige und Kränze das Geschehen in den festlichen Rahmen des Kabirions. Insbesondere die Form der Binde ist charakteristisch für die Bilderwelt des Kabirions.

Stellt man den besprochenen Bildern Darstellungen von Tanzenden und Flötenspielern auf zeitgenössischen attischen Gefäßen gegenüber, so zeigen diese zumeist verhaltene Tanzbewegungen, die als Schreitanz bezeichnet werden können: Mit abgespreizter oder in die Hüfte gestemmter Hand ziehen **Komasten** auf einen Stab gestützt in weiten Schritten umher. Wenige Darstellungen geben einen lebhafteren Komos wieder, der sich auf attischen Gefäßen des frühen 4. Jhs. v. Chr. wieder zum geläufigen Bildmotiv entwickelt<sup>597</sup>. Ähnlich wie auf dem Kabirenskyphos **291** stellt auf den attischen Bildern ebenfalls ein Kranz in der oberen rechten Ecke emblemartig den Bezug zu Fest, Symposion und Komos her<sup>598</sup>.

Durch die missproportionierten Körperformen und durch die verdrehten und überspitzten Bewegungen entsteht auf den Kabirenbechern eine neue Qualität übersteigerten Gebärden. Besonders die instabile Haltung des Tänzers auf **291**, der scheinbar jeden Moment sein Gleichgewicht verliert, und sein dicklicher Körper, der sowohl unter der Last der verrenkten und ausschweifenden Bewegungen als auch aufgrund der kraftlosen Konstitution von Armen und Beinen zusammenzubrechen scheint, bewirken eine komische Diskrepanz. Sollte die Vermutung richtig sein, dass dieser Tänzer durch weiße Haar- und Barttracht ehemals als alter Mann charakterisiert war, erhielt die komische Aussagekraft an Vehemenz. Der ulkige, verkurvte Tanz des greisen und betrunkenen Philokleon in Aristophanes' *Wespen* veranschaulicht die Komik eines übersteigerten Tanzes in Verbindung mit den Gebrechen des Alters<sup>599</sup>. Im Fall des Tänzers

<sup>597</sup> Peschel 1987, 333. 347. CVA Rom Mus. Cap. (2) Taf. 24, 1: [att.-rf. Glockenkrater](#), Christie-Maler, Rom Kapitolinische Museen 170, 440-430 v. Chr.; CVA Sèvres (1) Taf. 21, 1: [att.-rf. Glockenkrater](#), Polion, Sèvres NM 14, 2. Hälfte 5. Jh. v. Chr.

<sup>598</sup> Münzen und Medaillen 51, 1975, Nr. 165 Taf. 45: [att.-rf. Glockenkrater](#), Kleophon-Maler, Basler Kunsthandel, 440-430 v. Chr.

<sup>599</sup> Aristoph. Vesp. 1474-1499; s. D. V. 4. *Die Komik übersteigerten Tänze in den Schriftquellen*.



auf [353](#) formulierte der Rebrankenmaler einen überzogenen Tanzsprung und pointierte die Darbietung womöglich mit einem skatologischen Scherz. Inhalt dieser Bilder ist die unkontrollierte und ekstatische Bewegungsführung körperlich hässlicher Menschen, die lachhaft sind. Zudem konnten die Maler an diesem Bildthema die komplette Klaviatur der Verkürzung vorführen, hier ließ sich das abnorme Körperkonstrukt besonders krass zeichnen.

Nicht zweifelsfrei lässt sich die Identität der Tänzer festlegen. Das dargestellte Geschehen kann aufgrund des Fundkontextes der Becher und der festlichen Attribute als Reflex realer, ekstatischer Tänze beim Fest im Kabirion aufgefasst werden. Ähnlich den daimonischen Figurengruppen in Abschnitt *D. V. 1a*). Verglichen mit [einem attischen Glockenkrater in Sèvres](#), bei dem der Komos auf eine Auletin und einen Komasten reduziert ist, könnten die ‚Kabirenbilder‘ exzerphhaft den Zug heiterer Kultteilnehmer darstellen; der Stock des Tänzers auf [353](#) ähnlich wie auf den attischen Bildern den Bürgerstatus des Tänzers signalisieren. Andererseits verlegt der sitzende Flötenspieler bzw. die sitzende Flötenspielerin auf dem Fragment **312** das Geschehen in diesem Bild an einen festen Schauplatz. Die Tänzer als Festteilnehmer zu identifizieren, wird nicht in allen Fällen nahegelegt. Sie könnten vergleichbar [attischen Tanzzwergen](#) auch Unterhalter sein<sup>600</sup>. Hierbei darf nicht übersehen werden, dass die abnorme Körperkonzeption der ‚Kabirenbilder‘ keine Kostümierung repliziert.

Die verformten menschlichen Körper visualisieren eine abnorme Wirklichkeit, eine im Bild generierte Gegenwelt, die eine Interpretation der Fest- und Kultgesinnung wiedergibt. Wie es bereits in den vorherigen Abschnitten angeklungen war, sind die Kabirenbecher durch das Weinrankenmotiv, die Darstellung von Satyrn und Mänaden sowie die schaurig-komisch tanzenden Mischwesen in mehrfacher Weise als dionysisch charakterisiert. Mit den Tanzbildern tritt eine dezidierte dionysische Ergriffenheit hinzu, wobei der Gott Dionysos selbst weder in Bild noch Schrift auf den schwarzfigurigen Kabirenbechern erscheint. Im Hinblick auf die Überlieferung ekstatischer Thiasoi wäre es denkbar, dass auch die männlichen Tänzer auf den Kabirenbechern gezeigt sind, wie sie einer gotterfüllten Ekstase verfallen sind – oder dem Weirausch. Von Bedeutung ist, dass der Kult des Kabiros und Pais offenbar deutliche Züge eines dionysischen Kultes und dionysischer Raserei trägt<sup>601</sup>.

Die Bilder geben jedoch nicht Aufschluss über die Frage, ob es sich bei der Kultgruppe um einen Thiasos mit Mysteneinweihung oder um eine Gruppierung handelte, die in enger Bindung zu einer Polis stand – Thespiai und/oder Theben<sup>602</sup> – vergleichbar den Thesmophorien, Anthesterien oder Dionysien. Im 5. und 4. Jh. v. Chr. bestanden dionysische Mysterienkulte aus privaten Gruppen. Wie Jan Bremmer darlegt, beeinflusste zudem im 5. Jh. v. Chr. oprhisches Gedan-

<sup>600</sup> Dasen 1993, 230-233. Taf. 53, 2: [Fragment einer att.-rf. Schale](#), Todi Museo Civico 471, 1. Hälfte 5. Jh. v. Chr.

<sup>601</sup> Dahingehend ist etwa Erin Thompsons kategorisches Urteil, die ‚Kabirenbilder‘ seien der alleinige Reflex einer mit Komik erfüllten Atmosphäre, nicht nachvollziehbar, s. Thompson 2008, 140: „They do not have a one-to-one correspondence of imagery with festival events, but neither did the Kabirion images, which are related to that sanctuary’s festivals by their comic spirit rather than through any specific similarities of items or deities.“ Dieser Eindruck dürfte aus Thompsons Auswahl des Untersuchungsgegenstandes resultieren; sie hat sich fast ausschließlich mit den Mythenbildern auf den Kabirenbechern befasst.

<sup>602</sup> s. E. II. *Das Polyandrion von Thespiai (424 v. Chr.)*.

kengut die bakchischen Kulte, d. h. ein dezidiert jenseitiger Aspekt kehrte ein. In der attischen Literatur finden sich seines Erachtens ab der Mitte des 5. Jhs. v. Chr. Hinweise auf orphisch-bakchische Mysterien in Athen. Denn bakchische, orphische und gemischte Kulte waren vornehmlich in Unteritalien, dem Schwarzmeergebiet, Nordgriechenland und Kleinasien verbreitet. Dort liegen zumindest die Fundorte konkreter Mysterienobjekte. Überhaupt scheint es eine Vielzahl an Kultausprägungen gegeben zu haben. Darüber hinaus ist kein gebautes Heiligtum eines dionysischen Mysterienkults überliefert. Sondern häufig betrieben Wanderprediger derartige Kulte, indem sie die meist gut situierten Gläubigen in ihren Häusern besuchten. Als zentrale Gottheiten scheinen die Mysteren vor allem Dionysos und Persephone verehrt zu haben<sup>603</sup>.

All dies sind Indizien, die für und wider einen Mysterienkult im Kabirion sprechen. Dort könnten sich die Kultteilnehmer Ekstase und Weinrausch hingegeben haben, als Angehörige eines dionysischen oder eines Mysterienthiasos des Kabiros‘ – denn er, nicht Dionysos war der Kultinhaber. Die Bilder allein liefern jedoch nicht genügend Beweiskraft, um mögliche Details des Kults zu benennen. Sehr wahrscheinlich ist nur: Es durfte getanzt. Mit viel Ekstase. Und viel Komik.

*b) Die Tänzer des Mysterenmalers II (400, 352, 2, 3 und 314)*

Thematisch fügen sich die Darstellungen auf den Kabirenbechern [400](#) und [352](#) sowie die Fragmente [2](#) und [3](#) ([3](#), [314](#)) ebenfalls in die Gruppe der Tanzbilder ein. Sie weisen hinsichtlich Motiv und Ikonographie allerdings Gemeinsamkeiten auf, die sie von den übrigen Bildern unterscheiden. Den formalen gemeinsamen Nenner bildet die Werkstattzugehörigkeit: Alle Gefäße bzw. Fragmente wurden vom Mysterenmaler II bemalt.

Auf der Vorderseite des Londoner Skyphos [400](#) tanzt in der Mitte ein nackter Mann auf einem dreibeinigen Tischchen. Die eine Hand in die Hüfte gestützt und in der anderen einen Kranz, balanciert er auf den Zehenspitzen und in geknickter Beinstellung auf der Tischoberfläche. Der dicke Hinterkopf ist mit drei Zweigen geschmückt, der Mund des schnauzenartigen Gesichts weit aufgerissen. Entgegen dem abnormen Körperkonzept, das der Mysterenmaler II auf den Kabirenbechern [411](#) und [430](#) bildlich umsetzte, hat er die Geschlechtsteile des Tischtäncers als dünne Striche wiedergegeben. Genauso verhält es sich bei dem bärtigen, nackten Mann auf der linken Seite. Die geknickten Beine, das rechte erhobene und die zu den Seiten ausgestreckten Arme lassen in ihm einen Tänzer erkennen, der zudem mit dem Tympanon die Flötenmusik einer Auletin rhythmisch untermalt, die mit einem weiten Mantel bekleidet ist. Die Rückseite des Gefäßes ziert eine Rebranke.

In gleicher Weise ist das Bild auf dem Kabirenskyphos [352](#) in Toronto unterteilt. Zwei nackte, bärtige Gestalten mit jeweils drei Zweigen im Haar tanzen zur Musik einer Flötenspielerin. Der linke Tänzer hat einen Mantel über den Arm gelegt und hält einen Kantharos. Sein Penis ist als kurzer Strich angegeben. Links über ihm befindet sich knapp unterhalb des Bildrands ein

<sup>603</sup> Burkert 1994, 12. 27-28. 37-39. 46-47; Henrichs 1994, 47-51; Schlesier 2001, 160. 163-164; Cole 2003, 200-201; Robertson 2003, 218-220; Bremmer 2014, 55-56. 69-70. 78-80.

Aryballos und drei Strigileis, weiter rechts ein Kranz<sup>604</sup>. Der Tänzer in der Bildmitte stützt sich auf einen langen, geschwungenen Knotenstock, während er mit eingeknickten Beinen über eine gepunktete Erhebung wankt. Rechts steht eine Diaulosbläserin im langen Gewand, mit Sakkos und Kopfband. Auf der Rückseite verläuft von Henkel zu Henkel eine Rebranke mit vier Trauben.

In einem ähnlichen dreifigurigen Schema war womöglich ein schwarzer Glanztonbecher mit rötlicher Schlickermalerei dekoriert. Erhalten ist das große Randfragment [2](#), das zwei hüpfende Männer mit eingeknickten Beinen zeigt. Beide sind unbärtig und weisen einen proportional zur Körpergröße kleinen Penis auf. Die hintere Figur ist zur Hälfte verloren. Mit der Hand des vorgestreckten linken Arms umfasst sie ein Tympanon. Die vordere Gestalt hat die Arme zur Seite ausgebreitet und schwingt einen Knotenstock. Über ihr befindet sich ein Blattkranz. Von der Rückseite ist nur der rechte Bildabschluss mit der Darstellung eines großen Kelchkraters in Umrissmalerei erhalten.

Zu den Funden der jüngsten Grabungen im Kabirion zählt auch das Randfragment [3](#). Von einer vermutlich nackten Figur sind nur noch der bärtige Kopf, die linke Schulter mit der Brust, eine Glutäe sowie der linke Arm erhalten. An einem dünnen Strick trägt die Figur einen Aryballos, an dem fünf Strigileis befestigt sind.

Die Vasenbilder des Mysterienmalers II weisen auffällige Gemeinsamkeiten auf: Zum einen tanzen – soweit erhalten – immer zwei nackte Figuren, bärtig wie unbärtig, die auffallend kleine Geschlechtsteile besitzen und von einer Auletin begleitet werden. Zum anderen sind die Tänzer mit gleichartigen Attributen ausgestattet oder diese hängen am Bildfeldrand. Dabei handelt es sich um Zweige, die im Haar getragen werden, Blattkränze, Aryballoi mit Strigileis, Knotenstöcke, Tympana, einen Kantharos sowie eine Chlamys bzw. ein Himation, das der Tänzer auf [352](#) über den Arm geworfen hat. Als festlicher Schmuck finden die Kränze und Zweige eine Erklärung. Auch der Kantharos deutet auf das Symposion oder den Komos als festliches Ereignis hin. Das Tympanon, ein ausgesprochen dionysisches Instrument, diente vor allem im 4. Jh. v. Chr. auf Bildern von Gelage und Komos zur musikalischen Untermalung in Verbindung mit dem Diaulos<sup>605</sup>. Auf Knotenstöcke gelehnt oder gestützt werden in der griechischen Kunst häufig [mit einem Mantel bekleidete Männer](#) oder Jünglinge wiedergegeben, die in der Palästra oder auf der Agora zum Gespräch zusammenkommen und allgemein als Polisbürger identifiziert werden<sup>606</sup>. Die Aryballoi und Strigileis sind in der attischen und böotischen Vasenmalerei charakteristische Accessoires zur Körperpflege von Männern und Frauen, die ganz allgemein die athletische, schöne oder erotische Erscheinung einer Figur unterstreichen<sup>607</sup>.

<sup>604</sup> Die Spitze unterhalb des Gefäßbodens scheint Teil eines weiteren Schabeisens zu sein.

<sup>605</sup> Hoffmann 1997, 29 (Zitat); Lawler 1964, 92. 95; Schäfer 1997, 91. „The *aulos* (...) is the Greek instrument of possession *trance par excellence*“; s. auch Aristot. pol. 1341a21.

<sup>606</sup> Matheson 1995, 159 Taf. 137 b: [att.-rf. Kelchkrater](#), Dinos-Maler, Bologna Museo Civico Archeologico 300, 420 v. Chr.

<sup>607</sup> Schwarz 1983, 28-29 mit Anm. 9; 11-15. Vgl. die Darstellung eines Mädchens, das einen Aryballos am Handgelenk trägt. Neben ihr steht ein Eros an ein Louterion gelehnt. Er betrachtet den Kampf seines Hahns gegen

Die Gegenstände auf den Bildern [352](#), [400](#), [2](#) und [3](#) bringen somit eine recht divergente Semantik zum Ausdruck: Zweige, Kränze, der Kantharos, Tympana sowie die Flötenspielerinnen verweisen auf Fest, Symposion und Tanz. Andererseits weisen die Aryballoi und Knotenstöcke auf Sport, Bürgerstatus und eine gepflegte Erscheinung hin. Gerade die Aryballoi und Strigileis, die von einem bärtigen Tänzer als auch einer Frau getragen werden, widersetzen sich einer klaren Deutung im Kontext dieser Bilder. Sie kommen neben den Darstellungen auf [352](#), [3](#) und [403](#) des Mysterienmalers II noch auf zwei Vasenbildern der Rebrankengruppe vor, die jeweils Gruppen von Adoranten zeigen. Auf dem Fragment [373/373](#) folgt ein Knabe mit Krug und Aryballos in Händen einem Opferdiener, auf [297](#) grüßt ein Manteljüngling den lagernden Kabiros; er hat einen Stock geschultert und hält eine Strigilis und einen Aryballos in Händen. Unter den Keramikfunden aus dem Kabirion lassen sich keine Aryballoi verzeichnen; auch von den Fundstücken aus Metall ist kein Salbgefäß bekannt. Dennoch ist es möglich, dass die Kultteilnehmer Aryballoi mit sich führten. Eine eventuell rituelle Funktion wird jedoch nicht dargestellt. Im Hinblick auf die Darstellung zweier Wettläufer und Paare bartloser und weißbärtiger Mantelträger auf dem Bonner Kabirenbecher [362](#) (Abb. 30, [362](#)), standen die Aryballoi vielleicht mit der Abhaltung sportlicher Wettkämpfe in Verbindung, die zum Fest des Kabiros und Pais abgehalten wurden. Dies kann nicht als alleinige Lösung geltend gemacht werden, da ja auch die weibliche Figur auf [403](#) einen Aryballos trägt.

Grundsätzlich fällt auf, dass den federnd tanzenden Figuren des Mysterienmalers II die exaltierten Bewegungsführungen der übrigen menschlichen Tänzer auf den Kabirengefäßen ([291](#), [353](#), [312](#)) fehlen. Anders als sein Werkstattkollege beschränkte er die Ausdrucksqualität des Tanzens auf wenige Grundgebärden. Das Schleudern des Knotenstocks ([2](#)), das Schlagen der Tympana und das Trinken von Wein ([352](#)) charakterisieren diese Figuren aber ebenfalls als ungestüme, trunkene oder ekstatische Tänzer. Der Mysterienmaler II bringt jedoch andere Bildformeln der Bewegung zur Anwendung, die verglichen mit den Tanzbildern des Pan-Satyr-Malers weniger variantenreich sind.

Daneben scheint der Mysterienmaler II die übliche abnorme Darstellungsweise der Kabirenfiguren durch den winzigen Phallos nochmals konterkariert zu haben. Im Kontext des Fests wäre zu überlegen, ob auf diese Weise die *Kynodesme* angezeigt werden sollte. Paul Zanker erläutert, dass das Hochbinden des Glieds gerade beim Symposion als Zeichen für Zurückhaltung und Wohlanständigkeit bewertet wurde<sup>608</sup>. Das ausgelassene und vom Wein beeinflusste Verhalten

---

den Hahn eines zweiten Erosen, der am linken Bildende auf dem Boden kauert, s. Avronidaki 2008, Taf. 4, 1: [böot.-rf. Kelchkrazer](#), Maler des tanzenden Pan, Athen NM 12597, spätes 5. Jh. v. Chr. Ein Bild vom selben Maler zeigt, links und rechts eines Louterions stehend, einen nackten Krieger und ein Mädchen im Chiton, die sich im Handspiegel betrachtet. Auf dem Rand des Beckens sitzt ein kleiner Eros, der in der Rechten Aryballos und Strigilis hält, s. Avronidaki 2008, Taf. 3, 1; 5, 4-5: [böot.-rf. Glockenkrazer](#), Maler des tanzenden Pan, Athen NM 1367, spätes 5. Jh. v. Chr. Auf dem Kabirenbecher [403](#) des Mysterienmalers II, der im nächsten Abschnitt *D. VI. 1. Gruppen alter Männer und Frauen* behandelt wird, trägt eine weibliche Gestalt, die von zwei bärtigen Mantelfiguren flankiert wird, ebenfalls einen Aryballos am Handgelenk.

<sup>608</sup> Zanker 1995, 35. Die beiden Lexikographen des 2. Jhs. n. Chr. Iulius Pollux und Phrynichos berichten, dass professionelle Sänger die Vorhaut verschnürten und ihr Glied hochbanden, um ihre sexuelle Enthaltbarkeit zum Ausdruck zu bringen, s. Poll. 2, 171; Phryn. 85b. Foley 2000, 281; s. hierzu auch Heinemann 2016, 137-148.

der Tänzer würde somit im völligen Gegensatz zu deren nach außen hin gezeigter Dezenz stehen und eine komische Diskrepanz entstehen lassen. Gegen diese Deutung spricht, dass die Phalloi auf den genannten Bildern nicht hochgebunden sind. Um einem vollständigen Bildverständnis näher zu kommen, scheint es daher erfolversprechend, die beiden ganz erhaltenen Darstellungen genauer zu betrachten.

Gerda Bruns spricht die Szene auf dem Londoner Becher [400](#) als „Karikatur eines musischen Agons“<sup>609</sup> an. Sehr wohl könnte der weit geöffnete Mund der mittleren Figur als auch ihre erhöhte Position auf dem Podest andeuten, dass es sich um einen Sänger handelt. Denn bei musischen Agonen standen die Sänger im Allgemeinen auf einem erhöhten Sockel und werden von einem Auleten begleitet<sup>610</sup>, wie es z. B. auf attisch-schwarz- und rotfigurigen Vasen für die Disziplin der Aulodia dargestellt ist<sup>611</sup>. In der rotfigurigen Vasenmalerei wird das Bema durchgehend als ein- bis dreistufiges Podium angegeben, neben dem verschiedene Rahmenfiguren wie Preisrichter, Kampfordner, einfache Zuhörer oder heranfliegende Niken erscheinen<sup>612</sup>. Auf [400](#) steht der Tänzer jedoch auf einem dreibeinigen Tischchen, wie er beim Symposion den Klinen beige stellt ist (Abb. 33, **358. 300**). Die Figurenkonstellation und das Tischchen legen somit eine Deutung als Tischtanz nahe.

Im 5. und 4. Jh. v. Chr. finden sich auf attischen Vasenbildern Zwergwüchsige, Satyrn und orientalisch gekleidete *Oklasma*-Tänzerinnen als [Tischtänzer](#)<sup>613</sup>. Zeigen letztere die typische Tanzbewegung des Händeklatschens über dem Kopf, so tanzen Satyr und Zwerg entweder in sehr ausschweifenden Bewegungen, wie einem weiten Ausfallschritt, oder führen akrobatische Kunststücke wie einen Kopfstand zur Unterhaltung der Symposionsgäste vor<sup>614</sup>. Ein Vergleichsstück ist auch aus dem Kabirion überliefert: Auf der nur fragmentarisch erhaltenen Darstellung **314** vollführt ein Akrobat einen Salto auf einem dreibeinigen Tisch<sup>615</sup>. Ähnlich wie auf den attischen Bildern erinnert dieser Tischtanz mit Akrobatikeinlage an Hippokleides, der die Tochter des Tyrannen Kleisthenes freien wollte und durch sein unstandesgemäßes Auftreten seine „Hochzeit vertanzte!“<sup>616</sup>. Die Szene auf [400](#) referiert folglich ein wildes Tanzereignis beim Symposion: Ein Unterhalter oder gar ein Zecher lässt sich zu einem ‚halsbrecherischen‘ Tanz auf dem Tisch hinreißen.

<sup>609</sup> Wolters – Bruns 1940, 112; ebenso Braun – Haevernick 1981, 67 Nr. 400.

<sup>610</sup> Wegner 1948, 70-71; Vos 1986, 122. 124; Kotsidu 1991, 15-34.

<sup>611</sup> Kotsidu 1991, 105.

<sup>612</sup> Vos 1986, 127. 130 Nr. 4-52; Kotsidu 1991, 104-105. 109. 111. Als Beispiel s. CVA Leiden (3) 32-33 Taf. 135, 1: [att.-rf. Pelike](#), Kassel-Maler, Leiden Rijksmus. van Oudheden RO II 60, 450-440 v. Chr.

<sup>613</sup> vgl. Dasen 1993, Taf. 53, 2: [Fragment einer att.-rf. Schale](#), Todi Museo Civico 471, 1. Hälfte 5. Jh. v. Chr.; Schäfer 1997, Taf. 53, 1: [böot.-rf. Kelchkrater](#), Maler des tanzenden Pan, Athen NM 12683, spätes 5. Jh. v. Chr. Vgl. auch Schäfer 1997, Taf. 53, 2-3; Dasen 1993, Taf. 39, 3; 55, 1.

<sup>614</sup> Schäfer 1997, 84-85. 92-93; Dasen 1993, 230-232.

<sup>615</sup> Links vom Tisch ist noch eine Mantelfigur, die sich auf einen Knotenstock stützt, zu erkennen. Auf der rechten Seite sind die in einen Mantel gehüllten Beine einer sitzenden Figur erhalten, die vielleicht zu einer Flötenspielerin gehörten. Vgl. hierzu die nahezu identische Darstellung einer Tischakrobatin auf einer [att.-rf. Hydria](#), Polygot, Neapel NM 3252, um 430 v. Chr., s. Schäfer 1997, 111 Nr. IV 4 b Taf. 43, 1.

<sup>616</sup> Hdt. 6, 129; Übs. Haussig 1963. Ausführlicher zur Hippokleides-Episode s. *D. V. 5. Zusammenfassung*.

Einige Schwierigkeiten bereitet die Deutung der gepunkteten Erhebung, auf die der mittlere Tänzer von [352](#) gestiegen ist. In Gegenüberstellung zum Londoner Becher [400](#) scheint der Tänzer ebenfalls eine akrobatische Einlage zum Besten zu geben. John W. Hayes beschreibt die Figur als Zecher, der Trauben austritt<sup>617</sup>. Szenen des Weinkelterns sind recht häufig auf attischen Vasen zu sehen, doch werden die Trauben in einem Korb ausgetreten, der wiederum auf einem niedrigen Tisch aufgestellt ist, von wo der Most in ein Gefäß im Boden abgeleitet wird<sup>618</sup>. Mit einem Punktmuster versehen die Mysterienmaler vor allem Felsen und flache Bodenerhebungen (Abb. 18, [354](#), [366](#)), doch scheint der gepunktete Gegenstand auf [352](#) zum Teil dem Gewicht des Tänzers nachzugeben. Es wäre denkbar, dass der Tänzer auf einem eingefetteten Weinschlauch den *Askoliasmos* tanzt. In der attischen Vasenmalerei erscheint der Weinschlauch aber sehr viel größer im Verhältnis zum Tänzer und er ist mit Luft gefüllt. Außerdem besitzt die Tierhaut drei Fortsätze sowie einen Griff<sup>619</sup>. Keine der Deutungen ist zufriedenstellend, doch würde eine dem *Askoliasmos* vergleichbare Herausforderung innerhalb dieses Bildthemas Sinn ergeben: Musik und Tanz, Symposion und spielerischer Wettkampf sind voneinander abhängige Ereignisse beim Fest.

Der Mysterienmaler II zeigt Tänzer beim Fest und Symposion, die vermutlich in trunkenem Zustand ausgelassen zur Flötenmusik auf dem Tisch oder einem Weinschlauch ähnlichen Objekt tanzen. Die Figuren unterliegen jedoch einem anderen Bewegungskonzept als die der übrigen Werkstätten. Ferner referieren sie Details – wie das Tragen von Aryballoi –, die von den übrigen Malern im Bildkontext von Fest und Tanz nicht aufgegriffen wurden. Parallel zu den Adorationsbildern der Rebrankengruppe ([373/373](#), [297](#)) ließe sich vermuten, dass Aryballoi neben den Binden mit dreieckiger Schleife, Zweigen und Kränzen zur festlichen Ausstattung der Kultteilnehmer zählten bzw. auf die Veranstaltung sportlicher Wettkämpfe verweisen. Außerdem versah der Mysterienmaler II nur die ‚lebensweltlichen‘ Tänzer mit kleinen Geschlechtsteilen, mythische Figuren besitzen einen dicklichen, abgeknickten Phallos ([365](#)). Womöglich liegt in der Identität als Festteilnehmer das Kriterium der Unterscheidung.

### c) *Tanz mit Hindernissen* ([390](#))

Einen Tanz außergewöhnlicher Art schildert der Skyphos [390](#) (Abb. 32, [390](#)) in Kassel: Eingefasst von einem dickbauchigen Diaulosbläser<sup>620</sup> in langem Chiton und einem Fackelträger humpeln zwei nackte Männer nach links. Die Füße des linken, unbärtigen Mannes, der sich auf einen Knotenstock stützt, sind mit einer Fußfessel aneinandergekettet. Als zusätzliche Behinderung wurde ihm ein Strick um das linke Bein gebunden und mit der Fußfessel verknüpft. Die rechte

<sup>617</sup> Hayes 1992, 69.

<sup>618</sup> Ginouvès 1962, 52; Sparkes 1976; Amouretti 1992.

<sup>619</sup> Lissarrague 1987, 68-73 Abb. 50-58; Schäfer 1997, 59-61 Taf. 26, 1-2; 4.

<sup>620</sup> Seeberg 1967, 28, Lullies 1968, 133 und Braun – Haevernick 1981, 66 Nr. 390 bezeichnen die Flöte blasende Figur als Flötenspielerin, worauf m. E. jedoch nichts hindeutet. Ähnlich den vorangegangenen Darstellungen das Geschlecht des Auleten nicht eindeutig determiniert ist. Einzig Yfantidis 1990, 252 bezeichnet die Figur als Flötenspieler.

Figur, durch den langen Bart als älter gekennzeichnet, ist mit dem Fußgelenk an einen Felsblock gekettet. Am Ansatz der Fußkette ist ein Strick befestigt, an dem der alte Mann unter großer Anstrengung zerrt. Die Flammen der Fackel kommen ihm dabei äußerst nahe; es scheint, als schikaniere der Fackelträger den alten Mann absichtsvoll. Rechts unter dem Henkel befindet sich ein Glockenkrater.



Abb. 32. Kabirenbecher 390 in Kassel, Antikenslg. der Staatl. Kunstslg.en, ALg. 18  
[mit frdl. Genehm. der Antikenslg. der Staatl. Kunstslg.en Kassel, Foto: K. Schlott]

Die Darstellung entzieht sich zunächst einer klaren Deutung, doch scheinen die Anwesenheit des Flötenspielers und die bemühten Arm- und Beinbewegungen des jüngeren Gefesselten einen Tanz anzudeuten, an dem sich auch der ältere Mann befließigt teilzunehmen<sup>621</sup>. Der Flötenspieler und der Krater stellen einen Bezug zu Bankett, Symposion und Komos her. Weshalb jedoch die beiden mittleren Figuren gefesselt sind, hat innerhalb der Forschung zu unterschiedlichen Interpretationen geführt. An Reinhard Lullies' und Konstantinos Yfantidis' oberflächliche Annahme, dass die Darstellung „auf burleske Aufführungen (Komödien, Possen) und kultische Feiern im Heiligtum des Kabiros bei Theben zurückgehen“<sup>622</sup> muss, schließt sich Karin Brauns Vermutung an, es handle sich um eine Prometheus-Parodie<sup>623</sup>. Wollte man in dem älteren Gefesselten Prometheus erkennen, so lässt sich aus dem Stegreif keine Mythenadaption formulieren, die einen zweiten Gefesselten, einen Flötenspieler, einen Mann mit Fackel sowie das Fehlen

<sup>621</sup> So auch Seeberg 1967, 28.

<sup>622</sup> Lullies 1968, 133; Yfantidis 1990, 252 (Zitat).

<sup>623</sup> Braun – Haevernick 1981, 66 Nr. 390.

des Adlers des Zeus und des Herakles erklärt<sup>624</sup>. Erin Thompson will ebenfalls kein Mythenbild erkennen, aber eine Geschichte über widerspenstige Sklaven, wie sie häufig Thema in der griechischen Komödie gewesen sei<sup>625</sup>.

Einen fruchtbareren Weg scheinen Axel Seebergs Überlegungen einzuschlagen<sup>626</sup>. Auf einigen Darstellungen korinthischer Gefäße des 6. Jhs. v. Chr. sind gefesselte Männer wiedergegeben. Sie sind durch markante Gesichtszüge, Bart, großen Phallos und durch pejorative Haltungen, wie am Boden Sitzen, als Sklaven oder Banausen gekennzeichnet. Aufgrund der Physiognomie und Körperbildung werden sie zudem in die Nähe der sog. Dickbauchtänzer und somit in den Kontext von Fest und Symposion gerückt<sup>627</sup>. Das Fragment eines böotischen Kantharos des frühen 6. Jhs. v. Chr. zeigt diese Verbindung am deutlichsten<sup>628</sup>: Ein verkrüppelter, bärtiger Mann mit einer Kette um den Hals, der noch dazu vor Furcht seinen Darm entleert, versucht, seinem jungen, ithyphallischen Verfolger zu entkommen. Hinter diesem ist eine Kanne zu erkennen, die eventuell zu einer Symposions- und Komossszene gehört<sup>629</sup>.

Über den Symposionskontext hinaus möchte Seeberg solche Gefangenen als Teilnehmer von Kultfesten ansehen, die während festlicher Begehungen, wie z. B. der Anthesterien in Athen, als sozial niedrig gestellte Gestalten zu den Anwesenden zählten. Abgesehen davon, ob nun ein privates oder öffentliches Fest gemeint ist, können die Gefesselten mit den von Burkhard Fehr beschriebenen *Akletoi* in Verbindung gebracht werden, die bei Gelagen uneingeladen auftauchten. Aufgrund ihres deformierten Äußeren und ihrer plumpen Nachahmungen von athletischen Übungen oder Tänzen erregten sie das Gelächter der Symposiasten und sorgten für Unterhaltung<sup>630</sup>. Für Seeberg scheint es vorstellbar, dass diese Personen zum Vergnügen anderer in Ketten gelegt wurden und ihre bizarren Tanzbewegungen „a brutally humorous show“<sup>631</sup> boten. Seeberg geht so weit, sie auch als Akteure bei der rituellen Nachahmung von Kultaitia zu deuten, die den Raub des Kultbildes durch Barbaren beinhalten. Die *Akletoi* seien dann symbolisch für das Verbrechen bestraft worden<sup>632</sup>. Ob diese Annahme für bestimmte Kulte zutreffend ist, soll in diesem Zusammenhang nicht erörtert werden. Im Fall des Kabiroskults ließe sie sich jedenfalls nicht bestätigen, da sich eine etwaige Kultmythologie weder im Bild noch durch einen Text greifen lässt.

<sup>624</sup> vgl. die wenigen Vasenbilder, auf denen Prometheus an den Felsen gefesselt dargestellt oder Herakles im Begriff ist, ihn zu befreien, s. LIMC VII 1 (1994) 536 Nr. 23bis-24. 539-540 Nr. 55-58 s. v. Prometheus (J.-R. Gisler).

<sup>625</sup> Thompson 2008, 285-287. Eine ähnliche Deutung schlägt Mitchell 2009, 265, vor, der die Szene nur sehr kurz erwähnt. Er benennt die angeketteten Figuren als Sklaven, die als solche an ihrer zerschlissenen Kleidung erkennbar seien – „ragged clothing“. Die beiden Männer sind aber nackt.

<sup>626</sup> Seeberg 1967, 28-31.

<sup>627</sup> Isler-Kerényi 1988; Seeberg 1995; Meyer 2002-2003; Wannagat 2015, 326 Anm. 446.

<sup>628</sup> Bielefeld 1944, Abb. 1: Fragment eines böot.-sf. Kantharos, Leipzig Arch. Inst. der Univ., frühes 6. Jh. v. Chr.

<sup>629</sup> Scheinbar aneinandergelagert sind auch zwei vornüber gebeugte Dickbauchtänzer, die Po an Po stehen. Über die beiden hinweg vollführt ein weiterer Tänzer einen akrobatischen Sprung, s. Vierneisel – Kaeser 1990, 285 Abb. 46.4: korinth.-sf. Krater, New York MMA 41.162.79, um 570 v. Chr.

<sup>630</sup> Fehr 1990, 185-187; Schröder 2018, 222-223.

<sup>631</sup> Seeberg 1967, 30.

<sup>632</sup> Seeberg 1967, 29. 30.



Seebergs Ansicht nach versuchen die beiden Gefesselten, während der Festlichkeiten im Kabirion auszubrechen, „to join in the general fun“<sup>633</sup>. In diesem Moment kehrt der Wächter mit der Fackel vom Krater zurück, um den alten Mann zu ergreifen. Die beiden scheinen m. E. aber eher gefesselt worden zu sein, um „general fun“ zu bieten und zur Belustigung der Festteilnehmer bzw. der Betrachter des Bildes zu tanzen. Gerade die eingeschränkte Bewegungsfreiheit lässt den Tanz umso absonderlicher erscheinen und erregt umso mehr Gelächter. Dass körperlich Behinderte und Eingeschränkte als Lachobjekte dienten, schildert Pseudo-Plutarch in seinen *Tischgesprächen*:

„Dagegen muß der Trinkkönig [Symposiarch] die Gäste vor allen den Spielen und Scherzen, die sich ohne Ernst in die Trinksäle eindrängen, sorgfältig warnen, damit sie sich nicht unvermerkt den Wein mit Frechheit und Mutwillen, wie mit Bilsenkraut, vergiften und dann in den sogenannten Trinkaufgaben ausschweifen, indem sie zum Beispiel dem Stammelnden befehlen, zu singen, dem Kahlen, sich zu kämmen, oder dem Lahmen, auf Schläuchen zu tanzen.“<sup>634</sup>

Auf dem Kasseler Becher [390](#) absolvieren die beiden Gefesselten einen bizarren Tanz. Von der Flamme der Fackel zusätzlich angetrieben hopsen sie unbeholfen umher. Der Grund für ihre Fesselung und belustigende Zurschaustellung mag der Vollzug einer Strafe sein, wobei sich das etwaige Vergehen nicht benennen lässt. Demgegenüber können die Tänzer auch als professionelle Unterhalter gedeutet werden. In jedem Fall scheint derselbe Effekt beabsichtigt zu sein: die Belustigung der Zuschauer durch die Erniedrigung der Tänzer.<sup>635</sup>

### 3. Bilder vom Gelage ([297](#), [300](#), [74](#), [371](#) und [358](#))

Die Auffindung zahlreicher Fragmente von Trinkgefäßen und die Tatsache, dass einige Bauten im Heiligtum als Bankethäuser fungierten<sup>636</sup>, legen nahe, dass das Gelage und die Festkultur eine bedeutende Rolle im Heiligtumsbetrieb gespielt haben. So tragen einige Kabirenbecher auch Darstellungen von Symposia und Banketten. Typisch für diese Darstellungen sind [auf attischen Vasen](#) ein oder mehrere Zecher, die auf hohen oder flachen Klinen oder Lagerstätten am Boden liegen, Flötenspielerinnen, Hetären und Schenkknaben, kleine dreibeinige Beistelltische mit Speisen sowie manchmal ein Krater<sup>637</sup>. Diese Elemente finden sich auch auf einigen Kabirengefäßen.

Auf Seite A des Bechers [297](#) in Athen, der mit einer Höhe von ca. 30 cm der größte erhaltene Kabirenskyphos ist, sind mittig ein Flötenspieler und ein Tänzer dargestellt, die von je zwei Ge-

<sup>633</sup> Seeberg 1967, 29.

<sup>634</sup> Plut. mor. 621e; Übs. Conrad 1911, 29.

<sup>635</sup> Einige Fragmente eines Kreisels, der vielleicht ehemals eine Bestrafungsszene wiedergab, wurden im Kabirion gefunden ([155 a-d](#)). Eine Figur ist mit dem rechten Arm an den oberen Bildrand gefesselt. Links hinter einem Hügel steht eine männliche Gestalt mit erhobenem Schlagstock. Von der Darstellung ist aber insgesamt zu wenig erhalten, um eine sinnvolle Deutung zu wagen.

<sup>636</sup> s. E. I. 7g) *Die Funktion der Rechteckbauten*.

<sup>637</sup> vgl. CVA Wien (3) Taf. 128, 1: [att.-rf. Glockenkrater](#), Maler des Schwarzen Thyrsos, Wien Kunsthist. Mus. 177, frühes 4. Jh. v. Chr. Hurschmann 1985, 14-18; Peschel 1987, 341-347; Vierneisel – Kaeser 1990, 216-221; Sini 1997, 161-163. Unter den attischen Darstellungen von Symposien ist auf einem Kelchkrater in St. Petersburg und einem Glockenkrater in Neapel ein Krater wiedergegeben, der ansonsten für die Darstellung eines Gelages im 4. Jh. v. Chr. nicht mehr typisch ist, s. Sini 1997, 161-162 Abb. 1-2; Peschel 1987, 434 Anm. 709 Nr. 268. Beispiele von Gelagedarstellungen auf att.-rf. Vasen des 4. Jhs. v. Chr., s. CVA Paris, Louvre (5) III I E Taf. 5, 2; 4-8; 9-11; Schefold 1934, Nr. 72 Taf. 27, 4; Sini 1997 159-162 Abb. 1-5.

lagerten flankiert werden. Die Gelagerten liegen auf niedrigen, nierenförmigen Lagerstätten, die in Umrissen und durch auf der Fläche verteilte Punkte wiedergegeben sind. Vor diesen Lagerstätten stehen jeweils blockartige Tischchen, auf denen noch in schwach erhaltener weißer Deckfarbe punktförmige Speisen, vielleicht Eier, zu erkennen sind<sup>638</sup>. Alle vier Gelagerten sind unbärtig, nur mit einem Hüftmantel bekleidet und karikiert. Der äußerste, linke Zecher hat sich seinem Nebenmann zugewandt und beide scheinen sich – wie die erhobenen Hände andeuten – angeregt zu unterhalten. Das rechte Paar beobachtet den nackten Tänzer vor sich, der mit weit zurückgebeugtem Oberkörper in die Luft springt. Den beiden linken Gelagerten zugewandt steht ein Flötenspieler bzw. eine Flötenspielerin<sup>639</sup>, die fest in einen Mantel gehüllt ist und den *Diaulos* spielt. Die Physiognomie und Körperform des Auleten ist kaum verzerrt<sup>640</sup>.

Ganz ähnlich hat der Rebrankenmaler eine Gelageszene auf dem unpublizierten Athener Kabirenbecher **300** arrangiert. Links und rechts lagert jeweils ein Zecher im Hüftmantel auf einer Kline, vor der ein sehr kleines, dreibeiniges Tischchen aufgestellt ist. Vom linken Zecher, der nach links hin zu liegen scheint, sind Kopf und Oberkörper verloren. Der rechte blickt zur Bildmitte und lässt auf seinem Zeigefinger eine *Kylix* kreisen. Diese Handhabung der Trinkschale ist typisch für das *Kottabos*-Spiel, bei dem die *Neige* durch das Drehen der Schale herausgeschleudert wird. Es galt, eine Metallscheibe oder ähnliches, das auf einem Ständer aufsitzt, herunterzuschießen. Gespielt wurde um „die Gunst eines Knaben oder einer Hetäre (...) ferner u. a. um Eier, Kuchen, bei Plato *Comicus* 46 (= Athen. 15, 666de) um Küsse“<sup>641</sup>. Ein solcher Ständer ist nicht dargestellt. Die Bildmitte nehmen rechts ein Aulet ein, links ein nackter Tänzer im Laufschrift, der von der Brust aufwärts nicht mehr erhalten ist. Einen ganz ähnlichen Tanzsprung legt der Tänzer auf **297** hin. Ebenso gleicht die Figur des Flötenspielers den Auleten auf **353** und **297**. Da Hinterkopf und Schultern fehlen, lässt sich keine genaue Aussage über das Geschlecht des Auleten treffen. Wie auf dem Großen Athener Kabirenskyphos **297** bilden Flötenspieler und Tänzer das zentrale Motiv, die Zecher wurden am Rand des Bildfeldes platziert.

Bei den jüngsten Grabungen im Kabirion wurden zahlreiche Fragmente eines Kabirenskyphos geborgen, der nahezu vollständig zusammengesetzt werden konnte. Auf der Vorderseite zeigt der Becher **74** eine dreifigurige Gelageszene, auf der Rückseite sind zwei Schwäne abgebildet (**74**)<sup>642</sup>. Rechts lagert ein Mann im Hüftmantel, der sich auf dem erhöhten Kopfteil einer in Umrissen angegebenen Lagerstatt abstützt. Sein Mund ist weit aufgerissen. Die Lagerstatt ist heute nahezu verblasst<sup>643</sup>. Neben dem Gelagerten stehen zwei weiße, ovale Gegenstände, sehr wahrscheinlich Speisen wie Kuchen, Brote oder Eier. Dem Gelagerten bietet sich links folgende Szene: Eine mit Brustbinde bekleidete, kurzhaarige Flötenspielerin schiebt mit leicht einge-

<sup>638</sup> So auch Wolters – Bruns 1940, 96.

<sup>639</sup> Das Geschlecht ist nicht eindeutig spezifiziert, s. *D. V. 5. Zusammenfassung*.

<sup>640</sup> Auffällig ist die Form der Füße, die geradezu maniert in einer Spitze auslaufen – eine Stileigenheit der Rebrankengruppe, die sich auch an anderen Figuren beobachten lässt (**398**, **372**).

<sup>641</sup> DNP 6 (1999) 782 s. v. *Kottabos* (R. Hirschmann) (Zitat); Schäfer 1997, 48-49 Taf. 18, 1.

<sup>642</sup> Diese Gefäßseite wird in *D. II. 4b) Vögel der Rebrankengruppe* besprochen.

<sup>643</sup> Anders als Karin Braun beschreibt, s. Braun – Haevernick 1981, 19, dass für den Gelagerten „keine Kline oder eine andere Art von Lagerstatt angegeben“ sei, sind unter dem angewinkelten linken Arm des Gelagerten Reste des Kopfteils sowie die gepunktete Flächenzeichnung der Lagerstatt zu erkennen.

knickten Knien ihr Gesäß weit nach hinten, während hinter ihr ein Mann mit schütterem Haar den Oberkörper weit nach hinten lehnt, die Hüfte nach vorne drückt und sein erigiertes Glied auf das Gesäß der Flötenspielerin richtet.



Abb. 33. Kabirenbecher 358 ehemals in Berlin, *Antikenslg. der Staatl. Museen*, 3286  
[© Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Foto: Fotowerkstatt Staatliche Museen zu Berlin]

In der Werkstatt der Rebrankengruppe wurde auch der Kabirenskyphos [371](#) in Brüssel gefertigt. Die eine Gefäßseite ist mit einer einfachen Rebranke dekoriert, die andere zeigt einen am Boden gelagerten, bartlosen Zecher im Hüftmantel, der ein Rhyton erhebt und sich zu einer zweiten Figur umschaute. Von dieser sind nur noch der Kopf und die linke Schulter erhalten. Sie ist ebenfalls bartlos und trägt kurzes Haar. Kopfhöhe und Schulterstellung lassen darauf schließen, dass auch diese am Boden gelagert dargestellt war<sup>644</sup>. Über den beiden Zechern verläuft von links nach rechts ein Olivenkranz.

Auf dem Berliner Kabirenskyphos [358](#) (Abb. 33, [358](#)) des Mysterienmalers I haben sich vier Zecher im Hüftmantel zu Paaren auf zwei hochbeinigen Klinen zusammengefunden<sup>645</sup>. Vor jeder Kline befindet sich ein dreibeiniger Beistelltisch, gedeckt mit in Punkten angegebenen Speisen und einem Kantharos. Auf dem Fußende der linken Kline lagert ein bärtiger Mann, dessen Mantel in Umrissen gemalt ist. Er deutet mit seinem Zeigefinger auf seinen bartlosen Klinenachbarn, der frontal aus dem Bild blickt und seine rechte Hand erhoben hat. Beide tragen, wie

<sup>644</sup> Zum restauratorischen Zustand des Bechers s. *D. VIII. 8. Kabirenbecher 371 in Brüssel*.

<sup>645</sup> Die Flötenspielerin am linken Bildrand ist eine moderne Zutat wie auch die Rückseitenbemalung, s. *D. VIII. 1. Kabirenbecher 358 in Berlin*.

die anderen auch, zwei Zweige im Haar und eine Kopfbinde mit verdickten Enden. Über dem Kopf ist die Binde zu einer dreieckigen Schleife gebunden. Auf der zweiten Kline liegt ebenfalls ein bärtiger Zecher mit einem Zweig in der Rechten. Zu seinen Füßen sitzt ein bartloser Mann in unbequemer Haltung und mit angezogenen Beinen. Seine Füße stehen über das Klinenende hinaus, und mit der Rechten stützt er sich auf einen hohen Knotenstock. Sein Mantel ist im Gegensatz zu den anderen vollständig mit Glanzton ausgemalt.

Die Mehrzahl der überlieferten Gelageszenen ist der Werkstatt der Rebrankengruppe zuzuordnen<sup>646</sup>. Dabei stimmen die Bilder auf [297](#), [300](#), [74](#) und [371](#) in mehreren ikonographischen und motivischen Details überein: Ein, zwei oder vier bartlose Zecher im Hüftmantel<sup>647</sup> werden – außer auf [371](#) – von einem Flötenspieler und einem Tänzer, die sich beide in der Bildmitte befinden, unterhalten. Außer auf [300](#) lagern die Zecher allesamt auf Lagerstätten am Boden, vor denen Speisen auf Blöcken aufgetischt sind. Womöglich sind sog. Stibadeia gemeint. Laut Rolf Hirschmann deuten die rustikalen Unterlagen an, dass das Gelage im Freien stattfindet<sup>648</sup>. Gemäß Athenaios wurden Symposien auf Stibadeia auch in Zelten begangen<sup>649</sup>. Ebenso wäre es denkbar, dass die gepunkteten ‚Matratzen‘ Felsen meinen, die auf den Kabirenbechern auch in dieser Form wiedergegeben sind ([366](#)). Wie Nikolaus Dietrich für spätarchaische Vasenbilder vom auf einem Felsen gelagerten und ausschweifend schmausenden Herakles plausibel macht, geht es in solchen Bildern „um normwidriges Verhalten beim Symposion“<sup>650</sup>. Ferner liegen meist rohe Gesellen wie die Riesen Alkyoneus oder Polyphem auf Felsen und schlafen<sup>651</sup>. Freilich ist die zeitliche Diskrepanz zu den Kabirenbechern groß, doch das Lagern auf Felsen heißt womöglich, eine Zusammenkunft in der Wildnis jenseits des Normengefüges abzuhalten.

Ausgehend von Darstellungen des am Boden gelagerten Dionysos, der ab 530 v. Chr. bis ins 4. Jh. ein häufiges Motiv [in der attischen Bilderwelt](#) darstellt<sup>652</sup>, behandelt Frauke Heinrich die Semantik solcher Bilder<sup>653</sup>: Das Lagern auf Stibadeia bzw. am Boden versinnbildliche „die Ei-

<sup>646</sup> Dieses Verhältnis geht auch aus dem Bestand der Fragmente hervor. Möglicherweise einen Gelagerten zeigt das Fragment [42](#) des Mysterienmalers I. Demgegenüber stammen von der Rebrankengruppe die Fragmente [35](#) mit der Darstellung eines Kelchkraters und dem Fußende einer Kline. Ferner die Scherbe [106](#), die einen schlafenden Zecher wiedergibt. Ein Schenkknabe schöpft auf [115](#) aus einem Krater Wein. Neben ihm stand ein Flötenspieler. Auf der Scherbe [119](#) schreitet ein nackter Mann von einem Glockenkrater fort. Die Beine und die Hand eines Gelagerten, die einen Kantharos umgreift, sind auf [307](#) zu erkennen; links davon noch das Kopfende einer weiteren Kline. Auf [315](#) liegt ein nacktes Männlein – nur der Unterkörper ist erhalten – auf einer Liege.

<sup>647</sup> Dies entspricht der typischen Darstellungsweise bürgerlicher Gelagerteilnehmer in der griechischen Kunst, s. Hirschmann 1985, 16.

<sup>648</sup> Hirschmann 1985, 15.

<sup>649</sup> Athen. 4, 138f-139b.

<sup>650</sup> Dietrich 2010, 342 (Zitat). 342-346

<sup>651</sup> Dietrich 2010, 346-356. Nikolaus Dietrich schreibt, dass das Schlafen auf den Felsen nicht „als ‚normale‘ Eigenschaft eines wilden Riesens zu verstehen“ sei, sondern als „ausgesprochen unmännliches Verhalten“, was durch die laxen Schlafhaltung der Figuren gespiegelt sei: „Die erschlafften Glieder und die willenlose Hingabe des Körpers an die zufälligen Unebenheiten des Terrains zeichnet ein Gegenbild zum autarken, selbstbestimmten Mann, s. Dietrich 2010, 355-356. In erster Linie scheint mir, der Felsen die rohe Natur der Riesen zu signalisieren.“

<sup>652</sup> vgl. Richter 1936, Taf. 152 : [att.-rf. Pelike](#), New York MMA 75.2.27, Somzée-Maler, um 420-410 v. Chr.

<sup>653</sup> Hirschmann 1985, 89; Heinrich 2007, 107-115 Taf. 12, 4; 13, 1.

genschaft des Dionysos als Gott des ‚Draußen‘<sup>654</sup>, wobei hiermit kein spezifischer Ort, sondern allgemein der Raum außerhalb der Polis und ihres Normengeflechts gemeint ist. Das Stibadeion steht in den antiken Quellen und in seiner realen Verwendung eng mit dem Dionysos- und Demeterkult in Verbindung. Bei den attischen Thesmophorien oder den Dionysien beging die Kultgemeinde den Festschmaus auf Matten oder Zweigen gelagert<sup>655</sup>. Die sind so explizit nicht auf den Kabirenbechern dargestellt. Allerdings betont Hendrik S. Versnel in diesem Zusammenhang, dass insbesondere Kulte der Umkehrung und Liminalität primitive Elemente wie das Lagern auf dem Boden oder das Wohnen in einfachen Hütten aufweisen; „signifying the reverse of normality, a temporary return to an a- or precultural way of life“<sup>656</sup>.

Bei den Gelageszenen mit Klinen wird durch keine weiteren Kennzeichen der Ort des Gelages eindeutig bestimmt, denkbar wäre ein Bankettgebäude<sup>657</sup>. Auf **358** sind Speisen auf den Beistelltischchen angerichtet, auf **300** stehen ungedeckte Tischchen neben den Klinen. Die Bankettsszene des Mysterienmalers I auf dem Berliner Becher **358** unterscheidet sich von den Bildern der Rebrankengruppe durch die Doppelbesetzung der beiden Klinen und das Fehlen eines Flötenspieters bzw. Tänzers und die Bärtigkeit der Zecher.

Das Lagern auf dem Boden unter freiem Himmel lässt als Rahmen der dargestellten Bilder an das Kultfest im Heiligtum denken. Das Gelage im Freien sowie in Bankettbauten entspräche auch der Topographie und Infrastruktur des Kabirions im 5. und 4. Jh. v. Chr.<sup>658</sup> Gestützt wird diese Annahme durch den großen Kabirenskyphos **297** in Athen, der auf der gegenüberliegenden Gefäßseite einen Adorantenzug zum gelagerten Kabiros im Schema griechischer Weihreliefs wiedergibt (Abb. 38, **297**)<sup>659</sup>. Dieser Kabirenbecher war offenbar als Motiv ins Heiligtum gelangt. Somit ließe sich eine Deutung der Zecher und Adoranten als Kultbesucher wahrscheinlich machen. Deutlicher als bei den Bildern der Jagd und des Tanzens kann somit auch die Annahme vertreten werden, dass auf den Kabirenbechern nicht nur allgemeine Vorstellungskonzepte wie Mythen oder Bürgerideale semantisch verkehrt werden, sondern die Rezipienten der Gefäße selbst in der abnormen Bilderwelt des Kabirions aufgingen<sup>660</sup>.

Bei der Rebrankengruppe befinden sich unabhängig vom genauen Motiv des Lagerens ein Flötenspieler und ein Tänzer in der Bildmitte. Die attische Vasenkunst des 6.-4. Jhs. v. Chr. veranschaulicht, dass die musikalische Untermalung durch einen Flötenspieler eine integrale Rolle bei sportlichen Wettkämpfen, kultischen und sepulkralen Prozessionen sowie Aufführungen im

<sup>654</sup> Heinrich 2007, 114.

<sup>655</sup> RE III A 2 (1929) 2481-2484 s. v. Στιβάδειον und Στιβάς (Franz Poland); Blech 1982, 398-401; Versnel 1993, 236. 242-243 mit Anm. 48; s. auch Eur. Bacch. 684-685; Athen. 15, 673b; Philostr. soph. 2, 549, 9.

<sup>656</sup> Versnel 1993, 242.

<sup>657</sup> In der attischen, aber auch unteritalischen Vasenmalerei des 4. Jhs. v. Chr. verweisen Säulen und Vorhänge auf das Innere eines Raumes, s. Hirschmann 1985, 20 Taf. 2, 2; Peschel 1987, 342; Sini 1997, 163. Derartige Raummarkierungen sind auf den Kabirenbechern grundsätzlich nicht eingefügt worden, s. *B. I. 4. Werkstattübergreifende Charakteristika der Bildfeldgestaltung*.

<sup>658</sup> s. *E. I. 9. Die Rekonstruktion der räumlichen Aufteilung*.

<sup>659</sup> s. *D. VI. 3. Bilder in der Ikonographie griechischer Weihreliefs*.

<sup>660</sup> Diese These lässt sich anhand der Bilder von Adoranten vor Kabiros erhärten, s. *D. VI. 3. Bilder in der Ikonographie griechischer Weihreliefs*.

Theater übernahm. Die Hälfte der attischen Vasenbilder, auf denen ein Flötenspieler präsent ist, haben jedoch Symposion und Komos zum Thema. Die Flötenspieler in den Gelageszenen des Rebrankenmalers sind unterschiedlich charakterisiert. Auf [74](#) erteilt der nackte Mann, bei dem es sich analog zu [297](#) vielleicht um einen Tänzer handelt, der halb nackten Auletin seine volle, sexuelle Aufmerksamkeit, die durch sein großes erigiertes Glied zum Ausdruck kommt. Leicht bekleidete Flötenspielerinnen, die Himation und Brustband tragen bzw. barbusig sind, sorgen auch auf der Darstellung [372](#) des tanzenden Pan, auf [312](#) mit den beiden wilden Tänzern sowie auf zwei weiteren Fragmenten ([312](#), [62](#), [101](#)) für musikalische Begleitung. Eine barbusige Flötenspielerin, die einen jungen Zecher unterhält, findet sich zudem auf dem rotfigurigen Kabirenbecher [369](#) in Brüssel. Auf [297](#), [300](#), [353](#) und [359](#) haben die Auletinnen hingegen einen Mantel über die Schultern gelegt, der bis zu den Knöcheln herabfällt. In der Profilansicht nach rechts wird deutlich, dass der Mantel nur über eine Schulter geworfen wurde. Bei den Flötenspielern der Rebrankengruppe lässt sich oftmals das Geschlecht nicht eindeutig bestimmen, denn eine Kurzhaarfrisur tragen auch die Auletinnen mit Brustbinde ([101](#), [297](#), [300](#), [353](#), [431](#)). Hingegen sind die Flötenspielerinnen der Mysterienmaler durch Kopfband und -haube eindeutig als Frauen charakterisiert ([352](#), [400](#)). Sie sind vollständig in einen weiten Mantel gehüllt.

Helmut Brand bezeichnet diese Trageweise des Himations als die typische Tracht der Kultauleten, die auf attischen Vasenbildern des 5. Jhs. v. Chr. in kultischen und rituellen Szenen auftreten und selten weibliche Flötenspielerinnen zeigen<sup>661</sup>. Bisweilen tragen aber auch die Auletinnen der musischen Agone nur ein Himation auf diese Weise<sup>662</sup>. Auf den Kabirenbechern sind die Flötenspielerinnen einerseits als leicht bekleidete Unterhalterinnen und andererseits offenbar als Kultmusikanten charakterisiert.

In attischen Symposionsbildern sind die Unterhalterinnen bisweilen in einen durchscheinenden Chiton gehüllt, der ihre erotische Ausstrahlung verstärkt<sup>663</sup>; oder sie leisten den Zechern oberkörperfrei Gesellschaft. Die Musikantinnen stehen auf nahezu allen Darstellungen am Fußende oder zwischen den Klinen. Von Hirschmann und Ingeborg Peschel werden sie durchweg als Hetären angesprochen<sup>664</sup>. Dass die oberkörperfreien Flötenspielerinnen auf den Kabirenbechern ebenfalls Hetären sind, lässt die Kurzhaarfrisur vermuten. Insbesondere aber die aufreizende Bekleidung mit der Brustbinde verdeutlicht, dass die Auletinnen zur musikalischen und erotischen Unterhaltung zugleich dienen. Abweichend von der zeitgenössischen Vasenmalerei Attikas, wo beieinander liegende oder sich küssende Paare das höchste Maß an Erotik darstellen, steht auf dem Becher [74](#) entweder der Sexualakt kurz bevor oder der Tänzer – vom Aussehen und Flötenspiel des Mädchens angetan – drückt seine Begeisterung unverblümt aus. Die

<sup>661</sup> Brand 2000, 128. 143. 159. Vgl. die Tracht der Flötenspieler auf dem Parthenonfries, die zwischen Hydrophoren und Kitharisten eingereiht waren. Das Aussehen dieser Auletinnen ist vor allem durch Zeichnungen überliefert, s. Brommer 1977, 30 Taf. 48, VII; 60 N VII. Vgl. auch Auletinnen in kultischen Prozessionsszenen auf Vasen, s. van Straten 1995, Abb. 4; 7; 10.

<sup>662</sup> Vos 1986, 128; Kotsidu 1991, 128.

<sup>663</sup> Peschel 1987, 342 Nr. 268-284; Jacquet-Rimassa 1999, 40 mit Anm. 15. Für unteritalische Vasenbilder s. Hirschmann 1985, 21. 30. 35-36.

<sup>664</sup> Hirschmann 1985, 48; Peschel 1987, 351; Jacquet-Rimassa 1999, 42.

derbe bildliche Ausdrucksweise korrespondiert mit der durch die Komödien des Aristophanes überlieferten obszönen Sexualkomik, für die das erigierte Glied als Ausdruck unkontrollierter und lachhafter Geilheit vor allem älterer Männer zum Einsatz kommt<sup>665</sup>. Womöglich deutet das schütterte Haupthaar des Tänzers auf **74** ein höheres Alter an. Die verhüllten Flötenspieler auf **297** und **300** offenbaren hingegen weder körperliche Erotik noch interagieren sie mit den Zechern.

Die Flötenspieler der Rebrankengruppe und der Mysterienmaler sind abgesehen von der Darstellung auf **74**, **300** und **353** physiognomisch nur zurückhaltend verzeichnet. Auch die aufgeblasenen Wangen der Flötenspieler (**291**, **297**, **353**, **372**, **400**; s. **431**) scheinen motivisch bedingt zu sein. Ihre Anwesenheit könnte daher als Bildformel für Musik verstanden werden.

Indessen zählen nackte männliche Tänzer nicht zum zeitgleichen Repertoire der Symposionsbilder in Attika, das unbekleidete Jünglinge in der Funktion von Schenkknaben kennt. Ein solcher ist auf dem Fragment **115** der Rebrankengruppe im Begriff, Wein aus einem Krater zu schöpfen. Neben ihm ist der Rücken einer weiteren Figur, über den sich das Gewand spannt, zu sehen – verglichen mit **297** dürfte es sich um einen Flötenspieler handeln. Der Schenkknabe sowie die Tänzer auf **297** und **300** sind körperlich stark verzeichnet, die Tänzer insbesondere durch den schrägen Tanzsprung und die verrenkten Armbewegungen. Ob sie Schenkknaben darstellen, muss dahingestellt bleiben, unbestreitbar ist jedoch, dass sie zur Unterhaltung der Zecher auftreten. Überdies kann ihnen zudem eine komische Qualität zugesprochen werden. In der Vasenkunst werden Tänzer und Schenkknaben gemeinhin als körperlich schön charakterisiert, denn „the role of wine-pourer was usually reserved for a young man of outstanding beauty such as Ganymede“<sup>666</sup>. Größe und Nacktheit zeigen sie als halbwüchsige Jünglinge mit athletischem Körperbau, die im Athen des 5. Jhs. v. Chr. den körperlichen Bedürfnissen der Zecher nachkommen und Unterhaltung durch Musik und Tanz boten<sup>667</sup>. Auch Unterhaltungskünstler wie Akrobaten, Waffen- oder *Oklasma*-Tänzerinnen zeichnen sich durch einen durchtrainierten Körper aus<sup>668</sup>. Körperliche Schönheit und erotische Erscheinung sind bei den Tänzern auf den Bechern **297** und **300** und dem Schenkknaben auf **115** in ein hässlich-komisches Gegenbild verkehrt worden.

Die Zecher der Rebrankengruppe sind alle bartlos, ihre Physiognomien abnorm gestaltet. Reste eines etwaigen Weißauftrags lassen sich in keinem Fall beobachten. In der Darstellung auf **297** ist der physiognomische Unterschied zwischen den beiden Zecherpaaren derart prägnant

<sup>665</sup> Henderson 1975, 95-96. 119 Nr. 38. 130 Nr. 105; Foley 2000, 298; Keuls 1988, 300; s. C. IV. 2. *Αισχρολογία und γελοῖον in der griechischen Komödie*. An zahlreichen Stellen in der Alten Komödie werden männliche Charaktere durch die Anwesenheit einer schönen Frau sexuell stimuliert und äußern oftmals den Wunsch, sie zu penetrieren. So z. B. der alte Philokleon, der am Ende der *Wespen* (1341-1350) in derber Ausdrucksweise einem Flötenspieler deutlich die Bedürfnisse seines Phallos vermittelt: „Komm nur da rauf, Goldkäferchen, du süßes, / Und halt dich mit der Hand hier, an dem Seilstumpf, / Doch nicht zu fest! Der Stumpf ist morsch und mürr! / Ein bißchen Reiben, nun das macht ihm nichts!“ Übs. Seeger 1968; s. auch Aristoph. Equ. 1391; Aristoph. Pax 879-90. 1351-1352; Aristoph. Ach. 1216-1221; Aristoph. Av. 1255-1256; Aristoph. Thesm. 61-62. 1187-1188.

<sup>666</sup> Vierneisel – Kaeser 1990, 235; Garland 1994, 82 (Zitat).

<sup>667</sup> Schäfer 1997, 61-64; Garland 1994, 81.

<sup>668</sup> Schäfer 1997, Taf. 39, 2; 40, 1; 42-43; 53, 1-3; 54, 1.

geschildert, dass hierfür vielleicht inhaltliche Gründe zu suchen sind. So stehen die faltig aufgeworfenen Gesichter und das struppige Haar des linken Zecherpaares den mimisch beruhigten Physiognomien der beiden rechten Gelagerten gegenüber. Michèle Daumas geht davon aus, dass die linken Symposiasten Masken tragen, die ihres Erachtens ein bedeutendes Requisite im Mysterienkult darstellten<sup>669</sup>. Dies erklärt jedoch nicht, weshalb der Maler auch das rechte Paar zwar gemäßigt aber deutlich abnorm wiedergegeben hat. Nach Ansicht von Albert Schachter sehen die Köpfe des rechten Paares „more like portraits“ aus, während das linke Paar „pygmy-like features“ besitzt. Außerdem würden jeweils ein älterer und ein jüngerer Mann ein Paar bilden<sup>670</sup>. Über die Haartracht lässt sich kein Altersunterschied bestimmen. Der Mysterienmaler I realisierte Jugend und Alter am Grad der abnormen Verzerrung<sup>671</sup>. Das große Ohr, die Hakennase und das kantige Kinn des rechten äußeren Symposiasten sind als physiognomische Merkmale hervorgehoben, die ihn gegenüber seinem Nachbarn mit fingerartiger Nase und gerundetem Kinn älter erscheinen lassen – die Diskrepanz fällt jedoch recht gering aus. Folgt man dem Modell des Mysterienmalers I, wäre vielmehr davon auszugehen, dass das linke Paar aufgrund der stärkeren abnormen Verzeichnung älter sei als das rechte. Eine porträthafte oder altersmäßige Individualisierung, wie sie Schachter vorschlägt, lässt sich demzufolge nur schwer untermauern. Hinzu kommt, dass die Varietät der Physiognomien geradezu ein stilistisches ‚Markenzeichen‘ der Rebrankengruppe darstellt<sup>672</sup>.

Denkbar wäre, dass der Grad der abnormen Verzerrung eine Gemütsregung oder das Wesen der Figuren beschreiben soll. Anders als die rechten Zecher, die die Arme entspannt auf das Knie gelegt haben und ruhig aufblicken, haben die beiden linken ihre Arme erhoben. Der rechte hat die Hand sogar bis kurz vor die Stirn des anderen geführt. Die krasse Hässlichkeit der faltigen Gesichter könnte die erregten Gemüter einer hitzigen Unterhaltung charakterisieren. Um diese Annahme zu erhärten, fehlt es aber an vergleichbaren Darstellungen mit ähnlicher Figurenkonstellation und abnormer Differenzierung. Eine zufriedenstellende Deutung lässt sich auf der Grundlage des bekannten Bildbestands der Kabirenbecher also nicht gewinnen.

Auf dem einzigen Gelagebild des Mysterienmalers I sind die Symposiasten ebenfalls abnorm verzeichnet (Abb. 33, **358**). Dass das Bild motivisch nicht einer gewissen Komik entbehrt, demonstriert der Zecher mit Knotenstock, der sowohl durch sein schwarzes Gewand als auch seine komplizierte Sitzweise am Rand der Kline hervorgehoben ist. Gemeinhin beging man das Symposion auf Klinen gelagert; auf [attischen](#) und böotischen Vasenbildern sowie den ‚Totenmahlreliefs‘ sitzen im Allgemeinen nur Frauen<sup>673</sup> (**369**). In den antiken Schriftquellen werden vor allem Knaben aufgrund ihres jugendlichen Alters als beim Symposion sitzend geschildert, die erst

<sup>669</sup> Daumas 1998, 34. Auf die Frage, ob die Figuren auf den Kabirengefäßen Masken tragen, wird im Abschnitt *D. III. 6b) Komödie im Theater und Komödie im Bild* eingegangen.

<sup>670</sup> Schachter 2003, 124.

<sup>671</sup> s. *C. II. 2a) Hässliche Köpfe*.

<sup>672</sup> s. *C. II. 3a) Hässliche Köpfe*.

<sup>673</sup> vgl. CVA Wien (3) Taf. 128, 1: [att.-rf. Glockenkrater](#), Maler des Schwarzen Thyrsos, Wien Kunsthist. Mus. 177, frühes 4. Jh. v. Chr. Frauen auf böotischen ‚Totenmahlreliefs‘, die am Fußende der Kline oder auf einem beigeestellten Möbelstück sitzen s. Dentzer 1982, 579-580 Nr. R 95-97 Taf. 65, 425; Schild-Xenidou 2008, 333-335 Nr. 101-102 Taf. 40. 338-339 Nr. 106 Taf. 42. 354-355 Nr. 124 Taf. 47.



mit Erreichen des Mannesalters gelagert teilnehmen durften<sup>674</sup>. Die Bartlosigkeit des hockenden Symposiasten könnte darauf verweisen, dass er dem Knabenalter noch nicht entwachsen ist. Doch liegt auf der linken Kline ebenfalls ein unbärtiger Symposiast<sup>675</sup>. Ferner sind alle vier Zecher in derselben Weise mit einem Himation bekleidet. Ein expliziter Altersunterschied kann nicht postuliert werden. Die Szene auf **358** lässt aber an eine bei Athenaios überlieferte Episode denken, die von dem Makedonen Kassander berichtet. Dieser musste noch im Alter von 35 Jahren beim Gelage auf der Kline seines Vaters sitzen, da die makedonischen Männer erst, nachdem sie einen wilden Eber mit dem Speer erlegt hatten, beim Bankett lagern durften<sup>676</sup>. Überdies hat der Mysterienmaler I die Sitzhaltung des Symposiasten auf **358** ins Lachhafte überspitzt. Er hat unbequem auf der Klinkenkante Platz genommen und muss seinen Stock zu Hilfe nehmen, um nicht herunterzufallen. Aus welchen Gründen er dem Symposion sitzend beiwohnt, muss unbekannt bleiben, doch degradiert ihn die Sitzhaltung gegenüber den äußerlich gleichgestellten Zechern.

Als Bildinhalt der Gelageszenen den Jenseitsbezug des dionysischen Symposions geltend zu machen, wie es Hurschmann für die unteritalischen Gelageszenen ab dem 2. Drittel des 4. Jhs. v. Chr. postuliert<sup>677</sup>, kann auf die ‚Kabirenbilder‘ nicht übertragen werden. Auf den unteritalischen Darstellungen liegen die Sterblichen „entweder zusammen mit dem Gott, werden als Ankömmlinge bei dem Bankett des Dionysos dargestellt oder lagern in einer mit dionysischen Attributen überhäufteten Umgebung ohne den Gott“<sup>678</sup>. Elemente wie Granatäpfel, Eier, Weinranken, Satyrn, Mänaden oder das Stibadeion würden bildlich den dionysischen Mysterienkult dokumentieren, in dem es Ziel der Mysterien gewesen sei, im Jenseits mit Göttern und Heroen beim Symposion zu liegen. Zwar werden auch die ‚Kabirenbilder‘ von Weinranken überzogen, aber diese erscheinen unabhängig vom Bildthema auf nahezu allen Kabirenbechern als Ornament. Zudem sind weder Kabiros noch Pais, Satyrn oder Mänaden als Symposiasten zusammen mit Sterblichen dargestellt, sondern Attribute wie Binden, Zweige und das Lagern auf Felsen oder den Stibadeia verlegen die Geschehnisse in ein Draußen und in einen allgemein festlichen Rahmen dionysischen Gepräges.

Ebenso wenig lässt sich Alfred Schäfers Beurteilung der attischen Symposionsbilder des späten 5. und 4. Jhs. v. Chr. auf die Kabirenbecher projizieren. Die attischen Bilder beziehen sich durch die dichte Ansammlung von Speisen, Trinkgefäßen, kunstvollen Gewändern und reich verzierten Klinen auf Luxus und Reichtum und formulieren eine „persönliche Hoffnung auf

<sup>674</sup> Bremmer 1990, 139.

<sup>675</sup> Außerdem besteht die Möglichkeit, dass die bartlosen Zecher in weiß gemaltes Haar trugen ähnlich den Bildern der Zusammenkunft und Prozession (Abb. 34, **380**; 36, **422**. [103/103](#)), s. D. VI. 1. *Gruppen alter Männer und Frauen*.

<sup>676</sup> Athen. 1, 18a.

<sup>677</sup> Hurschmann 1985, 114.

<sup>678</sup> Hurschmann 1985, 161. Als Beispiel für mythische Wesen oder Dionysos zusammen mit Sterblichen beim Symposion auf unteritalischen Bildern s. Trendall 1987, 146-148 Nr. 245 Taf. 92: pästan.-rf. Glockenkrater, Pythion, Rom Vatikan 17370, um 350 v. Chr.

Wohlstand und Genuß“<sup>679</sup>. Eine derartig üppige Bankettausstattung ist nicht Thema der ‚Kabirenbilder‘.

Auch die Gelageszenen auf den böotisch-rotfigurigen Vasen bieten keine ikonographische Parallele zu den Bildern auf den Kabirenskyphoi. So liegt häufig [ein einzelner Mann](#) auf einer Kline, erhebt sein Rhyton oder Karchesion und wird von einem Schwan oder einer Schlange begleitet. Diese Bilder stehen in der ikonographischen Tradition der ‚Totenmahlreliefs‘. Mittels dieses Motivs des feierlich gelagerten Mannes kommt eine Heroisierung zum Ausdruck<sup>680</sup>.

Die Gelageszenen auf den Kabirenbechern [297](#), [300](#) und [371](#) schildern ein dionysisches Fest: Flötenmusik und wilder Tanz bieten Unterhaltung für die Symposionsteilnehmer. Auf [300](#) widmet sich ein Zecher dem Kottabos, der gespielt wurde, nachdem man ausgetrunken hatte und leicht angeheitert war<sup>681</sup>. Ein Zecher trinkt dem Dionysos gleich aus einem Rhyton ([371](#)) und die Symposiasten lagern im Freien auf dem Boden. Derb-komische Sexualität steht im Mittelpunkt des Bildes [74](#). Dass der Zecher auf dieser Darstellung auf dem Boden lagert, stellt ihn in einen ähnlichen Festrahmen wie die Symposiasten auf den Bildern [297](#) und [371](#). Die Flötenspieler fungieren in unterschiedliche Weise entweder zur ‚Bereitstellung‘ von Musik oder zur erotischen Unterhaltung der Zecher. Die Symposionsbilder der Rebrankengruppe sind durch tänzerische und sexuelle Ausschweifung als lachhaft zu verstehen. Demgegenüber lässt sich an den Gelagerten keine eindeutig komische Motivik ablesen. Dies trifft nur für den schwarz gekleideten Zecher auf dem Berliner Becher [358](#) des Mysterienmalers I zu. Auffällig ist, dass es sich, abgesehen von [358](#), bei den Symposiasten um bartlose, also vermutlich junge Männer handelt. Insgesamt präsentiert die abnorme Körperkonzeption die Teilnehmer des Fests als hässliche und ambivalente Figuren.

#### 4. Die Komik übersteigter Tänze in den Schriftquellen

Das „playful laughter“<sup>682</sup>, das schelmische Lachen, auf Griechisch *παίξειν*, ist in den schriftlichen Quellen mit dem Tanzen eng verknüpft. Diese Verbindung liegt zunächst im Tanz selbst begründet, der sich deutlich von den normalen Bewegungen im Alltag unterscheidet. Tanz findet im Rahmen von Festen, Symposion oder Komos statt, d. h. an Orten und zu Zeiten, die dem alltäglichen Leben entzogen sind. Mehrere Schriftquellen, beginnend bei Homer, über Aristophanes zu Platon und Xenophon belegen eine Verbindung zwischen Tanzen, Lachen und Fest<sup>683</sup>. Hat Aristophanes es auf die komische Wirkung des Tanzes angelegt, so verurteilt Platon die niederen Absichten und Wirkungen der lächerlichen Tänze. Beherrschend ist in nahezu allen Quellen das Motiv der Trunkenheit, die die Kontrolle über Körper und Verstand verringert und

<sup>679</sup> Schäfer 1997, 91-96. 96 (Zitat).

<sup>680</sup> vgl. CVA Paris, Louvre (17) Taf. 41, 1-4: [böot.-rf. Kantharos](#), Maler des GAK, Paris Louvre CA 1139, spätes 5. Jh. v. Chr.; Avronidaki 2007, Taf. 78α: [böot.-rf. Kantharos](#), Maler des GAK, Athen NM 1372, spätes 5. Jh. v. Chr.; Lullies 1940, Taf. 26, 1-2: [böot.-rf. Glockenkrater](#), Mysterienmaler I, Athen NM 1393, um 400 v. Chr.; s. *D. I. 3. Die rotfigurigen Kabirenbecher*.

<sup>681</sup> Wilkins 2003, 167-168.

<sup>682</sup> Halliwell 1991, 283 (Zitat); Halliwell 2014, 190-192.

<sup>683</sup> Halliwell 1991, 280. 283; Wannagat 2015, 13-14.

sich in ulkigen Bewegungen äußert. Ebenso steht Wein und Musik in einem wechselseitigen Verhältnis<sup>684</sup>. Schon Homer lässt Odysseus seinen trunkenen Zustand und dessen Folgen derart beschreiben:

„Höre mich an, Eumaios, und alle ihr andern Gefährten, / Wünschend sage ich ein Wort, es treibt der betörnde Wein mich, der Verständige selbst zu ausgelassenem Lachen / Und zu lautem Gesang und gar zum Tanzen verleitet / Und manch Wort entlockt, das besser wohl ungesagt bliebe.“<sup>685</sup>

Ähnliches lässt Aristophanes in den *Wespen* einen Sklaven über den Tanz des alten Philokleon berichten:

„*Xanthias*: Beim Dionysos, nein, ist das ein Wirwarr, / Als hätt' ein Dämon uns das Haus verdreht! / Der Alte soff den ganzen Abend, ließ / Sich Flöte blasen, und vor lauter Lust / Und Jubel hört er gar nicht auf zu tanzen / Die alten Tänz', in denen Thespis glänzte: / Die heut'gen Tragiker, sagt er, seien Gimpel, / er wolle gleich sie all' zuschanden tanzen!“<sup>686</sup>

Im Folgenden beschreiben Philokleon und der Sklave den völlig überdrehten und obszönen Tanz:

„*Xanthias*: Da kommt es heran schon, das Ungetüm!

*Philokleon*: Den Riegel hinweg! Im Augenblick / Beginnt der Tanz–

X. Eher der Wahnsinn beginnt.

*Ph.* Und es fliegen die Hüften im Wirbel herum, / Wie mein Rüssel schnaubt, / Wie mein Wirbel kracht–

X. Nimm Nieswurz ein!<sup>687</sup>

*Ph.* Phrynichos duckt sich wie ein Hahn–

X. Bald werden sie dich steinigen.<sup>688</sup>

*Ph.* Wie sich das Bein zum Himmel emporschnellt! / Und der Hintern klafft!

X. Du! Nimm dich in Acht!

*Ph.* Jetzt dreht sich in meinen Gliedern sogar die lockere Gelenkpfanne. Ist das nicht gut?

X. Bei Zeus, das geht nicht gut: er ist verrückt!“<sup>689</sup>

Gerade in den aristophanischen Komödien spielt der Tanz eine bedeutende mimische Rolle. In den antiken Quellen wird er u. a. als *Kordax* bezeichnet, bei dem der Hintern unanständig gedreht, sich selbst ins Gesäß getreten oder sich auf Oberschenkel oder Hinterleib geschlagen wurde und besonderes Augenmerk dem Bauch galt<sup>690</sup>. Die übersteigerte Bewegung des Tanzens und die offensive Zurschaustellung der zentralen Stellen der abnormen Körperkonzeption verbinden sich beim Komödientanz auf der Ebene des Körpers und der Motivik zu einer lachhaften Bildaussage.

<sup>684</sup> Simonides bei Athen. 2, 40a: „Simonides gibt dem Wein und der musischen Kunst denselben Ursprung. Aufgrund der Wirkung des Weines wurden im attischen Ikaria die Komödie und die Tragödie erfunden; und zwar genau zu dem Zeitpunkt der Weinlese“; Übs. Friedrich 1989. Pindar nutzt den Wein als Metapher für die Musik beim Gelage, Pind. I. 6, 1-3: „Wie wenn voll Kraft ein Männergelage erblüht, / Laßt den zweiten Krug der Museslieder uns nun / Mischen für Lampons im Kampf sieghaftes Geschlecht“; Übs. Werner 1967.

<sup>685</sup> Hom. O. 14, 462-466; Übs. Hampe 1979.

<sup>686</sup> Aristoph. Vesp. 1474-1479; Übs. Seeger 1968.

<sup>687</sup> „Hellebore [Nieswurz] was supposed to be a cure for certain types of insanity“, s. Sommerstein 1983, 245 Z. 1489.

<sup>688</sup> „It was common practice to throw stones at a lunatic if he came too near“, s. Sommerstein 1983, 245 Zl. 1491.

<sup>689</sup> Aristoph. Vesp. 1481-1495; Übs. nach Seeger 1968.

<sup>690</sup> Lawler 1964, 87; Stone 1977, 136. Das Motiv des Tretens ist auch auf korinthischen Vasen archaischer Zeit als komisches Mittel eingesetzt worden, s. Wannagat 2015, 159-163.

Die Gegenüberstellung eines schönen und eines übersteigerten, belustigenden Tanzes wird bei Xenophon in einer Episode seines *Symposions* geschildert. Nach der Vorführung zweier Tänzer steht Philippos, einer der Symposiasten, auf und spricht:

„Hört, rief nun Philippos, sie [die Flötenspielerin] soll mir auch aufspielen, ich will tanzen. Und als er aufgestanden war, machte er von Anfang bis Ende den Tanz des Knaben und den des Mädchens nach. Hatte man gerühmt, wie der Jüngling in der Bewegung noch schöner wurde, so wirkte bei ihm umgekehrt alles, was er an seinem Körper bewegte, nur komischer, als es von Natur war; weil sich das Mädchen rückwärts gekrümmt und radgeschlagen hatte, so bog er sich vornüber und versuchte auf die Art das Rad; hatte man schließlich an dem Knaben gelobt, daß der ganze Körper an seinem Tanz beteiligt war, so verlangte er von der Flötenspielerin einen rascheren Rhythmus und schüttelte nun alles zugleich, Arme und Beine und den Kopf. Als er dann nicht mehr konnte, legte er sich wieder hin und sagte: Zum Beweis, Freunde, daß meine Tänze auch gute Turnübungen sind: ich habe Durst, der Bub soll mir die große Schale einschenken. – Uns auch, bei Gott, rief Kallias, wir haben auch Durst vor lauter Lachen über dich.“<sup>691</sup>

Platon verurteilt die übertriebenen Tänze hässlicher Menschen, da sie das Niedrige und Lächerliche verkörpern, das die Menschen verdirbt<sup>692</sup>. Diese Tänze konnotiert Platon mit dem dionysischen Gefolge und er nennt hierzu Satyrn, Mänaden und Pane, die auch die Protagonisten der dionysischen Dreifigurengruppen auf den Kabirenbechern sind. An dieser Stelle erwähnt Platon zudem, dass mit diesen Tänzen die Trunkenheit dargestellt wird.

Weniger die Trunkenheit als übermütiger Wetteifer verleiteten den Athener Hippokleides zu einem hemmungslosen Tanz:

„Hippokleides übertraf alle anderen, und endlich hieß er den Flötenspieler einen Tanz spielen. Der Flötenspieler tat es, und Hippokleides tanzte. Nun gefiel er sich selber beim Tanze zwar sehr, aber nach dem Sinne des zuschauenden Kleisthenes war das alles durchaus nicht. Nach einer Pause hieß Hippokleides einen Tisch hereinbringen und tanzte auf dem Tische, zuerst auf lakonische, dann auf attische Art, und zum dritten stellte der sich auf den Kopf und machte Gebärden mit den Beinen. Kleisthenes hielt beim ersten und zweiten Tanz noch an sich, obwohl ihm der Gedanke gar nicht mehr gefiel, daß dieser schamlose Tänzer sein Schwiegersohn werden sollte. Als er ihn aber mit den Beinen eine Pantomime aufführen sah, konnte er nicht mehr an sich halten und rief aus: ‚O Sohn des Teiandros, du hast deine Hochzeit vertanzt!‘“<sup>693</sup>

Mit dieser Episode wird vorgeführt, dass die Tanzbewegungen des Hippokleides die von der Gemeinschaft gesetzten Normen des standesgemäßen und gebührenden Gebarens verletzen. Dieses Verhalten kann deshalb nicht zur Unterhaltung der Festgäste dienen, da Hippokleides die für ein Hochzeitsmahl gesteckten Normgrenzen überschritten hatte. So werden von der Gemeinschaft aber auch begrenzte Zeiträume für Feste geschaffen, zu denen die alltäglich herrschende Norm ausgesetzt wird und die spezifische Norm eines dionysischen Kultfestes in Kraft tritt. Innerhalb eines solchen Rahmens wäre Hippokleides‘ Tanz nicht nur akzeptabel, sondern vor allem urkomisch gewesen<sup>694</sup>.

<sup>691</sup> Xen. symp. 2, 22; Übs. Landmann 1957; s. auch Wannagat 2015, 13-14.

<sup>692</sup> Plat. leg. 814e-816e, s. den Text in Übersetzung in C. III. 1. *Das αἰσχρόν als Gegensatz zur Norm.*

<sup>693</sup> Hdt. 6, 129; Übs. Haussig 1963.

<sup>694</sup> Für weitere Quellen, in denen Lachen, komisch Sein und Tanzen komplementär sind, s. Hdt. 6, 126-130; Aristoph. Nub. 1073-1078; Aristoph. Ran. 318-336. 384-393. 316-459; Plat. Euthyd. 277d-e.

## 5. Zusammenfassung

Basierend auf den anfangs formulierten Kriterien für Gebärden und -gesten in der griechischen Kunst können mehrere ‚Kabirenbilder‘ als Darstellungen von Tanz identifiziert werden. Dabei wird deutlich, dass die Figuren unabhängig von ihrer Identität einzeln oder in einer Gruppe tanzen, jedoch nicht gemäß einer einheitlichen Choreographie. Auf den Gefäßen des Pan-Satyr-Malers führen Satyrn, Pane, Tierköpfige und satyreske Wesen individuell gestaltete Ausdrucksgebärden des Tanzens vor (Abb. 10, **296**; 1-3, **382**, **397**, **418**). Die daimonenhaften Gestalten bewegen sich exzessiv, zugleich hat der Maler u. a. den Anus gekennzeichnet, wodurch eine derb-obszöne Komik entsteht und die Figuren in trunkener, orgiastischer Ekstase aufgehen. Die Komik solcher hemmungslosen Tanzbewegungen wird eindrücklich in den Schriftquellen betont und oftmals auf Trunkenheit zurückgeführt. Die daimonischen Tänzer sind demnach wohl entweder durch Raserei oder durch den Wein von der Gottheit erfüllt – also vermutlich von Kabiros, der ikonographisch Dionysos nahesteht. Wie es am Perizoma-Träger auf **397** deutlich wird, überlagert die Ambivalenz der verschiedenen Figurentypen Gegen- und Lebenswelt und schafft eine eigene Bildrealität, die vielleicht als Reflex realer Begehungen intendiert war. Die Kultteilnehmer führten einem dionysischen Gefolge gleich ekstatische Tänze auf.

Ebenso reflektieren die Gruppen von Satyrn und Mänaden das dionysische Gepräge des Kabiroskults, doch unter Anwendung andersgearteter Bildformeln (Abb. 9, **304**; 17, **436**, **408**). Die dionysischen Dreifigurengruppen der Rebrankenmaler zeichnen sich durch eine normative Körperbildung und Haltung aus. Letzteres orientiert sich an den Bildformeln des ekstatischen Tanzens in der attischen Bildkunst, ist aber zurückhaltender formuliert. Die Rebrankengruppe bringt mit ihren Satyrn und Mänaden eine dionysische Ergriffenheit zum Ausdruck, die keine Körperkomik transportiert. Allerdings sind die Mänaden dieser Bildgruppe nie mit Pan assoziiert, sondern stets mit Satyrn. Es wäre denkbar, dass die Maler mit Zugabe des bocksbeinigen Gottes auch die derbe Qualität der Tänze steigerten.

Demgegenüber vermitteln die ungestümen Tänzer der Lebenswelt durch die missproportionierten Körperformen und die exaltierten sowie statisch instabilen Bewegungen eine deutlich komische Qualität übersteigerten Gebärden. Als Ursache könnte ebenfalls Trunkenheit oder Raserei verstanden worden sein (**291**, **353**, **312**). Hiervon unterscheiden sich wiederum die Tänzer des Mystenmalers II (**400**, **352**, **2**, **3**). Er beschränkt die Ausdrucksqualität des Tanzens auf wenige Grundgebärden. Dennoch referieren die Bilder mittels motivischer Bildformeln wie dem Schleudern des Knotenstocks oder dem Tischtanzen übersteigerte Tänze.

Bei den Mystenmalern verlegen Kränze, Äste, und Binden den Schauplatz von Tanz und Symposion ins Fest im Kabirion und fungieren gleichzeitig als Festembleme (**291**, **352**, **400**, **2**). In den Bildern des Mystenmalers II werden von den Tänzern zusätzlich Tympana, Aryballoi und Knotenstöcke gehalten. Das Tympanon besitzt wie die Diaulosmusik eine aufpeitschende Wirkung. Beide Instrumente waren fest in den Kontext des Dionysos- und Kybelekults eingebunden. Die Aryballoi verweisen womöglich auf sportliche Wettkämpfe, werden aber auch von Frauen und Kindern getragen. Ihre Funktion beim Fest oder im Kult ist unklar. Die Teilnehmer,

die durch die Knotenstücke zudem als Bürger ausgezeichnet sind, scheinen sie aber mit sich geführt zu haben.

Darüber hinaus lassen sich einige der Tänzer sowie die mit Brustband bekleideten Flötenspielerinnen als Unterhalter benennen, die für erheiternde und erotische Aufführungen sorgen (312). Hierzu sind vielleicht auch die beiden gefesselten Tänzer auf 390 zu rechnen (Abb. 32, 390), die als professionelle Entertainer auftreten oder einer Strafe unterzogen werden. In jedem Fall trägt ihr Auftritt zur Belustigung der Betrachter bei. Allgemein ist das Geschlecht der in den Mantel gehüllten Auleten außer bei den Mysterienmalern (291, 352, 400) nicht eindeutig bestimmbar (297, 353). Ihre häufig normative körperliche Erscheinung legt nahe, dass hier die Darstellung von Musik im Vordergrund stand.

Den Bildern könnten Abläufe bei Gelagen oder Umzügen während des realen Fests entsprechen haben, doch haben die Vasenmaler eigene Bildrealitäten kreiert, die den Kultcharakter wiedergeben und Ereignisse beim Fest in spezifische Bildformeln transferieren; d. h. Festcharakter und Kultgesinnung scheinen im Spiegel der Wahrnehmung der Vasenmaler sichtbar zu werden. Eine jede Werkstatt verbildlichte eigene Auffassungen bezüglich des Erscheinungsbildes dionysischer und daimonischer Wesen, die aber einen gemeinsamen Grundcharakter aufweisen und derselben Zeitspanne von ca. 430-340 v. Chr. angehören: dionysische Bildwelt, Ekstase und Weinrausch. Die Bilder lassen sich mit dionysischen Mysterienkulten in Verbindung bringen, vor allem durch die ekstatischen Tänze. Der Überlieferungsstand zeigt, dass dionysische Geheimkulte zumeist von Wanderpredigern ausgeübt wurden, an Dionysos und Persephone gerichtet waren und vor allem für Unteritalien sowie die Randgebiete der griechischen Welt nachgewiesen sind. Sie fanden allerdings im Lauf des 5. Jhs. v. Chr. auch in Attika Verbreitung. War der Kabiroskult bei Theben dann in klassischer Zeit ein bakchischer Mysterienkult? Diese Vermutung lässt sich nicht anhand der Tanzbilder erhärten, sondern sie muss unter Einbeziehung weiterer Bildgruppen und der Befundlage im Heiligtum überprüft werden<sup>695</sup>.

Sicher ist: Der Bildträger ist ein Kultgeschirr. Damit stehen die Malereien im Kontext eines Heiligtums. Michèle Daumas versteht die Darstellungen deshalb als rituelle Tänze. Ihres Erachtens zeigen sie die Initiation in den Mysterienkult des Kabiros und Pais. Als Teil der Einweihungsprüfungen hätten die Initianden „sur un rythme frénétique“<sup>696</sup> tanzen müssen. In ähnlicher Weise deutet sie den mühseligen Tanz auf 390 (Abb. 32, 390) als Initiationsritus, bei dem der gefesselte Bärtige versuchen muss, die Fackel zu ergreifen, ohne die Kette fallen zu lassen, die wiederum verhindert, dass sich der Ring um den Fuß enger zuzieht<sup>697</sup>. Dabei lässt Daumas die Frage unbeantwortet, was die Aufgabe des unbärtigen Tänzers sei. Mag zwar die Darstellung auf 390 aufgrund der geringen Vergleichsbasis eine Vielzahl von Deutungen ermöglichen, so reicht m. E. die Bildinformation nicht aus, solch diffizile Abläufe abzulesen. Damit verstellt

<sup>695</sup> s. *D. VI. Bilder von Prozession, Adoration und den Kultinhabern und E. Verbreitung, Fundorte und Fundkontext der Kabirenbecher.*

<sup>696</sup> Daumas 1998, 33.

<sup>697</sup> Daumas 1998, 33-36 bes. 34.

Daumas zudem den Blick auf das, was zu sehen ist: ekstatisch tanzende Menschen und Mischwesen.

Die Gelagebilder zeigen ausgelassene Symposia und Bankette, die insbesondere durch das Lagern auf Stibadeia bzw. auf dem Boden im Zeichen eines dionysischen Festes stehen. Sie schaffen einen präzivilisatorischen Zustand, der ein konstituierendes Merkmal dionysischer Kulte ist. Hierzu zählt auch das ekstatische Tanzen. In beiden Fällen ist die Stimmung durch schrille Flötenmusik sowie aufreizende Unterhalterinnen mit Euphorie und Erotik aufgeladen. Tänzerische, musikalische und erotische Unterhaltung präsentieren die ‚kabischen‘ Gelage zudem als gennussreiche Veranstaltungen, die hinsichtlich der Figurenausstattung attischen Gelageszenen gleichkommen. Neben den dediziert komischen Bildmotiven der Symposia auf [74](#) und [358](#), mit denen die Maler lustige Situationen beim Gelage erdachten, werden die Zecher durch die abnorme Körperkonzeption als Angehörige einer ambivalenten Gegenwelt gezeigt. Durch das Lagern am Boden versetzen sie sich in einen primitiven Urzustand. Als komischer Unterhalter treten die abnorm gestalteten Tänzer auf, wohingegen die Flötenspieler nur im Fall einer narrativen Beteiligung an der Bildszene verzeichnet sind.

## **VI. Bilder von Prozession, Adoration und den Kultinhabern**

Der Hauptfundort der Kabirenbecher ist das Kabirion. Demnach verwendeten die Kultteilnehmer die Gefäße im Heiligtum. Das führt zu der Frage, ob die Bilder auf den Skyphoi womöglich Riten zeigen. In der Forschung wurde oft die These geäußert, dass sogar Initiationsrituale eines Mysterienkults abgebildet seien<sup>698</sup>. Denn Pausanias beschreibt das Kabirion als Heimstatt eines Geheimkults<sup>699</sup>. In den vorangegangenen Kapiteln ließ sich diese Vermutung bisher nicht verifizieren<sup>700</sup>. Nur die Bilder von ekstatischen Tänzern könnten als Kult- oder Festinhalte benannt werden. Inwiefern sie aber als Ritual zu bezeichnen sind, lässt sich aus den Bildern nicht ablesen. Auch die Darstellungen vom Gelage auf dem Boden erlauben keine derart spezifische Deutung. Unabhängig davon, scheinen sie aber zentral empfundene Ereignisse der Festlichkeiten zu schildern: gemeinsames Essen und Trinken im Freien oder in den Symposionshäusern. Auffällig ist, dass die Teilnehmer nur Männer sind; Frauen treten als Unterhalter und Flötenspieler auf. Die Darstellungen von Sport und Jagd gewähren keinen Einblick in etwaige rituelle oder kulturelle Begehungen. Nicht auszuschließen ist aber, dass athletische Wettkämpfe beim Fest ausgetragen wurden. Das deuten die Bilder auf **362** (Abb. 30, **362**) an.

In Kapitel *D* kristallisierte sich zudem heraus, dass jede der Werkstätten ein individuelles Bildrepertoire besaß. Dieses Phänomen lässt sich auch bei den Bildgruppen des folgenden Abschnitts beobachten, in dem die Darstellungen von Zusammenkunft und Prozession vornehmlich alter Männer und Frauen sowie Adorationsszenen in der Ikonographie steinerner Weihreliefs behandelt werden. Die alten Männer stammen nahezu ausschließlich aus der Hand der Mysterienmaler, die Adoranten und Kabiros hingegen aus der Werkstatt der Rebrankengruppe. Abschließend werden die Bilder auf **289** des Karlsruher Kabirmalers und auf **292** des Mysterienmalers I (Abb. 37, **292**) besprochen. Es gilt zu prüfen, ob diese Darstellungen, wie von einigen Forschern angenommen, Einblick in den Verlauf ritueller Begehungen gewähren.

### **1. Gruppen alter Männer und Frauen (380, 422, 6, 8, 103/103, 51a-b, 52, 4, 141, 403, 362)**

In mehreren Bildern des Mysterienmalers I und II stehen überwiegend männliche Mantelfiguren unbewegt nebeneinander oder schreiten hintereinander her. Vollständig erhalten ist die Darstellung auf dem Göttinger Becher **380** des Mysterienmalers I<sup>701</sup> (Abb. 34, **380**). Die Bildmitte nimmt eine Mantelfigur in Vorderansicht ein. Zu beiden Seiten wird sie von zwei weiteren Himationsträgern flankiert, die sich der mittleren Figur zuwenden. Um den Körper haben die drei einen langen, schweren Mantel geschlungen, der die rechte Schulter und einen Teil der Brust freilässt. Zwei der Mantelfiguren stemmen den linken Arm, vom Mantel bedeckt, in die Hüfte und stützen sich mit der freien Hand auf einen Krummstock. Nur die linke Figur umgreift – mit der

<sup>698</sup> In Auswahl: Wolters – Bruns 1940, 127; Hemberg 1950, 197-200; Heyder – Mallwitz 1978, 69-72; Daumas 1998; Daumas 2000; Schachter 2003; Graf 2003a, 245; Daumas 2005; Avronidaki 2007, 98-103.

<sup>699</sup> Paus. 9, 25, 5-10.

<sup>700</sup> Zur Problematik, Riten auf Vasenbildern zu identifizieren, s. Heinemann 2016, 429-433.

<sup>701</sup> Die Rückseite, die Vögel unterhalb einer Rebranke zeigt, wird in *D. II. 4a) Vögel der Mysterienmaler* behandelt.



Hand unter dem Gewand – einen Zweig; sie trägt zudem Zweige als Kopfschmuck, wie auch der rechte, der zusätzlich ein Band um den Kopf gewunden hat. Bei der Untersuchung der Vase entdeckte ich Reste einer weißen Bemalung, die im Streiflicht als matte Stellen auch in ihren Umrissen sichtbar wurde. Die abnorm gestalteten Köpfe der Mantelfiguren waren – anders als es bisher auf den fotografischen Abbildungen erschien<sup>702</sup> – weder haarlos noch unbärtig, sondern sie besaßen weiße Bärte und einen weißen Haarkranz mit Halbglatze.



Abb. 34. Kabirenbecher 380 in der Antikenslg. des Archäologischen Instituts der Univ. Göttingen, 540 a [mit frdl. Genehm. des Archäologischen Instituts der Univ. Göttingen, Fotos und Rek.: K. Schlott]

Dasselbe Phänomen ließ sich an weiteren Gefäßen und Fragmenten beobachten. Bereits Gerda Bruns vermerkte für den kalathosförmigen Becher 422 in Athen (Abb. 36, 422), dass in den Gesichtern der Figuren stark verblasste weiße Linien für Haar und Bart zu erkennen seien<sup>703</sup>. Umlaufend sind vier Mantelfiguren und ein nackter Tänzer aufgereiht, deren Ikonographie den Männern auf dem Göttinger Becher 380 gleicht: Neben einem Blattstrauch steht eine Mantelge-

<sup>702</sup> Wolters – Bruns 1940, Taf. 54, 1.

<sup>703</sup> Wolters – Bruns 1940, 105 Nr. M 1.

stalt im Profil nach links, deren rechter Arm auf einem Stab ruhte. Nach links fehlt ein großer Teil der Wandung. Darauf folgt eine Mantelfigur, die sich auf einer gepunkteten Erhebung niedergelassen hat; vermutlich einem Felsen. Von ihr fehlen Teile des Kopfes und der linken Körperseite. Sie hält in einer spezifischen Geste einen Zweig zwischen den Fingerspitzen der vorgestreckten, rechten Hand, die linke scheint einen Stock umfasst zu haben: Schräg unterhalb des Sitzenden befindet sich noch der untere Teil eines Knotenstocks. Die Aufmerksamkeit des Mannes ist auf eine fast vollständig verlorene Gestalt gerichtet, von der das linke Bein, der große, keulenförmige Phallos sowie ein Stück des nach hinten flatternden Gewandes erhalten sind. Die ausgreifende Vorwärtsbewegung und das lange Glied können mit dem Tänzer auf [291](#) verglichen werden; der Nackte scheint ebenfalls ein ekstatischer Tänzer zu sein. Durch die zu einer dreieckigen Schleife gebundene Kopfbinde und die zwei Zweige im Haar ist die darauffolgende Mantelfigur von den anderen unterschieden. Körper und Gesicht öffnen sich frontal zum Betrachter, die eine Hand ruht auf einem Knotenstock, die andere hält einen Zweig. Daneben steht eine weitere Mantelgestalt, die ebenfalls Stock und Zweig mit sich führt. Die Fläche dahinter bis zum Blattstrauch scheint unbemalt verblieben zu sein. Wie die Autopsie ergab, haben sich an den drei Figuren um den Mann in Vorderansicht weiße Bemalungsreste für Bart und Haar erhalten (Abb. 36, [422](#)). Nur auf dem Fragment, das die Mantelgestalt neben dem Blattstrauch zeigt, ist die Oberfläche derart stark verwittert, dass sich nicht mehr feststellen lässt, ob auch diese Figur als alter Mann gekennzeichnet war. Die Blicke und Bewegungen der einzelnen Figuren haben die frontal stehende Figur mit Dreiecksschleife zum Ziel<sup>704</sup>.

Ausgehend von den Bildern [380](#) und [422](#) können auch die Fragmente [6](#), [8](#), [9](#), [51a-b](#), [52](#) und [103/103](#) aus dem Kabirion dem Bildthema der weißbärtigen Mantelfiguren zugeordnet werden. Mit dem Fragment [8](#) ist die Gefäßseite eines Kabirenbechers nahezu vollständig erhalten. Drei Mantelfiguren schreiten nach rechts. Das Ende dieser Prozession bildet eine weibliche Gestalt, deren Mantel in derselben Weise wie bei den Männern auf [422](#) oder [380](#) drapiert ist (Abb. 34, [380](#); 36, [422](#)). Ähnlich diesen hält sie durch das Gewand einen Zweig und hat Daumen und Zeigefinger der anderen, erhobenen Hand aufeinandergepresst. Der weiblichen Gestalt geht ein weit nach vorne gebeugter Mann voran. Von ihm sind der Kopf, die vom Gewand bedeckte linke Schulter sowie Rücken und Beinpartie erhalten. Auch an dieser Figur, in deren Haar zwei Zweige stecken, konnten im Streiflicht einzelne Haarsträhnen eines weißen Bartes und weiße Haar-masse am Hinterkopf beobachtet werden (Abb. 35, [8](#)). Die Gruppe wird von einer dritten Figur angeführt, die bis auf eine Ecke der dreieckigen Schleife und einen Zweig des Kopfschmucks vollständig verloren ist.

Auf dem Fragment [6](#) (Abb. 8, [6](#)) sind Oberkörper und Kopf eines Himationsträgers im Profil nach links erhalten, der ebenfalls zwei Blatzzweige im Haar trägt. Von dem weißen Kopf- und Barthaar haben sich schwache Reste erhalten. Sehr wahrscheinlich stützte der Mann den vorge-

<sup>704</sup> Das Gefäß [422](#) ist das einzige Beispiel eines Kalathos mit abnormer Bemalung. Die Gefäßform ist eng mit den häuslichen Tätigkeiten der Frauen wie z. B. der Wollarbeit konnotiert, s. *B. II. 2c) Gefäßformen und Datierung*. Denkbar wäre, dass eine Stifterin den Kalathos als Zeichen ihrer vorzüglichen weiblichen Tugenden weihte. Doch lassen sich Rückschlüsse auf die Intention oder das Geschlecht des Weihenden nur schwer untermauern.

streckten rechten Arm auf einen Stab. In einigem Abstand hinter ihm ist ein aufrecht gehaltener Zweig zu erkennen, den vermutlich eine nachfolgende Figur hielt (vgl. **8**).



Abb. 35. Fragment 8 eines Kabirenbechers im Archäologischen Museum von Theben, K 1751

[Foto und Rek.: K. Schlott]

In ihrer Beschreibung des Becherfragments **103/103** erwähnt Karin Braun, dass die Haar- und Bartracht der dargestellten Mantelgestalt, dessen Haupt mit einer Dreiecksschleife und einem Zweig geschmückt ist, mit weißer Farbe aufgesetzt war<sup>705</sup>. Die Mantelfigur schreitet nach links und stützt sich auf einen leicht gekrümmten Stab. Ihr Himation ist in Umrissmalerei wiedergegeben. Da sie sich am linken Bildende befindet und nach links der Henkelansatz folgt, ist anzunehmen, dass entsprechend dem bisherigen Bildschema zwei weitere Mantelfiguren dahinter folgten.

Bilder desselben Motivs fertigte auch der Mysterienmaler II an, jedoch mit schroffer geformten Figuren: Auf dem Becherfragment **51a** sind „von nachweislich drei stehenden Gestalten nur eine Mantelgestalt im Profil nach links mit Stock in der Rechten erhalten“<sup>706</sup>. Auch diese Mantelgestalt stützt sich auf einen gekrümmten Stock, und der linke Arm ist unter dem Gewand verborgen. Von der nachfolgenden Figur sind die Fußspitzen übrig, von der voranschreitenden die Fersen. Die drei Figuren waren ähnlich wie auf dem Fragment **8** angeordnet. Dem Becherfragment **51a** oder einem Skyphos mit ähnlicher Darstellung sind die Fragmente **51b** und **52** zuzurechnen. Die eine Scherbe zeigt eine vom Himation bedeckte, buckelige Schulter und den Hinterkopf einer Mantelfigur; die andere die Füße mit einem Gewandsaum und dem Rest eines Stabs<sup>707</sup>.

Drei Figuren stehen auch auf dem Münchener Kabirenskyphos **403** des Mysterienmalers II beieinander. Rechts sind ein bärtiger Mann im Mantel und eine Frau einander zugewandt. Er hat einen langen Ast geschultert, an den Kopfbinden geknüpft sind, und trägt drei Zweige im Haar. Die Frau ist mit einem voluminösen Gewand bekleidet, das um die Hüften gebauscht ist. Um den linken Unterarm hat sie an einem Bändchen einen Aryballos gestreift und hält einen Zweig, an dem ebenfalls eine Kopfbinde befestigt ist. Da nach links hin ein kleiner Bildausschnitt fehlt,

<sup>705</sup> Braun – Haevernick 1981, 45 Nr. 103.

<sup>706</sup> Braun – Haevernick 1981, 41 Nr. 51a.

<sup>707</sup> Ebenfalls zu einem Gefäß aus der Werkstatt der Mysterienmaler gehört das Fragment **4**. Hierauf ist nur noch der Kopf einer männlichen Figur mit kurz geschorenem Haar und zwei Zweigen erhalten.

ist nicht zu entscheiden, in welcher Weise die weibliche Gestalt mit der dritten Figur interagier- te: Entweder hat sie ihren Arm unter dem Mantel verborgen oder um den Rücken des Nachbarn gelegt. Dieser hat drei Zweige ins Haar gesteckt und hält eine Art Stock. Knotige Fortsätze be- decken den Schaft und das Ende ist verdickt. Der kurze Stock berührt zwar nicht den Boden, doch besitzt er weder die typische Form einer Keule, noch besteht Ähnlichkeit mit einem Thyrsosstab. Am ehesten dürfte er als Knotenstock zu bestimmen sein. Die seltsame Darstel- lungsweise erklärt sich womöglich durch die wenig detailgetreue und grobe Malweise des Mys- tenmalers II.

Mindestens drei Mantelgestalten bewegen sich auf dem Becherfragment **141** nach links. Die Darstellung ist fragmentiert, das Stück konnte ich im Museum von Theben nicht mehr ausfindig machen, weshalb etwaige Reste weißer Farbe nicht nachgewiesen sind. Die Gewanddrapierung und das Halten von Stöcken entsprechen dem bisher beobachteten Bildmotiv. Die Malerei stammt von einem ansonsten unbekanntem Maler.

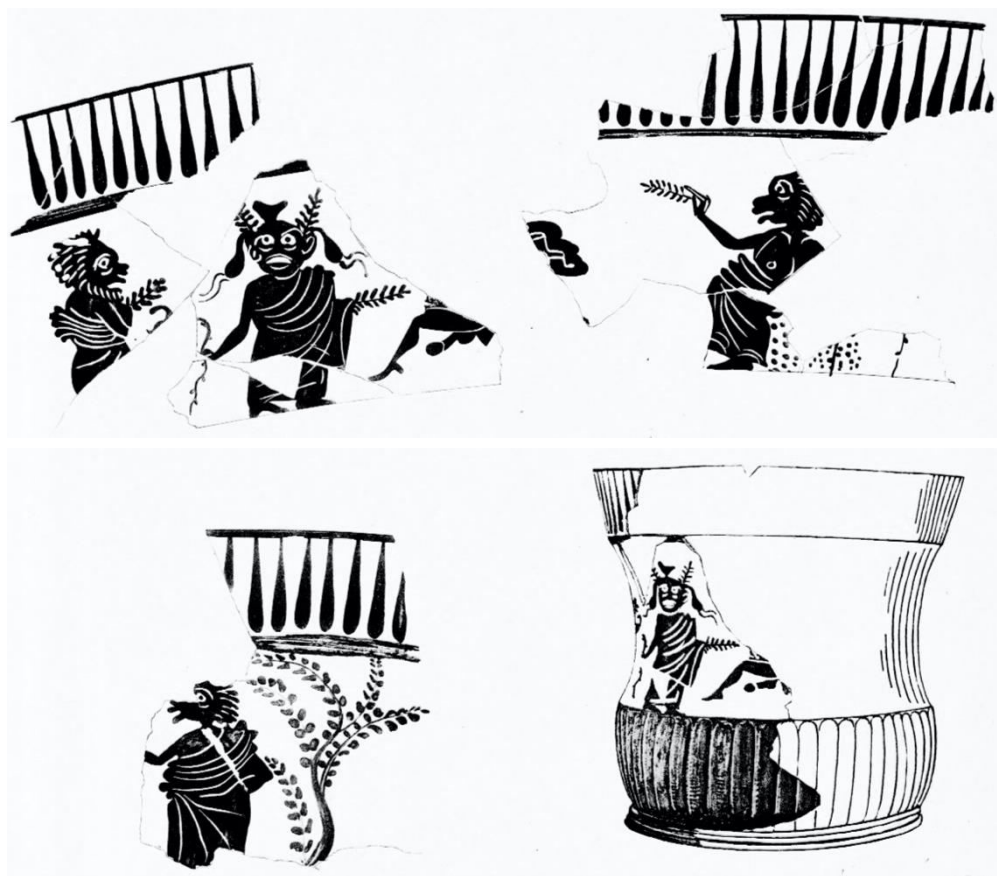


Abb. 36. Kalathos 422 im Athener Nationalmuseum, 10467  
[Umzeichnung aus: Wolters – Bruns 1940, Taf. 28, 2]

Auch wenn die Darstellung nicht in allen Details mit den vorangegangenen Bildern überein- stimmt, ist der Becher **362** des Karlsruher Kabirmalers ebenfalls zu dieser Gruppe zu rechnen. Auf der einen Seite ist der Wettlauf zwischen einem alten, weißbärtigen und einem jüngeren Mann zu sehen; eine Mantelfigur nebst Tisch mit Kuchen steht daneben. Der ältere Läufer ist in

Führung<sup>708</sup>. Auf der gegenüberliegenden Gefäßseite sind vier bekränzte Männer aufgereiht, alle eng in einen Mantel geschlungen. Immer zwei von ihnen blicken sich an, einer der Männer ist weißbärtig.

Die beschriebenen Bilder weisen zahlreiche Gemeinsamkeiten auf. Die Figuren sind häufig in eine Richtung von rechts nach links schreitend wiedergegeben (Abb. 8, **6**, **8**, **103/103**, **51a-b**; **52**, **141**) oder sie haben sich wie auf **422** im Freien versammelt (Abb. 34, **380**; 36, **422**; **403**). Der Baum auf **422** verlegt den Ort des Geschehens in die freie Natur. Auf den Bildern **8** und **403** nimmt je eine Frau an der Prozession bzw. der Zusammenkunft teil. Im Gegensatz zu ihren männlichen Pendants wird ihr Alter nicht durch weißes Haar angezeigt. Demgegenüber sind nahezu alle Figuren mit einem Himation bekleidet und stützen sich soweit erhalten auf einen Stock mit gekrümmtem Ende – eine Ausnahme bildet die keulenartige Gehhilfe eines Bärtigen auf **403**. Bei der Mehrzahl der Figuren stecken ein bis drei Zweige im Haar, doch ziert nur bei den Anführern der Prozession und der zentralen Figur auf **422** auch eine Dreiecksschleife das Haupt (Abb. 36, **422**, **8**, **103/103**). Einige Figuren halten einen Zweig in der Hand (Abb. 34, **380**; 36, **422**, **8**), auf **403** ist der Zweig mit Symposionsbinden geschmückt. Auf zahlreichen attisch-schwarz- wie rotfigurigen Vasenbildern halten die Teilnehmer von Opferprozessionen ebenfalls einen Zweig<sup>709</sup>. Die Attribute versetzen die Mantelfiguren also unmittelbar in die Szenerie des Fests, wie es bereits für die Tanz- und Symposionsbilder wahrscheinlich gemacht werden konnte. Das Fragment **8** und der Münchner Becher **403** belegen, dass an den Festlichkeiten auch Frauen teilgenommen haben<sup>710</sup>.

Gerade die Frau auf **8** und die sitzende Mantelfigur auf **422** (Abb. 36, **422**) haben ihre rechte Hand in einer ähnlichen Gebärde erhoben: Das Handgelenk ist nach oben abgeknickt, Daumen und Zeigefinger steif aufeinandergepresst. Der Sitzende hält gleichzeitig einen Zweig. Dieselbe Gebärde samt Zweig in der Hand tätigt auch eine Frauengestalt auf einer unpublizierten Stamnos-Pyxis in Theben<sup>711</sup>: Von zwei sich zugewandten Frauen ist die linke ähnlich der Frau auf **8** nur in ein Himation gewickelt, das ihre rechte Schulter entblößt. Das Mädchen gegenüber trägt einen Chiton mit weitem Hüftbausch und führt eine Kanne sowie ein Kanoun mit sich, auf dem dreieckige Brote und runde Früchte angerichtet sind<sup>712</sup>. Verglichen mit Adoranten auf [attischen](#)

<sup>708</sup> s. D. IV. 2. *Bilder von Athleten*.

<sup>709</sup> van Straten 1995, 16 Abb. 11; 17-20; 24. Als Beispiel s. Graef – Langlotz 1933, Taf. 50 Nr. 636: *Fragment einer att.-rf. Lutrophoros*, Phintias, Athen Akropolismus. 2.636, 510/500 v. Chr.

<sup>710</sup> Dies widerlegt Otto Kerns Annahme, der Kabiroskult sei nur Männern vorbehalten gewesen, s. RE X 2 (1919) 1439 s. v. Kabeiros und Kabeiroi (O. Kern). Daumas interpretiert die Darstellungen von Frauen, wie z. B. die weibliche Person in der Mitte von **403**, als Männer in Frauenkleidern. Der Aryballos zeichne sie als männlich aus, wohingegen Kopfbinde, Haartracht und Gewand als Verkleidung anzusehen seien, s. Daumas 1998, 32-33. 40.

<sup>711</sup> Das Stück ist inzwischen im Museum von Theben ausgestellt. Die böot.-sf. Stamnos-Pyxis aus der Zeit um 400 v. Chr. stammt aus der klassisch-hellenistischen Nordostnekropole bei der neuen Eisenbahnbrücke in Theben, s. Aravantinos 2007, 63.

<sup>712</sup> Die andere Gefäßseite zeigt eine Frau im ärmellosen Chiton im Laufschrift nach rechts. Sie blickt über ihre Schulter nach links zurück. In der ausgestreckten Rechten hält sie eine Fackel; mit dem linken Unterarm trägt sie ein ähnliches Opfertablett wie das Mädchen auf der Vorderseite.

und böotischen Weihreliefs könnte es sich um einen Adorationsgestus handeln<sup>713</sup>, doch haben diese den Arm stärker zum Körper angewinkelt. Auf einer attisch-rotfigurigen Amphora hat [eine bärtige Mantelgestalt](#) in einer ähnlichen Gebärde den rechten Arm angehoben<sup>714</sup>: Zeigefinger und Daumen sind gestreckt, die übrigen Finger gekrümmt. Die Gebärde ist an den Vordermann auf der anderen Gefäßseite gerichtet, der wie dieser zwei Zweige trägt, an denen eine Pinax hängt. Gut vergleichbar ist auch die Handbewegung eines greisen Mannes mit Stock, der auf einer [attisch-rotfigurigen Kylix](#) mit der betreffenden Gebärde zwei Männer an einem Altar adressiert – einen bärtigen Mann mit Kanoun und einen libierenden Jüngling mit Oinochoe<sup>715</sup>. Altar und Opferkorb sind mit Zweigen bestückt. Nach Ansicht von Folkert von Straten streut der Kanounträger Getreide über dem Altar aus<sup>716</sup>. Dem alten Mann ist der Ausspruch καὶ δεῦρ(ο)– „Auch hierher!“ – beigeschrieben. Womöglich ist dies als Aufforderung zu verstehen, ihn ebenfalls am Getreideopfer teilhaben zu lassen<sup>717</sup>. Die Bedeutung der Gebärde auf [8](#) und [422](#) lässt sich also nicht eindeutig bestimmen – womöglich war damit eine Aufforderung oder ein Zuruf verbunden. Eine einfache Begrüßung wäre ebenfalls denkbar<sup>718</sup>. Auffällig ist aber, dass sie vor allem im Kontext von Prozession und Opfer vorkommt. Die ‚Kabirenfiguren‘ kontaktieren mit dieser Gebärde aber kein direktes Gegenüber, sondern richten sie an den Mann mit dreieckiger Schleife.

Auf den Kabirenvasen [291](#) und [358](#) (Abb. 33, [358.1](#)) sind die Symposionsbinden eines ekstatischen Tänzers und der vier Zecher auf Klinen zu einer solchen Schleife drapiert. An den aufrecht stehenden Ast in der Szene der Eberjagd auf [387](#) (Abb. 28, [387](#)) ist ein Kopfband in gleicher Weise festgeknüpft. Aus den Bildern der Prozession und Zusammenkunft geht hervor, dass auf diese Weise eine zentrale Gestalt unter den Kultteilnehmern ausgezeichnet ist, die den Prozessionen voranschreitet, sich aber auch frenetischen Tänzen hingibt<sup>719</sup>. Exakte Vergleiche für die akkurat drapierten Schleifen, die sich senkrecht über der Kalotte erheben, gibt es weder unter den böotischen noch attischen Vasenbildern. Eine ähnliche Binde mit rundlich geformter Schlaufe haben aber häufig der berauschte Dionysos, trunkene Zecher und Komosteilnehmer um den Kopf gelegt<sup>720</sup>. Eine langrechteckige, gemusterte Binde, die als trapezförmige Lasche arrangiert ist und deren Ende lose herabhängt, trägt z. B. der Gelagerte auf einem böotisch-

<sup>713</sup> vgl. LIMC IV 2 (1988) 578 Nr. 234 s. v. Demeter (L. Beschi): [Weihrelief an Demeter und Persephone](#), aus Eleusis, Paris Louvre, 2. Hälfte 4. Jh. v. Chr.; Tagalidou 1993, Taf. 16: [Weihrelief an Herakles](#), wahrscheinlich aus Athen, Venedig Arch. Mus., 420/410 v. Chr.; van Straten 1995, Abb. 60; 77; 82; 87; 89; 90; Edelmann 1999, 43-44; Schild-Xenidou 2008, 306-307 Nr. 75 Taf. 30. 318-319 Nr. 86 Taf. 34.

<sup>714</sup> ARV<sup>2</sup> 226, 7: [att.-rf. Amphora panathenäischer Form](#), Eucharides-Maler, Paris Kunsthandel, um 480 v. Chr.

<sup>715</sup> CVA Würzburg (2) 10-12 Taf. 3, 1: [att.-rf. Kylix](#), Ambrosios-Maler, Würzburg Martin-von-Wagner-Mus. L 474, um 500 v. Chr.

<sup>716</sup> van Straten 1995, 39; CVA Würzburg (2) 11.

<sup>717</sup> van Straten 1995, 39.

<sup>718</sup> vgl. die sich begrüßenden Jünglinge und Knaben auf einer Loutrophoros. Mindestens drei Figuren haben ihre rechte Hand mit der Handfläche nach außen erhoben. Teile der Darstellung sind ergänzt, s. CVA Paris, Louvre (8) III I C Taf. 56, 3; 57, 2: [att.-rf. Loutrophoros](#), Kleophrades-Maler, Paris Louvre CA 453, um 480 v. Chr.

<sup>719</sup> Die Rekonstruktion als Weißbärtiger ist im Fall von [291](#) nicht sicher zu belegen, s. *D. V. 2a) Frenetische Tänzer*.

<sup>720</sup> Krug 1968, 114-115 Taf. II, Typ 1. Als Beispiel s. Simon 1981, 114. Abb. 151; 153: [att.-rf. Skyphos](#), Brygos-Maler, Paris Louvre G 156, um 480 v. Chr.

rotfigurigen Kantharos in Athen<sup>721</sup>. In gleicher Weise ist beim gelagerten Kabiros auf der ‚Kabirscherbe‘ (302) und bei Dionysos auf einer [attisch-rotfigurigen Pelike](#) die Kopfbinde gestaltet<sup>722</sup>. Gemäß Antje Krug ist diese Drapierungsweise typisch für den „vom Rausche unberührten“<sup>723</sup> Dionysos. Die dreieckige Kopfschleife weist somit gewisse Ähnlichkeiten mit den Zecherbänden aus dionysischen Bildkontexten auf. Indessen tragen die Teilnehmer in Bildern feierlicher Prozession und Opferung meistens Kränze auf dem Haupt<sup>724</sup>.

Wen stellen die Mantelträger mit und ohne Kopfschleife dar? Dumas und Schachter gehen davon aus, dass Binden und Zweige die Träger als Initianden eines Mysterienkults auszeichnen, die je nach Drapierung der Binde und Anzahl der Zweige eine unterschiedliche Einweihungsstufe erreicht haben<sup>725</sup>. Demnach wären sehr viele alte Menschen in den Kult initiiert worden. Altersbegrenzungen nach oben sind aus keinem griechischen Mysterienkult bekannt. Als hauptsächliche ‚Zugangsbeschränkungen‘ für bakchische Mysterienkulte lassen sich die persönlichen Finanzen namhaft machen und die Tatsache, dass durch das Konzept der Geheimhaltung eine natürliche Exklusivität entstand<sup>726</sup>.

Ausgehend von der komischen Wirkkraft der abnormen Körperkonzeption stellt sich die Frage, ob die greisenhafte Charakterisierung der Mantelgestalten auf Senilität und körperliche Schwäche als lachhafte Eigenschaften abzielt. Grundsätzlich liefert die schriftliche Überlieferung ein äußerst antagonistisches Bild über das Alter und die Fähigkeiten alter Menschen: Entweder werden sie als schwach, körperlich eingeschränkt, senil, mürrisch und aufgrund ihres gesellschaftlichen Statusverlustes als machtlos geschildert; oder als vernünftig, zurückhaltend und im Besitz von Weitsicht und *Sophrosyne*<sup>727</sup>. Hässlichkeit oder Weisheit wurden demnach in der antiken Literatur als jeweils typische Zustände im Alter verstanden. Diese beiden Aspekte geben auch die Bilder alter Menschen in klassischer Zeit wieder – Geras vs. Priamos. Wertfreie Merkmale der Altersdarstellung sind eine gebeugte Haltung, weiße Haare, Stirnfalten und eine Stirnglatze bei den Männern<sup>728</sup>. Hingegen weist die [Personifikation des Alters](#), Geras, den Herakles in einer mythischen Begebenheit gewaltsam unterwirft und vielleicht sogar unschädlich macht, einen verdickten, abgeknickten Phallos mit trichterförmigem Ende in Verbindung mit

<sup>721</sup> Lullies 1940, Taf. 20, 2; Avronidaki 2015, 239 Abb. 2: [böot.-rf. Kantharos](#), Maler des GAK, Athen NM 12487, spätes 5. Jh. v. Chr.

<sup>722</sup> Richter 1936, Taf. 152: [att.-rf. Pelike](#), New York MMA 75.2.27, Somzé-Maler, um 420-410 v. Chr.

<sup>723</sup> Krug 1968, 71-75 Liste 3 A-3 P. 115-117 Taf. II, Typ 3 a. 116 (Zitat). Als Beispiel s. auch CVA Bologna (4) III I 18 Taf. 91, 3: [att.-rf. Glockenkrater](#), Meleager-Maler, Bologna Arch. Mus. 329, um 390 v. Chr.; Lullies 1940, Taf. 24, 1-2: [böot.-rf. Glockenkrater](#), Art des Malers des GAK, Athen NM (?), spätes 5. Jh. v. Chr.

<sup>724</sup> Krug 1968, 125; van Straten 1995, Abb. 30-41; 126; 130; 138-140; 143-144; 151-152.

<sup>725</sup> Dumas 1998, 30-31; Schachter 1986, 100-102; Schachter 2003, 132; s. auch Krug 1968, 125.

<sup>726</sup> Burkert 1994, 48. 54. Größere Kapazitäten besaß der eleusinische Mysterienkult. Die Einweihung in die eleusinischen Mysterien kostete pro Person ca. 15 Drachmen, die eine tägliche Bezahlung der Priester und den Preis für das Sauopfer beinhaltete, s. Mylonas 1961, 237-238.

<sup>727</sup> Richardson 1933/1969, 3-5. 16; Laubscher 1982, 45; Garland 1994; Herzig 1994; Brandt 2002, 43-67; Baltrusch 2003, 58-63. 69-70; Kressirer 2016, 26-32; s. auch die Schriftquellen Plat. rep. 444e; Gorg. 477b; leg. 646b; soph. 228a; Phaid. 110e; Diog. Laert. 7, 106.

<sup>728</sup> Beispiele für den greisen Priamos s. Richardson 1933/1969, Abb. 2; LIMC VII 1/2 (19) 512 Nr. 41. 513 Nr. 52. 516-517 Nr. 92-93 s. v. Priamos (J. Neils). Allgemein s. Richardson 1933/1969, 81-120; Brandt 2002, 70-85; Kressirer 2016, 20-25.

zahlreichen weiteren abnormen Körperformen auf: einer verzerrten Physiognomie, einem ausgemergelten Oberkörper und dünnen Extremitäten<sup>729</sup>. Auffällig bei Geras ist auch die leichte Knickbeinstellung und das ‚leichtfüßige‘ Stehen auf den Zehenspitzen, die eindrücklich die Labilität des alten, abgeschlafften Körpers vor Augen führen.

Solche krassen Körpermerkmale sind an den Figuren auf den Kabirenbechern nicht zitiert. Noch dazu wird keine davon unschädlich gemacht. Zwar trägt auch der nackte Tänzer auf dem Athener Becher [291](#) eine dreieckige Schleife und sein Körper ist verkurvt, doch wird auf diese Weise vermutlich seine Ekstase geschildert<sup>730</sup>. Sicher ist: Die physischen Altersmerkmale auf den Bildern der Zusammenkunft und Prozession kennzeichnen die Männer und Frauen als Greise; ihre Haltung ist jedoch beruhigt, nicht übersteigert. Und ihre Physiognomie ist abnorm – wie bei fast allen Darstellungen von Kultteilnehmern. Die Mantelfiguren reflektieren somit die positiven Qualitäten des Alters, Ehrwürdigkeit und Weitsicht.

Für die Identitätsbestimmung der Mantelgestalten ist es hilfreich, einen Blick auf das gesamte Oeuvre des Mysterienmalers I zu werfen. Neben Bildern der Mythenrevue und der Geranomachie gibt es vereinzelte Darstellungen der Jagd (in Festikonographie), des Tanzens und des Gelages (Abb. 28, [387](#); 33, [358](#), [291](#)). Tänzer und Zecher sind dabei ebenso wie die Mantelgestalten mit Binden und Zweigen ausgestattet. Doch die Mehrzahl der Bilder hat die weißbärtigen Himationsträger zum Thema.

Es wäre denkbar, dass die Mantelfiguren eine spezifische Gruppierung unter den Kultteilnehmern darstellten, ähnlich den *Thallophoroi* im Panathenäenzug. Xenophon beschreibt die *Thallophoroi* als alte Männer, die aufgrund ihrer körperlichen Schönheit ausgewählt wurden, bei der Prozession Olivenzweige zu tragen. Auch in einem Scholion zu Aristophanes' *Wespen* (Zl. 544) wird der Brauch der *Thallophoria* erläutert<sup>731</sup>. Der Scholiast erwähnt, dass angeblich auch Frauen zu diesem Kollegium zählte<sup>732</sup>.

Eine Gruppe ebenfalls älterer Menschen ist für die attischen Anthesterien überliefert: die *Gerairai*. Es sollen 14 alte Frauen gewesen sein, die der Basilinna, der Gattin des Archon Basileus, beigelegt waren. Die Basilinna heiratete am Choenfest rituell Dionysos. Dieser *hieros gamos* fand im sog. Boukoleion statt. Was dort genau passierte, ist nicht exakt überliefert. Und das

<sup>729</sup> Dover 1978, Abb. R 422: [att.-rf. Pelike](#), Geras-Maler, Paris Louvre G 234, um 490/80 v. Chr. Zu weiteren Darstellungen von Geras auf Vasen sowie zum Mythos s. Richardson 1933/1969, 72-80; Brommer 1952, 62-70 Abb. 1-9; McNiven 1995, 11; LIMC IV 1 (1988) 180-182 s. v. Geras (H.A. Shapiro). Der Mythos ist nur bildlich durch einige attische Vasen überliefert.

<sup>730</sup> s. D. V. 4. *Die Komik übersteigter Tänze in den Schriftquellen*.

<sup>731</sup> Xen. symp. 4, 17: Θαλλοφόρους γὰρ τῇ Ἀθηνᾷ τοὺς καλοὺς γέροντας ἐκλέγονται, ὡς συμπαρομαρτοῦντος πάση ἡλικίᾳ τοῦ κάλλους. Schol. Aristoph. Vesp. 544; Hesych. s. v. θαλλοφόρος. Der Identifikation der Zweigträger auf dem Nordfries des Parthenon wird nicht einhellig zugestimmt (z. B. Hurwit 1999, 226), da sie weder Zweige tragen noch Löcher für Applikationen erhalten sind. Möglicherweise waren die Attribute aufgemalt, s. Brommer 1977, 33; Rotroff 1977, 381. Allgemein zu Greisen und Greisinnen im Kult und bei bürgerlichen Anlässen s. Kressler 2016, 392-415. 537-553. 563-566.

<sup>732</sup> Schol. Aristoph. Vesp. 544: ὁ μὲντοι Δικαίᾶρχος ἐν τῷ Παναθηναϊκῷ – οὐκ οἶδα ἐξ ὅτου – ποτὲ, καὶ τὰς γυναῖκας ἐν τοῖς Παναθηναίοις ὑπεῖληφθαι θαλλοφορεῖν, πολλῶν ἀλλήλοις ὁμολογούντων ὑπὲρ τοῦ μόνου τοῦ πρεσβύτου θαλλοφορεῖν; s. auch RE V A 1 (1934) 1218-1219 s. v. Thallophoria (A. Tresp); van Straten 1995, 16.



nicht zufällig: Die Riten galten als geheim. Nur so viel lässt sich aus einer Quelle aus der Zeit um 343/340 v. Chr. erschließen, die eine ältere Inschrift im Dionysos-Heiligtum in den Sümpfen rezipiert. Die Basilinna hatte zwei Aufgaben zu erfüllen: die Vereidigung der *Gerairai* durchzuführen und Dionysos zu ehelichen, schreibt Susan Guettel Cole<sup>733</sup>. Einigermaßen klar ist laut Heinemann jedoch, warum sich die oberste Dame im attischen Stadtstaat mit dem Weingott vermählte:

„Mythen erzählen von Verbindungen des Gottes mit sterblichen Frauen, denen in der Regel das Einverständnis des Vaters oder Partners vorausgeht; am athenischen Anthesterienfest wird seine Vereinigung mit einer Repräsentantin des Gemeinwesens in einem Ritual nachvollzogen, das Zeitgenossen als Hochzeit (*gamos*) bezeichnen (...) Die Heilige Hochzeit an den Anthesterien ist (...) eine Epiphanie: Indem er von der Frau des ersten Mannes im Staate Besitz ergreift, tritt Dionysos mit einer Vehemenz mitten in das Gemeinwesen, wie sie einschneidender nicht gedacht werden könnte.“<sup>734</sup>

Die Mythen berichten etwa im Fall des Pentheus von der Bestrafung durch Dionysos, wenn er sich in einer Polis nicht willkommen fühlt – er schlägt die Thebanerinnen mit zerstörerischer Manie, die eigene Mutter zerreißt Pentheus. Die Athener vermeiden eine solche Reaktion, indem der Archon Basileus seine Frau dem Gott überlässt. Denn „der an den Anthesteria aufgenommene und mit der Basilinna verheiratete Gott bringt den neuen Wein mit sich, seine erneuerte Gabe an die Polis als seinen Gastgeber.“<sup>735</sup> Die *Gerairai* spielten demnach eine nicht näher bestimmbare rituelle Rolle bei den Anthesterien und der heiligen Hochzeit der Basilinna.

Es wäre auch naheliegend, die alten ‚Kabirenfiguren‘ bzw. nur die Männer mit Dreiecksschleife als Priester des Kabirokults zu benennen<sup>736</sup>. Eine Kennzeichnung durch eine Kopfbinde ist jedoch nur in Kulturen belegt, „welche ein zahlreiches Personal aufzuweisen hatten“<sup>737</sup>. So tragen den Schriftquellen zufolge der Hierophant und der Daduchos im eleusinischen Mysterienkult ein *στρόφιον*, eine Binde aus gewundenem Stoff, sowie ein elaboriertes Gewand, die *ἱερὰ στολή*, die wohl dem bunten Theatergewand stark ähnelte<sup>738</sup>. Auf einem [attisch-rotfigurigen Stamnos](#) aus einem Grab in Eleusis schreitet ein langhaariger Fackelträger in Chiton und bunt gemustertem Obergewand einem Initianden voran<sup>739</sup>. Über einem Kranz hat er eine Binde mit trapezförmiger Schleife, jedoch kein gewundenes Band, um den Kopf gelegt<sup>740</sup>. Die Figur wird allgemein als Daduchos interpretiert, sie scheint aber stark an den göttlichen Gegenpart, Iakchos, angenähert zu sein, der die Initianden von Athen nach Eleusis geleitet und dessen Name in enger Verbindung mit Dionysos steht. Dieser Konnex rührt womöglich von der Prozession selbst her, die von dionysischer Feierlichkeit geprägt war<sup>741</sup>. Möglicherweise ergab sich die Trageweise der Binde aus dieser Verbindung.

<sup>733</sup> Demosth./Apollod. 59; Cole 2011, 265-269. 266 Anm. 8 (weitere Quellen von Lexikographen).

<sup>734</sup> Heinemann 2016, 448-449 (Zitat); DNP (2006) s. v. [Basilinna](#) (F. Graf).

<sup>735</sup> Heinemann 2016, 449.

<sup>736</sup> Zu den Weihinschriften männlicher Priester auf Vasen s. *E. I. 4e) Die Inschriften*.

<sup>737</sup> Krug 1968, 124.

<sup>738</sup> Geominy 1989, 254; Clinton 1974, 33. 44-45. 68.

<sup>739</sup> Mylonas 1961, Abb. 78: [att.-rf. Stamnos](#), Kreis des Polygnot, Eleusis Arch. Mus. 636, um 450 v. Chr. Kourouniotos 1937, 227 Abb. 1. 230 Abb. 4; Clinton 1974, 48.

<sup>740</sup> Anders bei Geominy 1998, 255 beschrieben.

<sup>741</sup> Geominy 1989, 253. 255. 257; Clinton 1992, 66. 71. 73.

Allgemein sind Priester [in der attischen Bildkunst](#) häufig mit einem langen, ärmellosen oder kurzärmeligen Chiton ohne Gürtung bekleidet<sup>742</sup>. Darüber tragen sie manchmal noch ein Himation. Als Priester zeichnen sie Attribute wie ein Opferrmesser oder ein Spendegefäß, z. B. ein Kantharos, aus. In attischen Darstellungen sind die Priester zudem alle bärtig<sup>743</sup>. Priesterinnen hingegen führen in der Bildkunst häufig einen Tempelschlüssel oder ein Attribut ihrer Gottheit mit sich – eine Fackel als Demeterpriesterin oder ein Tympanon als Priesterin der Kybele. In der Vasenmalerei erscheinen sie häufig als alte, weißhaarige Frauen<sup>744</sup>. Sie tragen aber kein besonderes Gewand, sondern zumeist den üblichen Chiton und ein Himation.

Die Schrift- und Bildquellen liefern wenige Anhaltspunkte für spezifische Kopfbinden als Teil der priesterlichen Gewandung, doch regt das Priesterornat der eleusinischen Mysterien zu der Vermutung an, dass die Dreiecksschleifen die Priester des Kabiroskults kennzeichneten, die dann vornehmlich ältere Männer gewesen wären. Auch dass die Gewänder nicht der typischen Priesterbekleidung entsprechen, die vor allem für Attika belegt ist, schließt im Umkehrschluss nicht aus, dass die Mantelfiguren nicht doch Priester darstellen. Dass keine von ihnen ein Opfergerät mit sich führt, ist für die Deutung problematischer. Ebenso die Bildmotive: Die Männer sind in Gruppen von drei bis vier Personen versammelt, schreiten prozessionsartig hintereinander her oder stehen unter freiem Himmel beieinander. In Verbindung mit Ikonographie und Attributen, den Symposionsbinden und Zweigen, ergibt sich keine eindeutige Erklärung. Es könnte sich um Priester mit Dreiecksschleife, Kultteilnehmer vergleichbar den *Thallophoroi* oder eine rituell eingebundene Gruppe wie den *Gerairai* gehandelt haben. Für die Identität der Greisinnen und Greise auf den Kabirenbechern lassen sich auf diesem Weg nur Analogien finden.

Eine Brücke zum Verständnis der Bilder schlägt aber womöglich der Becher **362**. Streng genommen zeigen die Darstellungen keine Zusammenkunft alter Menschen. Die Bilder stammen auch nicht aus der Werkstatt der Mysterienmaler. Es sind aber ältere Menschen in einem vergleichbaren Kontext abgebildet. Auf **362** stehen ein weißbärtiger und drei jünger Kultteilnehmer beieinander; auf der anderen Gefäßseite messen sie sich in einem Wettlauf. In irgendeiner Form waren die Alten also mit den Jungen assoziiert – ganz ähnlich den Bildern im Motiv griechischer Weihreliefs, die ich im übernächsten Abschnitt bespreche. Dort sind Familiengruppen zu sehen, womöglich generationenübergreifend Großeltern und ihr Enkelsohn. Denkbar wäre, dass diese Konstellation auch für diese Bilder intendiert ist. Das heißt: Die Ältestengeneration übernahm eine bedeutsame Rolle im Kabiroskult. Vielleicht auch in sportlicher Hinsicht. Mit Blick auf die Bilder der Mysterienmaler wird zudem deutlich, dass ihr Auftreten im Kabiroskult offenbar ein in irgendeiner Form wichtiges Ereignis war. Auf den Bildern stehen sie im Freien oder schreiten hintereinander her. Für eine sinnvolle Deutung als Mythengestalten, Theaterchor, He-

<sup>742</sup> ARV<sup>2</sup> 558, 142: [Fragment eines att.-rf. Kantharos](#), Pan-Maler, Athen NM 2038, um 460/450 v. Chr.

<sup>743</sup> Zur Ikonographie von Priestern s. Mandis 1990, 84-85. 88-92. 92-93. 85-87 Taf. 35 β; 36; 37 γ; 38 α; 40; 41; 43; Lindner 2003, 56.

<sup>744</sup> Attische Grabstelen von Priesterinnen aus dem 4. Jh. v. Chr. s. Μάντης 1990, Taf. 6-13; 16-24; Bielman Sánchez 2006, 354-357 Nr. 1-3 Taf. 26, 2-26, 4; 27, 1-2. 359-362 Nr. 6-9 Taf. 28, 1-4 (2. Jh. v. Chr.). Zum durchschnittlichen Alter von Priesterinnen s. Lindner 2003, 55.

roen, Daimones oder Gottheiten geben weder die Ikonographie noch das Bildmotiv einen Anlass. Vielmehr bietet der Kultkontext eine schlagende Parallele. Denn auch in anderen griechischen Kulturen existierten Gruppen älterer Menschen, die dort an wichtigen Ritualen mitwirkten. Damit ist auch an der Mehrzahl der Figuren nichts Ungewöhnliches zu finden.

Sicher ist: Der Mysterienmaler I bildete häufig alte Menschen im Himation ab. Zudem stehen fast alle seine Bilder im Kontext des Fests. Dies trifft vielleicht auch auf eine weitere, singuläre Darstellung zu, den Becher **292** in Athen.

## 2. Die Kabirenbecher **292** und **289** – Darstellungen eines *Hieros Gamos*?

Die Szenen auf den Athener Bechern **292** (Abb. 37, **292**) des Mysterienmalers I und **289** des Karlsruher Kabirmalers werden in der Forschung unmittelbar mit rituellen Begehungen oder Kultinhalten konnotiert.



Abb. 37. Kabirenbecher **292** im Athener Nationalmuseum, 427  
[Umzeichnung aus: Wolters – Bruns 1940, Taf. 33, 3]

Der Kabirenskyphos **292**, der angeblich in einem thebanischen Grab gefunden wurde, zeigt in einem umlaufenden Fries sechs Figuren, zwischen denen der Mysterienmaler I größere Bildbereiche tongrundig beließ. Der Fries ist in singulärer Weise um das untere Gefäßdrittel herumgeführt worden. Zwischen den Henkeln ist eine Rebranke aufgemalt. Rechts unterhalb des Henkels von Seite A wiegt sich auf einem Bein springend ein nackter Fackelträger im Tanz, der mit Zweigen und einer Symposionsbinde im Haar geschmückt ist. Da ein Fragment über dem Kopf verloren ist, lässt sich nicht feststellen, ob er auch eine Dreiecksschleife getragen hat. Um das Untergesicht herum stehen die Strichenden des Glanztons ab. Am Original habe ich hier sehr schwache Spuren einer weißen Bemalung identifiziert. Es handelt sich also um einen weißbärtigen Fackeltänzer. Ininigem Abstand folgen auf der rechten Seite zwei bartlose Figuren in Chiton und Mantel. Bei beiden ist mit dem Mantel auch das Haupt bedeckt. Ausbreitet zwischen den Händen hält die linke Figur eine Symposionsbinde, während ihr die andere beide Hände entgegenstreckt. Rechts im Anschluss und zu Beginn von Seite B befindet sich eine völlig verschleierte Person, die am Kopf mit einem Kranz und zwei Zweigen geschmückt ist. Etwas weiter rechts schreiten zwei bärtige Männer voran. Der linke mit langem Zottelbart stützt sich auf einen tief fußenden Knotenstock. Die Hand unter dem Überhang des Gewands hindurchgeführt hält er einen Zweig, zwei weitere Zweige stecken in seinem Haar. Die rechte Figur mit kürzerem Bart trägt Kanne und Kantharos, das lange Gewand ist über die linke Schulter geschlagen, die rechte ist unbedeckt. Auch sie hat zwei Zweige ins Haar gesteckt und um den

Kopf einen Kranz gelegt. Die beiden Männer sind zudem physiognomisch unterschieden: Der eine besitzt eine lange, gehöckerte Nase, der andere eine tief eingesattelte Stupsnase. Zum Fackeltänzer auf Seite A hin ist wiederum ein Abschnitt des Bildfeldes unbemalt verblieben. Ungewöhnlich ist, dass keine der Figuren auf der Grundlinie steht. Das mag aber perspektivische Gründe haben, die mit der Anbringung des Frieses in der unteren Gefäßhälfte zu tun haben.

Schachter deutet die Szene als Vorbereitung einer Initiation. Die verschleierte Person, angeführt von zwei männlichen Priestern, wird von diesen und den beiden weiblichen Priestern mit der Binde in die Mysterien eingeweiht<sup>745</sup>. Daumas hingegen rechnet die Szene zu den rituellen Begehungen des *Hieros Gamos* und deutet die verschleierte Gestalt als Braut<sup>746</sup>. Spekulativ ist Daumas' Hypothese, dass es sich bei der Binde um einen Brautgürtel handelt, welchen die linke weibliche Figur ausbreitet, während die andere, ältere Frau Anweisungen erteilt. Beide würden innerhalb der *Dromena* die Rollen von Demeter und Kore übernehmen. Physiognomie und Haltung geben aber keinen Hinweis auf das Alter der beiden Figuren, wie auch deren Identifikation als Demeter und Kore kaum zu begründen ist. Die bärtigen Männer bezeichnet Daumas als *Mystagogen*, von denen der linke ein Gewand über den Arm gelegt hat, das er dem Tänzer mit den Fackeln reichen wird – sobald dieser seine gefährliche Tanzprüfung bestanden hat. Doch der ‚Mystagoge‘ hält kein Gewand in Händen, sondern er hat seinen Arm unter den Gewandüberschlag geschoben, wie auch die verschleierte Figur und die rechte der beiden Frauen. Alexandre Mitchell deutet die Szene als Parodie einer Hochzeit<sup>747</sup>.

Dass die Figuren auf **292** wahrscheinlich in den Kontext kultfestlicher Begehungen gehören, belegen die Zweige und Kopfbinden. Weder die Ikonographie noch die Figurenkonstellation verweisen auf einen Mythenstoff. Allerdings ist auch kein spezifisches Ritual zu erkennen, da keine der Figuren eine signifikante Handlung vollführt. Erschwert wird eine einheitliche Deutung durch die gestreckte Anordnung der sechs Gestalten. Lässt man die Henkel als Bildfeldmarkierung unbeachtet, so bilden die beiden bartlosen und die verschleierte Figur eine Gruppe, die zwei bärtigen Männer eine weitere Einheit und der Fackeltänzer eine dritte. Da sich die verschleierte Gestalt und die Figurengruppe mit Binde den Rücken zukehren, ist deren Zusammengehörigkeit nicht eindeutig zu bestimmen – zwischen ihnen befindet sich zudem ein Henkel. Das lange ärmellose Gewand des Mannes mit Zottelbart erinnert an die [Bekleidung griechischer Priester](#)<sup>748</sup>. Ebenso scheint sein Nachbar mit Kanne und Kantharos Opfergerät heranzubringen. Der Kantharos diente in dionysischen Kulte als Libationsgefäß<sup>749</sup>. Generell existiert für die Gewandung aller bekleideten Figuren kein direkter Vergleich unter den ‚Kabirenbildern‘, obwohl das Himation des kurz bärtigen Mannes in der gewöhnlichen Art des ‚Polisbürgers‘ drapiert ist.

<sup>745</sup> Schachter 1986, 100 Anm. 3.

<sup>746</sup> Daumas 1998, 63-64.

<sup>747</sup> Mitchell 2009, 268.

<sup>748</sup> ARV<sup>2</sup> 558, 142: [Fragment eines att.-rf. Kantharos](#), Pan-Maler, Athen NM 2038, um 460/450 v. Chr.; s. Anm. 743.

<sup>749</sup> s. Anm. 743.

Die beiden Figuren, die mit der Symposionsbinde hantieren, werden allgemein als Frauen identifiziert, was aus deren Bartlosigkeit und dem verhüllten Haupt resultiert. Die Verschleierung des Kopfes weist auf eine gewisse Feierlichkeit der Szene hin. Nicht sicher zu deuten ist die Handlung, die die beiden vollführen: Es scheint, als sei die eine im Begriff, der anderen die Binde zu überreichen.

Als besonders ungewöhnlich ist die vollständig verschleierte Figur zu werten. Parallel zu kaiserzeitlichen Darstellungen auf einem [Sarkophag aus Torre Nova](#) und der [sog. Lovatelli-Urne](#) könnte es sich, wie Schachter vermutet, um den Initianden eines Mysterienkults handeln<sup>750</sup>; der Fackelträger wäre dann als eine Art *Dadouchos* zu benennen<sup>751</sup>. Die römischen Bildfriese zeigen, jeweils in drei Szenen unterteilt, die Einweihung des Herakles in den eleusinischen Mysterienkult – diese Deutung ist jedoch nicht unumstritten<sup>752</sup>. Herakles bringt ein Ferkelopfer bzw. eine Libation dar und sitzt mit vollständig verhülltem Haupt auf einem Hocker, während eine Frau ein *Liknon*, eine Getreideschwinge, über ihn hält. Im anderen Fall steht eine Frau mit gesenkter Fackel neben Herakles, um eine rituelle Reinigung vorzunehmen. Aus vorrömischer bzw. vorhellenistischer Zeit ist jedoch keine Darstellung bekannt, die einen Initianden der eleusinischen oder anderer Mysterien mit verhülltem Haupt wiedergibt<sup>753</sup>. Überhaupt ist eine solche Darstellung äußerst selten.

Einen Vergleich aus klassischer Zeit liefert das Bild [auf einem rotfigurigen Napf](#) in Bonn<sup>754</sup>. Ein Hochzeitspaar, angeführt von einem Fackelträger, nähert sich einem Eselskarren, gefolgt von einer männlichen Figur, die sich auf einen Stab stützt. Die Braut ist vollständig unter ihrem Schleier verborgen<sup>755</sup>. Männliche wie weibliche Fackelträger sind ein fester Bestandteil griechischer Hochzeitsbilder<sup>756</sup>. Der Fackeltänzer könnte demnach als kabirische Version eines Fackelträgers verstanden werden, die verhüllte Person als Braut.

In Szenen der Brautschmückung und -besenkung werden häufig von Mädchen oder Erogen Binden herbeigebracht, jedoch keine Symposionsbinden<sup>757</sup>. Diese wiederum stellen eine gewöhnliche Komponente der ‚Kabirenbilder‘ dar. Auf den attischen Bildern sind die Köpfe der übrigen Frauen aber unverhüllt.

Die Rolle der beiden ‚Priester‘ findet keinen direkten Widerhall in der Ikonographie griechischer Hochzeitsdarstellungen. Die Abwesenheit eines Bräutigams bedarf ebenfalls einer plausib-

<sup>750</sup> Mylonas 1961, 205-207 Abb. 83; LIMC IV 1/2 (1988) 902 Nr. 145 Taf. 607 s. v. Ceres (St. De Angeli); Burkert 1990, Abb. 2-4: [‚Lovatelli-Urne‘](#), aus Rom, Rom NM 11301, 1. Hälfte 1. Jh. n. Chr.; Mylonas 1961, 207 Abb. 84; LIMC IV 1/2 (1988) 902-903 Nr. 146 Taf. 607 s. v. Ceres (St. De Angeli): [röm. Sarkophag](#), aus Torre Nova, Rom Palazzo Borghese, um 145 n. Chr.

<sup>751</sup> Mylonas 1961, 232.

<sup>752</sup> Kritisch beurteilt bei Mylonas 1961, 207-208. Den eleusinischen Mysterien zugewiesen u. a. von Burkert 1990, 79-80; Dillon 1997, 66.

<sup>753</sup> vgl. z. B. die tönernen Votivtafel der Ninnion, die sie an die eleusinischen Göttinnen weihte, s. Clinton 1992, Frontispiz: [att.-rf. Pinax](#), aus Eleusis, Athen NM 11036, um 400-350 v. Chr.

<sup>754</sup> CVA Bonn (1), 30 Abb. 2: [att.-rf. Napf](#), Bonn Akad. Kunstmus. 994, letztes Viertel 5. Jh. v. Chr.

<sup>755</sup> Einige weitere att.-rf. Vasen zeigen laut John H. Oakley und Rebecca H. Sinos ein Brautpaar mit komplett verschleierter Braut, s. Oakley – Sinos 1993, 32. 137 Anm. 63.

<sup>756</sup> Oakley – Sinos 1993, 26.

<sup>757</sup> s. beispielsweise Oakley – Sinos 1993, 102 Abb. 93. 117 Abb. 116. 124 Abb. 124-125.

len Erklärung. Einzig der rechte ‚Priester‘, der wie die ‚Braut‘ bekränzt ist, ließe sich als solcher geltend machen; auch da seine Gewanddrapierung auf den Hochzeitsbildern wiederkehrt<sup>758</sup>. Doch hält der Bräutigam seine Zukünftige für gewöhnlich am Handgelenk gefasst und läuft nicht derart deutlich von ihr entfernt.

Darüber hinaus gilt es zu beachten: Es ist gut möglich, dass der Fries nicht vollständig erhalten ist. Vielleicht waren in den Leerstellen Figuren oder anderes in weiß aufgetragen. Es muss nämlich einen Grund haben, weshalb der Mysterienmaler seine Bilder auf die untere Gefäßhälfte setzte. Wollte er womöglich ein durchgängiges Bild schaffen, das nicht von den Henkeln unterbrochen wird? Wenn dem so war, dann würden an drei Stellen Bildinhalte fehlen und eine plausible Deutung wäre dann kaum zu erreichen.

Was aber, wenn nichts fehlte – auch nicht der Bräutigam? Weil er der Gott selbst ist, wie bei den Anthesterien in Athen? Beim *Hieros Gamos* am Choentag wurde die Basilinna rituell mit Dionysos vermählt. Ein Kollegium alter Frauen, die *Gerairai*, stand ihr bei<sup>759</sup>. Die Identität der Figuren auf **292** lässt sich jedenfalls mit den Teilnehmern von Hochzeitsprozessionen verknüpfen. Doch ist es keine gewöhnliche Hochzeit, sondern eine in der Bildsprache der Kabirenbecher. Es ist eine Hochzeit, die in die komische und dionysische Gegenwelt des Kabiros transponiert wurde. Details wie Zweige und Symposionsbinden markieren den festlichen Rahmen. Ob damit dann ein *Hieros Gamos* gemeint war und, wie oft vermutet, ein Ereignis in einem Mysterienkult, würde das Überlieferte arg strapazieren und nach Eindeutigkeit suchen, die der antiken Realität womöglich zuwiderläuft. Zeigt doch schon der *Hieros Gamos* bei den Anthesterien, dass die Rituale zwar geheim waren, die Festtage aber keine Mysterien waren. Kurzum: Es spricht einiges dafür, dass auf **292** ein Festereignis abgebildet wurde, dass einer rituellen, dionysischen Hochzeit gleichkam.

Eine weitere singular überlieferte Darstellung ziert den Skyphos **289**. Es ist eine Wagenfahrt mit mehreren Begleitern zu sehen, die sich der Laufbewegung der Figuren zufolge in hoher Geschwindigkeit fortbewegt. Die Spitze des Zuges bildet links eine hochgewachsene, auf den Zehenspitzen tanzende Figur in Chiton. Auf dem Kopf trägt sie eine phrygische Mütze<sup>760</sup>. Sie hat ihre Arme über den Kopf erhoben und um jeden Unterarm eine Symposionsbinde geknotet. Hinter ihr läuft ein weißhaariger, zwergenhafter Mann mit Knotenstock. Seinen Rücken bedeckt ein weißer Umhang mit gefranstem Saum – vielleicht ein Fell (**289**). Auf seiner linken Schulter sitzt eine Diaulosspielerin, bekleidet mit einem ärmellosen Chiton. Sie trägt eine Binde und zwei Zweige im Haar, das zu einem kurzen Zopf zusammengefasst ist. Der Zipfel ihres Mantels flattert hinter ihr im Wind. Die Bildmitte wird von einem einrädigen Karren ausgefüllt, der von

<sup>758</sup> s. Anm. 765.

<sup>759</sup> s. Anm. 734.

<sup>760</sup> Über das Geschlecht der tanzenden Figur herrscht größtenteils Einigkeit in der Forschung; sie wird als weiblich gedeutet: Winnefeld 1888, 422; Lorimer 1903, 137; Pfuhl 1923, 717; Wolters – Bruns 1940, 108; EAA 2 (1959) 240 s. v. Cabirici, vasi (P.E. Arias); Braun – Haevernick 1981, 62 Nr. 289; Schachter 1986, 100 Anm. 2. Als Mann deutet sie einzig Ghiron-Bistagne 1976, 223.

zwei aufgeregt vorwärts stürmenden, ithyphallischen Eseln gezogen wird<sup>761</sup>. Auf dem Wagen hat links eine Frau in Chiton und Mantel Platz genommen, die in der erhobenen Linken einen ovalen Gegenstand hält. Sie wendet sich zu dem neben ihr sitzenden Mann um, der seinen Mantel eng um seinen Körper gewickelt hat und zwei Zweige im Haar trägt. Sein Haar und Bart waren ehemals in weißer Deckfarbe aufgetragen (289). Am rechten Bildende versucht ein Mann in weitem Ausfallschritt und unter Zuhilfenahme seines langen Stocks auf den Wagen aufzuspringen. Dabei wird der Blick des Betrachters auf seine mächtigen Genitalien gelenkt, die massig herabhängen. Auch er trug weißes Haar und einen weißen Bart, sein Mund war weit geöffnet (289).

Die Szene wird von Michèle Dumas und Étienne Lapalus als Hochzeitszug eines *Hieros Gamos* gedeutet, der als Teil der Kabirenmysterien von Initianden oder Priestern nachgeahmt wurde und in Verbindung mit einem geheimen Götterpaar gestanden haben soll<sup>762</sup>. Éveline Loucas-Durie dagegen schließt eine Deutung als *Hieros Gamos* aus, da ihres Erachtens im Vergleich mit Hochzeitsprozessionen auf attischen und böotischen Vasen unabdingbare, ikonographische Elemente fehlen<sup>763</sup>. Literarische Quellen nennen als Teilnehmer bei der Brautheimeführung das Brautpaar, das auf einem Wagen sitzt, und den *Parochos*, den Brautführer, der neben der Braut Platz nimmt. Um den Hochzeitswagen herum schreiten Verwandte und Freunde mit Fackeln in Händen sowie Knaben mit Musikinstrumenten. Die Spitze des Zuges bildet der Zugführer und den Abschluss die Brautmutter mit Fackeln<sup>764</sup>. Auf den attisch-rotpfigurigen Vasenbildern variieren Personenzahl und -anordnung der Hochzeitsgesellschaft, außerdem sind verschiedene Phasen der Prozession im Bild erfasst – die Ausfahrt, die Fahrt selbst oder die Ankunft beim Haus des Bräutigams<sup>765</sup>. Feste Elemente bilden jedoch die verschleierte Braut mit einem Kranz in den Händen und der Bräutigam. Beide besteigen den Wagen oder haben bereits darauf Platz genommen. Ferner sind weibliche oder männliche Fackelträger, Gabenbringer, Knaben, die den Wagen führen, stabtragende Männer und Flöte oder Kithara spielende Musikannten dargestellt<sup>766</sup>.

Die fehlenden Fackelträger und die Tatsache, dass die vermeintliche Braut auf dem Becher 289 unverschleiert ist und keinen Kranz trägt, widersprechen laut Loucas-Durie einer Deutung als Hochzeitszug. Ausgehend von einem inschriftlich überlieferten Mysterienkultgesetz aus dem 1. Jh. v. Chr., das im Heiligtum der Megaloi Theoi in Andania (Messenien) gefunden wurde,

<sup>761</sup> vgl. die ähnlichen Esel auf dem Fragment 81.

<sup>762</sup> Dumas 1998, 65-66; s. auch Wolters – Bruns 1940, 108; Schachter 1986, 100 Anm. 2; Schachter 2003, 131-132; Braun – Haevernick 1981, 62 Nr. 289; Lapalus 1935, 17-22. Zum geheimen Götterpaar s. *F. II. 1. Ein Mysterienkult?* David Walsh deutet die Szene als Hochzeit von Zeus und Hera, s. Walsh 2009, 116. Für eine mythische Deutung fehlen aber entsprechende Attribute oder Beischriften.

<sup>763</sup> Loucas-Durie 1992, 112.

<sup>764</sup> Fink 1974, 12; Reeder 1996, 127; Oakley – Sinos 1993, 26-28.

<sup>765</sup> Beispiele für Hochzeitsbilder s. Oakley – Sinos 1993, 92-94 Abb. 75-78: [att.-rf. Pyxis](#), Marlay-Maler, London BM 1920.12-21.1, um 430 v. Chr.; Oakley – Sinos 1993, 95 Abb. 80-81: [att.-rf. Pyxis](#), Athen NM 1630, 370-60 v. Chr.; Oakley – Sinos 1993, 99-100 Abb. 87-89: [att.-rf. Kelchkrater](#), Maler der Athener Hochzeit, Athen NM 1388, um 410 v. Chr.; Sabetai 1998, 323-334 Taf. 62-64 a-b; CVA Theben (1) 33-35 Taf. 21, 1-4; 22, 1-4: [böot.-rf. Pyxis](#), Theben Arch. Mus. 31923, um 440 v. Chr.

<sup>766</sup> Oakley – Sinos 1993, 30-34.

nimmt Loucas-Durie an, dass es sich um eine Mysterienprozession handelt<sup>767</sup>. In diesem Gesetz wird die Prozessionsreihenfolge fest vorgeschrieben und die Ämter der teilnehmenden Personen genannt: Aufgezählt sind verschiedene Priester, die durch einen Stab differenziert sind, Musikanten, Opfertiere und ein Wagen mit Jungfrauen, die im Besitz der *Cista Mystica* sind<sup>768</sup>, auf die noch weitere Beamte folgen. In dem aufspringenden, stabtragenden Mann auf [289](#) möchte Loucas-Durie einen Kultbeamten, *Kabiriarch* oder *Paragogeis*, erkennen sowie in dem Gegenstand, den die Frau hält, die *Cista Mystica*. Ihres Erachtens ist hier die Überfahrt vom Kabirion zum Heiligtum der Meter und Kore dargestellt, das bei Pausanias erwähnt wird<sup>769</sup>. Loucas-Durie merkt aber an, dass die gängigerweise mitgeführten Opfertiere fehlen, die sie kurzerhand auf die verlorene Rückseite platziert.

Grundsätzlich ähnelt die Darstellung attischen und böotischen Hochzeitsbildern. Auf dem bereits erwähnten [Napf in Bonn](#) nähert sich das Brautpaar einem Wagen, bei dem es sich ebenso wie auf [289](#) um einen einrädigen Eselskarren handelt<sup>770</sup>. Der Wagen stellt eine zentrale Komponente der Hochzeitsprozessionen dar und der aufspringende Mann mit Stab könnte als *Parochos* gedeutet werden. So vermutet es Alexandre Mitchell, der die Darstellung als Parodie einer Hochzeitsszene benennt<sup>771</sup>.

Für eine Deutung des Bildes sind jedoch noch weitere Aspekte bedeutsam: der komische Impetus der Szene, die bildbeherrschende dionysische Thematik und die weißen Bärte der männlichen Figuren. Ähnlich wie beim schnellen Komos auf dem Becher [388](#)<sup>772</sup> erhält das Motiv durch die rasche Geschwindigkeit und den aufspringenden Stabträger, der dem rasanten Tempo beinahe zu unterliegen scheint, eine deutlich komische Note. Zudem ist das Bild mit dionysischen und festlichen Elementen aufgeladen: Die Tänzerin mit phrygischer Mütze tanzt den orientalischen *Oklasma*, der eng mit Symposion und Fest konnotiert ist<sup>773</sup>.

Der weißhaarige Zwerg und die Flötenspielerin sind in einem Tragemotiv angeordnet, das Angelika Schöne zufolge als häufige Motivkomponente ausschließlich auf schwarzfigurigen Tanzbildern des dionysischen Thiasos verwendet wurde, auf denen eine Mänade immer auf der linken Seite eines Satyrn aufsitzt<sup>774</sup>. Besonders häufig haben attische Vasenmaler das Tragemo-

<sup>767</sup> IG V, 1 1390 (92/91 v. Chr.); Sokolowski 1969, 120-134 Nr. 65.

<sup>768</sup> Ikonographisch verweist die *Cista Mystica* als runder, mit einem Deckel verschlossener Korb auf die nötige Geheimhaltung der Mysterieninhalte, s. Burkert 1990, 14.

<sup>769</sup> Loucas-Durie 1992, 113-115; Paus. 9, 25, 5.

<sup>770</sup> Vgl. auch die einrädigen Wagen auf einer sf. Hochzeitsausfahrt, s. Bérard – Vernant 1984, 143. 142 Abb. 137; Oakley – Sinos 1993, 87-88 Abb. 68-70: [att.-sf. Lekythos](#), Amasis-Maler, New York MMA 56.11.1, um 550 v. Chr.

<sup>771</sup> Mitchell 2009, 268-269. Er beschreibt den ‚Bräutigam‘ unrichtig als weiblich.

<sup>772</sup> s. *D. V. 1c) Ein rasanter Komos*.

<sup>773</sup> vgl. die Ausführungen zum *Oklasma* in *D. V. Bilder von Tanz, Gelage und Fest*; s. auch Schäfer 1997, 92-95 Taf. 53-54; Weege 1926, 97-98; Lawler 1964, 121. Michèle Daumas interpretiert die Tänzerin als Korybant, da die Tracht einer Kriegerfigur auf einer böotischen Grabstele aus Tanagra nahestehen würde, die unpubliziert ist, s. Daumas 2005, 859 mit Anm. 44. *Oklasma*-Tänzerinnen würden nur im Bildkontext von Banketten auftreten. Allerdings ist die Tänzerin unbewaffnet; die Deutung als Korybant somit äußerst unwahrscheinlich.

<sup>774</sup> Schöne 1987, 107-111. Das Tragemotiv ist auf ca. 25 schwarzfigurigen Vasen überliefert. In Auswahl Bilder mit Dionysos s. CVA München (9) 19-21 Taf. 7, 4; 11, 1: [att.-sf. Halsamphora](#), Maler von München 1519, München Antikenslg. 1519, 510-500 v. Chr.; Fournier-Christol 1990, 103-104 Nr.43 Taf. 27: [Fragment einer att.-sf. Olpe](#), Athena-Maler, Paris Louvre CP 12677, 520-510 v. Chr. Ebenfalls häufig sind zwei Paare in glei-



tiv auf schwarzfigurigen Halsamphoren und Olpen aus der Zeit zwischen 520-500 v. Chr. abgebildet. Zumeist klappern die Mänaden mit Krotalen, und die Satyrn tanzen ausgelassen im Laufsprung, während sie den ruhig in der Mitte stehenden Dionysos flankieren. In rotfiguriger Maltechnik findet sich das Tragemotiv auf einem [attisch-rotfigurigen Glockenkrater](#) um 430 v. Chr. sowie auf einem lukanischen Volutenkrater aus dem beginnenden 4. Jh. v. Chr., auf dem ein Satyr eine Flötenspielerin geschultert hat<sup>775</sup>. Das Tragemotiv haben die Vasenmaler nur in Verbindung mit Dionysos und seinem Thiasos benutzt, in dessen Sphäre sich auch die beiden ithyphallischen Esel und der Fellumhang des ‚Mänadenträgers‘ einfügen.

Loucas-Duries Annahme, in dem von der ‚Braut‘ gehaltenen Gegenstand eine *Cista Mystica* zu erkennen, ist wenig überzeugend. Der Hand- und Armhaltung zufolge muss es sich vielmehr um einen flachen Gegenstand handeln, am ehesten, wie es auch Schachter vermutet<sup>776</sup>, um ein Tympanon, das häufig als Musikinstrument im dionysischen Kontext Verwendung fand.

Die beiden alten Männer erinnern an die greisen Mantelfiguren des Mysterienmalers I, die vielleicht den Status von Priestern einnahmen oder eine wichtige Gruppe im Kult oder beim Fest darstellten<sup>777</sup> (Abb. 34, **380**; 36, **422**. **8**, **103/103**). Die Verbindung zu festlichen Begehungen belegen allgemein die Zweige und Symposionsbinden.

Einrädige Karren sind nicht nur Bestandteil von Hochzeitsfahrten, sondern sie dienten auch bei Kultprozessionen zum Transport der Kultteilnehmer bzw. Priester<sup>778</sup>. So sitzt auf dem Fragment einer apulischen Vase eine Frau mit verschleiertem Hinterkopf und einer Hydria auf dem Schoß auf einem einrädigen Wagen, der von zwei Eseln in ein Heiligtum gezogen wird<sup>779</sup>. Vermutlich handelt es sich bei der Hydrophorin um eine Priesterin. Ein weiteres Bild kultischen Kontexts liefert [eine böotisch-schwarzfigurige Lekane](#) des 6. Jhs. v. Chr. Um die gesamte Außenseite zieht sich eine Kultprozession zu einem Altar, auf dem ein Feuer brennt und auf dessen Windschutz ein Rabe sitzt<sup>780</sup>. Dahinter stehen die Kultstatue einer Athena Promachos sowie eine Schlange auf einem Podest. Der herannahenden Prozession gehören u. a. eine Kanephorin, ein Opferstier, ein Flötenspieler, Männer mit Opfergerät und ein von zwei Eseln gezogener, einrädiger Wagen an, auf dem vier Figuren versammelt sind. Den Abschluss der Prozession bildet

---

cher Anordnung jedoch ohne den Weingott dargestellt, s. Schlesier 2008, 183 Nr. 32 Abb.: [att.-sf. Amphora](#), Art des Lysippides-Malers, Berlin Staatl. Museen V. I. 3765, um 520 v. Chr.; CVA Tarquinia (2) III H 9 Taf. 35, 1: [att.-sf. Halsamphora](#), Tarquinia NM 670, 520/500 v. Chr.; CVA Syrakus (1) III H 5 Taf. 7, 3: [att.-sf. Halsamphora](#), Leagros-Gruppe, Syrakus Arch. Mus. 21957, 520/500 v. Chr. Einige Male sind bis zu vier Gruppen aufgereiht und die Mänaden spielen auf Diaulos und Kithara, s. Bérard – Bron 1986, 19-20 Abb. 5: [att.-sf. Lekythos](#), Gela-Maler, Kunsthandel Basel, um 500 v. Chr. Ein Sonderfall: Zwei Mänaden tragen jeweils einen Satyr auf der linken Schulter, dazwischen Dionysos: [att.-sf. Halsamphora](#), Antimenes-Maler, New York Kunsthandel, um 520/500 v. Chr.

<sup>775</sup> [att.-rf. Glockenkrater](#), London BM, 1864.1007.150, um 430 v. Chr.; LIMC III 2 (1986) 485 Nr. 741 s. v. Dionysos (C. Gasparri): [lukan.-rf. Volutenkrater](#), Kreusa-Maler, Toledo (Ohio) Mus. of Art 81.110, 400-380 v. Chr.

<sup>776</sup> Schachter 2003, 132. Mitchell interpretiert den Gegenstand als Spiegel, s. Mitchell 2009, 269. Es fehlt aber ein Griff.

<sup>777</sup> s. D. VI. 1. *Gruppen alter Männer und Frauen*.

<sup>778</sup> ThesCRA V (2005) 286-293 s. v. Kultinstrumente (I. Krauskopf).

<sup>779</sup> Diehl 1964, 173. 185 Taf. 48, 2: [Fragment einer apul.-rf. Vase](#), Standort unbekannt, um 350 v. Chr.

<sup>780</sup> CVA London (2) III H e Taf. 7, 4 a-b: [böot.-sf. Lekane](#), London BM B 80, um 550 v. Chr.

eine männliche Figur, die einen langen Stab in der Rechten trägt. Musikant, Wagen und ein Stabträger kehren auch in der Wagenprozession auf [289](#) wieder.

Was ist nun das Thema dieser Darstellung? Zunächst: Die Wagenfahrt vermittelt eine ausgelassene und komische Bildwirklichkeit, die deutlich dionysisch geprägt ist. Dazu tragen die *Oklasma*-Tänzerin bei, das Tragemotiv, die ithyphallischen Esel, die Frau mit Tympanon, der aufspringende Alte und das hohe Tempo. Ein Mythenstoff lässt sich nicht unmittelbar erkennen. Der dionysische Bildcharakter fügt sich in die bisher genannten Erkenntnisse zum Kabiroskult ein. Aus den Vergleichen mit anderen Vasendarstellungen lässt es sich zumindest plausibel machen, dass auf [289](#) eine Hochzeitsfahrt oder eine Festprozession zu einem Heiligtum dargestellt ist. Sollte eine Hochzeit gemeint sein, wäre es vielleicht Teil eines *Hieros Gamos* gewesen – allerdings dieses Mal mit Bräutigam und noch dazu einem greisen! Auf [292](#) ist der Gatte nicht sicher benennbar, doch ist diese Deutung wegen des möglicherweise fragmentierten Bildzustands sowieso nicht zweifelsfrei. Sicher ist also, dass die weißbärtigen Männer im Kult eine bedeutsame Rolle gespielt haben müssen, vielleicht sogar als alter Bräutigam in einem *Hieros Gamos*. Warum im Kult eine rituelle Hochzeit stattfand und wie sie sich kultisch begründete, lässt Raum für Spekulationen. Bei den attischen Anthesterien heiratete die Basilinna, die Gattin des Archon Basileus, den Gott Dionysos vermutlich, damit die Polis sich gastfreundlich zeigte und nicht mit destruktiver dionysischer *Mania* geschlagen würde<sup>781</sup>. Der Kabiroskult drehte sich in großen Teilen um Kinder, Jugendliche und Familien. Vielleicht war deshalb die Gründungshandlung eines *Oikos* rituell eingebunden. Oder aus ähnlichen Gründen wie in Athen. Auch wenn es sich nicht mehr exakt rekonstruieren lässt, ein *Hieros Gamos* würde im Kabiroskult zumindest keinen Fremdkörper, sondern ein sinnfälliges Ereignis darstellen.

Letztlich lässt es sich auf der Grundlage der vorhandenen Informationen nicht entscheiden, was und wer hier zu sehen ist. Wahrscheinlich ist aber, dass Kultteilnehmer dargestellt sind, die sich dann selbst in komischer Verzerrung und ekstatischer bzw. festlicher Stimmung zeigten. Diese Vermutung lässt sich mit weiteren Bildern erhärten.

### 3. Bilder in der Ikonographie griechischer Weihreliefs

Auf einer kleinen Gruppe von Kabirenbechern, die alle aus der Werkstatt der Rebrankengruppe stammen, sind die Verehrer des Kabiros außerhalb des Festkontextes dargestellt. Zunächst beschreibe ich diese Bilder, unterteilt nach motivischen Kriterien, und im Anschluss in Abschnitt *D. VI. 3e*) gehe ich gebündelt auf deren Bedeutung ein. An letzter Stelle folgt die ‚Kabirscherbe‘ [302](#), die in vielerlei Hinsicht einen Sonderfall darstellt, aber ikonographisch mit den genannten Bildern verwandt ist.

#### a) Kabiros (297, 305)

Auf der Rückseite des zum Teil fragmentierten Skyphos [297](#) (Abb. 38, [297](#)) in Athen ist rechts der bärtige Kabiros normativ im Typus des gelagerten Zechers wiedergegeben. Diese dem Dio-

<sup>781</sup> s. Anm. 734.

nysos ähnliche Darstellungsweise ist für Kabiros durch die ‚Kabirscherbe‘ [302](#) verbürgt, auf der er namentlich genannt ist. Auf [297](#) waren unterhalb von Kabiros ehemals mindestens fünf eiförmige Objekte in weißer Farbe aufgemalt. Schwache Farbreste im Haar stammen von einer gepunkteten Kopfbinde. Den linken Arm stützte Kabiros in ein weiß gemaltes Kissen, von dem vage Umrisse auf der Tonoberfläche zeugen (Abb. 38, [297](#)), den rechten Arm hat er mit einem Trinkhorn erhoben. Zwischen Kabiros und dem Zug von vier abnorm gestalteten Personen sind die Hörner, das rechte Vorderbein und Teile des Rückens eines Stiers zu erkennen, der partiell vom Unterkörper des Kabiros verdeckt wird. Den Zug eröffnet ein vollständig in einen Mantel gehüllter Knabe im Profil nach rechts, der nur halb so groß ist wie die drei folgenden Figuren. Zu diesen gehört ein Mann, der den Mantel über die linke Schulter gelegt und die Rechte zur Adoration erhoben hat<sup>782</sup>. Links hält er einen Aryballos sowie eine Strigilis und hat einen Stab geschultert. Hinter ihm stehen zwei Frauen einander zugewandt, von denen die rechte mit Kopfschleife einen ornamental verzierten Kabirenbecher emporhält. Die Frau am linken Bildende, von der große Teile des Körpers verloren sind, ist völlig in einen Mantel gehüllt und scheint mit dem Finger ihrer Nachbarin an den Arm zu tippen<sup>783</sup>.



Abb. 38. Kabirenbecher 297 im Athener Nationalmuseum, 10466  
[Umzeichnung aus: Wolters – Bruns 1940, Taf. 5]

Auf dem Skyphosfragment [305](#) (Abb. 39, [305](#)) lagert eine bekränzte, bärtige Figur unter einem Rebstock. Den linken Arm auf ein Kissen gestützt, führt sie mit der Rechten einen Kantharos zum Mund. Von links fliegt ein Vogel heran, dessen Bedeutung unklar ist. Physiognomie und Körper des Gelagerten geben eine normativ konzipierte Gestalt wieder. In ähnlicher Haltung ist Kabiros auf [297](#) (Abb. 38, [297](#)) wiedergegeben.

<sup>782</sup> Alexandre Mitchell identifiziert diese Figur m. E. falsch als ältere Frau, s. Mitchell 2009, 259.

<sup>783</sup> Herman Winnefeld beschreibt die Figur als „langbärtigen Greise“, s. Winnefeld 1888, 421. Es sind keine Reste einer weißen Bemalung an dieser Stelle erhalten. Das Gewand entspricht der bekannten Frauenbekleidung.

Auf dem Randfragment einer sehr flachen Schale oder [eines Tellers in Tübingen](#) lagert ein bärtiger Zecher mit Kantharos<sup>784</sup>. Das Fragment stammt angeblich aus dem Kabirion. Der Unterkörper des Gelagerten ist vollständig verloren. Um den Kopf hat er eine Symposionsbinde gelegt, deren Enden im Wind flattern. Über dem ausgestreckten Arm befinden sich frei im Bildgrund eine Binde mit zwei dreieckigen Schleifen und weiter links ein Kranz. Im Rücken des Gelagerten sind eventuell die Spitzen eines Lotusblumenkelchs erhalten. Körper und Gesicht des bärtigen Zechers weisen keine der typischen Verzerrungen der Rebrankengruppe auf. Es könnte sich um Kabiros handeln.

**b) Hermespfeiler (290, 389, 94, 143)**

Auf dem Skyphos [290](#) in Athen bewegt sich in einem ähnlich prozessionsartigen Schema ein Zug von drei Personen, dem eine Muttersau mit langgezogener Schnauze vorausgeht, auf eine ithyphallische Herme mit schmalem Schaft, langem Phallos und spitzem Bart zu. Der Sau folgt eine unbärtige und glatzköpfige Figur von geringer Körpergröße, die nur mit einem Schurz um die Hüften bekleidet ist. Sie trägt ein Tablett, auf dem Früchte und zwei Zweige liegen. Nach ihr kommen eine Frau, die einen Zweig in der Rechten hält und ihren Mantel eng um Kopf und Körper geschlungen hat, sowie ein unbärtiger Mann. Sein Mantel bedeckt nur den linken Oberkörper und er stützt sich auf einen Stab. Auch er scheint einen Zweig zu halten.



Abb. 39. Fragment 305 eines Kabirenbechers  
im Athener Nationalmuseum, 10530  
[Umzeichnung aus: Wolters – Bruns 1940, Taf. 8, 1]

Ganz ähnlich konzipiert ist die Darstellung auf dem Kabirenskyphos [389](#) in Kassel. Drei Figuren und ein Stier nähern sich einer spitzbärtigen Herme mit rechteckigem Schaft und ithyphallem Glied. Kopf an Kopf mit der Herme steht der Stier mit zwei hellen Flecken im Fell. Hinter ihm steht ein unbärtiger Jüngling, der vom Hals bis zu den Füßen eng in einen Mantel gehüllt ist. Im Anschluss folgen eine verschleierte Frau und ein Mann mit längerem Bart und struppigem Haupthaar. Er trägt das Himation in gleicher Weise wie die

<sup>784</sup> CVA Tübingen (36) 91-92 Taf. 50, 6: [Fragment eines böot.-sf. Tellers](#), Rebrankengruppe, Tübingen Antikenslg. der Univ. 29.5481, um 400 v. Chr. Der Glanzton ist leicht silbrig-schimmernd, schwarz bis wenig rotbraun innen, schwarzbraun bis rotbraun außen. Hart gebrannter, rötlicher Ton mit hellbraunem Überzug; wenig Glimmer, viel weißer und wenig schwarzer Steinsplitt, außen hellbräunlich-beige, im Kern ziegelrot. Ehemaliger Durchmesser ca. 34 cm. In einer schriftlichen Korrespondenz äußerte Lauren Walker-Coultice die Meinung, dass es sich eher um einen Teller als um eine Kylix handelt. Teller seien ihres Erachtens für die Lotus-Palmetten-Ware aber vor allem aus Eretria bekannt und weniger aus Böotien. Dieser Teller wäre ein Einzelstück. Vgl. grob Heimberg 1982, 66 Nr. 429-430 Taf. 19 (450-400 v. Chr.); Wolters – Bruns 1940, 121 Taf. 20, 8; 8 a; Sparkes – Talcott 1970, 308 Nr. 1022 (430 v. Chr.); 1027 (420-400 v. Chr.); 1025 (425 v. Chr.); 1031 (425-400 v. Chr.) Abb. 10 Taf. 36.

männliche Figur auf [290](#) und hat beide Hände zur Faust geballt. Diese Handhaltung lässt erahnen, dass er links einen dünnen, länglichen Gegenstand hielt, verglichen mit [290](#) vielleicht einen Zweig. Rechts hatte er sich vielleicht auf einen Stock gestützt. Ähnlich hat die Frau ihre Hand geballt. Auch sie könnte einen Zweig gehalten haben. Zwar ließen sich keine Reste einer weißen Bemalung an der Gefäßoberfläche feststellen, die Deckfarbe hinterließ aber nicht in jedem Fall matte Stellen.

Die Vermutung, dass noch weitere Kabirenbecher dieses Motiv zeigten, gewinnt durch die Fragmente **94** und **143** an Wahrscheinlichkeit. Der obere Teil eines Hermenschafts mit spitzbärtigem Kopf ist auf dem Fragment **94** zu erkennen. Auf der Scherbe **143** befindet sich unterhalb einer Rebranke der Kopf einer Herme.

*c) Prozession mit Opfertier ([350](#))*

Der Becher [350](#) im Archäologischen Museum von Theben stammt angeblich aus einem Grab. Auf dem Gefäß ist eine Figurenprozession aufgereiht, allerdings hat der Maler der Rebrankengruppe dieses Mal weder eine Herme noch eine gelagerten Kabiros abgebildet. Von links nach rechts sind ein alter Mann, eine Frau, ein Knabe und eine Ziege dargestellt. Der alte, weißbärtige Mann ist in ein Himation gekleidet. Mit der Rechten stützt er sich auf einen Knotenstock. Haar und Bart sind in weißer Farbe weitgehend erhalten. Nach ihm folgt eine verschleierte Frau. Ihre Hände sind geballt und scheinen unter dem Gewand verborgen. Neben ihr steht ein kleiner Knabe. Auch er hat sein Gewand eng um den Körper geschlungen. Auf dem Kopf balanciert er ein *Liknon* mit einem Henkel an der Oberkante. Vor dem Knaben läuft eine Ziege.

*d) Fragmente aus vergleichbaren Darstellungen ([310](#), [373/373](#), [93](#), [323](#))*

Das Fragment **310** in Athen, das die Hinterbeine eines Stieres zeigt, war vermutlich Teil eines Opferzugs.

Die beiden Wandungsfragmente [373/373](#) in der Antikensammlung von Bryn Mawr können ebenfalls der Hand des Rebrankenmalers zugeschrieben werden. Das eine Fragment gibt eine männliche Gestalt wieder, die ein knielanges Tuch um die Hüften geschlungen hat, auf dem vorgestreckten linken Arm einen flachen Korb balanciert und ein langes Messer hält. Hinter ihr springt ein kleiner nackter Knabe einher, der Oinochoe und Aryballos trägt. Neben der Bruchkante ist noch der Gewandzipfel einer weiteren Figur erhalten. Am rechten Scherbenrand sind in dünnem Glanzton die Spitze eines kurzen, geringelten Schwänzchens und darunter ein Teil des Gesäßes zu erkennen. Vorneweg scheint also ähnlich wie auf [290](#) ein Schwein gelaufen zu sein. Zu diesem Stück, nicht unbedingt zu dieser Gefäßseite, gehört das Fragment mit der Darstellung eines Altars in Umrissmalerei, der zur Hälfte erhalten ist. Ursprünglich befand sich wohl zu beiden Seiten eine Volute. Auf dem Altar ist als Dreieck ein Feuer oder ein Holzhaufen angegeben. Rechts des Altars sind mit verdünntem Glanzton ein Kranz sowie ein aufrechter Zweig aufgemalt. Sie sind auf einem in Umrissen wiedergegebenen Block aufgestellt. Knapp daneben befin-

det sich ein Gewandzipfel. Zweige und Kränze zählen zur Ausstattung griechischer Opferszenen<sup>785</sup>.

Dem Teilbereich um die Bodenlinie eines weiteren Bechers kann das Fragment [93](#) zugeordnet werden. Ein Paar Füße mit hochgebogenen Fußspitzen in der Manier der Rebrankengruppe steht auf einer kleinen Erhebung. Der Mantel dieser Figur hängt vor den Füßen nahe einem Altar herab, auf dem drei Flammen nach oben züngeln. Quer oberhalb des Feuers befindet sich ein runder Gegenstand: Verglichen [mit attisch-rotfigurigen Bildern](#) vom Braten der *Splancha* über dem Altarfeuer scheint eine Figur im Himation einen Speiß mit Eingeweiden über der Flamme zu rösten<sup>786</sup>. Rechts daneben steht ein weiterer Altar, von dem die linke Seite erhalten ist.

Aus der Werkstatt der Mysterienmaler sind keine Szenen vergleichbaren Prozessionszenen überliefert. Einzig die fragmentarische Darstellung [323](#) einer männlichen Figur, die eine Exomis trägt und den runden Henkel eines Behältnisses über den Unterarm gestreift hat, könnte einen Opferdiener darstellen.

#### e) Die Bedeutung der Bilder

In der griechischen Vasenkunst des 5. und 4. Jhs. v. Chr. existieren zu den Bildern auf [290](#), [389](#), [350](#), [297](#) (Abb. 38, [297](#)) und dem Fragment [373/373](#) vergleichbare Darstellungen, die jedoch hinsichtlich der motivischen Anordnung und des Erscheinungsbilds der Figuren nur in Einzelheiten übereinstimmen<sup>787</sup>. In seiner Untersuchung zu Prozessions- und Opferszenen auf attischen Gefäßen stellte Richard Hamilton fest, dass entweder das Opfern bzw. Braten des Opfertieres über dem Altar oder eine Prozession zum Altar dargestellt ist, an der fakultativ ein Flötenspieler, Opferdiener, Opfertier oder eine Kanephorin teilhaben. Selten wird jedoch auf die angerufene Gottheit im Bild hingewiesen<sup>788</sup>. Die Kabirenbecher erfüllen jedoch andere Kriterien.

Die Anordnung und die Tracht der männlichen wie weiblichen Figuren nehmen deutlich Anleihen aus dem ikonographischen und motivischen Repertoire attischer und böotischer [Weihreliefs](#) des späten 5. und 4. Jhs. v. Chr. Martina Edelmanns Untersuchung zu Menschendarstellungen auf Weihreliefs und ebenso Martina Seiferts Studie zu Kindern in Kulte zeigen, dass Män-

<sup>785</sup> vgl. CVA Würzburg (2) 10-12 Taf. 3, 1: [att.-rf. Kylix](#), Ambrosios-Maler, Würzburg Martin-von-Wagner-Mus. L 474, um 500 v. Chr.; van Straten 1995, Abb. 41.

<sup>786</sup> CVA Kiel (1) Taf. 36, 5: [att.-rf. Glockenkrater](#), Nikias-Maler, Kiel Antikenslg. B 54, um 400 v. Chr.; vgl. auch van Straten 1995, 131-140 Abb. 148-152.

<sup>787</sup> vgl. CVA Kiel (1) Taf. 36, 5: [att.-rf. Glockenkrater](#), Nikias-Maler, Kiel Antikenslg. B 54, um 400 v. Chr.; CVA Karlsruhe (3) Taf. 41, 2-3: [att.-rf. Lekythos](#), Bowdoin-Maler, Karlsruhe Bad. Landesmus. 85/1, 480/470 v. Chr. Opferhandlungen vor oder an einer Herme stehen in der att.-sf. und att.-rf. Vasenmalerei nahezu ausnahmslos in Verbindung mit einem Altar, s. z. B. CVA London, British Museum (3) III H e 9 Taf. 45, 6 a-b: [att.-sf. Halsamphora](#), Edinburgh-Maler, London BM WT 220, um 500 v. Chr.; van Straten 1995, Abb. 24: [att.-sf. Halsamphora](#), London Kunsthandel, um 510/500 v. Chr.; CVA Hannover (1) 59 Taf. 48, 8-9: [att.-rf. Skyphos](#), Hannover Kestner Mus. 763, 460/450 v. Chr.; CVA Leiden (4) 30-31 Taf. 189, 5.-6; 190, 2: [att.-rf. Choenkännchen](#), Leiden Rijksmus. van Oudheden, 420/410 v. Chr.; CVA Frankfurt (2) 32 Taf. 79, 5-6: [att.-rf. Olpe](#), Frankfurt Mus. für Vor- und Frühgeschichte B 414, 2. Hälfte 4. Jh. v. Chr. Zum Fehlen des Bildtypus' des Weihreliefs in der att. Vasenmalerei s. Edelmann 1999, 48-50. 91-93. 179.

<sup>788</sup> Hamilton 1992, 138-141; s. auch van Straten 1995; Edelmann 1999, 92-93.

ner auf den Reliefs oftmals bärtig und nahezu ausschließlich mit dem Himation bekleidet sind, wie es auch für die beiden abschließenden Figuren auf den Bechern [290](#) in Athen, [389](#) in Kassel und [350](#) in Theben der Fall ist. Die Frauen auf den Weihreliefs sind abwechslungsreicher gestaltet, aber häufig mit einem Chiton und darüber einem eng um den Körper gewickelten Mantel bekleidet, aus dem noch die rechte Hand hervorschaut. Oftmals ist der Mantel als Schleier über den Kopf gezogen. Kinder und Jugendliche sind wie die Erwachsenen in ein Himation gekleidet, doch haben sie das Gewand so eng um den Körper gelegt, dass auch die Arme und Hände darunter verborgen bleiben. In völlig gleicher Weise wie auf den Weihreliefs ist auch die Tracht der Jünglinge und Frauen auf [389](#), [297](#) und [350](#) (Abb. 38, [297](#)) gestaltet<sup>789</sup>.

Was im Unterschied zu den Weihreliefs auffällt, ist die Charakterisierung der abschließenden männlichen Figur auf den Skyphoi. Sie stützt sich auf einen Stock, und im Fall von [350](#) ist sie eindeutig weißhaarig. Es sind alte Männer, die mit einer Frau und einem Knaben einherschreiten. Keine Kernfamilie vollzieht hier einen Opferzug oder adoriert der Gottheit, sondern die Großeltern mit dem Enkelkind. Sind demnach die Gruppen alter Männer und Frauen als Generation der Familienältesten zu verstehen? Das Fest für Kabiros und Pais als eine kultische Familienveranstaltung? Die wenigen Indizien – und vielmehr gibt das vergleichsweise kleine Bildcorpus der Kabirenvasen nicht her – deuten dies zumindest an.

Was sagen die weiteren Attribute der Figuren über die Szenen aus? Das Adorantenpaar auf dem Becher [290](#) hält jeweils einen Blatzweig in der Hand; bei den Adoranten auf [389](#) und [297](#) lässt sich zumindest aufgrund der Handhaltung annehmen, dass auch sie in weiß aufgemalte Zweige trugen. Auf [350](#) hat sich nichts Derartiges erhalten. Solche Details sind auf den Weihreliefs ebenfalls nicht überliefert, waren aber vielleicht in Malerei oder Metall appliziert. Auf Vasenbildern sind sie ein häufiges Attribut von Teilnehmern in Opferzügen<sup>790</sup>. Ebenso bringen Opferdiener ein Kanoun oder Tablett herbei, auf dem ähnlich wie auf [290](#) Zweige aufgestellt oder unterhalb des Altars aufrecht aufgereiht sind<sup>791</sup>. Zweige dienten zur Kennzeichnung von dem Alltag enthobenen Gegenständen und feierlichen Momenten im Kult, beim Sieg im Agon oder bei der Aufbahrung und Bestattung Verstorbener. In diesem Sinne scheinen auch einige Kabirenbecher durch aufrechte Blatzweige als Kultgeschirr markiert worden zu sein (Abb. 21, [357](#); 28, [387](#). [223](#)).

Singulär ist das *Liknon*, das der Knabe von [350](#) auf dem Kopf trägt. In der Archäologie wird es meist als eindeutiges Kennzeichen einer Mysteriendarstellung gewertet. Ausgangspunkt sind

<sup>789</sup> vgl. LIMC IV 2 (1988) 578 Nr. 234 s. v. Demeter (L. Beschi): [Weihrelief an Demeter und Persephone](#), aus Eleusis, Paris Louvre, 2. Hälfte 4. Jh. v. Chr. Edelmann 1999, 37-38. 42-43; Seifert 2011, 158-181. 204-209; s. auch van Straten 1995, 58-61.

<sup>790</sup> vgl. Graef – Langlotz 1933, Taf. 50 Nr. 636: [Fragment einer att.-rf. Lutrophoros](#), Phintias, Athen Akropolismus. 2.636, 510/500 v. Chr.; s. Anm. 709.

<sup>791</sup> vgl. CVA Würzburg (2) 10-12 Taf. 3, 1: [att.-rf. Kylix](#), Ambrosios-Maler, Würzburg Martin-von-Wagner-Mus. L 474, um 500 v. Chr.; van Straten 1995, Abb. 38; 40; 41; RE V A 1 (1934) 1221-1222 s. v. Thallophoria (A. Tresp).

kaiserzeitliche Bilder wie die bereits genannte [Lovatelli-Urne](#)<sup>792</sup>: Über dem Kopf des Initianden kreist die Priesterin eine verhüllte Getreideschwinge, vermutlich zur rituellen Reinigung. Auch im großen Fries der Mysterienvilla bei Pompeji ist das *Liknon* Teil der Kultprozeduren. Der Inhalt dürfte eine Phallusikone gewesen sein<sup>793</sup>. All diese Beispiele sind jedoch anachronistisch. In vorhellenistischer Zeit, so schreibt Ingrid Krauskopf, ist die kultische Verwendung der Kornschwinge nicht auf einen Mysterienkontext festgelegt. Vielmehr fand der Korb anfangs allgemein Verwendung in Demeterkulten. Seit dem 6. Jh. v. Chr. ist er als Tonvotiv mit Kuchen und Früchten darin etwa im Demeter- und Kore-Heiligtum auf dem Akrokorinth<sup>794</sup> bezeugt oder in kultischen Bildkontexten. In Prozessionen wird der Korb üblicherweise auf dem Kopf getragen, unverhüllt, so dass darin Früchte, Kuchen und ein Phallos sichtbar werden. Auch in der eleusinischen Prozession wurden *Likna* mitgetragen. In anderen Bildern ist der Korb mit der Hochzeit verquickt. Und auf einigen attischen Gefäßen der Hochklassik haben Frauen ein *Liknon* hergerichtet, in dem eine Maske des Dionysos liegt. „Das L.[iknon] enthält also gewissermaßen den Gott, von daher liegt die Übernahme in Mysterienriten nahe.“<sup>795</sup> Ab der Spätklassik tritt es dann auch immer mehr als Gerät im Dionysos-Kult hervor. Aus diesen Gründen überrascht es nicht, dass auch der Junge auf [350](#) eine Getreideschwinge trägt. Wohlgemerkt eine, die unverhüllt ist – Henkel und Korbstruktur sind deutlich angezeichnet. Im dionysischen Umfeld des klassischen Kabiroskults zählten *Likna* also womöglich zum Kultgerät oder dienten zumindest als geeigneter Transportbehälter für Opfer- oder Festgaben. Es sei jedoch angemerkt, dass dieser Korb sonst mit keiner anderen Votivgattung im Heiligtum nachgewiesen ist<sup>796</sup>.

Stimmen die Figuren auf den Kabirenvasen und den Weihreliefs in der ikonographischen Charakterisierung weitgehend überein, so gleichen sie sich auch in der motivischen Anordnung und hierbei grundsätzlich in der prozessionsartigen Aneinanderreihung der Figuren, die sich wie auf [297](#) einer überlebensgroßen Gottheit nähern. Edelmann ordnet solche Weihreliefs in ihre Gruppe der Familienbilder mit Ehepaaren<sup>797</sup> und in die Gruppe der Parastasis-Darstellungen ein: Kleinere und größere Kinder in Begleitung ihrer Eltern und weiterer Erwachsener werden in ‚Parastase‘ gesetzt, d. h. dem Adorantenzug vorangestellt<sup>798</sup>. Das Mitführen eines Opfertieres, das meist von einem kleinen Opferdiener begleitet wird, zählt zu den elementaren Bestandteilen dieser Familienbilder. Bei den Tieren handelt es sich oft um ein Schwein und seltener einen

<sup>792</sup> s. Anm. 750.

<sup>793</sup> Bremmer 2014, 108.

<sup>794</sup> Brumfield 1997, 147-149

<sup>795</sup> ThesCRA V (2005) 262-264. 278-280. 280 (Zitat) s. v. Kultinstrumente (I. Krauskopf); s. auch Bremmer 2014, 75. Vasenbilder mit Getreideschwingen, s. CVA London (4) III H e Taf. 31, 5: [att.-sf. Amphora](#) mit Hochzeitsprozession, London BM, B 174, um 540-530 v. Chr.; CVA Ferrara (37) Taf. 11,1: [att.-rf. Volutenkrater](#), Ferrara NM, T 128, Umkreis des Polygnot, um 440 v. Chr., Heinemann 2016, 458 Abb. 309: [att.-rf- Chous](#), Athen NM, VS 318, Eretria-Maler, um 430-420 v. Chr.

<sup>796</sup> Anders etwa im Demeter- und Kore-Heiligtum auf dem Akrokorinth, s. Brumfield 1997.

<sup>797</sup> Edelmann 1999, 94-99; s. auch Seifert 2001, 207-209.

<sup>798</sup> Edelmann 1999, 104-112.



Stier<sup>799</sup>. Das Motiv des Zurückwendens, das die beiden Frauen auf **297** (Abb. 38, **297**) wiedergeben, ist ebenfalls auf Weihreliefs vertreten<sup>800</sup>. Laut Seifert signalisieren mitunter die Tiere auch das zentrale Thema der Reliefs: Nicht nur Adoration, sondern auch die Vorbereitung zu einem Opfer<sup>801</sup>.

Szenen am Altar sind sowohl auf Vasen abgebildet als auch auf Weihreliefs. Die Fragmente **373/373** und **93** sind aber zu fragmentarisch erhalten, um die Darstellungen zu rekonstruieren. Aufmerksamkeit verdient aber die Tatsache, dass auf **93** mindestens zwei Altäre zu sehen sind, die der Zweizahl von Kabiros und Pais entsprechen könnten.

Edelmann erwähnt in ihrer Studie auch die Kabirenbecher<sup>802</sup>. Ihre Einschätzung zufolge zeige „die Opferung eines Stieres und zugleich auch die parodistische Wiedergabe des Geschehens“ wie auf **389** „ein großes Ereignis, an dem einer der Anwesenden beteiligt gewesen sein kann, in karikiert Form“. Diese Annahme erscheint mir nicht schlüssig. So versteht sie das Rinderopfer auf den Kabirenbechern als tatsächliche Wiedergabe realer Verhältnisse, bei denen es sich um Kulthandlungen öffentlichen Charakters gehandelt haben muss, da ein Rinderopfer den Rahmen eines Familienopfers überstiegen hätte. In diesem Zusammenhang nennt Edelmann aber auch ein Weihrelief an Herakles, das der Komposition des Kasseler Bechers vergleichbar ist und ihr als Beispiel für die Parastasis-Darstellungen dient<sup>803</sup>. Hier führen Vater und Sohn einen Stier heran. Auch dass nur größere Feste „auf den Kabirenvasen in parodistischer Form gezeigt“ seien und somit „nicht das Dankesopfer einer Familie“<sup>804</sup> gemeint sein kann, erscheint nicht überzeugend. Zwar müssen die anderen Bildtypen auf den Kabirenbechern mit Kultteilnehmern als Darstellungen gemeinschaftlicher Veranstaltungen begriffen werden (Abb. 34, **380**; 36, **422**; 8, **6. 8, 103/103, 403**), doch spiegeln die ‚Weihrelief‘-Szenen gerade durch die Zusammenstellung zu familienähnlichen Gruppen den exklusiven Charakter einer Gemeinschaft als Familie und weniger einer Gemeinschaft ‚bloßer‘ Kultteilnehmer wider.

Schließlich muss die unterschiedliche Charakterisierung der adorierten Gottheit geklärt werden. Wurde einerseits der Typus des lagernden Kabiros verwendet (Abb. 38, **297**), der die Ikonographie des Dionysos sowie der Heroen auf ‚Totenmahlreliefs‘ aufgreift<sup>805</sup>, so bewegen sich die Adoranten andererseits auf eine bärtige Herme zu (**290, 389**). Albert Schachter benennt die Herme in ihrem ursprünglichen Sinn als Hermes, da Kabiros auch als Hermes in Erscheinung

<sup>799</sup> Edelmann 1999, 179. Die kleinen Opferdiener tragen bisweilen auch einen Korb mit sich. Solche Opferdiener und Opfertiere sind auch auf den genannten Kabirenbechern abgebildet.

<sup>800</sup> vgl. Oakley 2009, 183 Abb. 7: att. Weihrelief, aus Piräus, Athen NM 1500, um 410-400 v. Chr.

<sup>801</sup> Seifert 2011, 247.

<sup>802</sup> Edelmann 1999, 93 Anm. 549.

<sup>803</sup> Edelmann 1999, 151-152. 107. Vgl. Tagalidou 1993, Taf. 16: Weihrelief an Herakles, wahrscheinlich aus Athen, Venedig Arch. Mus., 420/410 v. Chr.

<sup>804</sup> Edelmann 1999, 151. 179.

<sup>805</sup> Schild-Xenidou 2008, Taf. 40 Nr. 101: böot. ‚Totenmahlrelief‘, aus Theben, Berlin Staatl. Museen Sk 825, um 360/350 v. Chr.

getreten sei<sup>806</sup>. Dagegen gehen Bengt Hemberg und Michèle Daumas davon aus, dass hier Kabiros in Hermenform wiedergegeben ist. Allerdings beruhen diese Vermutungen auf einem modernen bzw. gefälschten ‚Kabirenbild‘<sup>807</sup>. Im Allgemeinen wird für die attischen Hermen angenommen, dass vor dem 4. Jh. v. Chr. neben Hermes keine anderen Gottheiten wie Zeus oder Dionysos in Hermengestalt dargestellt wurden<sup>808</sup>. Auch Birgit Rückert wendet sich gegen die Deutung klassischer Hermenbilder z. B. als Dionysos<sup>809</sup>. Allerdings räumt sie ein, dass sich vom Ende des 6. Jhs. bis ins 4. Jh. v. Chr. ein Bedeutungswandel der Herme in der attischen Vasenmalerei vollzog – vom verehrten Kultbild hin zu einem Symbol in dionysischem oder aphrodisischem Kontext<sup>810</sup>.

Obwohl die attischen Belege gegen eine Deutung einer klassischen Herme als Dionysos sprechen, lassen sich die ‚Kabirenbilder‘ andererseits nicht mit attischen Bildbeispielen der Hermenverehrung in Übereinstimmung bringen. So sind weder die für Hermes typischen Opfertiere Widder und Ziegenbock dargestellt noch ein Altar, der ein Bestandteil nahezu aller Bilder der Hermenverehrung ist. Auf [350](#) ist zwar eine Ziege das Opfertier, es gibt jedoch kein Herme. In den Kabirenbildern fehlen zudem Elemente wie Gehörn oder Pinakes sowie spezifische Kult-handlungen<sup>811</sup>. Hingegen gehören Hermen nicht zu den adorierten Gottheiten auf Weihreliefs. Darüber hinaus existieren keine Nachweise für einen Kult des Hermes im Kabirion<sup>812</sup>. Dass eine Gottheit dort vielleicht dergestalt verehrt wurde, legen neben den Kabirenbechern [einige klein-](#)

<sup>806</sup> Schachter 1986, 91-93 stützt sich für seine Deutung vor allem auf die nicht mehr erhaltene Umrisszeichnung auf der Rückseite des verschollenen Berliner Bechers [358](#) (Abb. 49-50, [358](#)). Die Zeichnung ist jedoch modern, s. *D. VIII. 1. Kabirenbecher 358 in Berlin*.

<sup>807</sup> Hemberg 1950, 189-199; Daumas 1998, 67; so auch van Hoorn 1951, 52. 143.

<sup>808</sup> Wrede 1986, 21-22; Rückert 1995, 290; Rückert 1998, 20. 38; Krämer 2001, 122-133.

<sup>809</sup> Ausschlaggebend für die Annahme einer Verbindung zwischen Herme und Dionysos ist die Darstellung von Hermen auf Choenkännchen, die postulierte Verwandtschaft der Herme zum Maskenidol sowie die allgemeine, ithyphallische Charakterisierung. Die Vasenbilder erlauben aber auch eine Deutung als Hermes, insbesondere, wenn am Hermenschaft ein Kerykeion abgebildet ist, s. Rückert 1998, 160-162. 164-167. 218-220. Zu Hermenbildern mit Prozessionen s. Krämer 2001, 138; LIMC V 1 (1990) 301-303 Nr. 100-128 bes. 301 Nr. 100-102 bis s. v. Hermes (G. Siebert).

<sup>810</sup> In der Vasenmalerei des 4. Jhs. v. Chr. werden „keine Tieropfer vor Hermen mehr abgebildet, ebenso fehlen Prozessionsszenen, Kulthandlungen, die von Flötenbläsern begleitet werden, oder Darstellungen der Verehrung in der Palästra.“ Vielmehr stehen Hermen nun inmitten tanzender Gruppen, die das Tympanon schlagen und bisweilen Thyrsos tragen, die Rückert zufolge auf dionysische Feste hinweisen, die jedoch nicht „echte Lebensbilder“ zeigen, „sondern das festliche Geschehen (...) in ein dionysisches, somit mythisches Umfeld versetzen“, s. Rückert 1998, 219 (Zitat). 220. Zwar möchte Rückert religiöse Veränderungen im 4. Jh. v. Chr. als Ursache hierfür annehmen, sieht aber wegen der Mythenhaftigkeit der Bilder keinen Bezug zu realen Begebenheiten.

<sup>811</sup> vgl. CVA Kiel (1) Taf. 36, 5: [att.-rf. Glockenkrater](#), Nicias-Maler, Kiel Antikenslg. B 54, um 400 v. Chr.; CVA Tübingen (5) Taf. 39, 1-2: [att.-rf. Lekythos](#), Karlsruhe-Maler, Tübingen Antikenslg. des Arch. Inst. der Univ. S./10 1386, um 450 v. Chr. Hierbei handelt es sich insbesondere um Brandopferszenen neben einer Herme, in denen ein Opferdiener in Anwesenheit weiterer Jünglinge einen Fleischspieß über dem Altarfeuer brät, s. Rückert 1998, 189-196. Darüber hinaus werden auf Vasenbildern den Hermen auch unblutige Opfer und Libationen dargebracht, Rückert 1998, 202-205. Bilder, die Prozessionen mit Opfertieren zu Hermen zeigen, können von Rückert allein für die spätarchaische Zeit namhaft gemacht werden. Als klassische Beispiele führt sie nur die Kabirenbecher (!) an, Rückert 1998, 196-199. 218-219. Rückert unterscheidet ausgehend von den Vasenbildern verschiedene Formen des Hermenkults: Darstellung kleiner Hermenheiligtümer mit Altar, Ziegen- oder Stiergehörn sowie Pinakes, Rückert 1998, 185-189; Tieropfer und Prozessionen, Rückert 1998, 189-199; unblutige Opfer und Libationen, Rückert 1998, 202-205; Verehrung mit Musik, Rückert 1998, 205-207; Berührung und Gebet, Rückert 1998, 207-210; Schmückung mit Zweigen, Kränzen und Binden, Rückert 1998, 210-211.

<sup>812</sup> Es existiert nur eine Weihinschrift, die an Hermes gerichtet ist. Diese kann jedoch nicht früher als um 400 v. Chr. datieren, s. *E. I. 4e) Die Inschriften*.

[formatige Terrakotta-Votivhermen](#) nahe<sup>813</sup>. Bis ans Ende des 5. Jhs. v. Chr. gab es den Kult des Heroen Thamakos, der im Unteren Rundbau lokalisiert war<sup>814</sup>. Die Herme könnte sein Kultbild gewesen sein. Über die bloße Vermutung hinaus lässt sich diese Idee jedoch nicht weiterverfolgen.

Es fällt auf, dass die bärtige Herme in den Bildern [290](#) und [389](#) unterschiedlich geformt ist. Im einen Fall handelt es sich um einen quadratischen Pfeiler mit Querbalken, der in Ritzung angegeben ist, im anderen Fall, auf dem Athener Becher, ist die Herme pfahlartig geformt und sie besitzt einen Absatz auf ‚Armhöhe‘. Einer derartigen ithyphallischen Pfeilerfigur, die in einer ländlichen Umgebung auf einen Felsen montiert ist, nähert sich auf einer attisch-rotfigurigen Lekythos ein Jäger. Er hält einen Efeuzweig und hat ein Lagobolon geschultert, an das ein erlegter Hase geknüpft ist<sup>815</sup>. Auf einem [Skyphos in Tübingen](#) bringt Kephalos ein Trankopfer an einer glatzköpfigen Hermenfigur mit Spitzbart und anthropomorphem Oberkörper dar. Die Körperherme steht in einem Steinhäufen, der vermutlich als Altar fungiert<sup>816</sup>. Daneben steht Artemis. Die Namen der Figuren sind beigeschrieben. Dieses Hermenbild weicht von der geläufigen Ikonographie der ithyphallischen Herme mit Pfeilerschaft ab. Johannes Burow spricht sich daher gegen eine Bezeichnung als Priapos aus, da dieser erst ab hellenistischer Zeit in Form von Körperhermen bezeugt sei. Eher handle es sich um „eine nicht benennbare Jägergottheit, eventuell Hermes“<sup>817</sup>. Die Darstellung schildert jedoch keine gewöhnliche Opferszene und ist daher nicht leicht zu lesen. Kephalos sitzt seltsamerweise beim Opfer, und sein Jagdhund, dessen Schwanz die Palmette – vielleicht im Sinne einer Bildkomik<sup>818</sup> – durchkreuzt, steckt seine Nase in einen Igel. Die Folgen seiner Neugier sind absehbar. Die Herme besticht wiederum durch einen hässlichen Glatzkopf mit Spitzbart und einem unschön nach oben geknickten Phallos. Es ist ein rustikales, dem Pan ähnliches Bildnis inmitten einer Wildnis. Könnte hinter der Herme auf den Kabirenbechern eine ähnliche Figur in der Wildnis gemeint sein? Ist sie womöglich gar nicht das Ziel der Prozession, sondern eine Markierung am Temenoseingang? Freilich, diese Überlegungen sind spekulativ. Allerdings deutet die ‚hermenlose‘ Prozession auf [350](#) darauf hin, dass die Herme vielleicht verzichtbar war.

Wenn jedoch ein Kultmal gemeint ist: Ein spezifisches Kultbild ist für Dionysos auf den sog. Lenäenvasen überliefert. Ein mit Maske und Kleidung behängter Kultpfeiler bildet das Zentrum und wird von Mänaden oder bürgerlich gekleideten Frauen umgeben. Die Frauen tanzen oder schöpfen Wein aus Stamnoi, die auf einem Tischchen vor dem Pfeileridol aufgestellt sind. Ganz unabhängig davon, ob hier ein bestimmtes attisches Fest dargestellt ist oder allgemein rituelles

<sup>813</sup> Schmaltz 1974, 136. 169. 182 Nr. 362-367.

<sup>814</sup> s. E. I. 7c) *Der Untere Rundbau*.

<sup>815</sup> Rückert 1998, Abb. 9: [att.-rf. Lekythos](#), Athen NM 12119, 430/400 v. Chr. Vgl. auch die Herme mit gebogenem Schaft, die in einem Steinhäufen montiert wurde, s. Rowe 1959, 13 Taf. 1 c: [Fragment einer att.-rf. Vase](#), aus Rundgrab E 161 in Kyrene, 2. Hälfte 5. Jhs. v. Chr.

<sup>816</sup> CVA Tübingen (5) Taf. 21, 2: [att.-rf. Skyphos](#), Umkreis des Penelope-Malers, Tübingen Antikenslg. des Arch. Inst. der Univ. S./10 1347, 430-425 v. Chr.

<sup>817</sup> CVA Tübingen (5) 52.

<sup>818</sup> Mitchell 2009, 297.

bzw. mythisches Mänadentum gezeigt sein soll<sup>819</sup>, gibt diese Gefäßgruppe ein anthropomorphes Kultbild wieder, vergleichbar einer Herme. Die Analogie zum Kultpfeiler des Dionysos erbringt zwar keine Beweiskraft für einen Kabiros in Hermenform, das dionysische Gepräge des Kabiroskultes regt aber zu der Überlegung an, dass auch Kabiros als anthropomorpher Kultbildpfeiler verehrt wurde.

Die Ikonographie dieser Bildgruppe führt vor Augen, dass die Kabirenskyphoi auch als Weihreliefs fungierten<sup>820</sup>. Doch besteht der Bildträger nicht wie üblich aus Stein, sondern ist ein Kabirenbecher. Dass die Gefäße trotzdem zum Trinken oder Mischen dienten, ist damit nicht ausgeschlossen. Nachweisen ließe es sich jedoch nicht.

Edelmann hat gezeigt, dass Weihreliefs die einzigen Bildzeugnisse privater Opferhandlung und Kultausübung im 4. Jh. v. Chr. darstellen. Ihres Erachtens dokumentieren sie eine private Frömmigkeit, die jedoch in einem öffentlich institutionalisierten Kult und in einem persönlichen Weihgeschenk unter Berücksichtigung ikonographischer und kultischer Traditionen zur Darstellung kommt<sup>821</sup>. Auch Seifert betont, dass es private Stiftungen einzelner oder mehrerer Menschen waren, die entweder zu einem *Oikos* oder einer attischen Phratrie zählten; letztere soziale Struktur existierte allerdings so in Bötien nicht. Die Hamburger Archäologin hebt zudem hervor, dass die attischen Weihreliefs, auf denen Familiengruppen abgebildet sind, allesamt Gottheiten oder Heroen galten, „die dem Wohl von Menschen im Sinne einer Fürsorge-, Heil- oder Kourotropogottheit dienten. Ihre besondere Funktion bestand im Schutz von Heranwachsenden unterschiedlichen Alters und verschiedener Sozialisationsstufen“<sup>822</sup>. In der genannten Votivfunktion scheinen auch die Kabirenbecher genutzt worden zu sein. Zudem lässt sich der Charakter der adorierten Gottheit von den attischen Beispielen ableiten: Offenbar wurden Kabiros und Pais als Schutzgötter für Heranwachsende verehrt.

#### f) Ein Mythos um Kabiros und Pais? ([302](#), [34](#) und [38-40](#))

Bei den alten Grabungen im Kabirion entdeckten die Ausgräber drei zusammengehörige Randfragmente eines Kabirenskyphos, der es ermöglicht, die Ikonographie des Kabiros und des Pais sicher zu erschließen. Auf der sog. Kabirscherbe [302](#) in Athen, die von Gerda Bruns und Karin Braun um 410/400 v. Chr. datiert wird<sup>823</sup>, sind alle dargestellten Figuren durch Beischriften benannt. Der Schriftcharakter bestätigt die Datierung: Die Buchstaben sind böotisch bis auf das vierstrichige Sigma ionischer Form (Tab. 3-4).

<sup>819</sup> Zu den Lenäenvasen, die von August Frickenhaus 1912 zusammengestellt wurden, s. Frickenhaus 1912; Henrichs 1978, 153-154; Versnel 1990, 146-149; Robertson 1993, 228-231. 234-235; Schwarzmaier 2008, 86-89; Heinemann 2016, 429-433. 457-461. 487-491.

<sup>820</sup> Der Große Athener Kabirenbecher [297](#) wurde bei den Ausgrabungen im Heiligtum gefunden, die Kabirenvasse [290](#) stammt angeblich aus Theben und der Fundort des Kasseler Gefäßes [389](#) ist unbekannt; d.h. zumindest für den Becher [297](#) ist eine Votivfunktion auch aufgrund des Fundorts wahrscheinlich.

<sup>821</sup> Edelmann 1999, 93. 177-180.

<sup>822</sup> Seifert 2011, 248 (Zitat). 252. Zu den Phratrien, die es in Bötien offenbar nicht gab, s. Buck 1979, S. XI. 90; Beck – Ganter 2015, 137-138. 141-150; Rhodes 2016;

<sup>823</sup> Wolters – Bruns 1940, 125; Braun – Haevernick 1981, 6.

Rechts liegt der bärtige Kabiros mit kurzem, lockigem Haar im Hüftmantel auf einer Kline, von der der untere Abschluss der Liegefläche zu erkennen ist. Um den Kopf hat er eine weißgesäumte Binde gebunden, die zu einer trapezförmigen Schleife drapiert ist. Seine Stirn geht in leichter Krümmung in die gerade Nase über, der Mund ist leicht geöffnet und die Lippen als sanfte Rundung hervorgehoben. Das Untergesicht wird von einem wohlgeordneten Bart bedeckt. Brust und *linea alba* des kräftigen Oberkörpers sind durch wenige, weiß aufgetragene Linien gezeichnet. Die Kontur des Körpers zeigt in Proportion und Form eine muskulöse und wohlproportionierte Gestalt. In der vorgestreckten Rechten hält Kabiros einen Kantharos, den der vor ihm stehende, nackte Pais mit einer Kanne aus einem großen Krater füllen soll. Pais ist als Knabe mit schlankem und weich gezeichnetem Körperbau charakterisiert, seine Physiognomie ist ebenfalls beruhigt. Auch der Phallos ohne Pubes, was seine Knabenhaftigkeit unterstreicht, ist klein und der antiken Norm entsprechend gebildet. Links mit dem Rücken zum Krater folgt der kleine, nackte Pratolaos, die Hände vor die Brust geführt, ins Hohlkreuz geknickt und mit leicht vorgewölbtem Bauch. Sein Unterkörper fehlt, doch scheint er auf einem tieferen Niveau als Pais und Kabiros zu stehen. Seine Gesichtszüge sind deutlich verzerrt: Die Backen sind feist und rund, und die fliehende Stirn knickt unter den Augenbrauen in eine tief eingesenkte Stupsnase um, an die sich der vorgeschobene, schnabelartige Mund anschließt. Er betrachtet Mitos und Krateia, die eng beieinander stehen und sich anblicken. Mitos, von dem nur noch Brust und Kopf erhalten sind, besitzt ebenfalls eine abnorme Physiognomie. Krateia hingegen ist normativ gestaltet. Sie hat ihre rechte Hand auf Mitos' Schulter gelegt und ihre Linke vor seine Brust geführt. Vermutlich von der Rückseite ist ein kleines Fragment erhalten, das eine Frau namens Saty[ra] zeigt<sup>824</sup> (Abb. 40, 302). Ihr Hinterkopf ist verschleiert und ihre Gesichtszüge ähneln denen von Mitos.



Abb. 40. Kabirscherbe(n) 302 im Athener Nationalmuseum, 10426  
[Umzeichnung aus: Wolters – Bruns 1940, Taf. 5]

<sup>824</sup> Entgegen Nikolaus Himmelmann, der erläutert, dass das Fragment „von der Hand des gleichen Malers“ sei, „aber wegen des breiten Randstreifens wohl nicht zum selben Gefäß“ gehöre, s. Himmelmann 1994, 89 Anm. 4. Die Breite des Randstreifens, die Glanztonfarbe und der Ton der ‚Kabirscherbe‘ und des Saty[ra]-Fragments sind identisch (Abb. 40, 302).



Das Bild auf der ‚Kabirscherbe‘ [302](#) nimmt eine Sonderstellung ein. Genauer gesagt, die Szene lässt sich nicht zweifelsfrei interpretieren, aber zumindest in zwei Richtungen erklären. Zunächst zu Kabiros und Pais: Motiv und Ikonographie entsprechen der Szene [auf einer attisch-rotfigurigen Pelike](#) um 410/400 v. Chr. in New York. Diese Darstellung zeigt, dass die beiden eng an das Bild des gelagerten Dionysos und seines Mundschenks bzw. Sohns Oinopion angelehnt sind<sup>825</sup>. Auch halten Kabiros und Dionysos sowie Pais und Oinopion die gleichen Attribute in Händen, Kantharos und Kanne, Oinopion hat noch ein Sieb umfasst. Ebenso trägt Dionysos eine Binde mit Schlaufe um den Kopf, die als Kennzeichen des Gottes im 5. Jh. v. Chr. fest mit Symposion und Komos konnotiert war. Abweichende Elemente auf der Pelike sind der Papposilen und eine Dienerin mit Tablett.<sup>826</sup>

Gleichzeitig ähneln Kabiros und Pais der Motivkonstellation [zahlreich überlieferter Weihreliefs](#), die einen gelagerten, bärtigen Heros im Hüftmantel beim Gelage nebst seiner auf einem Stuhl oder dem Fußende der Kline sitzenden Heroine und einen nackten Mundschenk zeigen, der mit einer Kanne aus einem Krater Wein schöpft. Neben der Kline steht ein Beistelltisch, der mit Früchten, Eiern und pyramidalen Kuchen gedeckt ist und unter dem sich bisweilen eine Schlange emporstreckt. Als wichtiger Hinweis auf den Heroenstatus des Gelagerten ist der Pferdekopf, der quasi zum Fenster hereinschaut, zu werten. Von einer Seite nähert sich dem Heros zumeist eine Gruppe von Adoranten unter Voranführung eines Opfertiers<sup>827</sup>. Einige Elemente der ‚Totenmahlreliefs‘ finden sich nun auch auf der ‚Kabirscherbe‘ [302](#) und dem großen Athener Kabirenskyphos [297](#) der Rebrankengruppe (Ab. 38, [297](#)).

Es ist folglich denkbar, dass die Ikonographie des Kabiros das Erscheinungsbild eines Heroen referiert und er als solcher verstanden wurde<sup>828</sup>. Der Status von Kabiros und Pais ist durch klassische Textquellen zwar nicht eindeutig festgelegt, doch nennen wenige Vaseninschriften einfach „den Gott“ als Empfänger des Votivs<sup>829</sup>. Damit dürfte am ehesten Kabiros gemeint sein.

<sup>825</sup> Richter 1936, Taf. 152: [att.-rf. Pelike](#), New York MMA 75.2.27, Somzée-Maler, um 420-410 v. Chr. Lapalus 1935, 11-12; Braun – Haevernick 1981, 6; LIMC Suppl. (1997) 920-922 s. v. Oinopion (O. Touchefeu-Meynier); Haubner 1971, 52. Richard Lullies weist darauf hin, dass an der Wende zum 4. Jh. v. Chr. in Böotien in großem Maße die Motive der Schule des Dinos-Malers rezipiert wurden, zu der auch die New Yorker Pelike zählt, s. Lullies 1940, 18. 25.

<sup>826</sup> Krug 1968, 114-115; s. auch *D. VI. I. Gruppen alter Männer und Frauen*. Schachter bezeichnet die Binde als „headband of an initiate“, s. Schachter 1986, 95, d. h. Kabiros sei selbst in den Mysterien kultiviert und stelle daher einen Dämon dar, der einer höherstehenden Gottheit – womöglich Meter – angegliedert sei. Dies erschließt sich seines Erachtens auch aus dem häufig in Weihinschriften verwendeten Epitheton *ἱερός*, das nur niederen Gottheiten gelte. Selbiges Epitheton trägt aber z. B. auch Zeus auf Weihinschriften in Olympia, der bekanntermaßen nicht zu den niederen Gottheiten zählte, s. Rouse 1902, 325-326.

<sup>827</sup> Schild-Xenidou 2008, Taf. 40 Nr. 101: [böot. ‚Totenmahlrelief‘](#), aus Theben, Berlin Staatl. Museen Sk 825, um 360/350 v. Chr. Thönges-Stringaris 1965, 15-20. 48-58. 62-68; van Straten 1995, 94-95. 96-97; Dentzer 1982, 480-503. Zu böotischen ‚Totenmahlreliefs‘ s. Thönges-Stringaris 1965, 25; Schild-Xenidou 1972, 59-60 Nr. 68 (= Schild-Xenidou 2008, 321-322 Nr. 90 Taf. 36, 2. Hälfte 4. Jh. v. Chr.). 67-68 Nr. 78 (= Schild-Xenidou 2008, 334-335 Nr. 102 Taf. 40, 360/350 v. Chr.). 68-69 Nr. 79 (= Schild-Xenidou 2008, 333-334 Nr. 101 Taf. 40, 360/350 v. Chr.). 71-72 Nr. 83 (= Schild-Xenidou 2008, 338-339 Nr. 106 Taf. 42, Mitte 4. Jh. v. Chr.).

<sup>828</sup> Auf [297](#) scheinen zudem Eier für Kabiros aufgetischt zu sein. Eier sind insbesondere als Opferspeisen für Heroen überliefert, s. RAC IV (1959) 738 s. v. Ei (J. Haussleiter). Doch ebenso liegen Eier vor den gelagerten Kultteilnehmern auf der Rückseite von [297](#) und dem Gelagerten auf dem Becherfragment [74](#) in Theben.

<sup>829</sup> s. *E. I. 4e) Die Inschriften*.

Und bis auf die ikonographische Parallele zu den ‚Totenmahlreliefs‘ gibt es keine weiteren Hinweise, dass Kabiros als Heros aufgefasst wurde. Eine eindeutige Antwort lässt sich auch hier nicht finden, aber wahrscheinlich machen, dass Kabiros als Gott angesehen wurden. Und Pais?

Aus der Ikonographie der Bilder erschließt sich sein Verhältnis zu Kabiros wie folgt: Entweder stehen die beiden in einer homoerotischen oder einer Vater-Sohn-Beziehung zueinander<sup>830</sup>. Verglichen mit dem päderastischen Verhältnis zwischen Zeus und seinem Mundschenk Gany-med, lässt sich zwar eine thematische Parallele anführen, doch gilt umgekehrt für Dionysos und Oinopion, dass dieselbe Konstellation – Gott und Mundschenk – Vater und Sohn darstellen können. Παῖς trägt allgemein die Bedeutung „Sohn“, „Tochter“ oder „Sklave“<sup>831</sup>. In böotischen Schriftquellen wird παῖς aber häufig im Sinne von „Sohn“ verwendet<sup>832</sup>. Das Wesen des Kabiros als dionysischer Kourotrophos<sup>833</sup> würde ebenfalls die Deutung als Vater und Sohn bekräftigen. Eine derartige Beziehung stützen insbesondere einige Weihinschriften auf Fragmenten schwarzer Glanztonware, wie z. B. ΔΙΟΓΙΤΑΠΑΙΔΙΚΑΒΙΡΟ – Διογίτα Παίδι Καβίρω – „Diogita dem Pais des Kabiros“<sup>834</sup>. Hier wird Pais explizit als „Pais, Sohn des Kabiros“ angesprochen<sup>835</sup>. Sein göttlicher Status liegt damit nahe, ist aber nirgendwo explizit erwähnt.

Wer sind nun die anderen mit Beischrift benannten Figuren auf [302](#)? Und was ist hier überhaupt dargestellt? Mitos, Krateia und Pratolaos sind über die ‚Kabirscherbe‘ hinaus nicht weiter im Kontext des Kabirions überliefert. Im Bild sind sie deutlich von den Kultinhabern abgesetzt: Pratolaos hat ihnen den Rücken zugekehrt und sie stehen auf einem tieferen Niveau. In der Forschung werden die Namen häufig mit Mysterienkulten in Verbindung gebracht. Otto Kern und Jean-Marc Moret zitieren eine Stelle bei Clemens von Alexandria, an der jener allegorische Bezeichnungen in Anlehnung an den Sokratiker Epigenes erläutert. Diese würden eine Verknüpfung mit den Namen auf der ‚Kabirscherbe‘ erlauben und somit eine Verbindung zu orphischen Mysterien belegen<sup>836</sup>. So trage der Name Mitos die allegorische Bedeutung des männlichen Samens. Krateia sei die Personifikation der weiblichen Kraft. Ihr Name leitet sich von κράτος, Kraft oder Macht, ab, und stellt die weibliche Form von Κράτης dar, was als mystischer Titel überliefert ist<sup>837</sup>. Der Name des Pratolaos setzt sich aus πῶτος gleich πῶτος, „der erste“, und λαός, „Volk“ oder „Heereshaufen“<sup>838</sup>, zusammen. Nach Ansicht von Kern und Moret ist somit

<sup>830</sup> Als Vater und Sohn gedeutet bei Kern 1890, 4; Lapalus 1935, 11-12; Hemberg 1950, 191; Schachter 1986, 88-89; Daumas 2003. Als homoerotisches Paar beschrieben bei Demand 1982, 48; Lebesi 1992 b, 5; Töpferwien 1995; Daumas 1998, 45; Daumas 2005, 860. Ohne Beziehung, sondern als übermenschlicher Knabe bei Thönges-Stringaris 1965, 56 Anm. 47.

<sup>831</sup> Liddell – Scott – Jones 1289 s. v. παῖς; Golden 1985.

<sup>832</sup> Bechtel 1921, 308; Buck 1955, 361. 153 Nr. 28 unter 217.

<sup>833</sup> s. E. I. 4b) *Figurinen aus Ton und Metall* und 4c) *Kreisel und Glocken aus Ton und Metall*.

<sup>834</sup> Wolters – Bruns 1940, 54 Nr. 144 (Diogita). 55 Nr. 150. 67 Nr. 270-273.

<sup>835</sup> Ebenso Kern 1890, 4; Hemberg 1950, 191; Schachter 2003, 135.

<sup>836</sup> Clem. Al. strom. 5, 8, 49, 3. Kern 1890, 7; Lapalus 1935, 12; Hemberg 1950, 203-204; Braun – Haevernick 1981, 6 Anm. 43; Moret 1991, 232-235; Blakely 2006, 42.

<sup>837</sup> Kern 1890, 7; Moret 1991, 233 Anm. 24.

<sup>838</sup> Pape 15 s. v. λαός; 806 s. v. πρώτος; Liddell – Scott – Jones 992 s. v. κράτος. 1029 s. v. λαός. 1535 s. v. πρότερος.

„das erste Menschkind“ oder „le Premier Peuple“<sup>839</sup> gemeint. Mitos und Krateia sind folglich als göttlich-menschliches Elternpaar des Pratolaos anzusehen, die alle drei die Protagonisten eines geheim zu haltenden Mysterienmythos gewesen seien<sup>840</sup>. Étienne Lapalus erschließt zudem aus der innigen Begegnung zwischen Mitos und Krateia, dass es sich um die Darstellung eines *Hieros Gamos* handelt<sup>841</sup>. Außergewöhnlich ist Sandra Blakelys Interpretation der Szene: Pratolaos „has emerged from the ground up to the point of his knees or mid-thigh“<sup>842</sup>. Ihres Erachtens wird Pratolaos gerade aus der Erde geboren.

Gegen die genannten Thesen wendet Rudolf Wachter ein, dass die bei Clemens von Alexandria angeführten Symbolwörter dem Wortschatz für Ackerbau entstammen; Mitos also den gewöhnlichen Getreidesamen meint, nicht das menschliche Spermium<sup>843</sup>. Darüber hinaus betont Wachter, dass der Wortstamm von Krateia nicht die Bedeutung ‚sexuelle weibliche Kraft‘ enthält, und Pratolaos nicht ‚erster Mensch‘ sondern ‚der erste im Volk‘ oder ‚im Heer‘ heißen muss. Albert Schachter hebt hervor, dass die Namen Mitos und Pratolaos typische böotische Personennamen sind, und Krateia außerhalb des böotischen Raums als einfacher Frauename belegt ist<sup>844</sup>.

Schachter und Jan Bremmer identifizieren die Figuren daher als eine den Kabiros adorierende Familie. Alexandre Mitchell will „a parody of a ritual scene“<sup>845</sup> darin erkennen, ohne zu verraten, welches Ritual hier aufs Korn genommen würde. Auch Wachter setzt die ‚Kabirscherbe‘ mit einer „sacrificial procession“ mit menschlichen Adoranten wie auf **297** (Abb. 38, **297**) in Verbindung. Der Skyphos sei als Auftragsarbeit einer Familie entstanden<sup>846</sup>. Die Deutung als Adorationsszene klingt angesichts der vorangegangenen ‚Weihrelief‘-Szenen plausibel. Doch der Teufel steckt bekanntlich im Detail.

Anders als Wachter behauptet, stimmte bereits Herman Winnefeld einer solchen Deutung nicht zu, sondern verweist auf die Unterschiede zwischen den Adorationsszenen **297**, **290**, **398** (Abb. 38, **297**) und der ‚Kabirscherbe‘<sup>847</sup>: Pratolaos kehrt anders als die anführenden Adoranten, die sich Kabiros oder einer Herme nähern, den Kultinhabern den Rücken zu. Ferner sind Namensbeischriften für menschliche Verehrer über **302** hinaus nicht belegt; es sind stets Mythenfiguren betitelt (Tab. 4). Hieraus schließt Winnefeld, dass es sich bei Mitos, Krateia und Pratolaos um mythische Figuren aus dem Kreis des Kabiros handeln muss. Für einen Adorationsszug ist zudem die Tracht der drei Figuren ungewöhnlich: Mitos’ Oberkörper ist unbekleidet, Krateias Haupt unbedeckt und Pratolaos scheint nackt zu sein. Die Figur der Saty[ra] (Abb. 40,

<sup>839</sup> Kern 1890, 7; Moret 1991, 233.

<sup>840</sup> Kern 1890, 7; Moret 1991, 235.

<sup>841</sup> Lapalus 1935, 12-13; s. auch Blakely 2006, 42.

<sup>842</sup> Blakely 2006, 41.

<sup>843</sup> Wachter 2001, 325-326.

<sup>844</sup> Schachter 1986, 93 Anm. 2; Schachter 2003, 131; s. auch Wolters – Bruns 1940, 96 Anm. 4; Hemberg 1950, 203-204 Anm. 7; Wachter 2001, 326 mit Anm. 1213-1215. Eine Weihinschrift auf einem Glanztonkantharos im Kabirion nannte womöglich ebenfalls einen Mitos, s. Wolters – Bruns 1940, 60-61 Nr. 209 (Μιτό[ς]).

<sup>845</sup> Mitchell 2009, 259 (Zitat). 258-259.

<sup>846</sup> Wachter 2001, 326 (Zitat); Schachter 2003, 131; Bremmer 2014, 46.

<sup>847</sup> Winnefeld 1888, 421; Wachter 2001, 326.



**302)** trägt kurzes Haar, ihr Hinterkopf ist mit dem Gewand verhüllt. In dieser Art sind in der attischen Vasenmalerei insbesondere alte Ammen dargestellt<sup>848</sup>. Der ehemalige Bildkontext, dem Saty[ra] angehörte, lässt sich jedoch nicht rekonstruieren.

Wachters, Schachters und Bremmers Deutung als Prozessionszug erklärt zudem nicht die bildbeherrschende physiognomische Differenzierung der Figuren – Krateias Gesichtszüge sind anders als bei Mitos und Pratolaos nicht verzerrt. Auch wenn sich ein möglicher kultischer Bezug nur hypothetisch fassen lässt, kann m. E. für die Kabirenbecher eine Unterscheidung zwischen ideal gestalteten Unsterblichen und abnorm verzerrten Menschen postuliert werden. Demzufolge ist Krateia eine Göttin, Nymphin, Heroine oder ähnliches<sup>849</sup>. Die Scheidung zwischen abnorm und nicht abnorm scheint ein kultimmanentes Charakteristikum darzustellen, das den göttlichen Status der Kultinhaber verdeutlicht, von dem das Menschliche durch den abnormen Körper abgegrenzt wird.

Eine Deutung der ‚Kabirscherbe‘ wird durch das Fehlen adäquater Vergleiche und zeitgenössischer Inschriftenquellen erschwert. Die motivische Anordnung und die Ikonographie der Figuren lassen darauf schließen, dass Mitos, Krateia und Pratolaos die Protagonisten eines vielleicht lokalen Mythos sind, der in enger Verbindung zum Kabiroskult steht. Vielleicht bilden Mitos und Krateia ein Paar, vergleichbar Peleus und Thetis; die eine unsterblich, der andere sterblich. Hinweise auf orphische Mysterienkulte gibt es keine. Die familienähnliche Zusammenstellung der drei Figuren findet jedoch einen Reflex in den Bildern in der Ikonographie griechischer Weihreliefs. Ohne die dürftige Überlieferung zu sehr strapazieren zu wollen, zeigt sich hier das Wesen des Kabiroskults, der sich auch aus einem Teil der übrigen Votivgattungen ermitteln lässt<sup>850</sup>: Kabiros wurde zum Schutz von Kindern und Familie verehrt. Familiäre Konstellationen wie Vater und Sohn oder Großeltern und Enkelkind spielten eine bedeutende Rolle. Und Mitos, Krateia und Pratolaos exemplifizierten diesen Aspekt.

Zu guter Letzt behandle ich noch die thematisch und ikonographisch vergleichbaren Fragmente **34**, **38**, **39** und **40**. Dass die ‚Kabirscherbe‘ **302** hinsichtlich der normativen Körperformulierung von Kabiros und Pais keinen Einzelfall darstellt, machen diese Stücke wahrscheinlich. Auf dem Fragment **34** (Abb. 41, **34**) ist der Kopf eines bärtigen Mannes mit entspanntem Gesichtsausdruck zu sehen: Eine flache Stirn geht über in eine gerade Nase, die Lippen sind dezent gerundet. Über der Stirn befinden sich Reste eines Kranzes und darüber erstreckt sich eine Efeuranke. Auf dem Fragment **39** ist ein kleiner Teil des Oberarms zu erkennen und eine rechte Hand, die einen Kantharos hält (Abb. 41, **38-40**). Hand und Kopf stammen vom selben Gefäß. Dem Bärtigen stand vielleicht ein nackter Jüngling gegenüber, falls das Fragment **40** derselben Gefäßseite zuzuordnen ist: Erhalten ist der Oberkörper eines unbärtigen Jünglings mit schlankem Körperbau. Er hat beide Arme eng am Körper angewinkelt. Dahinter befindet sich ein Gewandzipfel

<sup>848</sup> Schulze 1998, 100-102; Brandt 2002, 73; Lindner 2003, 55.

<sup>849</sup> Hemberg 1950, 192-193 nimmt an, dass es sich bei Krateia um die im 2. Jh. n. Chr. bei Pausanias erwähnte Meter oder Demeter handelt. Kern 1890, 7 bezeichnet sie ebenfalls als Göttin.

<sup>850</sup> s. E. I. 4b) *Figurinen aus Ton und Metall* und 4c) *Kreisel und Glocken aus Ton und Metall*.

oder die Schnauze eines Tieres. Ein Teil eines muskulösen Oberkörpers mit Bartansatz, Fragment **38**, könnte ebenfalls zu diesem Gefäß des Karlsruher Kabirmalers gehört haben. Die Originalscherbe konnte ich jedoch nicht mehr ausfindig machen, die Zugehörigkeit ist daher nicht verifiziert.



Abb. 41. Fragmente **40**, **39**, **34** und **38** (ganz rechts) im Archäologischen Museum von Theben, K 2415 K 1649 K 1646 und K 1597

[Foto: K. Schlott; Bild ganz rechts aus: Braun – Haevernick 1981, Taf. 2,12]

Die normative Physiognomie des bärtigen Zechers macht eine Identifikation als Kabiros wahrscheinlich. Stammt der nackte Jüngling von derselben Gefäßseite, so scheint er auf Kabiros zuzugehen oder ihm gegenüberzustehen – ähnlich dem Pais auf der ‚Kabirscherbe‘. Für diese Benennung spricht auch die Nacktheit und die normative Darstellungsweise des Knaben. Viel mehr lässt sich aus dem fragmentarischen Zustand aber nicht gewinnen.

Weitere Becherfragmente – z. B. **317** und **318** – zeigen einen nackten, jugendlichen Knaben ohne Pubes mit wohlproportioniertem und muskulösem Körper, doch jedes Mal ohne weiterführenden Kontext.

#### 4. Zusammenfassung

Ob die Kultteilnehmer auf den Kabirenskyphoi konkrete Rituale vorführen, lässt sich für keines der hier behandelten Bilder nachweisen<sup>851</sup>. Sie sind aber in kultischem Kontext abgebildet: bei der Zusammenkunft, Prozession, Adoration und vielleicht in Vorbereitung eines *Hieros Gamos*. Als Ereignisse eines Mysterienkults sind die Bilder nicht eindeutig benennbar. Sicher ist: Der Kabiroskult weist klare Komponenten eines dionysischen Kults auf. Hiervon zeugen einerseits die Gefäßform der Kabirenbecher und ihre Funktion als Trink- oder Mischgefäß, andererseits das allgegenwärtige Ornament der Weinrebe und der Efeuranke, die Bilder von ekstatischem Tanz, die Bodengelage, der gelagerte Kabiros und sein Mundschenk Pais sowie die abnorme Körperkonzeption in komischer Aussageabsicht.

<sup>851</sup> vgl. Seifert 2011, 247.

Der Rebrankenmaler gibt die männliche Festgemeinschaft beim Trinkgelage und Bankett mit unterhaltenden Tanzvorführungen wieder. Die Mysterienmaler zeigen vor allem alte Kultteilnehmer – Männer beim wilden Tanz und Frauen wie Männer in Prozessionen. Adoranten außerhalb des Festkontextes stellte wiederum nur die Rebrankengruppe dar: Es sind Familien, die in Verehrung vor Kabiros treten. Mit diesen Bildern zeigten die Vasenmaler offenbar Kernereignisse von Fest und Kult.

Die Bildgruppe alter Männer und Frauen, die einen schweren Mantel, Zweige und Kopfbinden tragen, ließ sich nicht vollständig klären. Dafür aber einige Deutungen plausibel machen. Die Dreiecksschleife kennzeichnet die anführende bzw. zentrale Figur, die mit einer spezifischen Gebärde aus dem Kontext von Kult und Opfer angesprochen wird. Besondere Schleifenformen zieren zumeist die Köpfe von Dionysos, Zechern oder Komasten, sie passen also in einen dionysischen Kontext. Die Exklusivität dieser Figuren im Oeuvre des Mysterienmalers I und ihre besondere Ikonographie lassen vermuten, dass es sich um Priester, eine Gruppe mit ritueller Funktion ähnlich den *Gerairai* der attischen Anthesterien oder Prozessionsteilnehmer wie die *Thallophoroi* des Panathenäenzugs handelt. Zwar deckt sich ihr Aussehen nicht mit den attischen Darstellungen von Priestern, aber womöglich sahen sie im böotischen Kontext nicht genauso aus. Die Altersmerkmale dürften überdies nicht als pejorative Charakterisierung, sondern als positive Qualitäten wie Ehrwürdigkeit und Weitsicht intendiert gewesen sein. Ebenfalls in die Reihe dieser Bilder ist die Darstellung auf **362** zu rechnen. Hier ist ein alter Himationsträger mit jungen Männern assoziiert. Womöglich stellen die Mantelfiguren also die Großelterngeneration dar? Diese Beobachtung deckt sich mit den weiter unten erläuterten ‚Weihrelief‘-Bildern.

Dem Kultcharakter entspricht auch die Wagenfahrt auf **289**. Versetzt mit komischen Motiven, wie dem aufspringenden Alten und dem hohen Tempo sowie dionysischen Bildelementen – die *Oklasma*-Tänzerin, das Tragemotiv, die ithyphallischen Esel und das Tympanon – ist vielleicht eine Hochzeitsfahrt dargestellt. Genauer gesagt ein *Hieros Gamos* mit einem greisen Bräutigam. Die sechs Figuren auf dem umlaufenden Bildfries des Bechers **292** (Abb. 37, **292**) sind ebenfalls mit Festelementen wie Kopfbinden und Zweigen ausgestattet, der nackte, einst weißbärtige Fackeltänzer vermittelt zudem eine gewisse Bildkomik. Ihre Ikonographie stellt auch diese Figuren in den Kontext griechischer Hochzeitsbilder und somit eines etwaigen *Hieros Gamos*. Der Kabiroskult drehte sich in großen Teilen um Kinder, Jugendliche und Familien. Und vielleicht deshalb war die Gründungshandlung eines *Oikos* rituell eingebunden. Auch wenn es sich nicht mehr exakt rekonstruieren lässt, ein *Hieros Gamos* würde im Kabiroskult zumindest keinen Fremdkörper, sondern ein sinnfälliges Ereignis darstellen. Grundsätzlich lässt sich die Darstellung auf **292** aber aufgrund der gestreckten Figurenanordnung nicht ganz leicht deuten. Der Mysterienmaler I hat ungewöhnlich große Bereiche des Frieses unbemalt freigelassen oder diese Teile waren mit inzwischen verlorener weißer Farbe aufgetragen. Der Bildinhalt und die Leserichtung sind daher nicht klar.

Die Bilder in der Ikonographie steinerner Weihreliefs zeugen von der Vielseitigkeit der Kabirenbecher, die offenbar auch als Familienweihgeschenk dargebracht wurden und privater

Frömmigkeit Ausdruck verliehen. Dabei fällt auf, dass den Gruppen immer Knaben vorangehen, eine verhüllte Frau und offenbar alte Männer den Abschluss bilden. Womöglich bringt hier nicht eine Kernfamilie ein Opfertier dar – das sowohl ein Stier, ein Schwein als auch eine Ziege sein konnte –, sondern die Großeltern mit dem Enkelkind. Das Fest und der Kult des Kabiros und Pais könnten demnach dem Schutz und Zusammenhalt von Heranwachsenden und/oder ihren Familien gegolten haben.

Der adorierte Gott ist unterschiedlich charakterisiert: einerseits als gelagerter Zecher im Typus des Dionysos, andererseits als Herme. Der Gelagerte ist recht sicher als Kabiros zu benennen. Diese Ikonographie belegt die ‚Kabirscherbe‘ [302](#), auf der Kabiros‘ Name beigeschrieben ist. Die Herme lässt sich hingegen nicht sicher benennen, letztlich sind für das Kabirion aber nur Kabiros und der Heros Thamakos als mögliche Kandidaten überliefert. In Analogie können die bekleideten Kultpfeiler des Dionysos auf den Lenäenvasen angeführt werden, die vermuten lassen, dass auch Kabiros durch verschiedene Kultbilder in Erscheinung trat. Für Thamakos ist keine Darstellung überliefert. Zusammen mit Pais entspricht Kabiros am deutlichsten Dionysos und seinem Mundschenk Oinopion, auch wenn es gewisse Ähnlichkeiten mit den Heroen auf den ‚Totenmahreliefs‘ gibt. In wenigen Weihinschriften im Kabirion ist jedoch ein ‚Gott‘ genannt, womit wohl am ehesten Kabiros gemeint sein dürfte. Er demnach als Gott angesehen wurde, Pais als sein Sohn, wie es ebenfalls geritzte Vaseninschriften belegen.

Wenige Szenen zeigen einen oder zwei Altäre, sie sind jedoch alle sehr fragmentarisch erhalten. Die zwei *Bomoi* auf [93](#) nehmen vermutlich Bezug auf die Zweizahl der Kultinhaber.

Die einzige bildliche Wiedergabe eines Kabirenbechers auf dem großen Athener Kabirenbecher [297](#) (Abb. 38, [297](#)) gibt keinen Aufschluss über eine rituelle Verwendung der Skyphoi. Im Vergleich zu Weihreliefs scheint das Mädchen den Becher als Motiv dem Kabiros darzubringen.

Die Bildintention der ‚Kabirscherbe‘ [302](#) lässt sich mit den gegebenen schriftlichen wie bildlichen Quellen nicht vollends rekonstruieren. Am ehesten scheint mir ein lokaler oder ein Kultmythos dargestellt zu sein, eventuell eine Art Kultaition. Die familienähnliche Zusammenstellung der drei Protagonisten Mito, Krateia und Pratoalos spiegelt möglicherweise das Wesen des Kabiroskults wider, wie es auch aus den ‚Weihrelief‘-Bildern und vor allem den übrigen Motivgattungen hervorgeht, die im nächsten Kapitel *E. I.* behandelt werden. Kinder und Familie scheinen sich dem Schutz des Kabiros unterstellt zu haben. Mehr noch: Kabiros und Pais wurden offenbar als Schutzgötter für Heranwachsende verehrt. Der sonstige dionysische Charakter des Kults steht dem nicht entgegen. Kinder wurden als weder geistig noch physisch reife Personen aufgefasst, sie folgten ihrem Spieltrieb und ihnen würde es an Selbstkontrolle mangeln<sup>852</sup>. Daher nehmen sie ähnlich kleinwüchsigen Menschen einen Schwellenzustand ein<sup>853</sup>. Sie werden nach der Definition von Victor Turner an den Grenzen der Sozialstruktur verortet, bis sie in ei-

<sup>852</sup> Golden 1990, 5-7; Heinemann 2016, 485-486.

<sup>853</sup> s. *D. II. 1. Die schriftliche Überlieferung zu den Pygmäen.*

nen von Normen geprägten Zustand einkehren, wie z. B. dem Erwachsenwerden<sup>854</sup>. Doch „der Übergang von einem niedrigen zu einem höheren Status erfolgt durch das Zwischenstadium der Statuslosigkeit“<sup>855</sup>. Die dionysische Abnormität des ‚Kabirefiguren‘ spiegelt die kultischen und festlichen Inhalte: Ein ekstatisches Fest, geprägt von hohem Weinkonsum, vielleicht auch komischen Inszenierungen in Form von Komödien und ritueller *Aischrologie*, wurde zu Ehren der Kultinhaber begangen, in deren Obhut sich Familien – Großeltern, Eltern und ihre Kinder – begeben haben. Die Abhaltung athletischer Wettkämpfe ist ebenfalls wahrscheinlich.

---

<sup>854</sup> Turner 2005, 95. 123.

<sup>855</sup> Turner 2005, 97.

## VII. Erstlingswerke<sup>856</sup>

Die verschiedenen Ausprägungen des abnormen Körperkonzepts resultieren zu einem hohen Grad aus dem Malstil und der Maltradition einer Werkstatt. Die Analyse nach stilistischen Kriterien bestätigte, dass die Mehrzahl der Kabirenskyphoi drei Werkstätten zugeordnet werden kann – den beiden Mysterienmalern, dem Kreis um die Rebrankengruppe und dem Pan-Satyr-Maler<sup>857</sup>. Einige Fragmente und Skyphoi entziehen sich jedoch einer Zuweisung und lassen sich überdies nicht zu einer stilistisch homogenen Gruppe zusammenführen. Einzig die krude, bisweilen ‚primitive‘ Malweise und die unkonventionelle Umsetzung der Figuren und floralen Elemente geben Anlass zu der Vermutung, dass die Maler gleichwohl ein- und derselben Gruppe angehörten: ungeübten Malern.

### 1. Unreife Malweise auf sorgfältig getöpferen Gefäßen (330, 329, 404, 293, 434, 598, 188, 294, 295, 385 und 380)

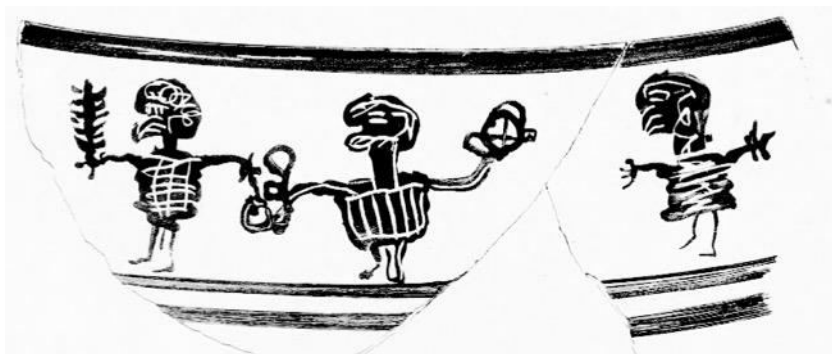


Abb. 42. Fragment 330 eines Kabirenbechers im  
Athener Nationalmuseum, 10530  
[Umzeichnung aus: Wolters – Bruns 1940, Taf. 9,4]

„Das Gekritzelt zu definieren wäre sinnlos“, urteilte Bruns über die Darstellung auf dem Fragment 330 in Athen (Abb. 42, 330). Auf den ersten Blick scheint das Bild tatsächlich nicht die Absicht

und die künstlerische Idee eines abnormen oder gar normativen Körperkonstrukts

zu vermitteln. Mit einer rekonstruierten Höhe von ungefähr 10 cm zählt das Gefäß zu den kleinformatigen Kabirenbechern, die in der Regel ornamental dekoriert sind. Es sind drei Figuren nebeneinander aufgereiht. Die blockartigen Oberkörper sind bei der linken und rechten Gestalt in dicken, horizontalen Pinselstrichen flüchtig aufgetragen, für den Körper der mittleren Figur füllte der Maler ein unförmiges Rechteck mit Glanzton. Strichmännchenartig sind die Extremitäten steif und rechtwinklig vom Körper weggestreckt. Die krakeligen Finger sind sternförmig oder astartig abgespreizt, Beine und Füße sind als einfache Striche wiedergegeben. Zwischen den Beinen der linken und mittleren Figur hängt ein langer, dünner Phallos herab. Demgegenüber dürften die Längsstreifen- und Kritzelmuster auf den Oberkörpern am treffendsten als Gewänder zu deuten sein.

<sup>856</sup> Für die unkomplizierte Bereitschaft, einen Teil der hier besprochenen Darstellungen zu begutachten und zu diskutieren, bin ich der Psychotherapeutin für Kinder und Jugendliche Dr. Erika Meili-Schneebeli (Pfäffikon, Schweiz) zu außerordentlichem Dank verpflichtet! Ihre Anmerkungen haben entscheidend zum Entstehen dieses Abschnitts beigetragen.

<sup>857</sup> s. B. II. Werkstätten, Stilanalyse und Datierung.

Ungleichmäßig dick sind Haar- und Gesichtsdetails eingekerbt worden. Bei der linken Figur ist das Auge mit Wimpern, ferner lockiges Haar und ein Bart angegeben. Diese Figur führt einen Zweig sowie einen rundlichen Gegenstand mit sich, der an einer Schnur befestigt ist. Bärtig ist auch der Mann in der Mitte, der ein Objekt mit drei unterschiedlich großen Schlaufen in der einen Hand hält und einen runden Gegenstand mit eingeschriebenem Kreuz und zwei Laschen in der anderen. Sein Auge ist durch zwei Striche umschrieben, dahinter ist das Ohr eingezeichnet. Die dritte Figur hat längeres, lockiges Haar. Die gestaffelten Bögen im Gesicht sind vermutlich als Mund und Nase zu verstehen. Das Fehlen eines Phallos und die Spirallocken lassen am wahrscheinlichsten eine weibliche Figur in chitonartigem Gewand erkennen.

Abgesehen von dem Zweig ergibt sich auf den ersten Blick keine sinnvolle Identifikation für die Attribute. In Gegenüberstellung mit motivisch ähnlichen Darstellungen von tanzenden oder parataktisch aufgereihten Figuren der Mysterienmaler, die Zweige, Aryballoi, Binden und Tympana in Händen halten (8, [103/103](#), [352](#), [400](#)), scheinen im vorliegenden Fall die gleichen Objekte – Zweig, Aryballos, Tanie und Tympanon – gemeint zu sein. Mit den Bildern von alten Männern und Frauen stimmen auch die motivische Anordnung der Figuren in einer prozessionsartigen Reihe sowie die ikonographischen Elemente der Körperzeichnung überein: Sie sind männlich, bärtig, bekleidet bzw. weiblich und bekleidet<sup>858</sup>.

Der akkurate Verlauf des Streifendekors an Rand, Wandung und Gefäßbasis weicht deutlich von der rohen Malweise der Figuren ab. Ebenso offenbart die Gefäßkontur und die Form der Henkel keine absonderliche Verformung. Da davon auszugehen ist, dass die Standarddekoration an der Drehscheibe ausgeführt wurde<sup>859</sup>, scheint ein geübter Töpfer den Becher geformt und den Grunddekor aufgetragen zu haben. Doch schuf ein anderer Handwerker, der zwar mit den Motiven der Mysterienmalerwerkstatt vertraut war, aber deutlich weniger Malpraxis besaß, die drei Gestalten.



Abb. 43. Kabirenbecherfragment 329 im Athener Nationalmuseum, 10530  
[Umzeichnung aus: Wolters – Bruns 1940, Taf. 15, I. 3]

<sup>858</sup> s. D. VI. 1. Gruppen alter Männer und Frauen.

<sup>859</sup> Noble 1988, 112-113 Abb. 189-200; Scheibler 1995, 84.

Die Malerei auf den zwei anpassenden Fragmenten **329**<sup>860</sup> (Abb. 43, **329**) lässt sich ebenfalls den bisher behandelten Bildern weder stilistisch noch aufgrund des Körperbilds zuordnen. Bruns gibt die Höhe des Bildfeldes mit 5,2 cm an. Damit kann von einer ehemaligen Gesamthöhe des Gefäßes von ca. 11-12 cm ausgegangen werden. Dargestellt sind zwei Schwerathleten – Pankratiasten, Boxer oder Ringer – und ein Wettkampfrichter oder Trainer mit langer Rute. Alle drei tragen lange Spitzbärte oder die schnabelartigen, aufgerissenen Münder sind als gestülpte Lippen zu deuten. Der kräftig gebaute Kampfrichter in Rückenansicht ist mit einem Himation bekleidet, dessen unteren Gewandsaum der Maler durch eine abrupte Pinselwendung nach hinten ausschwingen ließ. Mit dem zu kurz geratenen Arm umfasst der Wettkampfrichter die Rute. Schräg über ihm sind noch die Reste eines Zweiges oder Kranzes zu erkennen. Daneben stehen sich die beiden Schwerathleten mit erhobenen Fäusten bzw. gestreckten Fingern gegenüber. Schulter und Rücken sind durch die schroffe Pinselführung wenig naturalistisch geformt, lassen aber auch keine gewollte, physische Verformung erahnen. Die Arme der Athleten wurden unanatomisch vor den Rumpf gesetzt, zudem ragt das linke Bein des rechten Boxers weit über die Bodenlinie hinab<sup>861</sup>. Nach rechts setzt sich die Szene mit der Darstellung einer zweihenkligen Schale und zweier Hydrien fort, die an der Wand aufgehängt vorzustellen sind. Zwischen den Gefäßen befindet sich ein Zweig oder vielleicht der Teil eines Kranzes. Die Struktur am Boden ist dagegen nur schwer zu deuten. Bruns deutet sie als das Fußende einer Kline, auf der eine Mantelfigur mit angezogenem Knie lagert und vor der Speisen liegen. Dieser Deutungsversuch erscheint plausibel, kann aber letztendlich nicht bestätigt werden, da der Bildausschnitt äußerst unspezifisch ist<sup>862</sup>.

Indessen sind Pankratiasten, Boxer und Ringer, die unter Aufsicht eines Kampfrichters in einer Trainings- oder Wettkampfsituation gegeneinander antreten, ein häufiges Bildthema in der griechischen Vasenmalerei, insbesondere auf panathenäischen Preisamphoren<sup>863</sup>. Im Kabirion fanden die Ausgräber im Kontext der klassischen Bauten sogar mehrere Fragmente von panathenäischen Amphoren<sup>864</sup>. Ringer und Boxer messen ihre Kräfte auch auf dem Kabirenskyphos **355**<sup>865</sup> (Abb. 31, **355**). Die Darstellung der beiden Schwerathleten auf **329** greift also auf eine weit verbreitete und vertraute Motivik zurück.

<sup>860</sup> Leider war es nicht möglich, die Fragmente im Athener Nationalmuseum einzusehen.

<sup>861</sup> Dass zuerst der Streifendekor aufgetragen wurde, kann bei den Kabirenbechern grundsätzlich an solchen Stellen beobachtet werden, an denen die figürliche Bemalung in die umlaufenden Linien übergeht, z. B. bei den Füßen von Figuren. Die Füße überdecken immer den Glanztonstreifen.

<sup>862</sup> Beginnend unterhalb des Kampfrichters, über den Unterleib des linken Boxers und zu den Füßen des rechten verläuft eine dicke Wellenlinie, deren ornamentale oder motivische Bildfunktion sich nicht erklären lässt.

<sup>863</sup> Miller 2004, 47-49 Abb. 68-78 (Ringer). 51-55 Abb. 80-92 (Boxer). 58-59 Abb. 96-102. In Auswahl Beispiele von panathenäischen Preisamphoren mit der Darstellung von Ringern und Pankratiasten, die in einem Zeitraum von ca. 530-320 v. Chr. entstanden sind, s. Bentz 1998, Nr. 6.088 Taf. 30. Nr. 6.134 Taf. 38. Nr. 5.067; 5.068 Taf. 58. Nr. 5.074 Taf. 64. Nr. 5.176 Taf. 78. Nr. 5.237 Taf. 92. Nr. 4.014 Taf. 106. Nr. 4.026 Taf. 111. Nr. 4.097 Taf. 126. Nr. 4.0102 Taf. 130.

<sup>864</sup> s. E. I. 4a) *Keramik – Kabirenbecher, Glanztonkantharoi und panathenäische Preisamphoren*. Braun – Haevernick 1981, 91 Nr. PA 19 a-e Taf. 29, 2. 91 Nr. PA 18 a-f Taf. 30, 1.

<sup>865</sup> s. D. IV. 2. *Bilder von Athleten*.



Auf Seite A des Münchner Kabirenskyphos 404<sup>866</sup> sind drei auf Klinen lagernde Symposiasten, die links von einer Flötenspielerin und rechts von einem Schenkknaben nebst Krater flankiert werden, dargestellt. Neben den Klinen stehen dreibeinige Beistelltischchen, gedeckt mit Trauben, Granatäpfeln und Eiern. Die Zecher sind durch sehr kurze Beine und einen unproportionierten Oberkörper charakterisiert. Beim rechten Gelagerten hat der Maler den Arm völlig unorganisch an den Hals angesetzt, obwohl er bereits einen eng am Körper anliegenden Arm gezeichnet hatte. Ebenso ist der rechte Unterarm des linken Zechers zu kurz geraten. Gleiches gilt für die Flötenspielerin, deren weitgehend normativ gestaltete Bein- und Torsopartie in Missproportion zu ihren kurzen Armen steht. Anstatt die Fläche zwischen Oberkörper und aufgestütztem linken Arm tongrundig zu belassen, hat sie der Maler beim mittleren Zecher schwarz gefüllt und dies durch Auskratzen korrigiert. Der Schenkknabe – durch die Größe und Unbärtigkeit als merklich jünger geschildert – ist durch den rundlichen Bauch als einziger von der Norm abweichend dargestellt. Phallos und Glieder lassen sich hingegen nicht als abnorme Merkmale benennen. Hinter dem Schenkknaben auf einem Podest steht ein amphorenähnlicher Krater.



Abb. 44. Kabirenbecher 293 im  
Athenen Nationalmuseum, 438  
[Umzeichnung aus: Wolters – Bruns 1940, Taf. 19, 9]

Von der gegenüberliegenden Gefäßseite konnte ich in der Münchner Antikensammlung ebenfalls mehrere Fragmente einsehen, die bisher unpubliziert sind. Wiederum lagern auf Klinen drei bekränzte Männer mit Zweigen im Haar. Vom linken und mittleren Zecher sind nur kleine Abschnitte von Körper und Kline erhalten, vom rechten Zecher, in dessen aufgestützter Hand Trauben liegen, Kopf und Oberkörper.

Die unorganische Zusammensetzung der Körperteile sowie die Korrektur an einer Stelle beruhen nicht auf der Idee eines abnormen Körperkonzepts. Als Grund für die Abweichungen kann nicht nur eine flüchtige Malweise namhaft gemacht werden, sondern vor allem maltechnisches Unvermögen.

Der kleine Kabirenbecher 293 (Abb. 44, 293) von nur 6 cm Höhe wurde mit der Umrisszeichnung einer nach links laufenden Figur versehen und mit umlaufenden Streifen an Rand und Wandung verziert. Die Gestalt mit Opfertablett und Binde in Händen ist über die gesamte Wandungshöhe angelegt und durchschneidet die mittleren Dekorstreifen. Die einzelnen Teile des Körpers sind jeweils als geschlossene Einheit verfasst. Einzig der Bauchnabel und eine Art Gürtel um die Taille sind in die Körperfläche gesetzt worden.

Grundsätzlich erscheint die Linienführung fließender als bei den vorangegangenen Beispielen, doch lässt die Zeichnung des Kopfes keinen sinnvollen Zusammenhang erkennen. Außer-

<sup>866</sup> Wolters – Bruns 1940, 115-116 Nr. S 16 Taf. 58, 1-3; Vierneisel - Kaeser 1990, 449 Abb.en.

dem stellen das Bemalen ohne Rücksicht auf die Streifenzier und die Gestaltung in Umrissen<sup>867</sup>, die den Eindruck erweckt, die Zeichnung sei unvollendet, keine gewöhnlichen Komponenten böotischer Vasenmalerei dar. Im 5. Jh. v. Chr. sind Opfertabletträger, bei denen es sich z. B. auf Vasen der ‚Nauplia-Satyr-Cup-Group‘<sup>868</sup> um Satyrn und Mänaden handelt, selten als Einzelmotiv gewählt worden. Satyrn und Opferdiener, die ein Tablett tragen, treten auch auf Kabirenbechern der Rebrankengruppe auf (**61 a, b, c** und **d**, **391**, **290**, **373/373**). Das Bildthema des Miniaturbechers **293** stellt somit keine Unbekannte in der Vasenkunst Südböotiens dar.

Das Fragment **434** (Abb. 45, **434**) gibt ebenfalls Rätsel auf<sup>869</sup>. Eine Beurteilung wird erschwert, da die Randscherbe nicht mehr auffindbar ist und nur auf eine undeutliche Schwarz-Weiß-Fotografie zurückgegriffen werden kann. Ohne das Original lässt sich auch die ehemalige Größe des Bechers nicht genau bestimmen. Dass es sich um das Fragment eines Kabirenbechers handelt, geht nur aus dem Eintrag der zugehörigen Karteikarte im DAI Athen hervor<sup>870</sup>.

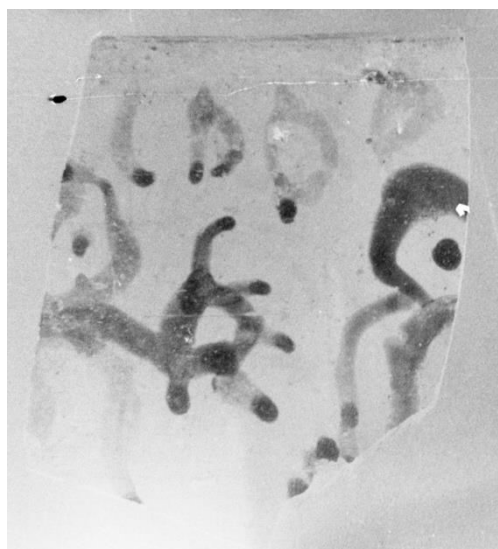


Abb. 45. Fragment **434** vermutlich  
im Archäologischen Museum  
von Theben, K 438 b  
[© DAI Abteilung Athen, KAB-11-1]

Unterhalb des Randes ist mit verdünntem Glanzton eine Reihe von Kreisen, Dreiecken und Bögen in Umrissen aufgemalt worden, die aber weder die Absicht einer ornamentalen Reihung erkennen lassen noch als sinnvolle Buchstabenfolge verstanden werden können. Darunter befinden sich zwei ungewöhnliche kreisförmige Gebilde mit zentralem Punkt, von denen geschweifte Linien abgehen. Beim linken Strichgebilde stößt eine Linie an ein Rechteck an, das mit fünf rundum angeordneten, hakenförmigen Strichen umgeben ist. Beide Figuren erinnern stark an simple Strichmännchen. Es darf

nicht übersehen werden, dass ähnlich den attisch-rotfigurigen Fragmenten **364 a-c** in Bonn, die Gerda Bruns irrtümlich als Kabirenbecherscherben identifiziert und dabei sehr wahrscheinlich ebenfalls von Schwarz-Weiß-Fotografien ausging<sup>871</sup>, auch im Fall von **434** nur mehr ein Bildausschnitt erhalten sein könnte, der auf keinen sinnvollen Zusammenhang mehr schließen lässt.

<sup>867</sup> s. D. VIII. 1. Kabirenbecher **358** in Berlin.

<sup>868</sup> Ure 1940-45, 25-26 Taf. 9.

<sup>869</sup> Braun nahm das Fragment nicht in ihre Publikation der Kabirenbecher auf. Die Ausgräber dokumentierten es als Fundstück, das in die Grabungsfläche eingeschwenkt worden war.

<sup>870</sup> Die Karteikarte legte Braun an. Neben dem Fundort und der Zuweisung des Fragments an die Kabirenware ist folgende Beschreibung notiert: „Innenseite brauner Firnis durchzogen von orange-braunen Streifen. Verdünnter Firnis zwei Männchen. Die Kringel darüber sind keine Graffiti.“

<sup>871</sup> s. E. V. *Unstimmige Fundortangaben*.

Eine ebenfalls unsichere Linienführung offenbart die Malerei auf dem sehr kleinen Fragment **598** eines rot gebrannten Kabirenbechers. Zu erkennen ist der punktierte und gefiederte (?) Körper eines Tieres, von dem der Halsansatz und zwei Vorderbeine erhalten sind.

Als Sonderfall unter den ornamental verzierten Kabirenbechern muss der kleine Skyphos **188** bestimmt werden. Von Henkel zu Henkel, im üblichen Schema der Kabirenbecher mit ornamentalem Dekor, legte der Maler eine zinnenförmige Efeuranke an, die am rechten Bildende in zwei parallelen Strängen endet<sup>872</sup>. An den Ecken der Zinnenranke stehen senkrecht spitze Efeublätter an. Die Form dieser Efeuranke ist singulär. Zwar gibt es eine Reihe von kleinen Kabirenbechern der Rebrankengruppe, die ganz ähnliche Efeublätter zeigen, doch sind Ranke und Blattstiele in regelmäßigen Bögen geschwungen, die eine sicherere Malweise demonstrieren<sup>873</sup> (**172, 177, 179, 211, 212; 214, 237, 244**). Darüber hinaus trug der Maler des Bechers **188** den Glanzton zittrig und ungleichmäßig dick auf. Im Gegenzug sind Rand, Gefäßmitte und Fuß mit sauber gezogenen Streifen dekoriert, und das Gefäß ist sorgfältig getöpft. Die Ringhenkel sind zwar in unterschiedlicher Höhe angesetzt, ansonsten aber gleichmäßig und symmetrisch geformt.



Abb. 46. Kabirenbecher **294** im Athener Nationalmuseum, 542  
[Umzeichnung aus: Wolters – Bruns 1940, Taf. 19, 10]

Eine Serie von morphologisch und stilistisch zusammengehörigen Kabirenbechern erstaunt ebenfalls durch ihre eigentümlichen Bildkompositionen und die steife, malerische Umsetzung. Es betrifft die Kabirenskyphoi **294** und **295**<sup>874</sup> im Athener Nationalmuseum und den Becher **385** in Heidelberg (Abb. 47-48, **385**). Die zylindrische, leicht nach innen geneigte Wandung ist bei allen drei Gefä-

ßen identisch, die in ähnlicher Weise mit einem dünnen Lippenstreifen und einem breiten, horizontalen Band um die Gefäßmitte versehen wurden (App. 8 Zeichn. 21). Der Standring ist außen wie innen bemalt, die Henkel wurden tongrundig belassen. Die Vasen sind sorgfältig getöpft und die Glanztonlinien sind gleichmäßig und deckend aufgemalt. Die Gleichförmigkeit der Gefäße ist derart herausragend, dass sie recht sicher in derselben Werkstatt gefertigt wurden<sup>875</sup>.

<sup>872</sup> Der Standort des Bechers **188** konnte im Archäologischen Museum von Theben nicht mehr bestimmt werden. Bei Braun – Haevernick 1981, 52 Nr. 188 Taf. 12, 5 ist nur eine Seite abgebildet und beschrieben. Laut Braun fehlt „ein Drittel der oberen Wandung“, womit offensichtlich die Rückseite gemeint ist.

<sup>873</sup> Neben dem Kabirenbecher **188** gibt es noch einige andere ornamental verzierte Becher, die mit ähnlich ‚verunglückten‘ Efeuranken verziert wurden: **180, 235** und **386**.

<sup>874</sup> s. Wolters – Bruns 1940, 117 Nr. S 21 Taf. 59, 1.

<sup>875</sup> Möglicherweise gelangten sie gemeinsam in ein Grab in Böotien, s. E. V. *Unstimmige Fundortangaben*.

Entsprechend wählte der Maler für alle drei Vasen dasselbe Bildmotiv: Aus einem schlichten Set an Komponenten – eingerollte Asttriebe, Weintrauben, Blattzweige, Palmetten- und Efeublätter – wurden wunderliche Bäume entworfen, die im Grundmotiv übereinstimmen: In der Bildmitte befindet sich ein Baum, der sich aber in ganz unterschiedlicher Höhe in zwei Äste gabelt. Aus der Gabelung steigt palmettenähnliches Blattwerk auf, das für jeden Baum unterschiedlich arrangiert wurde. Auf dem Becher **295** befindet sich statt einer Palmette an dieser Stelle ein Astwerk mit Weintraube und zwei Volutentrieben. Auf der anderen Gefäßseite ist die flache Gabelung leer verblieben, die gleichen Volutentriebe und eine Art Knospe wachsen jedoch senkrecht aus dem Mittelstamm. Die Seitenäste der Bäume sind mit zwei oder drei gepunkteten Weintrauben behängt und an der Oberseite sprießen zwei (Abb. 47, **385**) oder drei (Abb. 47-48, **385**; 46, **294**) nach rechts geneigte Efeublätter an langen oder kurzen Stielen. Auf **295** wachsen verschieden lange Blattzweige sowie zwei kleine Efeublätter schräg aus den Ästen. Der uneinheitliche Entwurf der einzelnen Elemente setzt sich am Baumstamm fort, der entweder in der Bodenlinie gründet (Abb. 47-48, **385**), in einer dunklen oder in Umrissen gezeichneten Erhebung (Abb. 46, **294**, **295**) oder in einem schleifenartigen Gebilde (**295**).



Abb. 47. Kabirenbecher **385** in der Antikensammlung der Univ. Heidelberg, S 150  
[mit frdl. Genehm. der Antikensammlung der Univ. Heidelberg, Foto: K. Schlott]

In der gleichen Grundform wie die ‚Kabirenmaler‘ entwarf der Maler der Fantasiebäume seine Weintrauben. Doch gleicht an den Fantasiebäumen keine Traube der anderen. Die Stiele sind unterschiedlich lang und reichen bisweilen bis in die Traube hinein (Abb. 47-48, **385**; 46, **294**); zum Teil bestehen die Weintrauben gänzlich aus Punkten, zum Teil aus einem Kreuz oder drei hängenden Ästen mit gepunkteter Kontur (**295**). Trotz der unterschiedlichen formalen Ausführung der einzelnen Fantasiepflanzen gleich sich der Malstil aller sechs Bilder<sup>876</sup>.

<sup>876</sup> Auf dem Heidelberger Becher **385** springt eine Konstellation von drei unterschiedlich großen, schwarzen Punkten ins Auge (Abb. 47, **385**: Die horizontale Linie links von der Dreipunkt Konstellation ist ein moderner Blei-

Der Glanzton wurde ungleichmäßig aufgetragen und die Konturen verlaufen uneben. Auf den beiden Athener Bechern fällt auf, dass der Maler an einigen Stellen seine Fingerabdrücke hinterlassen hat (Abb. 46, **294**, **295**) – vermutlich fasste er aus Unachtsamkeit in die Glanztonbemalung. Gerade die unterschiedlich dicken und mit ungleichem Druck ausgeführten Pinsellinien zeigen, dass beim Maler die Fertigkeit, die Breit- oder Schmalseiten des Pinsels im Malvorgang gezielt einzusetzen<sup>877</sup>, kaum vorhanden war.

Das Bildmotiv der Weinranke, die sich unterhalb des Gefäßrandes erstreckt und aus einem Weinstock in der Bildfeldmitte wächst, wurde vom Pan-Satyr-Maler, der Rebrankengruppe und den Mysterienmalern in vergleichbarer Anordnung konzipiert (**346**, **420**, **416**, **393**). Ebenso versahen diese Maler ihre Weinranken mit Trauben und Blattzweigen, zählten Palmetten und Ranken mit Efeublättern zu deren Standardrepertoire (Abb. 1-3, **382**, **290**, **312**, **430**, **223**). Weintrauben, Palmetten und Efeublätter wurden aber nie aus ihrem jeweiligen Bildzusammenhang entnommen und miteinander kombiniert. Offensichtlich hat sich der ‚Maler der Fantasiebäume‘ der genannten Vorlagen bedient und eigenständige, jedoch unkanonische Varianten ausgebildet. Motiv und Vasenform verlegen die drei Kabirenbecher **294**, **295** und **385** klar in den Kontext der drei Hauptwerkstätten, doch die Ausführung bricht mit deren etablierter Maltradition.<sup>878</sup>



Abb. 48. Kabirenbecher 385 in der Antikensammlung der Univ. Heidelberg, S 150 [mit frdl. Genehm. der Antikensammlung der Univ. Heidelberg, Foto: K. Schlott]

stiftstrich). Diese Dreipunktanordnung erwies sich als eine Art Signatur der Branteghemwerkstatt. Stilistisch lässt sich jedoch keine Verbindung zwischen der Branteghemwerkstatt und dem Maler der Fantasiebäume herstellen.

<sup>877</sup> Zur Verwendung unterschiedlicher Pinsel und der Pinselführung an griechischen Vasen, s. Noble 1988, 111. 118. 13 Abb. 2. 117 Abb. 206. 119 Abb. 207.

<sup>878</sup> Aus dem Kabirion stammen die beiden Fragmente **459** und **460**, die ein vergleichbares Motiv aufweisen, das teilweise aus zusätzlichen Dekorelementen zusammengefügt wurde. So hängen auf **459** oberhalb eines laufenden Hunds an einzelnen Ästen dolchförmige Weintrauben, die von großen Punkten umgeben sind. Zwischen den Trauben befinden sich schräg gestellte Paare von Blattzweigen und langen Ästen, die sich in zwei Voluten spalten. Auf dem zweiten Fragment ist der Teil einer Weinranke erhalten, die der auf **459** weitgehend ähnelt. Der Malduktus ist ähnlich unsicher ausgeführt worden wie beim ‚Maler der Fantasiebäume‘.

Für die Identitätsbestimmung der ungeübten Maler liefert auch die Rückseite des Kabirenskyphos **380** in Göttingen einen Hinweis (Abb. 49, **380**). Der Skyphos stammt aus der Werkstatt des Mystermaalers I, wurde aber nicht gänzlich von seiner Hand bemalt. Die drei weißbärtigen Mantelgreise auf der Vorderseite (Abb. 34, **380**) und der Weinstock auf der Rückseite zählen zum bekannten Stilrepertoire dieser Werkstatt<sup>879</sup>. Linker Hand unterhalb der Traubenranke sitzt ein großer Vogel mit angelegten Flügeln, der nach den Trauben pickt. Auch die Formgebung des Vogels mit schraffiertem Flügel deckt sich mit den Stilmerkmalen der Mystermaalers. Doch anders als die Vögel auf den Bechern **393** und **399** sind Hals- und Rückenkontur des Vogels un-  
stet gezeichnet. Überdies hat der Maler intuitiv die Zeichnung am Körper des Vogels begonnen und ihn knapp über der Bodenlinie platziert. Für die Füße war kein Platz mehr: Sie führen weit über die doppelte Bodenlinie hinaus. Die malerisch unsichere Ausführung resultierte vielleicht aus ungenügender Praxis. Der Göttinger Becher führt vor Augen, dass erfahrene und weniger erfahrene Maler im selben Handlungsraum und zu gleicher Zeit in Kooperation arbeiteten.

Die Reihe der Kabirenbecher(fragmente) soll mit den Beispielen einer böotisch-schwarzfigurigen Pyxis in Bonn, einer Kylix in süddeutschem Privatbesitz und einer Kylix aus dem Kabirion abgeschlossen werden<sup>880</sup>.



Abb. 49. Kabirenbecher **380** in der Antikenslg. des Archäologischen Instituts der Univ. Göttingen, 540 a [mit frdl. Genehm. des Archäologischen Instituts der Univ. Göttingen, Fotos: K. Schlott]

Der stark nach innen gewölbte Gefäßkörper der Pyxis und der scharfe Grat, mit dem die Wandung zur gerundeten Gefäßbasis hin abgesetzt ist, ergeben eine Datierung um 400 v. Chr. oder wenig später<sup>881</sup>. Die Gefäßform ist durch mehrere Beispiele aus Bötien bekannt. Tonware, Oberflächenfarbe und Glanztonfarbe bestätigen die böotische Provenienz der Pyxis. Die untere Wandungshälfte ist durch zwei akkurate Linien gegliedert, die einen umlaufenden Fries mit Vögeln rahmen. Ebenso sind Fuß und Gefäßbasis sauber mit Glanzton bemalt. Die Wandung ist

<sup>879</sup> s. B. II. 2a) Malstil und Dekor.

<sup>880</sup> Avronidaki 2015, 547 Abb. 11: böot.-sf. Pyxis, Bonn Akad. Kunstmus. 805, frühes 4. Jh. v. Chr.; Hillert 2007, 120 Abb. 2: böot.-sf. Kylix, Kreis der Oval Palmette Group, Privatbesitz, um 400 v. Chr.; Wolters – Bruns 1940, Taf. 59, 3: böot.-sf. Kylix, Athen NM 12733, um 400 v. Chr.

<sup>881</sup> vgl. den henkellosen Becher Nr. 25 Appendix I. Das Oeuvre der Branteghemwerkstatt.

umlaufend mit vier einfachen Palmetten und einer Pflanze dekoriert, auf der kleine Tiere sitzen. Zwischen die Palmetten sind einige fliegende Vögel gesetzt.

An sich entspricht das Bildmotiv den üblichen Dekorschemata der südböotischen Lotus-Palmetten-Ware, bei der häufig Palmetten und Vögel kombiniert wurden<sup>882</sup>. Doch weicht die staccatohafte Zeichnung auf der Bonner Pyxis in grundlegenden Aspekten von den motivischen Parallelen ab: Das ungleiche Größenverhältnis von Palmetten und Vögeln wie auch das Motiv fliegender Vögel sind ungewöhnlich. Auch divergiert die Formgebung der einzelnen Elemente erheblich, ohne die Absicht einer kontrastreichen Bildgestaltung erkennen zu lassen. Die Vögel sind zwar in einem repetitiven Schema als antithetische Paare angeordnet und gleichen sich im Figurenmotiv, doch variieren die einzelnen Körperformen von Vogel zu Vogel beträchtlich. Die vier Palmetten sind ebenfalls im Aufbau identisch, doch ergeben sich grundlegende Unterschiede in der Ausführung. Drei Palmetten positionierte der Maler nebeneinander inmitten des Bildfeldes, den Basiswinkel der vierten platzierte er in der oberen Rahmenlinie des Vogelfrieses. Bei zwei der mittigen Palmetten wurde am rechten Fächer ein Blatt mit Seitentrieb angefügt. Auch bei der rechten Palmette sind einzelne Stängel verknüpft, doch ist die Zeichnung insgesamt ausgewogener angelegt und ausgearbeitet. Die Formgleichheit deutet darauf hin, dass die drei Palmetten von derselben Person entworfen wurden. Hingegen unterscheidet sich die letzte Palmette auf der Bodenlinie von den vorangegangenen. Der Maler formte die Blätter links mit einem dünnen Schaft, diejenigen rechts mit einem dicken. Es ist möglich, dass die letzte Palmette von einem anderen Maler skizziert wurde. Derselbe Vasenmaler könnte seine Malweise aber auch von Palmette zu Palmette korrigiert und verfeinert haben.

Kaum entzifferbar ist dagegen die Zeichnung der Blattpflanze auf der Bonner Pyxis. Aus einem kleinen, flachen Winkelbogen erwächst ein dolchförmiger, schraffierter Stamm, von dem fünf balkenförmige Fortsätze abgehen, die mit verdünntem Glanzton in Umrissen aufgemalt wurden. Auf dem untersten rechten Trieb sitzt ein vierbeiniges Tier mit einem voluminösen und einem dünnen Körperende, und gegenüber hockt ein Tierchen auf zwei Beinen, mit Stummelschwanz und winzigem Kopf. Eine Benennung dieser Tiere ist kaum möglich<sup>883</sup>. Zwar sind Bäume oder fantastische Pflanzen in der böotisch-schwarzfigurigen Vasenmalerei als Teil eines Lotus-Palmetten-Dekors oder als Landschaftsangabe in Vasenbildern integriert worden<sup>884</sup> (Abb. 36, 422, 401), doch Aufbau und Linienführung des ‚Baumes‘ auf der Bonner Pyxis besitzen keinerlei Ähnlichkeit mit derartigen Ranken- und Rosettenstauden. Die Pyxis in Bonn bestä-

<sup>882</sup> Avronidaki 2015, 544-548; s. ebenso Nr. 4, 6, 25 und 30 in *Appendix 1. Das Oeuvre der Branteghemwerkstatt*; s. auch Ure 1940-45, Taf. 7, 5: *böot.-sf. henkelloser Becher / Pyxis*, Mystenmaler I, Athen NM 13094, um 400 v. Chr.; CVA Heidelberg (1) 47-48 Taf. 28, 1 (s. auch Walker 2004, 315. 149 Nr. 202 Abb. 12 Taf. 105, 2-6): *böot.-sf. henkelloser Becher / Pyxis*, Heidelberg Antikenmus. der Univ. S 159, letztes Viertel 5. Jh. v. Chr.

<sup>883</sup> Christina Avronidaki 2015, 546 benennt sie als Vögel. Das vierbeinige Tierchen kann aber kaum ein Vogel sein.

<sup>884</sup> vgl. die Stamnos-Pyxis in Würzburg, s. *Appendix 1. Das Oeuvre der Branteghemwerkstatt*; s. auch CVA Paris, Louvre (17) 36-37 Taf. 40, 1: *böot.-sf. Lekane*, Paris Louvre MNC 743, letztes Viertel 5. Jh. v. Chr. Ebenso sind in att.-rf. Vasenbildern Rankenbäume als vegetabile Landschaftsindikatoren eingefügt worden, s. Jacobsthal 1927, Taf. 64 a: *att.-rf. Oinochoe*, Nikon-Maler, London BM E 538, um 470/460 v. Chr.; Jacobsthal 1927, Taf. 64 b; CVA Berlin (9) 36-39 Taf. 16, 3; 17, 1-2: *att.-rf. Hydria*, Polygnot-Gruppe, Berlin Staatl. Museen F 2388, 450/440 v. Chr.

tigt die vorangegangenen Beobachtungen: Ein akkurat getöpftes Tongefäß mit unauffälligem Grunddekor erhielt eine figürlich-ornamentale Bemalung, die weder als absichtlich abnorme noch als routinierte Malerei bezeichnet werden kann.

Auf der Außenseite einer böotisch-schwarzfigurigen Kylix in Privatbesitz, die Andreas Hillert veröffentlichte, macht sich ein Mann mit einer Axt über eine Lotusblüte her, während ihm eine weitere Figur mit einer Fackel leuchtet<sup>885</sup>. Die Körperformen beider Figuren buchten nicht nur voluminös aus, sondern die Dicke der Extremitäten variiert beträchtlich. Der Konturenverlauf zeugt zudem von einer zittrigen Malweise, die auch die beiden Palmetten zu den Seiten der figürlichen Szene charakterisiert. In der Mitte des gegenüberliegenden Bildfelds steht ein kampfbereiter Krieger mit Helm, Lanze und Schild, der sich durch ein ganz ähnliches Körperkonzept auszeichnet. Auch er wird von zwei Palmetten flankiert, von denen eine nahezu vollständig verloren ist.

Der Bildaufbau entspricht dem Schema zahlreicher böotischer Kylikes: Zwischen zwei Palmetten steht eine oder stehen zwei Figuren<sup>886</sup>. Hillert versucht nachzuvollziehen, in welcher Reihenfolge der Maler vorgegangen ist, und gelangt zu dem Schluss: „Unter Verwendung ikonographischer Formeln, die ihm [dem Maler] gewissermaßen in Fleisch und Blut übergegangen waren (...), malte er assoziativ das, was ihm spontan durch den Kopf ging“<sup>887</sup>. Genau das Gegenteil scheint aber der Fall zu sein. Dem Maler sind die Gliederung und Realisierung geläufiger Ornamente wie die Palmetten und menschlichen Figuren noch nicht in Fleisch und Blut übergegangen. Ob den Maler es zudem „kaum mehr als ein paar Augenblicke gekostet“<sup>888</sup> hat, das Bild anzufertigen, d. h. in welcher Geschwindigkeit er vorging, lässt sich nicht feststellen.

Eine abschließende Betrachtung soll der böotisch-schwarzfigurigen Kylix in Athen gewidmet sein, die im Kabirion gefunden wurde<sup>889</sup>. Entsprechend den oben genannten Vasen verläuft die Profilkontur der tiefschaligen Kylix präzise. Ungewöhnliche Formfehler lassen sich nicht erkennen. An der Außenseite des Gefäßkörpers sind in einem fortlaufenden Fries Jagd- und Kampfszenen angeordnet, die von einem breiten Baum mit fächerartigem Astwerk unterbrochen sind.

<sup>885</sup> Hillert 2007, 120 Abb. 2: böot.-sf. Kylix, Kreis der Oval Palmette Group, Privatbesitz, um 400 v. Chr. Anders als Hillert resümiert, kann die Schale m. E. dem Kreis der Oval Palmette Group zugewiesen werden, vgl. Walker 2004, 289-295 Tab. 17 B (420/410 v. Chr.). Hillert deutet die Lotusblüte als Olivenbaum und die Fackel als Fahne, s. Hillert 2007, 119. Diesen Deutungen ist nicht zuzustimmen. Ebenso die Schlussfolgerung, die Zerstörung von Olivenhainen spiele auf zeitgenössische Ereignisse während des Peloponnesischen Krieges an, ist kritisch zu bewerten, s. Hillert 2007, 124.

<sup>886</sup> vgl. Ure 1933, 32 Nr. 6. 28 Abb. 28-29: böot.-sf. Kylix mit niedrigem Stiel, Bonn Akad. Kunstmus. 359, um 420 v. Chr.

<sup>887</sup> Hillert 2007, 126.

<sup>888</sup> Hillert 2007, 125.

<sup>889</sup> Wolters – Bruns 1940, Taf. 59, 3: böot.-sf. Kylix, Athen NM 12733, um 400 v. Chr. Der tiefe Schalenkörper mit leicht nach oben gerichteten Henkeln und der hohe, kegelförmige Fuß legen eine Datierung der Kylix zwischen 425-375 v. Chr. nahe, vgl. Walker 2004, 129-130 Nr. 164 Abb. 10 iii: Lotus-Palmetten-Kylix, Reading Ure Mus. 73.IX.17, um 420 v. Chr.; CVA Reading (1) 31 Taf. 19, 7 a-b: Lotus-Palmetten-Kylix, Reading Ure Mus. 39.IX.7, Ende 5. Jh. v. Chr.; CVA Reading (1) 31 Taf. 20, 3 a-b: böot.-sf. Lekane, Reading Ure Mus. 27.IV.12, 1. Viertel 4. Jh. v. Chr.



Links des Baumes steht ein Kämpfer in Rückenansicht, der seine Lanze Bruns zufolge in den Hals eines pferdeähnlichen Tieres stößt<sup>890</sup>. Unter dem Henkel fliegt einer vermutlich männlichen, breitbeinig stehenden Figur ein Vogel entgegen. Diese hält einen Bogen oder ein Wurfwort in der Hand. Bruns vermutet, dass die rundliche Kalotte der Figur einen Helm und der breite Oberkörper einen Chiton wiedergeben sollen, was sich aber „bei der Schmiererei nicht sicher erkennen“<sup>891</sup> lässt. Der Bildfries endet mit einer Verfolgungsszene, in der ein großer, schlanker Hund hinter einem Hirsch herjagt. Diese Szene ist soweit zur benachbarten Gruppe aufgerückt, dass der Hirsch dem Bogenschützen in den Rücken zu springen scheint, obwohl zur anderen Seite hin noch ausreichend Platz zur Verfügung gestanden hätte. Ganz ähnlich verhält es sich mit den Beinen des Kämpfers, die weit unter die Bodenlinie gerutscht sind, wohingegen der Baum und der Bogenschütze auf der Linie zu stehen kommen. Die Figuren selbst und die Figurenpaare sind relativ willkürlich im Bildfeld arrangiert und durch ungleichmäßige Pinselbewegungen mit blockartigen Torsi, wuchtigen Köpfen und strichartigen Ärmchen gezeichnet worden.

Jäger, die Wild, Eber oder Fuchs erlegen, und Hunde, die dergleichen Tiere verfolgen, haben die Rebrankengruppe und der Mysterienmaler I auf einer Serie von Kabirenbechern thematisiert<sup>892</sup> (298, 301, 387, 388). Die Bildepisoden auf der Kylix stellen also keine Unbekannte dar. Das Gegenübertreten von Vogel und Bogenschütze erinnert an Einzelmotive der Geranomachie; die Kraniche sind aber zumeist als große, schlanke und langhalsige Vögel charakterisiert – anders als der kurzhalsige, massige Vogel auf der Kylix. Auf den Kabirenbechern sind die Pygmäen für gewöhnlich auch nicht mit Pfeil und Bogen bewaffnet<sup>893</sup> (Abb. 20, 324.1; 18, 354, 367, 399). Zuletzt befremdet auch die Auseinandersetzung zwischen Krieger und Pferd, außer man möchte in der Szene eine mythische Begebenheit erkennen wie z. B. Herakles, der die Pferde des Diomedes einfängt. Für einen mythischen Kontext fehlen jedoch entsprechende ikonographische Indikatoren. Es ist auch möglich, dass der Maler die Darstellung eines Rotwilds oder Wolfes beabsichtigte. Bruns ist grundsätzlich zuzustimmen, dass die unpräzise Malweise eine detaillierte Lesung des Bildes erschwert. Am ehesten sind die Szenen als Bilder der Jagd zu verstehen, die einen festen Platz im Oeuvre der ‚Kabirenmaler‘ hatten. Ähnlich verhält es sich mit dem Baum. In umlaufenden Friesen fungieren Bäume auf böotischen und attischen Vasenbildern als Raumindikatoren, als Dekor, zur Trennung von Bildszenen oder zur situativen bzw. attributiven Charakterisierung des Bildthemas und der dargestellten Figuren<sup>894</sup>.

<sup>890</sup> Wolter – Bruns 1940, 118.

<sup>891</sup> Wolter – Bruns 1940, 118.

<sup>892</sup> s. D. IV. 1. *Bilder der Jagd*.

<sup>893</sup> s. D. II. 3. *Die Pygmäen auf den Kabirenbechern*.

<sup>894</sup> s. z. B. CVA Paris, Louvre (17) 36-37 Taf. 34, 1: [böot.-sf. Lekane](#), Paris Louvre MNC 743, letztes Viertel 5. Jh. v. Chr. Dietrich 2010.

## 2. Wer sind die Maler?

Die beschriebenen Vasen gewähren Einblick in ein außergewöhnliches Phänomen der böotischen Vasenmalerei. Eine Untergruppe von Malereien zeichnet sich durch einen dezidiert unkontrollierten Malduktus auf morphologisch normativen Vasen aus<sup>895</sup>. Jedes Gefäß wurde von einem erfahrenen Töpfer geformt, der ebenso kundig den Standarddekor mit umlaufenden Streifen auf das Gefäß auftrug. Die Maler des figürlichen oder floralen Bildschmucks dagegen demonstrieren einen wenig sicheren Umgang mit ihrem Handwerkszeug. Das Ausüben von unterschiedlich starkem Druck und das konstante Ziehen des Pinsels ermöglichen dem geschulten Vasenmaler, bildsituativ die erwünschten Formen zu kreieren. Dieser Prozess ist bei den Vasenmalern der vorliegenden Gruppe noch nicht zur völligen Reife gelangt. Hiervon zeugen das steife Geäst der Fantasieebäume und deren stark differierende Formelemente. Dergleichen können die Strichmännchen auf dem Fragment **443** (**443a**, **443b**) oder die drei blockartigen Figuren von **330** (Abb. 42, **330**) nicht als intentionell abnorm gestaltete Figuren verstanden werden.

Das gemeinsame Arbeiten von erfahrenem und unerfahrenem Maler (Abb. 34, **380**; 49, **380**) sowie die Verbindung von sorgfältig gedrehten Bechern mit unreifem Malstil beleuchtet überdies den Entstehungskontext der Gefäße: Maler und Töpfer müssen in derselben Werkstatt gearbeitet haben. Die motivische Übereinstimmung mit Bildern der böotischen Vasenmalerei untermauert diese Feststellung. In gleicher Weise sind die beiden Kylikes und die Bonner Pyxis eng mit den Malern der Kabirenskyphoi verbunden: Die Athener Kylix wurde im Kabirion entdeckt, die Pyxis und die zweite Kylix können formal zur südböotischen Töpferware gerechnet werden.

Können die Identität und der gesellschaftliche Status dieser Vasenmaler ermittelt werden? Auf den ersten Blick erinnert der Malstil an Zeichnungen von Kindern im Grund- und Vorschulalter. Eine solche Analogie erscheint zunächst willkürlich und besitzt auch keine wirkliche Beweiskraft, da z. B. auch Erwachsene, die das Zeichnen oder Malen nicht konstant trainieren, die künstlerischen Fähigkeiten eines Zwölfjährigen nicht unbedingt übertreffen müssen. Mit diesem Vergleich sind aber bereits mehrere, voneinander abhängige Aspekte für die Frage nach der sozialen Identität der Maler angeschnitten, abgesehen davon dass sie in Böotien sehr wahrscheinlich dem Kreis der Handwerker mit eingeschränktem Bürgerrecht angehörten<sup>896</sup>. Zur Antwort auf die Frage, ob es sich um Malereien von Kindern und Jugendlichen handelt, und welche Folgerungen sich hieraus ergeben, müssen grundlegende Kriterien von Kinderzeichnungen definiert und mit den antiken Bildern abgeglichen werden. Eine elementare Rolle spielt hierbei auch die Frage, in welcher realen, antiken Situation ein solches Szenario vorstellbar ist.

<sup>895</sup> Einen Vergleich bieten einige Exemplare einer indigenen, unteritalischen Ware, die aus der Gegend von Peuketia in Apulien stammen, s. De Juliis 2006, 48 Nr. 14.2. 369. 372 Abb. 4. 385 Anm. 139: peuketischer Teller, Jäger mit drei Speeren (?), zwei Hunde, zwei Vögel und Pflanze (?), Taranto NM, 2. Hälfte 4. Jh. v. Chr.; Orlandini 1972, 293 Taf. 63, 1: peuketischer Krateriskos, Reihe von Vögeln und darüber Mohnblumen, Bari Arch. Mus., 7./6. Jh. v. Chr.; Orlandini 1972, 293 Taf. 63, 2; 64, 1: peuketischer Kelch, Hähne, männliches Monster (?), Pferd und Myrtenkranz, Bari Arch. Mus. 7413, 7./6. Jh. v. Chr.; s. auch *B. II. 7 Fehlidentifizierte ‚Kabirenware‘*.

<sup>896</sup> s. *E. II. Das Polyandrion von Thespiai (424 v. Chr.)*.

In der neuzeitlichen Forschung zur psychologischen und pädagogischen Aussagekraft von Kinderzeichnungen, die zumeist auf Vergleichen aus verschiedenen kulturellen Kontexten basieren, existieren freilich divergente Meinungen zu einzelnen Phänomenen und Befunden. Es können aber einige kulturübergreifende Parameter für die Konzeption von Kinderzeichnungen zusammengestellt werden. Einschränkend muss jedoch vorausgeschickt werden, dass aufgrund der gegensätzlichen Ausgangsposition vieler Fragen, denen innerhalb der Forschung zu Kinderzeichnungen nachgegangen wird, nicht für das vorliegende antike Material gestellt werden können<sup>897</sup>. Psychologen und Pädagogen legen ja die Tatsache zur Grundlage, dass die Bilder von Kindern angefertigt wurden. Somit können exakte Studien über den Malduktus in Abhängigkeit zu Alter und geistiger Entwicklung geführt und mögliche Veränderungen in der Themenwahl beobachtet werden. Für das antike Material sind derartige Zielsetzungen auszuklammern.

Als primäres Merkmal sind Kinderzeichnungen von der unkontrollierten Handhabung des Malwerkzeugs geprägt. Erst mit dem Älterwerden und durch wiederholtes Malen und Ausprobieren sammeln Kinder genügend Erfahrung und somit auch größere Kontrolle über Stift oder Pinsel<sup>898</sup>. So können in den Bildern von kleinen Kindern die dargestellten Objekte vom Betrachter oftmals nicht identifiziert werden. Erst eine beschreibende Aussage verleiht der Zeichnung Sinn<sup>899</sup>. Kinder neigen auch dazu, z. B. bei Pflanzen und Bäumen die Äste im rechten Winkel zum Stamm anzuordnen und die Zweige senkrecht zum Ast zu stellen. Eine ähnliche ‚Tendenz zur Rechtwinkligkeit‘ zeigt sich auch bei den Darstellungen von Menschen, bei denen die Arme im rechten Winkel zum Torso stehen<sup>900</sup>. Oftmals klappen Kinder die verschiedenen Ansichten eines Objekts in eine Bildebene oder vereinen verschiedene Blickwinkel in einem Bild, um dem persönlichen Wunsch einer symmetrischen Gestaltung gerecht zu werden und so viele Informationen wie möglich über das Gezeigte ins Bild zu bannen<sup>901</sup>. Manchmal werden Gegenstände oder Personen, die als bedeutend erachtet oder mit denen bestimmte Gefühle verknüpft werden, größer bzw. kleiner dargestellt als im realen Größenverhältnis vorgegeben<sup>902</sup>. Außerdem neigen Kinder dazu, Bewegungen starr und undynamisch zu konstruieren.

Was die Themen betrifft, so zeichnen Kinder überwiegend Gegenstände und Lebewesen aus ihrer eigenen, direkt empfundenen Erlebniswelt, die auch ihre Themenwahl diktiert. In den modernen westlichen Kulturen sind dies besonders Menschen, Bäume, Tiere und Häuser<sup>903</sup>. Dabei scheint die Darstellung des Menschen, die mit steigendem Alter an Komplexität, Erkennbarkeit

<sup>897</sup> Hierzu zählen situative Prozesse, die durch Versuchsreihen empirisch analysiert werden. Kindern wird z. B. ein Objekt gezeigt, das sie malen sollen. Dabei malen Kinder im Vorschulalter aber nicht die reale Vorlage mit seinen spezifischen Eigenheiten ab, sondern greifen auf ein „generic internal model“ zurück, da der Transfer von dreidimensionalem Objekt in die Fläche noch nicht bewältigt werden kann, s. Krampen 1991, 44-45; Cox 2005, 75. 80; Sawyer – Goldstein 2019.

<sup>898</sup> Cox 2005, 50. In einer schriftlichen Korrespondenz vom September 2008 betonte Erika Meili-Schneebeli diesen Sachverhalt ganz besonders als Merkmal für eine Kindermalerei.

<sup>899</sup> Cox 2005, 53-62; Fattal 2017.

<sup>900</sup> Meili-Schneebeli 1997, 54-55.

<sup>901</sup> Meili-Schneebeli 1997, 52-53; Cox 2005, 100-107; Fattal 2017.

<sup>902</sup> Meili-Schneebeli 1997, 55; Cox 2005, 145-148. 176. 256.

<sup>903</sup> Graf – Partsch – Voggeser-Harris 1982, 15; Mortensen 1991, 11; Cox 2005, 208-238.

und Naturalismus zunimmt, an erster Stelle zu stehen<sup>904</sup>. Während dieser Entwicklung übt das Eingreifen von Eltern und Gleichaltrigen einen deutlichen Einfluss auf das Ergebnis aus, da z. B. bestimmte Erwartungen der Eltern erfüllt werden möchten<sup>905</sup>. Die Präferenz für das Bild des Menschen stellt auch einen Hauptaspekt antiker Kunst dar und darf hier nicht als isolierter Faktor für die vorliegende Beweisführung verstanden werden.

Scheinbar unabhängig von ihrem kulturellen Umfeld zeichnen Kinder im Alter zwischen zwei und fünf Jahren sog. [Kopffüßler](#), eine simplifizierte Darstellung des Menschen. Bei Kopffüßlern repräsentiert der Kreis den Kopf, die angefügten Linien die Glieder und der Torso wird zwischen den Beinen imaginiert<sup>906</sup>. Später fügen die Kinder [ihren menschlichen Figuren](#) z. B. Kreise mit abgehenden Strichen als Hände hinzu, die Rechtwinkligkeit der Extremitäten wird allmählich zurückgenommen, verschiedene Körperansichten werden ausprobiert und mehr Körperdetails und Kleidung werden addiert<sup>907</sup>. Diese Parameter erfüllt z. B. auch [ein Gemälde von Giovanni Francesco Caroto](#) aus dem 16. Jahrhundert. Ein etwa zehnjähriger Knabe hält seine Zeichnung eines Mannes hoch<sup>908</sup>.

Richtet man den Blick unter Hereinnahme der genannten Parameter wieder auf die Vasenbilder, so ist allen Malereien die unkontrollierte Führung des Pinsels oder Ritzgriffels gemein. Die fehlende Präzision erschwert bisweilen auch die zweifelsfreie Lesung einiger ikonographischer Bildbestandteile, wie z. B. den Attributen der männlichen Figuren auf **330** (Abb. 42, **330**). Das Bestreben, Teile einer Figur symmetrisch zu gestalten, ist ebenfalls greifbar. Gerade die menschlichen Figuren auf **330** unterliegen dem Schema, die Körperglieder, Finger und Füße rechtwinklig zum Torso auszurichten. Speziell für diesen Fall macht die Psychotherapeutin und Expertin für Kinderzeichnungen Erika Meili-Schneebeli darauf aufmerksam, dass die unnatürlichen Proportionen, z. B. ein überdimensionaler Kopf, und die strichförmigen Beine typisch für Kinderzeichnungen seien<sup>909</sup>. Ganz besonders die astartige Hand- und Fingerstellung der weiblichen Figur würde der Malweise fünf bis sechs Jahre alter Kinder entsprechen. Stamm, Äste, Zweige und Efeublattstiele rechtwinklig und unorganisch zueinander zu stellen, dieses Konzept beherrscht auch den Entwurf der Fantasiebäume (Abb. 46, **294**; 47-48, **385**, **295**) sowie den

<sup>904</sup> Mortensen 1991, 12-27; Cox 2005, 217-232. 219 Abb. 10.5. Dieser Wandel scheint auch darin begründet zu liegen, dass Kinder bis zu einem Alter von 8-10 Jahren fast immer auf ihr internes Modell eines Gegenstandes zurückgreifen, auch wenn sie gefragt werden, ein reales Objekt abzumalen, d. h. sie zeichnen gemäß einem ‚gedanklichen Realismus‘. Ein Effekt dieser Vorgehensweise ist, wie oben im Fließtext beschrieben, die Wiedergabe mehrerer Ansichten. Später kommen Kinder von diesem Konzept ab und transferieren ihre differenzierte Wahrnehmung ins Bild, was als ‚visueller Realismus‘ bezeichnet wird, d. h. es wird versucht, ein möglichst naturalistisches Bild zu zeichnen, s. Mortensen 1997, 4; Meili-Schneebeli 1997, 62; Cox 2005, 71-74.

<sup>905</sup> Cox 2005, 96. 226-227. 234. 237-238; Sawyer – Goldstein 2019.

<sup>906</sup> Mortensen 1991, 17; Krampen 1991, 49-51. 50 Abb. 5.4; Meili-Schneebeli 1997, 40-44. 41. Abb. 20-21; Cox 2005, 68 Abb. 4.16. 71. 82-84;

<sup>907</sup> Mortensen 1991, 18-22; Krampen 1997, 52-59; Meili-Schneebeli 1997, 62-64; Cox 2005, 86 Abb. 5.11.

<sup>908</sup> Öl auf Holz, [Bambino con disegno](#), Giovanni Francesco Caroto, 1. Hälfte 16. Jh. n. Chr.

<sup>909</sup> Bemerkung aus der Briefkorrespondenz vom September 2008. Alle folgenden Verweise auf Meili-Schneebeli im Fließtext gehen ebenfalls auf den genannten Briefwechsel zurück.

‚Baum‘ auf der Bonner Pyxis<sup>910</sup>. Letztere – sofern die Deutung als Baum korrekt ist – demonstriert auch die Anwendung eines emotional bedingten Größenverhältnisses. Die Vögel im Fries und die Tiere auf dem Baum sind gleichgroß, doch sind die Äste des Baumes fast so groß wie die Tiere, die auf ihnen stehen. Als mögliche Erklärung vermutet Meili-Schneebeli, dass Maler verschiedenen Alters an der Pyxis gearbeitet haben, da die Körperform der Vögel in Fries und Bildfeld genauer differenziert ist als bei den Tierchen auf dem ‚Baum‘.

Unter Vorbehalt stelle ich die Kreis-Linien-Kombinationen auf **434** (Abb. 45, **434**) dem Phänomen der Kopffüßler gegenüber, da der fragmentarische Bildzusammenhang dem Vergleich die endgültige Beweiskraft entzieht. Meili-Schneebeli schreibt der Überlegung, es könnte sich um die Zeichnung eines Kindes handeln, eine gewisse Wahrscheinlichkeit zu. Die übergroße ‚sonnenförmige‘ Hand, der verkürzte Arm, der zwischen Kopf und Körper ansetzt, die reduzierte Darstellungsweise von Kopf und Extremitäten sowie die kreisförmigen Verzierungen ohne eindeutige gegenständliche Bedeutung seien als typische Merkmale für Kinderzeichnungen hervorzuheben.

Die Figuren auf **329**, **404** und **293** (Abb. 43, **329**; 44, **293**) demonstrieren ein fortgeschrittenes Stadium zeichnerischer Fähigkeiten. Die menschlichen Körper sind naturalistischer geformt und die einzelnen Körperkomponenten als Volumina wiedergegeben. Gegen eine Deutung als Bilder aus Kinderhand sprechen nach Ansicht von Meili-Schneebeli die einigermaßen ausgewogenen Körperproportionen, die bewegten und muskulösen Extremitäten mit Knie- und Ellbogengelenken auf **293** und die differenzierte Gesichtsphysiognomie der Figuren auf **329**. Sehr wohl könnten ihres Erachtens die Bilder von jungen Erwachsenen angefertigt worden sein. Insgesamt birgt der Versuch, verschiedene Altersstadien zu differenzieren, immense Unwägbarkeiten. Meili-Schneebeli sprach sich in den Fällen von **330**, **294**, **295**, **385** und **188** vorsichtig für ein Alter zwischen sieben und elf Jahren aus, da die Bilder der ‚Sinnzeichenphase‘ entsprechen würden.

Für die Antike wie die Moderne muss grundsätzlich die Bedingung erfüllt sein, dass Kinder zum Malen stimuliert werden; sei es durch Eltern und Lehrer oder sei es durch ihre Umwelt, die z. B. naturgemäß mit Bildern angefüllt ist<sup>911</sup>. Diese Voraussetzung hat die griechische Antike erfüllt, da öffentliche und sakrale Räume durch eine Vielzahl von Bildern in Form von statuarischen Monumenten, Gemälden oder architektonischen Elementen geprägt waren und erst mit ihnen die jeweiligen Räume ihren funktionalen Sinngehalt erhielten, kollektives wie individuelles Gedenken konstituierten. Gleichfalls ist die Fülle an mobilen Gegenständen, die in den verschiedensten Lebenssituationen ihren sinngemäßen Zweck erfüllten, mit Bildern versehen worden oder dem Objekt selbst wurde eine figürliche Gestalt verliehen.

<sup>910</sup> Eine ‚Tendenz zur Rechtwinkligkeit‘ beobachtete auch Meili-Schneebeli an den Ornamenten auf **188**, **294**, **295** und **385** (Bemerkung aus der Briefkorrespondenz vom September 2008).

<sup>911</sup> Graf – Partsch – Vogegger-Harris 1982, 4; Sawyer – Goldstein 2019.

Die antike Umwelt war also von einer ausgesprochenen Bildhaftigkeit geprägt. Doch kann damit auch vorausgesetzt werden, dass Kinder an das Kreieren von Bildern herangeführt wurden? Die moderne Situation, in der Kinder zeichnen können und sollen, ist im Kindergarten, in der Schule und im eigenen Elternhaus lokalisiert. Diese Disposition basiert jedoch auf einer Tradition, die im 16. Jahrhundert ihren Anfang nahm, als das Zeichnen als Teil der Kindererziehung in den Unterricht aufgenommen wurde<sup>912</sup>. Als bedeutende Komponente kommt hinzu, dass – zumindest in der westlichen Welt – Kinder aus ihrem eigenen kreativen Gestalten heraus agieren sollen. Für die klassische Zeit in Bötien fehlen jedoch schriftliche oder gar bildliche Quellen, um auch nur annähernd die erzieherische Lebenswelt der Kinder zu erfassen. Einzig für Athen lassen sich soziale Verhältnisse rekonstruieren, für die aber auf Quellen zurückgegriffen werden muss, die „oft nicht die Realität der Kindheit wiedergeben, sondern möglicherweise elitäre Vorstellungen, Übertreibungen oder Sonderfälle darstellen“<sup>913</sup>. Zwar lässt sich aus Randbemerkungen in den Schriftquellen herausfiltern, dass im Athen klassischer Zeit Schulen existierten, in denen vor allem die Lektüre bedeutender Dichter im Kontext des Musizierens, Sport und daneben Lesen, Schreiben und Mathematik auf dem Unterrichtsplan standen<sup>914</sup>, doch wird Zeichnen oder Malen nicht dezidiert genannt. Plinius überliefert aber, dass es etwa in Sikyon eine Malerakademie gegeben habe – quasi eine Kunsthochschule. Dort erteilte Pamphilos in der 1. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. Unterricht<sup>915</sup>.

Derartige Schulen standen vermutlich nur Söhnen aus vermögenden *Oikoi* offen. Dabei muss auch berücksichtigt werden, dass die Situation in Athen und Sikyon sehr wahrscheinlich nicht ohne weiteres auf Bötien übertragen werden kann. Letztendlich ist es fraglich, ob die persönliche Kreativität von Kindern im künstlerischen Gestalten irgendwann in den Fokus antiker Pädagogik rückte. Bei Platon und Aristoteles wird im Zusammenhang mit Kinderspielen das Gegenteil gefordert<sup>916</sup>. Nur Plinius berichtet ebenfalls für das 4. Jh. v. Chr., dass „in ganz Griechenland freigeborene Knaben, was vorher vernachlässigt worden war, im Zeichnen, d. h. in der Malerei auf Buchsbaumholz, unterrichtet wurden“<sup>917</sup>. Hier spielt es jedoch eine wichtige Rolle, dass Tafel- und Vasenmaler in der griechischen Gesellschaft eine konträre Anerkennung genossen. Erstere standen seit der Klassik in allgemein hohem Ansehen, letztere hingegen, wie auch die Töpfer, stießen aufgrund ihrer Tätigkeit zumindest vom Stand der Vollbürger aus eher auf Geringschätzung<sup>918</sup>.

<sup>912</sup> Graf – Partsch – Voggesser-Harris 1982, 5.

<sup>913</sup> Deißmann-Merten 1986, 268.

<sup>914</sup> Deißmann-Merten 1986, 301; DNP (2008) [s. v. Schule](#) (R. Baumgarten). Die Schulszenen auf klassischen Vasenbildern geben Auskunft über ähnliche griechische Bildungsinhalte. Musikinstrumente verweisen auf musische Erziehung und *Paidagogoi* mit geöffneten Papyrusrollen, auf denen Zitate niedergeschrieben sind, auf die Dichtkunst. Schüler schreiben auf Wachstafeln oder Knaben trainieren in der Palästra, s. Beck 1975, 14-16 Taf. 8-11; 18-19; 27-30.

<sup>915</sup> DNP (2008) s. v. [Pamphilos](#) [2] (N. Hoesch).

<sup>916</sup> Deißmann-Merten 1986, 297-298.

<sup>917</sup> Plin. nat. 35, 77; Übs. s. König 1997, 65.

<sup>918</sup> Scheibler 1994, 72-73; Scheibler 1995, 122-123. 131.

Diejenigen, die den Beruf des Malers ausübten, sei es von Gemälden oder sei es von Vasen, gaben ihre erworbenen Fähigkeiten aber an die nächste Generation weiter. Aus den Quellen zur Künstlergeschichte der griechischen Klassik, z. B. Buch 35 von Plinius' *Naturalis Historia*, oder aus Künstlersignaturen auf Vasen geht hervor, dass Meister und Schüler zumeist Vater und Sohn waren, und dass das Maler- und Töpferhandwerk innerhalb der Familie weitergereicht wurde<sup>919</sup>. Diese Konstellation beschreibt auch für die hier behandelten Vasenbilder ein denkbares Szenario für deren Anfertigung. Damit Kinder malen, muss auch ein entsprechendes Medium zur Verfügung stehen, mit und auf dem gemalt werden kann, d. h. im Fall von Vasenbildern Pinsel, Glanzton und ein Tongefäß im ungebrannten Zustand sowie eine Töpferwerkstatt als Handlungs- und Entstehungsraum der Bilder.

Fasst man die Vasenbilder als Arbeiten von jungen ‚Lehrlingen‘ auf, dann scheinen jene, anders als Kinder in modernen, westlichen Kulturen, weder gedankliche noch visuelle Realitäten abgebildet zu haben, sondern Vasenbilder aus dem Oeuvre ihrer Meister als Vorlage genommen zu haben<sup>920</sup>. Dies könnte insbesondere für die unrealen Motive der Fantasiebäume (Abb. 46, **294**; 47-48, **385**, **295**) und Efeuranken (**188**) gelten. Dass das Vorbild zunächst nicht detailgetreu und mit sicherer Hand kopiert wurde, scheint mit dem interkulturellen Phänomen zusammenzuhängen, dass es jüngeren Kindern Schwierigkeiten bereitet, aus der Konzeption des Vorbilds bestimmte Zeichenschemata, die sie innerhalb ihres Lernvorgangs noch nicht entwickelt haben, auf die eigene Zeichnung anzuwenden. Die Kontrolle über diesen Transferprozess zu erlangen, kann trotz Anleitung längere Zeiträume in Anspruch nehmen<sup>921</sup>. Ein Malprozess, währenddessen die ‚Lehrlinge‘ Vorbilder so getreu wie möglich abmalen, erfolgte aber vielleicht nicht derart strikt. Ein gewisses Maß an persönlicher Gestaltungskraft, die wohl unter dem Einfluss der kontemporären Bilderwelt ausgebildet wurde, lassen z. B. die männlichen Figuren auf dem Fragment **330** (Abb. 42, **330**) erahnen. Trotz der Kennzeichnung als bekleidete Figuren fügte der Maler einen Phallos an. Ein Charakteristikum der klassischen Bilderwelt ist die Wiedergabe des nackten, männlichen Körpers, d. h. in gedanklicher Anlehnung an die geläufige Bildnorm kennzeichnete der Maler von **330** die Figuren als männlich. Als kreatives Bildkonstrukt können auch die Fantasiebäume beurteilt werden, die zwar aus üblichen Dekorkomponenten zusammengefügt wurden, aber in einer völlig neuartigen Kombination.

Es ist bemerkenswert, dass Kinder und Jugendliche Vasen bemalten, diese gebrannt und verwendet wurden. Die These, dass solche Vasen im Kontext des Kabiroskults ihre Aufgabe erfüllten, besitzt eine gewisse Tragweite für das Verständnis des Kults und seines Publikums. Somit wird indirekt die enge Verbindung von Kabiros, Pais oder Thamakos zu Kindern und Jugendlichen bestätigt, die sich bereits durch die Bildgruppe in der Ikonographie griechischer Weihreli-

<sup>919</sup> Scheibler 1994; 71; Scheibler 1995, 123, 132; Koch 2000, 68-70; Hemelrijk 1991, 255; Williams 2004, 113; Williams 2006, 296.

<sup>920</sup> Meili-Schneebeli stimmt der Annahme zu, dass die jungen Maler sich an thematischen und formalen Vorlagen von Erwachsenen orientiert haben (Bemerkung aus der Briefkorrespondenz vom September 2008).

<sup>921</sup> Cox 2005, 83-84.

efs aufzeigte<sup>922</sup>. Und wie es scheint, spielte vor allem die Konstellation von Vater und Sohn eine bedeutsame Rolle.

Im Sinne eines *Zoon Politikon* mögen Kinder eine marginale Bedeutung im Gefüge einer Polis eingenommen haben, für das Bestehen von Familie und Gesellschaft waren sie essentiell. Ihre soziale und körperlich gesunde Integration in das Bürgercorpus wurde in kultischen Einrichtungen begleitet, wie z. B. dem Artemision von Brauron. Die ‚Kabirenbilder‘ der jungen Maler verfolgen auf den ersten Blick nicht den komischen Anspruch vieler Szenen auf den Kabirenvasen. Dennoch ist es gut möglich, dass sie von den Betrachtern trotzdem so verstanden wurden. Gleichwohl fügt sich die Ästhetik des Unvollkommenen in den Kontext des dionysischen Kabiroskultes ein. Überdies ist solchen Bildern der Reiz des Kindhaften zu eigen, ähnlich den attischen Choenkännchen. Vermittelt wird dieser Charme aber auf unterschiedliche Weise: auf den Choenkännchen durch Darstellungen, die die Vorstellung visualisieren, wie Kinder die Feste der Erwachsenen „in einer verniedlichten Form“<sup>923</sup> begehen würden; auf den Kabirenbechern durch die possierlich-plumpen Malereien von jungen Malern.

Im Lichte dieser Überlegungen mag sich auch die steife und unorganische Figurengestaltung des Mystermaalers II erklären (2, [365](#), [430](#)), der vielleicht ein Schüler des ersten Mystermaalers war. Seine Malweise ist aber verglichen mit den Bildern dieses Kapitels weitaus fortgeschrittener.

---

<sup>922</sup> s. D. VI. 3. *Bilder in der Ikonographie griechischer Weihreliefs*.

<sup>923</sup> Stefan Schmidt vertritt die These, dass die Kinderdarstellungen auf Choenkännchen der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. nicht „speziell auf die Interessen von Kindern eingingen“, sondern „die Darstellungen waren vielmehr von den Vasenmalern für die Eltern konzipiert“ worden, s. Schmidt 2005, 220; ebenso Heinemann 2016, 484-486.



### VIII. Neuzeitliche Malerei auf antiken Kabirenvasen

Im 19. Jahrhundert blühte der illegale Handel mit Terrakotten, Metallfiguren und Vasen aus Griechenland. Antike Stücke wurden unautorisiert in Nekropolen ausgegraben und gelangten in den Besitz von Kunsthändlern, Privatsammlern, ausländischen Museen und Studiensammlungen<sup>924</sup>. Auch böotische Funde und die Kabirenbecher weckten auf dem Kunstmarkt reges Interesse. Einige Skyphoi gingen zwischen den 1890er Jahren und dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs, vereinzelt noch in der Nachkriegszeit, in den Bestand verschiedener Antikemuseen in Europa und Nordamerika über.

Die Mehrzahl der Kabirenvasen ist mit einer einfachen Ranke verziert<sup>925</sup>. Diese Kabirenbecher dürften auf dem Kunstmarkt wegen ihrer relativen Häufigkeit und des schlichten Dekors einen geringeren Preis als solche mit figürlichen Bildkompositionen erzielt haben. Um den Wert solcher Kabirenbecher zu steigern, ließen profitorientierte Händler offenbar ‚kabirenartige‘ Bilder hinzufügen. Dass Fälscher antike Gefäße mit Malereien ‚aufhübschten‘, ist gut belegt<sup>926</sup>. Das gilt vor allem für die Zeit vor der Mitte des 20. Jahrhunderts, als noch nicht bekannt war, wie der antike Brennvorgang genau ablief. Nachgeahmte Vasen waren deshalb leicht als Fälschungen erkennbar<sup>927</sup>. Mit der Intention, antike Vasen in ihrem Wert zu steigern oder sie ästhetisch zu vervollkommen, wurden auch unvollständige Gefäße modern ergänzt oder antiken Fragmenten aus einem anderen Bildkontext ergänzt<sup>928</sup>. Unter den Kabirenbechern befinden sich zwei solche Beispiele. Und für mindestens sechs Kabirenskyphoi lässt sich zeigen, dass das antike Gefäß in jüngster Vergangenheit mit einer figürlichen Darstellung ‚aufgewertet‘ wurde.

#### 1. Kabirenbecher 358 in Berlin

Von enormer Relevanz für die Deutung des Kabiroskultes ist die Rückseite des Bechers **358** in Berlin (Abb. 33, **358**; 50-51, **358**). Der Verlust der Vase während des Zweiten Weltkriegs schränkt zwar die Beurteilung der Szene ein, doch wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts die bereits damals stark verblasste Darstellung abgezeichnet (Abb. 50-51, **358**). Eine zweite Zeichnung war in den 1930er Jahren angefertigt worden. Sie zeigt, dass die Umrissmalerei inzwischen sehr viel schlechter erhalten war (Ab. 51, **358**). Die beiden Zeichnungen stimmen in allen stilistischen und kompositorischen Aspekten überein. Auch Gerda Bruns schilderte 1940 den Erhaltungszustand der Darstellung als deutlich schlechter im Vergleich zur ersten Zeichnung<sup>929</sup>.

<sup>924</sup> Für Böotien: Aravantinos 2007, 63; Aravantinos 2010, 17. 20-22. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts fanden massive Raubgrabungen in der Gegend um Theben entlang den antiken Ausfallstraßen statt. Hier befanden sich die klassischen und hellenistischen Nekropolen der Stadt Theben.

<sup>925</sup> s. B. II. 5a) *Die ornamental verzierten Kabirenbecher*.

<sup>926</sup> Sparkes 1967, 117; Hemelrijk 1975, 266; Cohen 2006, 302-303 Nr. 91; Bentz – Kästner 2007, 7-8; Buhl – Knauß 2007; Lang – Müller – Geominy 2011, 25. 36-38.

<sup>927</sup> Lang – Müller – Geominy 2011, 36.

<sup>928</sup> Eschbach 2007; Sannibale 2007, 49-50 Abb. 3-4. 52 Abb. 6 a-b; Lang – Müller – Geominy 2011, 29-35.

<sup>929</sup> Wolters – Bruns 1940, 106.



Abb. 50. Kabirenbecher 358 ehemals in Berlin, Antikenslg. der Staatl. Museen, 3286  
[Umzeichnung aus: Wolters – Bruns 1940, 107 Abb. 5-6]



Was ist dargestellt: Am linken Bildfeldrand steht eine weibliche Gestalt im langen Gewand, das um die rechte Schulter gewickelt ist. Das eine Ende fällt über die linke Schulter herab, das andere ist quer über den Kopf gelegt und hängt seitlich als schmale Stoffbahn herunter. Am Unterkörper ist das Gewand mit Karos gemustert, in denen unregelmäßig Punkte verteilt sind; auf den ‚Schleier‘ sind ebenfalls Punkte gesetzt. Womöglich hielt die Figur einen Gegenstand in der erhobenen rechten Hand, doch sind die Spuren so schwach, dass eine Deutung unmöglich ist. Die Füße der weiblichen Figur werden von einer gepunkteten Erhebung verdeckt. Rechts daneben stehen sich Pan und Hermes gegenüber. Der bocksbeinige Pan mit kurzem, seitlichem Horn am Kopf hat unter die Armbeuge einen langen knotigen Stab geklemmt, der am oberen Ende U-förmig umbiegt. Pans Rücken bedeckt ein kurzer Umhang. Soweit noch zu erkennen, reichen sich Hermes und Pan eine Binde und Zweige. Die Figur des Hermes ist bärtig und mit einem kurzen gegürteten Chiton sowie einem Umhang bekleidet, der vom Wind aufgebläht wird. Auf dem Kopf trägt Hermes einen Flügelhelm und je zwei Schwingen erwachsen seitlich über seinen Fußknöcheln. Die Darstellung rechts ist kaum zu entziffern. Womöglich handelt es sich um zwei Tänzerinnen oder Tänzer, der eine bekleidet, der andere nahezu nackt, die eine Flötenspielerin mit Kopfhaube flankieren.

In derselben Maltechnik wurde auch die Figur am linken Bildrand auf der Vorderseite ausgeführt, deren Darstellung ebenfalls nur noch als Zeichnung überliefert ist (Abb. 50-51, 358). Die originale Malerei muss jedoch ähnlich der Rückseite bereits vor dem Zweiten Weltkrieg stark verblasst sein, da selbst auf der einzigen noch vorhandenen Fotografie der Vorderseite die Figur nicht zu erkennen ist. Die Umzeichnung zeigt eine Flötenspielerin im Profil nach rechts mit gepunktetem Chiton und Himation, das die rechte Schulter unbedeckt lässt. Das lockige Haar wird am Hinterkopf und an der Kalotte von einem in zwei Bahnen über den Kopf gelegten Band gehalten, das einen Sakkos umschließt.

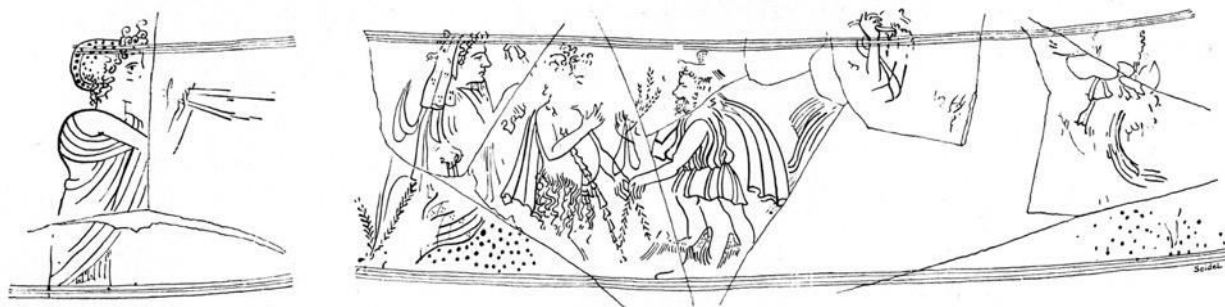


Abb. 51. Kabirenbecher 358 ehemals in Berlin, Antikenslg. der Staatl. Museen, 3286  
[Umzeichnung aus: Neugebauer 1932, 470 Abb. 2-3]

Neben den wenigen Terrakotta-Hermen aus dem Kabirion<sup>930</sup> wird die in Umrissmalerei ausgeführte Szene maßgeblich als Beleg herangezogen, dass Hermes und sein Sohn Pan als stellvertretende Verkörperungen des Kabiros und des Pais aufgefasst wurden<sup>931</sup>. Albert Schachter nimmt an, dass Kabiros und Pais keine festgelegte Ikonographie besessen hätten, weshalb z. B. auch Prometheus und Aitnaios, die Pausanias im Kontext des Kultaitions erwähnt<sup>932</sup>, als Identitäten der beiden Götter verstanden wurden. Welches Aussehen der jeweilige Verehrer Kabiros und Pais zusprach, hing laut Schachter von der Profession der Kultteilnehmer ab – entweder Schäfer, Handwerker, Vieh- oder Weinbauern –, die dann die beiden Götter mit dem entsprechenden Aussehen der zugehörigen Schutzgottheit versahen<sup>933</sup>. Die weibliche Gestalt hinter Pan wird in der Forschung entweder als Meter<sup>934</sup>, die Pan aufgezogen hat, als Kybele<sup>935</sup> oder als Demeter Kabiraia<sup>936</sup> identifiziert. Letztere tritt im Bild laut Michèle Daumas als Braut eines *Hieros Gamos* auf, in deren Rolle ein jeder Mysterenanwärter schlüpfte. Pan vertraut sie Hermes an, der hier eine nicht weiter spezifizierte „rôle déterminant dans le déroulement du mariage“<sup>937</sup> spielt. Daumas bespricht prinzipiell die Funktion des Hermes und Pan im Kabiroskult recht allgemein als Mittler zwischen den göttlichen Kabiren und den menschlichen Mysteren<sup>938</sup>. Hierfür seien Pan als Wesen liminaler Bereiche und Hermes als Botengott grundsätzlich prädestiniert gewesen. Schachter interpretiert die Szene als göttliches Exempel für die Einführung von Mysteren in den Kult des Kabiros und Pais: Hermes initiiert seinen Sohn Pan in den Kabiroskult. Christina Avronidaki und Victoria Sabetai möchten hierin das göttliche Paradigma für die Einführung von Epheben in die Kultmysterien und somit in das Erwachsenenalter als Hoplit durch ihre Väter erkennen. Zudem verkörpere Hermes den Beschützer von Jugendlichen und Kindern<sup>939</sup>. Sowohl Schachter als auch Daumas erkennen in der Figur des Hermes eine deutliche Parallele zu Hermes Kadmilos im Kult der Megaloi Theoi auf Samothrake, wodurch der theba-

<sup>930</sup> Schmaltz 1974, 136 mit Anm. 722. 182 Nr. 362-367 Taf. 29 Nr. 362 (frühklassisch).

<sup>931</sup> Daumas 1998, 28-29. 64-65. 68; Demand 1982, 64.

<sup>932</sup> Paus. 9, 25, 6.

<sup>933</sup> Schachter 1986, 90-93; Schachter 2003, 125; s. auch Blakely 2006, 41.

<sup>934</sup> Schachter 1986, 90; Pind. P. 3, 137-139 assoziiert Pan ebenfalls mit Meter.

<sup>935</sup> Herbig 1949, 33.

<sup>936</sup> Daumas 1998, 64-65. 68.

<sup>937</sup> Daumas 1998, 68.

<sup>938</sup> Daumas 1998, 29.

<sup>939</sup> Avronidaki 2007, 106. 123-124; Sabetai 2019, 21.

nische Kabiroskult und der samothrakische Mysterienkult auch eine inhaltliche Verbindung aufweisen würden<sup>940</sup>.

Es wird deutlich, dass Kernbereiche in der Interpretation des thebanischen Kabiroskults allein auf der oben beschriebenen Szene basieren. Es existieren keine weiteren Bilder, die auch nur annähernd eine vergleichbare motivische Konstellation wiedergeben. Die Darstellung weist jedoch ikonographische und technische Eigenheiten auf, die weder mit den Charakteristika der antiken Bilderwelt vereinbar sind, noch den Techniken böotischer Vasenmaler entsprechen. In technischer Hinsicht haben bereits Karl Anton Neugebauer, Adolf Furtwängler und Gerda Bruns die Umrissmalerei kritisch beurteilt. So hebt Bruns hervor, dass „die Hauptseite und eine Figur der Rückseite (...) in ganz ungewöhnlicher Weise in Umrisslinien mit matter grauschwarzer Farbe aufgetragen“ sind<sup>941</sup>. Neugebauer notiert ohne Begründung im Vasenführer des früheren Antiquariums von Berlin, dass die Flötenspielerin auf der Vorderseite und „die ebenfalls nur angedeuteten Darstellungen der Rückseite“ modern seien<sup>942</sup>. Fünf Jahre später revidierte Otto Kern diese Schlussfolgerung, da der damalige Restaurator des Antiquariums die Zeichnung untersucht und für echt erklärt hatte<sup>943</sup>. Dass für die Umrisszeichnung ein Malstoff verwendet wurde, der sich in Farbe und Konsistenz von dem schwarzen und roten Glanzton der böotischen Vasenmaler unterscheidet, blieb unerwähnt. Hinzu kommt, dass die Kabirenmaler die Technik der Umrissmalerei nur für Details heranzogen (Abb. 33, **358**), aber nie komplette Szenen in Kontur zeichneten<sup>944</sup>.

Gleichwohl weisen die Figuren in stilistischer Hinsicht Gemeinsamkeiten mit anderen Gestalten des Mystenmalers I auf. Der gestauchte Oberkörper, die überlangen Extremitäten und der vom Wind aufgeworfene Mantel des Hermes ähneln stark den Körperformen und der gleichen Gewandung des Hermes auf dem Bostoner Kabirenbecher **366**. Stilistische Details wie die Wiedergabe der Augen als geschlossener Winkel mit der Pupille am Ende der Winkelschenkel entsprechen jedoch nicht der Malweise des Mystenmalers I, der auch bei rotfigurigen Darstellungen die Augen als zwei schräge Striche wiedergibt und die Pupille in die Mitte des Auges rückt<sup>945</sup>. Auch die Gesichtsprofile stimmen nicht mit denen der Figuren des Mystenmalers I überein: Die vorgewölbte Stirn, die gerade Nase mit runder Spitze und das vorgeschobene Kinn lassen sich

<sup>940</sup> Schachter 1986, 93; Daumas 1998, 28-29; Schachter 2003, 125. Daumas zieht als Beleg die Ritzinschrift auf einer Vasenscherbe aus dem Kabirion heran, s. Wolters – Bruns 1940, 74 Nr. 344; *E. I. 4e*) *Die Inschriften auf den Kabirenbechern*. Das Fragment wurde während der alten Kabiriongrabung geborgen und ist nur in Umzeichnung publiziert worden. Eine Datierung ist nicht möglich. Dem Buchstabencharakter zufolge entstand die Inschrift frühestens um 400 v. Chr. oder später.

<sup>941</sup> Wolters – Bruns 1940, 106.

<sup>942</sup> Neugebauer 1932, 138

<sup>943</sup> Neugebauer – Kern 1937, 467. Adolf Furtwängler merkt an, dass „die Zeichnung der Umrissfiguren (...) viel sorgfältiger als die der schwarzen Figuren [von der Vorderseite] (...)“ und „nur in Umrissen mit matter Farbe gezeichnet“ sei, s. Furtwängler 1895, 36.

<sup>944</sup> s. *B. I. 2c*) *Umrissmalerei*.

<sup>945</sup> vgl. Lullies 1940, Taf. 26, 1-2: böot.-rf. Glockenkrater, Mystenmaler I, Athen NM 1393, um 400 v. Chr.; Wolters – Bruns 1940, Taf. 36, 3-4: böot.-sf. Mandelamphoriskos, Mystenmaler I, Berlin Staatl. Museen 3263, Anfang 4. Jh. v. Chr.

selbst unter den normativen Darstellungen des Mystenmalers nicht finden<sup>946</sup>. Natürlich kann nicht ausgeschlossen werden, dass Details dieser Art beim Anfertigen der Umzeichnung nicht originalgetreu übertragen wurden. In Anbetracht der vielen Diskrepanzen erregen die Übereinstimmung der beiden Hermesfiguren von **358** und **366** sowie der rasche Zerfall der Umrissmalerei letztendlich aber Skepsis.

Die Echtheit der Rückseitendarstellung von **358** muss vor allem in Frage gestellt werden, da sich die Ikonographie der Meter, des Pan und des Hermes bei genauerer Überprüfung als anachronistisch herausstellen<sup>947</sup>. Zuvorderst sind das karierte Gewand der Meter sowie die völlig singuläre Trageweise ihres Himations, schalartig über dem Kopf, ohne jeglichen Vergleich in der böotischen wie auch der sonstigen griechischen Bilderwelt klassischer Zeit. Ebenso ungewöhnlich sind die Form von Pans Hirtenstab und das kurze, geschwungene Horn an seinem Kopf. Das abgebogene obere Ende des langen Knotenstabs erinnert zwar an das typische Attribut des Pan, das Lagobolon, doch übersteigt dessen Länge die gesamte Antike hindurch nie die Beinlänge des Pan<sup>948</sup>. Pans Stab auf **358** scheint eher der Ikonographie christlicher Schäferfiguren entnommen worden zu sein. Das Horn besitzt ebenfalls keine Parallelen unter den griechischen wie römischen Pansfiguren, deren Hörner immer an zentraler Stelle über der Stirn entspringen<sup>949</sup>. Kurze, gerundete Hörner wie auf **358** finden sich z. B. auf Münzen mit dem postumen Porträt Alexanders des Großen vom Ende des 4. Jhs. v. Chr. Diese Hörner wurden aus der Ikonographie des Zeus Ammon abgeleitet<sup>950</sup>. Ebenso sind die Flügel über den Fußknöcheln des Hermes, der tunikaartige Chiton und der Flügelhelm charakteristische Merkmale des römischen Merkur. Sie wurden erst im Hellenismus allmählich Teil der Ikonographie<sup>951</sup>.

Das Motiv auf der rechten Bildseite, die bekleidete Frau, die von zwei Figuren umtanzt wird, erinnert an Initiationsriten, die in hellenistisch-römischen Schriftquellen überliefert sind: Der Initiand eines Mysterienkults wurde von Eingeweihten umringt, die ihn mittels ekstatischer Tänze und unter Begleitung schriller Musik in den Kult einführten<sup>952</sup>. Letztlich schließt auch die räumliche Anordnung der Figuren die Zugehörigkeit zum Oeuvre der Kabirenmaler aus, da die Figuren in mehrere Bildebenen gesetzt wurden. Meter steht hinter dem Hügel und Pan davor. Auf den Kabirenbechern hingegen beschränken sich alle Bildkompositionen auf eine Raumebene.

<sup>946</sup> vgl. Ure 1933, 29-31. 25-26 Abb. 25-26: böot.-sf. Kelchkrater, Mystenmaler I, Bonn Akad. Kunstmus. 363, Anfang 4. Jh. v. Chr.

<sup>947</sup> Dies stellt eine häufige ‚Fehlerquelle‘ bei Fälschern dar, s. Lang – Müller – Geominy 2011, 59-63.

<sup>948</sup> Sabetai 2019. Schmaltz 1974, 138 Nr. 378 Taf. 29: Tontäfelchen aus dem Kabirion, Theben Arch. Mus. 10400, 4. Jh. v. Chr.; LIMC VIII (1997) 926 Nr. 47 s.v. Pan (J. Boardman): Statue des Polyklet (?), Leiden Rijksmus. PB 98, um 425 v. Chr.; LIMC VIII (1997) 930 Nr. 138 s.v. Pan (J. Boardman): Marmorrelief, Cambridge Fitz Mus. GR 36.1850, um 300 v. Chr.; LIMC VIII (1997) 935 Nr. 216 s.v. Pan (J. Boardman): Römischer Sarkophag, Paris Louvre MA 1346, um 230 n. Chr.

<sup>949</sup> Vgl. LIMC VIII (1997) 924-939 Nr. 1-278 Taf. 612-634 s.v. Pan (J. Boardman).

<sup>950</sup> Head 1967, 284-285. 284 Abb. 170.

<sup>951</sup> LIMC VI (1992) s. v. Mercurius 506 Nr. 20 (Kopf mit Petasos, hadrianisch). 506 Nr. 23a (Kopf mit Flügelhelm, hadrianisch). 516 Nr. 192 (Pompeji 4.Stil). 507-508 Nr. 35; 38 (Bronzestatuetten aus Pompeij, Flügelhelm und geflügelte Knöchel) (E. Simon); LIMC V (1990) 383-384 s. v. Hermes (G. Siebert).

<sup>952</sup> Clinton 2003, 64-65; Bremmer 2014, 54. 70-75. 79.

Desgleichen wies die Flötenspielerin auf der Vorderseite ikonographische Details auf, die auf keiner weiteren Darstellung der Mystenmaler eine Entsprechung finden. Ihr Sakkos, der in mehreren Bahnen über die Kalotte gelegt ist, scheint eine missverstandene Umsetzung der gepunkteten Sakkoi zu sein, die von den Flötenbläserinnen der Mystenmaler getragen werden. Bei diesen ist der Sakkos jedoch als Band horizontal um den Kopf gebunden und am Hinterkopf um den Dutt gewickelt (291, 400).

Die Technik der Umrissmalerei, die Ikonographie der Figuren sowie die Konsistenz und Farbe des Glanztons widersprechen antiken Bild- und Maltraditionen. Bei dem Rückseitenbild von 358 und der Flötenspielerin auf der Vorderseite handelt es sich um eine neuzeitliche Schöpfung. Aus dem Bild mit Hermes und Pan lassen sich demnach keine Hinweise über den Kabiroskult gewinnen. Die Symposiasten auf der Vorderseite hingegen stimmen stilistisch mit den Figuren im Oeuvre des Mystenmalers I überein<sup>953</sup>. Anders als bei den Umrissbildern war der Glanzton jener Figuren offenbar nicht vergangen. An der Echtheit der Symposionsszene besteht daher kein Zweifel.

## 2. Kabirenbecher 420 in Wien

In ähnlicher Weise wie im Fall des Berliner Bechers wurde der floral verzierte Kabirenbecher 420<sup>954</sup> in Wien durch eine moderne figürliche Darstellung ergänzt. Das Museum erwarb das Gefäß im Jahre 1892 in Athen; vermutlich wurde der Becher im Zeitraum zwischen 1888 und 1892 gefunden und eine Geranomachie auf beiden Gefäßseiten hinzugefügt<sup>955</sup>.

Beide Bildfelder werden jeweils von einem ähnlich angeordneten Rebrankendekor gerahmt. Ineinander verschlungene Rebstöcke erwachsen in der Mitte und an den Seiten des Bildfelds und gabeln sich unterhalb des Gefäßbands. Von den Ästen gehen gegenständig sternförmige Weinblätter ab und große, keilförmige Trauben mit aufgesetzten Punkten hängen an den Ranken. Ranke und Weinstöcke entsprechen den stilistischen Formgebungen des Pan-Satyr-Malers<sup>956</sup> (Abb. 9, 304, 345, 346). Unterhalb der Rebranken wurden jeweils vier Pygmäen-Kranich-Kampfgruppen eingefügt. An den Pygmäen fällt auf, dass sie sich stark untereinander ähneln. Bereits Bruns wies darauf hin, dass die Körperformen „auf keinem anderen Gefäß (...) in dieser Weise stereotyp wiedergegeben“<sup>957</sup> sind. Hinzu kommt, dass sich der Figurenstil des Pan-Satyr-Malers deutlich vom vorliegenden unterscheidet: Mittige Längsritzungen auf den Beinen z. B. sind für seine Gestalten nicht typisch. Auffällig ist laut Bruns auch der merkliche Farbtonunterschied zwischen dem Glanzton des Rebrankenornaments und dem der Figuren<sup>958</sup>.

<sup>953</sup> s. B. II. 2. *Die Mystenmaler I und II*.

<sup>954</sup> s. Wolters – Bruns 1940, 114 Nr. S 4 Taf. 57, 1.

<sup>955</sup> Leider war es nicht möglich, den Wiener Kabirenbecher im Original zu untersuchen. Daher lassen sich keine Aussagen über Tonware und -farbe treffen. Vasenform und akkurate Gefäßkontur deuten jedoch darauf hin, dass es sich um einen originalen Kabirenbecher handelt.

<sup>956</sup> s. B. II. 1. *Der Pan-Satyr-Maler*.

<sup>957</sup> Wolters – Bruns 1940, 114 Anm. 1.

<sup>958</sup> Wolters – Bruns 1940, 114 Anm. 1: „Der Firniß der Reben ist schwarz, der der Figuren dunkelrot-lila, bei der Untersuchung phosphoreszierend“.

In einigen Kampfgruppen schnappen die Vögel nach den Phalloi der Pygmäen und picken in deren Rücken, die Pygmäen haben einen Vogel am Hals gepackt oder umklammern diesen mit beiden Armen in einer Art Würgegriff. Diese Motive, die nicht zum Motivvorrat des Pan-Satyr-Malers gehören, stimmen jedoch überraschend eng mit denen auf der Geranomachiedarstellung des Mystermalers I in Berlin überein (Abb. 18, **354**). Singulär ist hingegen die Darstellung eines Pygmäen, der seinen langen Phallos mit beiden Armen fest gegen seinen Oberkörper drückt. Ebenso ohne Parallele ist die Figur des Pygmäen mit erigiertem Glied. Auf den Kabirenbechern sind Figuren nur dann als ithyphallisch gekennzeichnet, wenn der szenische Inhalt sexuelle Erregung zum Ausdruck bringen soll (**74, 390**).

Dass die vorliegende Geranomachieszene **420** eine moderne Fälschung ist, verrät letztendlich auch die räumliche Anordnung. An einigen Stellen sind die Flügel der Kraniche hinter oder vor den Stamm eines Rebstocks vorbeigeführt. Die Kabirenmaler strebten jedoch nie ein räumliches Bildverständnis an. Was hingegen verbürgt ist: Der Pan-Satyr-Maler bemalte Kabirenbecher nur mit Rebstöcken und Weinranken, wie es das Fragment **346** belegt.

### 3. Böotisch-schwarzfigurige Stamnos-Pyxis/Lebes **559** in Chicago

Ein in vielerlei Belangen problematisches Stück stellt das aus zahlreichen Fragmenten zusammengesetzte, stamnoide Gefäß **559** in Chicago dar. Erhalten sind drei jeweils zusammenhängende Fragmente, die jedoch untereinander nicht anpassen. Erst durch das Hinzufügen großflächiger Ergänzungen sind die drei Teile zu einer bauchigen Vase mit rund umknickender Schulter, schmalen Hals und überhängendem Rand zusammengeführt worden. Die Form des ca. 14,3 cm hohen Gefäßes lässt sich dennoch nicht genau bestimmen. Die Fragmente ähneln böotischen Lebetes sowie Stamnos-Pyxiden mit hohen Henkeln. Beide Gefäßtypen stehen auf einem hohen, profilierten Ständer und besitzen einen Deckel<sup>959</sup>.

Die Lippe des Gefäßes **559** ist mit Parallelstrichen verziert und der Hals war vermutlich flächendeckend mit Glanzton bemalt. Auf der Schulter wurde ein Zungenmuster angebracht, das zum Bauch des Gefäßes hin alternierend mit Punkten variiert wurde. Derartige Ornamente finden sich auf verschiedenen böotischen Vasenformen als Schulter- oder Lippenornament<sup>960</sup>. Unterhalb einer durchgehenden Linie, die das Zungenmuster nach unten abschließt, läuft eine gewundene Weinranke mit gefiederten Blättern auf zwei Dritteln der erhaltenen Vasenfläche um. In regelmäßigen Abständen hängen verschieden große Trauben von der Ranke herab. Stil und Form des floralen Elements stehen den Weinrankenornamenten des Pan-Satyr-Malers nahe (Abb. 9, **304, 257, 346**).

<sup>959</sup> Zelner 1998, 27. Vgl. CVA Heidelberg (1) 48 Taf. 28, 3-4: [böot.-sf. Stamnos-Pyxis](#), Mystermalers I, Heidelberg Antikenmus. der Univ. 181, um 400 v. Chr.; CVA Paris Louvre (17) 38-39 Taf. 36-37: [böot.-sf. Stamnos-Pyxis](#), Mystermalers I, Paris Louvre CA 791, Anfang 4. Jh. v. Chr.; Johnson 1949, 244 Taf. 34 b-c: [böot.-sf. Lebes](#), Branteghemwerkstatt, Theben Arch. Mus., um 430 v. Chr.; Langlotz 1932, 125 Nr. 657 Taf. 220: [böot.-sf. Lebes](#), Martin-von-Wagner-Mus. L 657, 1. Hälfte 4. Jh. v. Chr.; Wolters – Bruns 1940, Taf. 26, 7: [böot.-sf. Lebes](#), Branteghemwerkstatt, Athen NM (?), um 430/400 v. Chr.; Ure 1940-45, 22. 23 Taf. 7, 4: [böot.-sf. Stamnos-Pyxis](#), Brüssel Musée du Cinquantaire A 78, Branteghemwerkstatt, um 430 v. Chr.

<sup>960</sup> s. Anm. 959 und *B. II. 3c) Die Rebrankengruppe*.

Auf dem Bauch der Vase erstrecken sich mindestens zwei Szenen mit ehemals sieben Figuren, deren Binnenzeichnung durch etliche Ritzungen ungewöhnlich detailliert strukturiert wurde. Auf dem Fragment A (559) stehen sich eine Frau in gebeugter Haltung, die einen Peplos mit weitem Überwurf sowie eine Binde im Haar trägt, und ein Mann mit struppigem Kopf- und Barthaar gegenüber. Die Frau hält ihm eine zweihenklige Tasse entgegen und tippt mit dem rechten Zeigefinger an seine Stirn. In gekrümmter Haltung klemmt er eine Lanze mit knotigem Schaft unter den Arm. An der Waffe ist ein Tierfell befestigt. Die Physiognomien beider Figuren zeichnen sich durch äußerst drastische Altersmerkmale aus. Nach rechts folgt in einigem Abstand eine weitere Gestalt, von der nur mehr die Beine und ebenfalls eine Lanze mit festgebundenem Fell erhalten sind. Die Füße sind zum Teil mit einem dicken Pinselstrich übermalt, an dessen oberen Ende ein Auge eingeritzt ist. Daneben sind die Zehenspitzen einer weiteren Figur erhalten.

Auf dem rechts anschließenden Fragment B ist ein Duell dargestellt (559). Der linke Kämpfer steht in weitem Ausfallschritt, den Oberkörper in Vorderansicht gedreht, seinem Gegner gegenüber, von dem nur noch das große, schwarze Rund des Schildes und das vorangestellte rechte Bein erhalten sind. Auch der linke Kämpfer hat einen Rundschild angelegt. Durch den Ruck der Bewegung rutscht sein Pilos, der mit einem dünnen Band um den Hals geschnürt ist, vom Kopf. Physiognomie und Haartracht entsprechen den vorangegangenen männlichen Figuren.

Das Fragment C gibt nur mehr den oberen Bildausschnitt wieder, der nicht mit einer Weinranke unterlegt ist (559). Zu erkennen ist links eine den anderen männlichen Gestalten entsprechende Figur im Mantel, die einen unkenntlichen, länglichen Gegenstand hält. Hinter der rechten Körperseite ragt der knotige Schaft einer Lanze hervor, an die ebenfalls ein Fell gebunden ist.

Kustodin Emily S. Zelner vermutet, dass die drei Fragmente nicht vom selben Gefäß stammen, da sich – anders als auf A und B – auf Fragment C keine Weinranke findet. Dies steht ihres Erachtens mit der stilistischen und ikonographischen Gleichartigkeit der Figuren in Konflikt. Sie hält es daher für denkbar, dass es sich ursprünglich um zwei Gefäße gleicher Form gehandelt habe, die als Paar konzipiert waren<sup>961</sup>. Die gleichförmige Profillinie, das Zungenmuster und die vollständig bemalte Halszone stimmen aber bei allen drei Gefäßfragmenten überein, was für eine ehemalige Zusammengehörigkeit spricht. Im Vergleich mit den Weinranken des Pan-Satyr-Malers, die durchweg aus zwei bis drei Weinstöcken mit knollenartigem Wurzelstock erwachsen (Abb. 9, 304. 346), ist es möglich, dass auch die Weinranke auf dem stamnoiden Gefäß 559 auf diese Weise angeordnet war, und daher ein Abschnitt der Bildfläche undekoriert blieb.

Problematischer als die Frage der Zusammengehörigkeit ist jedoch der Malstil der Figuren zu beurteilen, der sich anders als die Weinrebe eben nicht in das Oeuvre des Pan-Satyr-Malers einordnen lässt<sup>962</sup>. Zuvorderst befremdet die detaillierte Binnenritzung<sup>963</sup>, vor allem Einzelheiten

<sup>961</sup> Zelner 1998, 27-28.

<sup>962</sup> s. B. II. 1. *Der Pan-Satyr-Maler*.



der Ausführung, wie die in kurzen Strichen gesäten Haarsträhnen, die beim Pan-Satyr-Maler ansonsten als lange, wirre Haare auf die Kalotte gezeichnet sind. Ebenso ungewöhnlich sind die Körperformen und die Ansichtigkeit des nackten Kämpfers mit Pilos. Die veristische und von schweren Falten gezeichnete Physiognomie deckt sich nicht mit den Köpfen des Pan-Satyr-Malers, die vergleichsweise schlicht ausgeführt sind (Abb. 10, 296; 9, 304; 1-3, 382, 397, 418). In gleicher Weise fehlen charakteristische Stileigenheiten wie das ellipsenförmige Auge, die von Halbbogen gerahmte Brust und die kreisrunden Markierungen von Brustwarzen, Anus und Bauchnabel. Ebenso hob der Pan-Satyr-Maler z.B. die Knie nicht durch die Konturlinie hervor, sondern er zeichnete die Kniescheibe als halbkreisförmige Ritzung. Befremdlich wirkt auch der dreidimensional wiedergegebene Pilos, der dem Kämpfer vom Kopf rutscht. Eine räumliche Auffassung, die aus dem Bedürfnis resultiert, eine richtige Funktionalität darzustellen, lässt sich auf den Kabirenbechern nur bedingt etwa an Mobiliar wie Tischchen und Klinen beobachten<sup>964</sup>. Grundsätzlich sind die Figuren sauber gezeichnet, d. h. das Bild zeigt auch keine Hinweise darauf, ein ‚Erstlingswerk‘ zu sein, wie ich es im vorangegangenen Kapitel *D. VII. Erstlingswerke* besprochen habe.

Zuletzt bestehen auch Zweifel hinsichtlich der Authentizität von Motiv und Ikonographie. Das Thema der Bilder ist recht eindeutig zu bestimmen: Auf dem Fragment A sind Kirke und Odysseus oder einer seiner Gefährten in fortgeschrittenem Alter dargestellt. Kirke reicht ihrem Gegenüber den Verwandlungstrank und dahinter folgen vermutlich weitere Gefährten, die eine merkwürdige Tierfellfahne tragen. Antike Bildvergleiche für Felle an Lanzen gibt es nicht. Das kurze Haar der Kirke, das von einer breiten Tanie umwunden ist, entspricht keiner der bekannten Ikonographien dieser Figur auf attischen Vasen oder den Kabirenbechern<sup>965</sup>; sie erinnert eher an die Ikonographie des Kopfes der Athena Lemnia<sup>966</sup>. In der Zweikampfszene auf dem Fragment B kann der linke Kämpfer aufgrund des Pilos als Odysseus benannt werden. In der griechischen Ikonographie existieren jedoch keine Bildbeispiele von Odysseus, wie er mit Schwert und Schild gegen einen ebenso gewappneten Gegner vorgeht.

Odette Touchefeu-Meynier, die sich umfassend mit den Darstellungen der Odyssee in der antiken Kunst befasste, behilft sich mit der Erklärung, dass es sich um eine symbolische Wiedergabe der nicht enden wollenden Suche des Odysseus handelt – oder dass die Darstellung auf eine attische Komödie zurückgeht<sup>967</sup>. Den Zweikampf deutet sie als Schilderung von Odysseus' Plünderung der Stadt der Kikonen, über die Homer Odysseus im neunten Buch erzählen lässt, die aber in der Bildkunst nie zur Darstellung kam<sup>968</sup>. Touchefeu-Meyniers Thesen verdeutlichen die Schwierigkeit, das Bild in den antiken, griechischen Motivschatz einzuordnen. Dieser Prob-

<sup>963</sup> Selbiges Urteil fällt Gregory Knight in einem kleinen Katalog der David and Alfred Smart Gallery in Chicago, obgleich es schwer fällt, seinen übrigen Beobachtungen zuzustimmen; z. B. identifiziert er Kirke als Mann und benennt die Gefäßform als „a Cabirion“, s. Stowell – Knight 1976, 63 Nr. 99.

<sup>964</sup> s. B. I. 4. *Werkstattübergreifende Charakteristika der Bildfeldgestaltung*.

<sup>965</sup> s. D. III. 3e) *Odysseus trifft Kirke und Penelope am Webstuhl*.

<sup>966</sup> Stewart 1990, Taf. 314.

<sup>967</sup> Touchefeu-Meynier 1961, 100-101.

<sup>968</sup> Hom. O. 9, 39-61.

ematik begegnet man zwar häufiger bei den Kabirenbildern, doch ergeben sich selten gesamtikonographische Diskrepanzen wie die Lanzenfahnen, die auch Touchefeu-Meynier als singulär hervorhebt. Ihrer Ansicht nach erweist sich auch das dargestellte Thema auf Fragment A als ungewöhnlich: Kirke überreicht den Trank offenbar nicht an Odysseus, sondern an einen Gefährten. Auf den Kabirenbechern sowie attischen Vasen übernehmen Kirke und Odysseus die Rolle der Protagonisten; ihr Aufeinandertreffen bildet den zentralen Moment, das Überwinden der fremdländischen Zauberin durch den griechischen Heros. Kurzum: Es bestehen starke Zweifel an der Echtheit der figürlichen Malerei auf [559](#).

#### 4. Kabirenbecher 440



Abb. 52. Kabirenbecher 440, Standort unbekannt  
[Abzug im Kabirionarchiv, DAI Athen]

Als echter Kabirenbecher mit neuzeitlicher Malerei ist auch das Gefäß 440 zu identifizieren (Abb. 52, 440). Leider ließ sich der Becher nicht persönlich untersuchen, da sein heutiger Verbleib unbekannt ist. Der Becher ist nur durch zwei unbeschriftete Fotografien dokumentiert, die in einem Karteikasten des Kabirionarchivs des Deutschen Archäologischen Instituts in Athen eingeordnet sind. Der Karteikasten selbst ist gleichfalls nur mit dem Vermerk „Ohne Beschriftung“ gekennzeichnet. Daher lassen sich auch keine exakten Aussagen über die Maße des Gefäßes treffen. Es ist jedoch anzunehmen, dass es sich um einen kleinformatigen Kabirenbecher handelt, da die Henkel nur einen Griffdorn aufweisen, und Kabirenvasen dieser Art gewöhnlich kaum die Höhe von 12 cm übersteigen.

Da in der Regel die kleinformatigen Kabirenbecher nur mit floralen oder geometrischen Ornamentbändern dekoriert wurden, stellt der Becher 440 einen Sonderfall dar.

Die Fotografien zeigen einen unfragmentierten<sup>969</sup>, schwarzen Glanztonbecher, auf den mit weißer Deckfarbe und Tonschlicker im Hauptbildfeld Odysseus' Flucht aus der Höhle des Poly-

<sup>969</sup> Die einzige Beschädigung scheint ein kleines Loch auf Seite A des Gefäßes zu sein (Abb. 52, 440). Soweit es sich anhand der Fotografie beurteilen kann, scheint es sich entweder um eine moderne Beschädigung zu handeln oder ein größerer Kalksteinsplitter dehnte sich beim Brand aus und sprengte die Tonoberfläche ab, s. Noble 1988, 165 Abb. 252.

phem dargestellt ist. In einem schmalen Register darüber wurde eine Geranomachie aufgemalt. Die figürlichen Szenen werden von einer umlaufenden Efeuranke bekrönt, die unterhalb des Gefäßrandes verläuft. Der Tonoberfläche sowie der Form des Bechers nach zu urteilen, scheint das Gefäß antik zu sein. Eine ähnliche Gefäßkontur besitzt z. B. der Kabirenbecher [414](#) aus Thespiai.

Eine eigentümliche Besonderheit ist die Dreiteilung des Bildfeldes. Auf keiner weiteren Kabirenvase wurde die Darstellung in drei Register untergliedert. Im großen, scheinbar umlaufenden Fries auf der Vorderseite ist der nackte Polyphem vor seiner Felsenhöhle dargestellt. Kniend tastet er nach dem Rücken eines Widders. Um den Bauch des Tieres klammert sich Odysseus, erkennbar an seinem Pilos. Daneben laufen zwei weitere Widder bzw. auf der Rückseite drei Paare von Widdern. An die Tiere ist jeweils ein bärtiger Gefährte des Odysseus offenbar seitlich angebunden.

In der antiken Bilderwelt spielt die Flucht des Odysseus und seiner Gefährten aus der Höhle des Polyphem eine untergeordnete Rolle. Das Motiv der unter die Schafe gebundenen Gefährten wurde vor dem Hellenismus nur in spätarchaischer und frühklassischer Zeit in der attischen Vasenmalerei und in Form von Terrakotten und Kleinbronzen wiedergegeben<sup>970</sup>. Von diesen Darstellungen weicht die vorliegende Szene ab: Die Männer sind seitlich angebunden, die Widder laufen paarweise und es fehlt ein obligatorischer Schwertträger unter den Gefährten. Die zeitliche Diskrepanz zwischen dem Kabirenbecher und den vergleichbaren Szenen kann dabei nicht als Beleg gegen die Originalität des Bechers angeführt werden. Deutlich gegen die Echtheit des Bechers spricht jedoch die stilistische Ausführung der Figuren, wie sie sowohl für die Szene mit Polyphem als auch die Pygmäen im oberen Fries angewandt wurde. In dieser Bildzone wurden mehrere Pygmäen-Kranich-Kampfgruppen arrangiert, die eine ungewöhnlich hohe Zahl von 25 Figuren auf Vorder- und Rückseite umfassen. Eine vorrangige Gemeinsamkeit der Pygmäen ist ihr äußerst gleichförmiges Aussehen. An ihnen wurde die Binnenzeichnung in detaillierter Ritzzeichnung ausgeführt, wie es auch für Polyphem, Odysseus und seine Gefährten der Fall ist. Die stilistische und ikonographische Formgebung der Pygmäen ist eng verwandt mit den ‚falschen‘ Pygmäen auf dem Wiener Kabirenbecher [420](#). Insbesondere Haar-, Bart-, Lippen- und Nasenform lassen sich gegenüberstellen. Hingegen haben die Figuren auf beiden Gefäßen stilistisch wenig mit solchen auf böotischen Vasen gemeinsam, die unter anderem nur an wenigen entscheidenden Stellen Ritzungen aufweisen.

Die Größe der Kraniche ist ähnlich wie auf dem Wiener Becher [420](#) deutlich kleiner angelegt als die der Pygmäen. An den Vögeln, die alle im Profil gezeigt sind, fällt auf, dass der Flügel im Hintergrund nie vollständig von dem im Vordergrund verdeckt wird, sondern jedes Mal ein we-

<sup>970</sup> LIMC VI (1992) 958-959 s. v. Odysseus Nr. 101-121 (O. Touchefeu-Meynier). Odette Touchefeu-Meynier unterteilt die erhaltenen Darstellungen des Polyphemabenteuers in drei Kompositionsschemata, die auch grob eine chronologische Reihenfolge wiedergeben: ein einzelner Widder mit einem Gefährten am Bauch des Tieres; mehrere Widder, jeder davon mit einem Gefährten; mehrere Widder mit Gefährten und der geblendete Polyphem, der nach den Rücken seines Kleinviehs ausgreift. Oftmals hält sich ein Gefährte mit einer Hand am Hals des Tieres fest und mit der anderen umgreift er sein gezücktes Schwert. Die Körper der Gefährten sind weitgehend sichtbar.

nig höher gerückt und somit sichtbar gemacht ist. Der Versuch, Flügel räumlich zu staffeln, wurde von keinem der bekannten Kabirenmaler in dieser Form angestrebt<sup>971</sup>. Darüber hinaus ähneln die Vögel keinem der langhalsigen Kraniche auf den Kabirenbechern (Abb. 18, **354**, **367**).

Abschließend untermauern auch die Malfarben diese Deutung. Die verwendete Deckfarbe wurde in zwei verschiedenen Farbschattierungen aufgetragen; z. B. die Haut der menschlichen Figuren, die eingedrehten Hörner der Widder und die Innenfläche der Felsblöcke erscheinen dunkler in der Schwarz-Weiß-Fotografie als das helle Fell oder die weißlichen Haare der Figuren. Ein solcher polychromer Deckfarbenauftrag findet sich nicht im böotischen oder gar griechischen Kunstschaffen der Zeit um 400 v. Chr. Das einzige erhaltene Beispiel eines Kabirenbeckers, den eine vollständige Szene in Deckfarbenmalerei ziert, ist das Fragment **2**. Für die Malerei benutzte der Mysterienmaler II wahrscheinlich verdünnten Tonschlicker, der nach dem Brand rötlich-beige erscheint. Zudem erregt auch der außerordentlich gute Erhaltungszustand des Weißauftrags Zweifel an der Echtheit dieser Darstellung.

## 5. Kabirenbecher **405** in Nafplio

Ebenfalls in Deckfarbentechnik wurde der schwarze Glanztonkabirenbecher **405** bemalt, der als Geschenk aus einer alexandrinischen Sammlung ins Archäologische Museum von Nafplio gelangte. Dargestellt ist eine Episode aus der *Odyssee*: Kirke und Odysseus stehen bei Tisch, die Zauberin rührt in einem Kantharos, der Held hat sein Schwert gezückt. Auf der Rückseite tanzen die verwandelten Gefährten; sie sind halb Mensch, halb Tier.

Ich habe das Gefäß untersucht und festgestellt: Glanztonfarbe, Glanztonkonsistenz und Tonware des nur 11 cm hohen Bechers entsprechen den Merkmalen böotischer Tongefäße<sup>972</sup>. Gegenteilig fällt jedoch die stilistische und technische Beurteilung der Malerei aus. Ähnlich wie beim Becher **440** verwendete der Maler für die figürlichen Darstellungen zwei unterschiedliche Farbtöne; altrosa und kreideweiß. Anna Alexandropoulou erachtet den Becher daher als einen der frühesten Vertreter der böotischen Westabhangkeramik, deren konstituierendes Merkmal die gleichzeitige Verwendung von Weiß und Tonschlicker auf schwarzem Grund sowie Ritztechnik darstellen<sup>973</sup>. Die frühesten, eindeutig als Westabhangkeramik zu charakterisierenden Gefäße datieren ins späte 4. Jh. v. Chr. Somit ergäbe sich eine gewisse zeitliche Differenz zum ungefäh-

<sup>971</sup> vgl. die Vögel beim Mysterienmaler mit ausgebreiteten Schwingen. Nur der vordere Flügel ist zu sehen, so z. B. auf den Kabirenbechern **354** und **357** (Abb. 18, **354**, **357**) sowie auf einer Seite des Bonner Kelchkraters; auf der anderen Seite sind beim Vogel beide Flügel angegeben – es ist meines Wissens das einzige Beispiel für diese Darstellungsweise, s. Ure 1933, 29-31. 25-26 Abb. 25-26: böot.-sf. Kelchkrater, Mysterienmaler I, Bonn Akad. Kunstmus. 363, Anfang 4. Jh. v. Chr. In derselben Weise zeichnete die Rebrankengruppe die Flügel von Vögeln im Profil, (**355**, **367**). Nur bei dem Schwan auf der Rückseite von **74** sind beide Flügel wiedergegeben, da der Körper des Vogels in der Aufsicht gezeigt ist.

<sup>972</sup> s. B. I. 2. *Die Maltechniken*.

<sup>973</sup> Alexandropoulou 2002, 5. Alexandropoulou datiert den Kabirenbecher allgemein in die 2. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr.

ren Ende der Kabirenbecherproduktion im 3. Viertel des 4. Jhs. v. Chr.<sup>974</sup> Den Becher [405](#) als einen außergewöhnlich frühen Prototyp der böotischen Westabhangkeramik anzusehen, widerspricht aber insbesondere die Tatsache, dass die Malerei modern ist.

Paul Wolters hatte bereits 1930 seine Beobachtungen zu dem Kabirenbecher in Nafplio veröffentlicht und darauf hingewiesen, dass die böotische Herkunft des Gefäßes weniger durch den Stil der Zeichnung, sondern vorrangig durch die Gefäßform belegt ist. Er zog jedoch nicht die Echtheit der aufgemalten Szenen in Zweifel, die bereits zu seiner Zeit stark vergangen waren. Es bereitete ihm vielmehr Schwierigkeiten, passende Vergleiche für die Darstellungen zu finden<sup>975</sup>. Zu einem anderen Schluss kommen Victoria Sabetai und Christina Avronidaki. Sie besprechen den Becher als Beispiel für die böotische Six-Technik, hegen aber keine Zweifel ob der ungewöhnlichen Ikonographie oder der Authentizität der Malerei<sup>976</sup>. Sie unterlassen eine stilistische Einordnung, nennen für wenige ikonographische Details Parallelen in der attischen Vasenmalerei. Ebenso zählen sie thematische Vergleiche auf attischen Gefäßen auf, allerdings keine motivischen.

Grundsätzlich ist die Weißmalerei an einigen Stellen abgerieben und bisweilen lässt sich nur ein Abdruck des ehemaligen Weißauftrags auf der Glanztonoberfläche erkennen. Direkt angrenzend an solche Stellen ist die Deckfarbe wiederum äußerst gut erhalten. Als Grund für den heutigen Erhaltungszustand vermutet Wolters den „täppischen Übereifer“ des früheren Besitzers, der das Gefäß zu hart gereinigt habe und dabei den Weißauftrag abscheuerte<sup>977</sup>. Ebenso wäre es vorstellbar, dass die Malerei modern ist und absichtlich abgeschabt wurde, um der Darstellung ein verwittertes Aussehen zu verleihen<sup>978</sup>. Diese Vermutung stützt insbesondere die nicht-antike Bildsprache.

Auf Seite A ([405](#)) befindet sich in der Bildmitte ein niedriger, vierbeiniger Tisch, auf dem kugelige Früchte in Schalen und ein Kantharos angerichtet sind. Zu den Seiten stehen rechts eine weibliche Figur, die einen kleinen Kantharos sowie einen kurzen Stab hält, und links ein Mann, der sein Schwert gezückt hat. Die Darstellung des Kopfes ist äußerst schlecht erhalten, doch scheint er einen Oberlippen- sowie lockigen Kinnbart und längeres Kopfhair getragen zu haben<sup>979</sup>. In der Mitte des Kopfes lässt sich noch ein volutenartig geformtes Ohr identifizieren. Die schwachen Farbreste auf der Kalotte gehörten vermutlich zu einer Kopfbedeckung. Hinter beiden Figuren steht jeweils ein Klismos. Unterhalb der Bodenlinie sind die wenigen Reste einer umlaufenden Zierranke erhalten, die aus dreieckigen Blättern und Trauben bestand, deren ein-

<sup>974</sup> Zwar wurden wenige Kabirenbecher in hellenistischer Zeit imitiert, aber zu diesen ließen sich der Becher [405](#) weder morphologisch noch technisch hinzugruppieren, s. *B. II. 6. Frühellenistische Imitationen klassischer Kabirenbecher*.

<sup>975</sup> Wolters 1930, 216-220 (Vorderseite). 220-228 (Rückseite). 228-231.

<sup>976</sup> Sabetai – Avronidaki 2018, 356-359. 356 Abb. 25. 373 Nr. B 32. Die beiden Autorinnen deuten die Darstellung als mythische Analogie zu den Erlebnissen der Initianden, die sich in den Mysterienkult im Kabirion einweihen ließen. Wie in diesem Kapitel beschrieben, sind die Bilder aber gefälscht und können daher nicht für eine Kultrekonstruktion herangezogen werden.

<sup>977</sup> Wolters 1930, 216.

<sup>978</sup> Lang – Müller – Geominy 2011, 67-72.

<sup>979</sup> Wolters rekonstruiert das Gesicht mit einem langen Bart, silenhafter Stupsnase und dicken langen Haarlocken, s. Wolters 1930, 219 Abb. 2.

zelle Beeren als Tupfen wiedergegeben sind. Ober- und unterhalb der Bodenlinie befand sich ein weiteres umlaufendes Ornamentband, vielleicht ein Mäander.

Thematisch ist diese Szene mit den Odysseus-Kirke-Bildern verwandt<sup>980</sup>. Kirke bereitet Odysseus ihren Verwandlungstrank zu, gleichzeitig bedroht der Held mit gezücktem Schwert die Zauberin. Befremdlich wirkt jedoch das Ensemble von Tisch und Stühlen, auf denen die beiden Protagonisten scheinbar eben noch gegessen haben<sup>981</sup>. Griechische Sitz- und Essgewohnheiten, wie man sie unter anderem auf den Kabirenbechern selbst studieren kann (Abb. 33, **358**, **287**, **404**), sehen gewöhnlich Klinen mit kleinen, dreibeinigen Beistelltischchen vor<sup>982</sup>. Klismoi dienten vor allem als Sitzmöbel für Frauen bei der Wollarbeit oder beim Musizieren<sup>983</sup> (**359a**, **376**, **372**). Sie sind jedoch nie mit einem vierbeinigen Tischchen assoziiert. Ebenso gestaltet sich die Suche nach griechischen Darstellungen von Odysseus oder anderen Heroen mit einer ähnlichen Gewandtracht wie der des Odysseus als ergebnislos. In gleicher Weise findet sich für das bildabschließende Mäanderband – sofern es sich um ein solches gehandelt hat – kein Vergleich unter den bekannten Dekorationsmustern der Kabirenbecher.

Das Bild auf der Rückseite des Nafplio-Bechers beschreibt ebenfalls ein Ereignis aus dem Kirke-Abenteuer (**405**). Drei verwandelte Gefährten mit menschlichem Körper und Tierkopf, die jeweils mit einem Ruder gewappnet sind, tanzen in einem Komos. Die beiden äußeren mit Eberkopf erheben zusätzlich einen Kantharos mit knaufartigem Fuß. Der mittlere Gefährte hält eine Laterne oder einen Korb<sup>984</sup> in der Linken. Sein Kopf ist weitgehend in weiß gehalten, doch lässt sich nicht mehr erkennen, welches Tier er darstellen sollte. Am ganz linken Bildrand steht ein großer Kantharos auf dem Boden.

Die Kantharoi mit knaufartigem Fuß ähneln böotischen Kantharostypen aus dem 3. Viertel des 4. Jhs. v. Chr.<sup>985</sup>. Für die Laterne finden sich ebenfalls Vergleiche auf böotischen Vasenbildern<sup>986</sup>. Auch für die übrigen Bildelemente wie die Ruder können Parallelen zitiert werden, bei denen die Ruderflügel jedoch kürzer sind und oben gerade abschließen. Steuerruder sind als

<sup>980</sup> s. *D. III. 3e) Odysseus trifft Kirke und Penelope am Webstuhl* und *3f) Odysseus auf hoher See*.

<sup>981</sup> Wolters äußert ebenfalls Bedenken hinsichtlich des Tisches, doch „nicht weil doch die Griechen der historischen Zeit bei Tische lagen, sondern durch seine Form“, s. Wolters 1930, 218. Die Tischbeine würden von keulenförmig gedrechselt unvermittelt in äußerst dünne Streben übergehen und für die Wellenlinie auf der Tischplatte kennt Wolters keinen Vergleich. Ebenso fehle das dritte Tischbein.

<sup>982</sup> s. *D. V. 3. Bilder vom Gelage*. Für eine diachrone Übersicht von Symposionsbildern mit Klinen und Beistelltischchen s. Schäfer 1997, Taf. 10, 2-3. 12, 1-2. 15, 1. 23, 2. 27, 1. 29, 1. 34, 1-2. 38, 1-3. 39, 2. 51, 1-2. 52, 1-2.

<sup>983</sup> Vgl. die att.-rf. Vasenbilder des 5. Jhs. v. Chr. mit Darstellungen von sitzenden Frauen (‚Hetären‘, ‚Frauengemach- und ‚Hochzeitsszenen‘) u. a. bei der Wollarbeit oder beim Musizieren, s. Reeder 1995, 182-183 Nr. 37-38 mit Abb. 204-205 Nr. 43 mit Abb. 206-210 Nr. 44-45 mit Abb. 216-219 Nr. 50-51 mit Abb. 224-233 Nr. 55-58 mit Abb.

<sup>984</sup> Den beidseitig konkav geformten Gegenstand identifiziert Wolters als Korb mit Leckereien, wie ihn Dikaiopolis in den *Acharnern* des Aristophanes trägt, s. Wolters 1930, 225 Anm. 1. 225-228; Aristoph. *Ach.* 453; 1086; 1137. Vgl. den Gegenstand, den der Knabe an der Spitze eines Komos auf einem böot.-rf. [Glockenkrater](#) aus dem thespischen Polyandron (440/430 v. Chr.) trägt. Womöglich handelt es sich hier um eine Laterne, s. Schiardi I/II 1977, 99-100. 107 Anm. 36-37 Taf. 7, 1; CVA Theben (1), 29-30 Taf. 16, 2; 20, 2.

<sup>985</sup> Kern 1964; Harmi 2007, 73. 71 Abb. 3.

<sup>986</sup> s. Anm. 984.

längliches Trapez wiedergegeben<sup>987</sup>. Es ergeben sich aber Schwierigkeiten, die motivische Konstellation und den Stil der Figuren mit antiken Bildern in Übereinstimmung zu bringen. Ruder schwingend bzw. haltend sind in der klassischen Zeit bisweilen Skylla oder Tyche dargestellt<sup>988</sup>. Ein Ruder als Zeichen des Seefahrers ist der antiken Ikonographie fremd. Einige stilistische Details wie die Zeichnung der Kniescheiben als Halbkreis, die längsgeritzten Wadenmuskel und die Wiedergabe der unteren Rippenbögen als geschweifte Linien oder die volutenförmigen Ohren lassen sich mit den ‚falschen‘ Pygmäen des Kabirenbechers **440** in Verbindung bringen (Abb. 52, **440**). Auch die mandelförmigen Augen können der Augenform der Widder auf **440** gegenübergestellt werden.

Es bestehen auch stilistische Gemeinsamkeiten mit dem Fries auf einem schwarzen Glanztonkantharos, der aus derselben alexandrinischen Sammlung nach Nafplio gelangt ist wie der Kabirenbecher **405**. Das Gefäß konnte ich nicht persönlich in Augenschein nehmen, Avronidaki und Sabetai haben es aber beschrieben und abgebildet. Sie datieren den Kantharos aufgrund seiner Form nachvollziehbar in die Zeit um 480-470 v.Chr.<sup>989</sup>, den Kabirenbecher **405** setzen sie ans Ende des 5. Jhs. v.Chr. Da eine Datierung der Kabirenskyphoi aufs Jahrzehnt nicht möglich ist, lässt sich die zeitliche Verortung gut nachvollziehen – umso weniger hingegen die chronologische Diskrepanz zwischen den beiden Gefäßen, da sich die Malereien technisch und stilistisch stark ähneln. Ähnlich wie auf dem Becher **405** sind die weißen Malereien zum Teil sehr schlecht – und zum Teil sehr gut erhalten<sup>990</sup>. Dargestellt ist eine Gruppe von drei Satyrn, von denen einer zwei Fackeln trägt, der nächste Flöte spielt und der dritte einen unkenntlichen Gegenstand hält. Die drei laufen nach rechts hinter einem Widder her in Richtung eines Opferealtars. Links des Bomos‘ sind drei langgewandete Figuren aufgereiht: Die erste hält mit ausgestreckten Armen ein unkenntliches Objekt in Händen, die zweite trägt ebenfalls einen Gegenstand, der sich nicht mehr identifizieren lässt. Dahinter folgt eine Tänzerin. Auf der anderen Gefäßseite ist ein Komos mit Tänzern und einem Flötenspieler zu sehen, die vor und hinter einem Wagenlenker laufen, dessen Mantel im Wind flattert. Den Wagen zieht ein Gespann mit Raubkatzen, vermutlich sind Panther gemeint. Bis auf den Wagen sind die Figuren des Komos größtenteils vergangen.

Verglichen mit böotischen Vasenbildern aus der Zeit von 480-470 v.Chr. ist der Fries sehr ‚fortschrittlich‘ gestaltet. Als anachronistisches Element muss etwa das Raubtiergespann gelten, das erst in spätklassischer, vor allem aber hellenistisch-römischer Zeit zum festen Bestandteil dionysischer Bilder wird<sup>991</sup>. Auch der flatternde Mantel des Wagenlenkers erscheint für die

<sup>987</sup> LIMC VIII (1997) 1142 Nr. 57. 1143 Nr. 64-65; 68 (M.-O. Jentel); CVA Bologna (4) III I 15 Taf. 81, 5: [att.-rf. Kelchkrater](#), Gruppe des Polygnot, Bologna Museo Civico 17358, um 440 v. Chr.

<sup>988</sup> s. Anm. 987; LIMC VIII (1997) 118 Nr. 4. 119-120 Nr. 32. 124 s. v. Tyche (L. Villard).

<sup>989</sup> vgl. Heimberg 1982, 128 Nr. 55 Taf. 4, 55 (Kantharos Form 4, 2. Vt. 5. Jh. v. Chr.); Sabetai – Avronidaki 2018, 339-345. 318 Abb.7. 340 Abb. 20a-b. 369 Nr. B 16.

<sup>990</sup> Die Weißmalerei war vor einigen Jahrzehnten noch deutlich besser erhalten, wie ein Archivbild zeigt, s. Sabetai – Avronidaki 2018, 318 Abb. 7b.

<sup>991</sup> Isler-Kerényi 2015, 222-228.

frühklassische Malerei Böotiens ungewöhnlich. Überhaupt lassen sich thematisch keine zeitgleichen adäquaten Vergleiche nennen. Es existieren zwar Bilder von Kultprozessionen, die aus dem 6. Jh. v. Chr. stammen, doch zeigen diese eine lebensweltliche, keine mythisierende Wiedergabe von Festereignissen<sup>992</sup>.

Stilistisch lassen sich indes Ähnlichkeiten mit den Figuren auf [405](#) erkennen: Die geritzten Brust- und Rippenkonturen sowie die gelängten Extremitäten, das in Wulsten gelegte Haar und die gedrungenen Gesichtszüge entsprechen sich auf beiden Gefäßen. Die Machart der weißen Farbe lässt sich auf den Abbildungen nicht exakt erschließen, doch der Zustand der Malereien ähnelt denen auf dem Kabirenbecher [405](#) in Nafplio. Und diese stimmen technisch wiederum mit der neuzeitlichen Malerei von [440](#) überein: Beide sind zweifarbig bemalt und die Oberfläche des Farbauftrags ist rau und blasig (Abb. 52, [440](#)). Weißauftrag und auch geweißter Tongrund verlaufen auf Gefäßen der hoch- und spätklassischen Zeit äußerst gleichmäßig und glatt<sup>993</sup>. Offenbar hat ein und derselbe moderne Maler sowohl den Skyphos [405](#) als auch den originalen böotischen Kantharos frühklassischer Zeit in Nafplio bemalt – in seinem persönlichen Malstil, thematisch angelehnt an antike Bilder, jedoch ikonographisch anachronistisch. Dies unterstreicht besonders klar die zeitliche Diskrepanz der Gefäßformen: Der Kantharos ist rund 50 bis 80 Jahre älter als der Kabirenbecher. Fazit: Wie die vorangegangenen Kabirenbecher müssen auch die Darstellungen auf dem originalen Kabirenbecher in Nafplio aus dem Motivrepertoire der böotischen Kabirenskyphoi ausgeschlossen werden. Ebenso erweisen sich die Malereien auf dem originalen böotischen Kantharos in Nafplio als Fälschungen.

## 6. Kabirenbecher 407 in New York

Die Korrespondenz mit Dietrich von Bothmer lieferte Karin Braun den Hinweis<sup>994</sup>, dass der nur 10,5 cm hohe, tongrundige Kabirenbecher in New York sehr wahrscheinlich in der Neuzeit figürlich bemalt wurde. Zuvor hatte bereits Bruns deutliche Bedenken über „das höchste merkwürdige Stück“<sup>995</sup> geäußert. Die Henkel, der Fuß und das Innere sind mit Glanzton überzogen und die Randzone mit einer Punktreihe dekoriert. Figürlich bemalt ist nur eine Gefäßseite.

Gegen die Echtheit der Malerei spricht – wie Bruns schon bemerkte – „die einseitige Verzierung“<sup>996</sup> und die unterbrochene Bodenlinie. Auch die Anordnung und Form der Weinranke finden keine Pendants unter den Ornamentarten der Kabirenbecher. Anders als Bruns meint, kann aber allein auf der Grundlage von Abbildungen nicht entschieden werden, ob auch der Becher gefälscht ist. Ihres Erachtens sitzen die Henkel ungewöhnlich hoch, wie es nur bei den kleinformatigen Stücken der Fall sei, und die vollständig schwarze Bemalung der Henkel erscheint ihr ebenfalls merkwürdig. Mit 10,5 cm zählt der Becher zu den kleinformatigen Stücken, von denen viele mit einem ähnlichen Profil bekannt sind ([218](#), [234](#)). Die schwarze Bemalung der

<sup>992</sup> vgl. CVA London (2) III H e Taf. 7, 4 a-b: [böot.-sf. Lekane](#), London BM B 80, um 550 v. Chr.; s. auch Scheffer 1992

<sup>993</sup> Cohen 2006, 189 Abb. 4. 194-238 Nr. 50-69 mit Abb.; vgl. auch Fragment [2](#).

<sup>994</sup> Braun – Haevernick 1981, 67 Nr. 407. Richter 1953, 115 Taf. 94 i.

<sup>995</sup> Wolters – Bruns 1940, 122.

<sup>996</sup> Wolters – Bruns 1940, 122.



Henkel könnte auch vom Fälscher aufgetragen worden sein. Somit kann nicht entschieden werden, ob der Kabirenbecher **407** vollständig von einem modernen Künstler gefertigt wurde oder nur die Bemalung an Henkeln und Wandung.

## 7. Kabirenbecher **402** in Oxford, Mississippi<sup>997</sup>

Weniger als moderne Fälschung, sondern vielmehr als modernes Pasticcio antiker Fragmente stellt sich bei genauer Betrachtung die figürliche Szene auf der Kabirenvase **402** in Oxford (Mississippi) heraus. Die Vase wurde aus mehreren größeren und in der Bildfeldmitte aus einigen kleinformatischen Fragmenten zusammengesetzt. Die Becherform und Basisbemalung mit Rand- und dreifachem Bodenstreifen lassen sich in das Oeuvre der Rebrankengruppe einreihen. Die linke Hälfte des Bildfeldes wird von einem Webstuhl eingenommen. Ganz ähnliche Webstühle mit gepunkteten Webgewichten, flüchtig gemalten Kettenfäden und Seitenstreben am Webrahmen sind auch Bestandteil der Odysseus-Kirke-Bilder der Rebrankengruppe (**376**, **398**). Rechts des Webstuhls auf **402** steht eine weibliche Figur mit kurzem lockigem Haar, die einen Chiton mit weitem Apodygma trägt. Verglichen mit den Bildern auf **376** und **398** dürfte es sich um Kirke handeln. Mit beiden Händen überreicht Kirke ein schmales, hohes Gefäß, aus dem Blätterzweige ragen, an ihren Gegenüber. Es fällt auf, dass die Zeichnung der Zweige merklich schlechter erhalten ist als die Malerei auf den benachbarten Scherben. Die ‚Blumenvase‘ wird von einer unbärtigen Figur im Hüftmantel entgegengenommen, die auf dem Boden kniet. Die rechte Bildhälfte wurde, wie es scheint, tongrundig belassen. Auf der Rückseite verläuft von rechts nach links eine Rebranke mit seitlichen Trieben und mehreren Trauben, die die Zugehörigkeit des Bechers zur Rebrankengruppe unterstreicht<sup>998</sup>.

Neben der befremdlich wirkenden, knienden Stellung der mittleren Figur, deren Unterlippe merkwürdig nach außen gestülpt ist, erweckt insbesondere die unsichere Linienführung des dreiteiligen Bodenstreifens auf der rechten Bildseite Zweifel. Bei genauem Hinsehen wird deutlich, dass die Tonoberfläche aufgerauter und unebener ist als am restlichen Gefäß. Um sicher zu gehen, müsste ich den Becher persönlich ansehen, aber die Fotografien lassen den Schluss zu, dass das gesamte rechte Bildfeld modern ergänzt wurde, wie auch ein links anliegendes Randstück. Das anschließende Fragment, auf dem Kopf und Oberkörper der bartlosen Figur erhalten sind, muss als antik, jedoch als nicht zugehörig beurteilt werden. Es besitzt eine hellere Tonfarbe als die linke Gefäßhälfte. Insbesondere die Spitze einer Traube in der rechten oberen Ecke des Fragments belegt, dass die Scherbe zwar original ist, aber ursprünglich aus einer anderen Bildkomposition stammt. Dass der am Boden kniende Mann nicht zu dieser Darstellung gehört haben kann, wird zudem durch die Konturen seiner Arme bestätigt, die nicht an die Körperkonturen des links anschließenden Fragments anpassen. Seine Haltung mit leicht nach vorn geneigtem Oberkörper, erhobenen Armen und gebeugter Hüfte kehrt auf zahlreichen Darstellungen der

<sup>997</sup> s. auch *D. III. 3e) Odysseus trifft Kirke und Penelope am Webstuhl.*

<sup>998</sup> s. *B. II. 3a) Malstil und Dekor.*

Kabirenbecher wieder, beispielsweise bei den sitzenden Flötenspielern der Rebrankengruppe<sup>999</sup> (74, 101, 297, 353). Darauf deutet auch die nach außen gestülpte Unterlippe hin, bei der es sich wohl um den Ansatz eines Flötenrohrs handelt.

Hinzu kommt, dass die dargestellte schmale Vase ohne abgesetzten Rand einen völlig singulären Gefäßtypus darstellt<sup>1000</sup>. Da die geritzten Konturlinien der Arme, die das Gefäß umfassen, sich zu beiden Seiten des Bruchs ergänzen, wäre es denkbar, dass an entscheidenden Stellen die Malerei nachbearbeitet wurde. Auffällig sind auch die identischen Gesichtsprofile beider Figuren, deren Augen, Münder und Haarlocken äußerst gleichartig gezeichnet sind.

Entfernt man alle nicht zugehörigen Fragmente, so bleiben folgende originale Bildelemente auf 402 übrig: der Webstuhl; rechts davon der bekleidete Körper der Kirke (ohne Kopf), die einst ein großes Gefäß ähnlich auf 398 in Händen hielt und es an einen gegenüberstehende Figur überreichte. Und von dieser ist nur der Fußbereich mit wallender Kleidung überliefert.

## 8. Kabirenbecher 371 in Brüssel

Ein Kabirenskyphos der Rebrankengruppe, der im Jahre 1899 in die Sammlung Paulos Lambros in Athen gelangte und sich seit 1922 im Musée du Cinquantaire in Brüssel befindet, zeigt auf seiner Vorderseite eine schlichte Darstellung (371): Links einen am Boden gelagerten, bartlosen Zecher, der ein Rhyton in seiner Rechten erhebt, und rechts einen nackten Mann, der scheinbar nach hinten umfällt, dabei seine Arme weit hinter den Rücken geworfen und die klobigen Beine in die Luft geschleudert hat. In dieser Anordnung ist dieses Vasenbild nur im ersten Band der Reihe zur Kabiriongrabung von Gerda Bruns und Paul Wolters veröffentlicht<sup>1001</sup>. Bereits im Jahre 1949 bildeten Fernand Mayence und Violette Verhoogen den Kabirenbecher in neu restauriertem Zustand ab, bei dem das Fragment mit dem nackten, nach hinten umkippenden Körper entfernt worden war (371). Offenbar hatte man das Fragment als Fälschung bzw. nicht zugehörig erkannt. Die stilistischen Eigenheiten der Zeichnung – die scherenartigen Hände, die ungelinkten Beine und massigen Füße – lassen sich jedenfalls nicht mit den Stilmerkmalen der Rebrankengruppe oder einer anderen Werkstatt in Übereinstimmung bringen. Womöglich ist die Malerei modern.

Wie aber könnte das gesamte Bild ursprünglich ausgesehen haben? Es liegt nahe, die rechte Figur ebenfalls als einen gelagerten Zecher zu rekonstruieren, da sein Kopf nur wenig höher ist als der des linken Zechers. Die hochgezogene, linke Schulter scheint vom Aufstützen des linken Arms herzurühren.

<sup>999</sup> vgl. auch 102 und 312. Im Allgemeinen haben die Flötenspieler ihre Arme höher angehoben als auf 402 und die Backen aufgeblasen. Denkbar wäre, dass die Backen nachträglich übermalt wurden.

<sup>1000</sup> Einzig eine Art Amphora mit Zweigen, die von einer Frau in einer Hochzeitsprozession getragen wird, ist mit der ‚Blumenvase‘ vergleichbar, s. CVA Theben (1), 33-35 Taf. 21, 4; 22, 3: [böot.-rf. Pyxis](#), aus Kanapitsa, Theben Arch. Mus. 31923, 430-425 v. Chr. Anders als die Vase auf dem Becher in Mississippi besitzt das Gefäß einen abgesetzten, hohen Rand mit enger Mündung und einen schmalen Hals, an den zwei Henkel angesetzt sind. Sabetai nimmt an, dass es sich bei dem Gefäß um eine böotische Adaption der attischen Loutrophoros handelt; die Zweige wertet sie als böotische Zutat, s. CVA Theben (1), 33-35.

<sup>1001</sup> Wolters – Bruns 1940, 117 Taf. 26, 8.

## 9. Zusammenfassung

Einige originale Kabirenskyphoi wurden in der jüngeren Vergangenheit mit Pseudo-Kabirenbildern bemalt. Die Vasen werden aus der Bildanalyse ausgeschlossen. Besonders folgenreich ist dieser Befund für das Rückseitenbild des Berliner Bechers **358**, das mehrere Arbeiten zur Grundlage einer Rekonstruktion des Kabiroskults nehmen. Die Malerei erfüllt aber weder technisch noch ikonographisch die Kriterien böotischer Vasenkunst und Bildsprache klassischer Zeit. Ähnlich verhält es sich für die Bilder von Kirke und Odysseus auf den Gefäßen **402**, **405** und **559**. Beispielsweise Jean-Marc Moret bezieht sie in seine Deutung der Bilder als Allegorien kultischer Inhalte ein<sup>1002</sup>. Ebenso müssen die Szenen auf **420** und **440** sowie ein Teil der Darstellung auf **371** als moderne Zutat auf antiken Gefäßen gewertet werden. Der florale Dekor auf **420** und **559** zählt hingegen zum Originalzustand.

---

<sup>1002</sup>s. D. III. 3e) *Odysseus und Kirke oder Penelope am Webstuhl* und F. II. 1c) *Bildliche Quellen*.

## IX. Zusammenfassung

Bei der Analyse der ‚Kabirenbilder‘ zeigte sich, wie die Maler hinsichtlich der motivischen Anordnung, der komischen Inhalte und Verfahren vorgingen. Die Motive stehen in verschiedener Weise in Beziehung zum zeitgenössischen Corpus böotischer und attischer Vasenmalerei: Entweder lässt sich eine deutliche Abänderung im Vergleich zur bekannten Motivtradition desselben Bildthemas konstatieren oder die Anordnung wurde beibehalten. In diesen Fällen wird eine komische oder pejorative Aussage vor allem durch die abnorme Körperkonzeption getroffen. In mehreren Fällen besitzt das Thema jedoch keine motivischen Vorläufer bzw. es ist keine zeitgenössische bildliche Umsetzung überliefert, sondern die ‚Kabirenmaler‘ entwickelten eigene Motive zu komischen Erzählungen.

Als komische Mechanismen verwendeten die Maler Parodie und Travestie. Dies gilt insbesondere für die Mythenbilder. Als komische Inhalte werden Anti-Heldentum, ausgedrückt durch Feigheit und Kontrollverlust, Anti-Göttlichkeit, vertauschte Geschlechterrollen, komisch gesteigert durch temporeiche Verfolgungsszenen, und in einem Fall auch der triumphierende, ‚groteske‘ Held vorgeführt, wenn Odysseus mit Poseidons Dreizack Boreas heraufbeschwört und über das Meer segelt (433). Die Darstellungen von Jägern und Athleten negieren bürgerliche Exzellenz. Die rasanten Verfolgungsszenen der Jagd einerseits und die kraftlos agierenden Athleten andererseits zeigen Gegenbilder des Jäger- und Athletenideals, wobei letzteres seit Euripides als eindeutig komischer Topos in der griechischen Dichtkunst dokumentiert ist.

Ebenfalls als Ursache von Gelächter werden übersteigerte Tanzbewegungen in den Schriftquellen genannt. Die Maler der Rebrankengruppe und der Werkstatt der Mysterienmaler setzten sie in lebensweltlichen Szenen um, die im Bildkontext von Fest und Gelage stehen. Übertriebene Tanzgebärden vollführen auch die daimonischen Wesen und Satyrn des Pan-Satyr-Malers. Derartige Tänze führte der Betrachter auf Trunkenheit und orgiastische Ekstase zurück. Als Spiegel des dionysischen Kultcharakters können auch die Darstellungen ekstatisch tanzender Satyrn und Mänaden aus der Werkstatt der Rebrankengruppe verstanden werden. Die Figuren sind jedoch physisch nicht verzerrt und transportieren somit keine dezidierte Körperkomik.

Die komische Qualität der Mythen- und Tanzbilder ist als deutlich obszön einzustufen. Neben der körperlich verkürzten Charakterisierung der Figuren, insbesondere der Kennzeichnung des Anus, kann die derbe Komik an den Darstellungen des Kadmos, der aus Angst seinen Darm entleert, dem ‚Anuspicker‘ und ‚Phallosschnapper‘ auf der Seite der Kraniche und dem ‚Halsbeißer‘-Pygmäen in den Bildern der Geranomachie, an übersteigerten Tanzgebärden oder allgemein an den baumelnden Phalloi abgelesen werden.

Abgesehen von den Tänzern vermitteln aber die Symposiasten der Rebrankenmaler keine motivisch bedingte Komik, einzig die singuläre Gelageszene des Mysterienmalers I lässt mit dem unbequem am Klinenende sitzenden Zecher eine komische Intention erkennen (Abb. 33, 358). Die motivische Anordnung der Adorationsbilder sowie der Bilder von Zusammenkunft und Prozession greiser Priester, Ritual- oder Kultteilnehmer, die von der Rebrankengruppe respektive dem Mysterienmaler I stammen, spiegelt ebenfalls keine Motivkomik wider. Das häufige Erscheinen der greisen Mantelfiguren und ihre besondere Ikonographie geben sie als zentrale Figuren

des Kultgeschehens zu erkennen. Ihre festliche Schmückung, vor allem die charakteristischen Kopfbinden mit Dreiecksschleife, erinnert an Trachtelemente für dionysische Kultfeste. Die Altersmerkmale dürften in diesem Kontext weniger als pejorative Kennzeichen verstanden werden, sondern als positive Qualitäten. In diesen Darstellungen wie auch den Tanz- und Gelagebildern erscheinen die Rezipienten der Kabirenbecher aber selbst als hässliche Figuren. Der abnorme Körper versetzt sie in die dionysische und ambivalente Gegenwelt des Kabiros, erfüllt von trunkenen Ekstase. Das Eingehen in den Zustand eines Schwellenwesens kommt auch durch primitive Festbedingungen wie das Lagern auf dem Boden zum Ausdruck.

Dieses Kultkonzept verkörpert auch die Wagenfahrt auf [289](#). Versetzt mit komischen Motiven – wie dem aufspringenden Alten und dem hohen Tempo – sowie dionysischen Bildelementen – die *Oklasma*-Tänzerin, das Tragemotiv, die ithyphallischen Esel, das Tympanon – ist hier vielleicht ein *Hieros Gamos* dargestellt. Allerdings nicht nur ein dionysischer, sondern auch einer zum Lachen. Das Bild von den Kultteilnehmern spiegelt eine kabirische Sphäre, die womöglich auch beim Fest herrschte. Ähnlich lässt sich der Athener Becher [292](#) (Abb. 37, [292](#)) deuten, dessen Bildfries womöglich ebenfalls die Vorbereitungen zu einer ‚heiligen Hochzeit‘ zeigt. Gut möglich also, dass ein solches Ereignis Teil der Riten im Kabirion war. Zwar ließe sich der rituelle Zweck nicht mehr rekonstruieren, doch der Kabiroskult drehte sich in großen Teilen um Kinder, Jugendliche und Familien. Die Gründungshandlung eines *Oikos* würde daher ein sinnfälliges Kultereignis darstellen.

Die Verehrung des Kabiros und das Sich-Nähern der ‚Gottheit‘ in abnormer körperlicher Konstitution wird eindrücklich an den Bildern der Adoration vorgeführt. Kabiros und Pais erscheinen im Typus des gelagerten Dionysos und seines Mundschenk Oinopion ([302](#)). Kabiros wird auch als Herme wiedergegeben, wobei sich nicht sicher entscheiden lässt, ob die Gestalt als anthropomorpher Kultfeiler ihm oder vielleicht dem Heroen Thamakos galt.

Die Quellen für die thematische Ausgestaltung der ‚Kabirenbilder‘ lieferten Parodien wie die Geranomachie, ein genuin komischer Mythos, der als Verkehrung auf epische und mythische Kriege entworfen wurde. Häufiger bedienten sich die ‚Kabirenmaler‘ Travestien mythischer Stoffe, die offenbar auf Komödiendichter zurückgehen. Die Bilder zeigen aber nicht den Prozess einer Theateraufführung, obgleich die Theaterwelt als Fundus für die visuelle Ausgestaltung der Bilder herangezogen wurde. Ebenso bedienten sich die Maler folkloristischer Geschichten von monströsen Frauengestalten wie Lamia. Auch die Athletenbilder spiegeln die lachhafte Charakterisierung von z. B. Schwerathleten in der zeitgleichen Literatur wider. Für die Darstellungen der Jagd sind keine genauen bildlichen Parallelen überliefert. Die Maler kreierten offenbar pejorative Motive unabhängig von traditionellen Darstellungen der klassischen Zeit. Die Leistung der ‚Kabirenmaler‘ bestand darin, die komischen Stoffe, die zum kulturellen Gedächtnis der Griechen gehörten, für die Vasenmalerei aufbereitet zu haben.

Für die große Gruppe von Bildern, die im Kontext des Fests und der Verehrung angesiedelt sind, scheinen die Ereignisse im Kabirion Pate gestanden zu haben. Womöglich entsprachen den Bildern die Gelage oder auch Umzüge während des realen Fests. Doch haben die Vasenmaler

eigene Bildrealitäten kreiert, die den Kultcharakter wiedergeben und die Festereignisse in spezifische Bildformeln transferieren; d. h. Festcharakter und Kultgesinnung werden im Spiegel der Wahrnehmung der Vasenmaler sichtbar. Eine jede Werkstatt verbildlichte eigene Auffassungen z. B. bezüglich des Erscheinungsbildes dionysischer und daimonischer Wesen, die aber einen gemeinsamen Grundcharakter aufweisen und derselben Zeitspanne von 420-370 v. Chr. angehören: Ekstase und Weinrausch. Die Bilder zeigen somit geläufige Elemente dionysischer Kulte, mitunter auch dionysischer Thiasoi im Sinne eines Mysterienkults. Hinweise auf Mysterieninhalte sind allerdings nicht üppig gestreut. Keines der Bilder lässt sich zweifelsfrei mit der Darstellung kultischer oder gar geheimer Riten in Verbindung bringen<sup>1003</sup>. Die ‚Kabirscherbe‘ [302](#) gibt womöglich eine mythische Begebenheit wieder, vielleicht ein Kultaition.

Eine Vielzahl von Kabirenbechern bezeugt eine inhaltliche Verbindung zwischen den Bildthemen beider Gefäßseiten. Dies kann an Gefäßen aller Werkstätten beobachtet werden. Demgegenüber lässt eine ähnlich große Zahl an Bechern aber keine derartige Beziehung erkennen.

Die Analyse der Bildmotive führt vor Augen, dass die Maler einerseits komische Bilder schufen, die schlichtweg zum Lachen waren. Andererseits werden die Kultteilnehmer durch die abnorme Körperkonzeption in einen Schwellenzustand versetzt, der zwar lachhafte Züge entwickelt, es den Verehrern aber auch ermöglicht, sich Kabiros zu ‚näher‘ und etwa in Ekstase in seinen Kreis einzugehen.

Eine kleine Bildgruppe zeichnet sich durch einen unreifen Malstil auf sorgfältig getöpften Vasen aus. Im Abgleich mit den strukturellen Kriterien von Kinderzeichnungen und im Austausch mit Erika Meili-Schneebeli, die sich mit psychologischen Aspekten von Kinderbildern beschäftigt, ließen sich für Teile dieser Bildgruppe Kinder als Maler wahrscheinlich machen. In den restlichen Fällen könnten es Jugendliche oder ungeschulte Erwachsene gewesen sein. Die Umstände beim Töpfern und Bemalen von Vasen deuten darauf hin, dass es sich bei den Kindern und Jugendlichen um Lehrlinge bzw. die Kinder der Maler handeln könnte. Auch gaben sie wohl keine eigenen Bildrealitäten wieder, sondern kopierten Motive aus dem Oeuvre ihrer Meister. Die Ästhetik des Unvollkommenen und Kindhaften passt zu den sonstigen Erkenntnissen über den Kabiroskult. Die Vasenbilder zeigen die enge Verbindung von Kabiros, Pais und vielleicht auch Thamakos zu Kindern und Jugendlichen, die auch durch die ‚Weihreliefs‘ deutlich wird. Die soziale und körperlich gesunde Integration von Kindern in das Bürgercorpus wurde im antiken Griechenland in kultischen Einrichtungen begleitet. Vielleicht auch im Kabirion.

Den Abschluss dieses Kapitels bildet eine Reihe von antiken Kabirenbechern, die im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert bemalt oder durch gefäßfremde Fragmente ergänzt wurden. So sind die Darstellungen auf [371](#), [358](#), [402](#), [405](#), [407](#), [420](#), [440](#) und [559](#) größtenteils modern, in einigen Fällen ist der florale Dekor antik. Von diesen Gefäßen wird in der Forschung häufig die Rückseite des verschollenen Berliner Bechers [358](#) (Abb. 33, [358](#); 50-51, [358](#)) als Beleg dafür

<sup>1003</sup> Ähnlich resümieren Hemberg 1950, 202-203, und Schachter 2003, 130.

angeführt, dass Pan, Hermes und Meter in das Kultgeschehen im Kabirion involviert waren. Dieses Bild muss jedoch aufgrund ikonographischer Anachronismen als Fälschung ausgeschlossen werden.

## **E. Verbreitung, Fundorte und Fundkontext der Kabirenbecher**

Ziel dieses Kapitels ist es, alle Fundorte der Kabirenbecher genau zu erschließen, um anschließend die Räume ihrer antiken Nutzung und ihre Funktionen zu rekonstruieren. Als archäologisch dokumentierte Fundorte können bisher nur das Polyandron von Thespiai, das Staatsgrab der thespischen Hopliten, die 424 v. Chr. bei Delion gefallen waren<sup>1</sup>, und das Kabirion bei Theben geltend gemacht werden. Letzteres kristallisierte sich aufgrund der hohen Fundkonzentration und der großen Zahl von meist fragmentierten Gefäßen zweifellos als Hauptfundort und primärer Nutzungsraum heraus.

Bedauerlicherweise gelangten alle anderen, vor allem vollständig erhaltenen Kabirenbecher erst über den Kunsthandel in das Blickfeld der archäologischen Forschung. Obgleich für die Stücke aus dem Kunsthandel oftmals eine Provenienz genannt ist, gilt es, diese zu prüfen, um das tatsächliche Verbreitungsgebiet der Gefäße zu erfassen. Im Anschluss daran lassen sich die Orte und der reale Verwendungskontext eingrenzen und die historische und soziale Identität der antiken Rezipienten bestimmen.

Der Hauptfundort stellt die Becher in den funktionalen und semantischen Kontext eines Heiligtums. Und recht sicher gab es eine Polis oder eine Gemeinschaft – eine sozial, politisch oder ideologisch konstituierte Gruppierung –, die das Kabirion verwaltete, nutzte und beaufsichtigte. Wer war diese Gruppe, die offenbar auch die Kabirenbecher verwendete?

### ***1. Das Heiligtum des Kabiros, Pais und Thamakos bei Theben***

Eine genaue Beobachtung der Heiligtumstopographie, der Befunde und Funde sowie deren Verteilung im Kabirion bildet die Grundlage, auf der die verschiedenen Verwendungsarten der Kabirenbecher im Heiligtum eruiert und vor allem in Hinsicht auf den Kult in ihr antikes Umfeld eingebettet werden können. Prinzipiell gehören die Kabirenbecher dem böotischen Gefäßcorpus der 2. Hälfte des 5. und der 1. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. an. Aus diesem Grund werden die Befunde und Funde, die in diese Zeitspanne datieren, detailliert betrachtet. Aus den vorangehenden und anschließenden Phasen sollen jedoch kurz die entscheidenden Entwicklungstendenzen skizziert werden, um mögliche Gemeinsamkeiten und Unterschiede in Bebauung, Raumnutzung und Weiheverhalten herauszustellen.

#### **1. Die Lage des Kabirions und die Forschungsgeschichte des Heiligtums**

Im Herbst des Jahres 1887 erweckte das zunehmende Angebot kleiner, bronzener Stierfigurinen im athenischen Kunsthandel die Aufmerksamkeit von Paul Wolters, dem damaligen Direktor des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts in Athen. Einige dieser Metalltiere trugen eine Weihinschrift an Kabiros<sup>2</sup>. Dies veranlasste griechische und deutsche Archäologen zu in-

---

<sup>1</sup> s. E. II. *Das Polyandron von Thespiai (424 v. Chr.)*.

<sup>2</sup> Es handelt sich um die folgenden Stierfigurinen im Athener Nationalmuseum: Schmaltz 1980, 4 Anm. 9 (allgemein). 35 Nr. 100 Taf. 4. 76 Nr. 304 Taf. 16. 84 Nr. 342 Taf. 19. Ferner s. Wolters 1887, 269-270; Pfuhl 1926, 715; Bruns 1939, 581; Wolters – Bruns 1940, 1; Heyder – Mallwitz 1978, 1.



tensiven Nachforschungen, die unter Mithilfe von Efstratios Kalopais – zu jener Zeit der Leiter der Antikensammlung von Theben – und aufgrund der Beschreibung des Pausanias<sup>3</sup> zur Entdeckung des Kabirosheiligtums führten<sup>4</sup>.

Das Kabirion liegt ca. 6 km westlich von Theben am Rand der hügeligen Ausläufer des Kithairon-Gebirges, an der Südgrenze der Tenerischen Ebene und westlich des Flusses Kanavári(s), der im antiken Thespiai aus mehreren Quellen entspringt und in die Tenerische Ebene bis in den in Nordböotien gelegenen See Helike fließt<sup>5</sup>. [Das Heiligtum](#) befindet sich [an der Kreuzung zweier kleiner Talsenken](#) in der Gemarkung Dára<sup>6</sup>. Der westliche Bereich des Heiligtums wird von einer der Talsohlen begrenzt. Hier verläuft nur im Winter sowie Frühjahr ein kleiner Bach in Süd-Nord-Richtung<sup>7</sup>, dessen Quelle südwestlich des Heiligtums in der Hügelkette des Kithairon zu lokalisieren ist. Der Geländeverlauf klassischer Zeit zeigt, dass bereits in der Antike an dieser Stelle eine Senke verlief. Ob der Bach jedoch zu jener Zeit ganzjährig Wasser führte, kann nicht zweifelsfrei geklärt werden<sup>8</sup>. Von Osten her traf die zweite, größere Talsenke auf das Heiligtum, die aufgrund ihres starken Gefälles nach den Wintermonaten Regenwasser in das Temenos flutete, also nur saisonal Wasser führte<sup>9</sup>. Fehlende Schwemmablagerungen im Bereich

<sup>3</sup> Kavadias 1888, 14-17; Paus. 9, 25, 5-26.

<sup>4</sup> Ausführliche und detaillierte Besprechung der Grabungsgeschichte, s. Wolters – Bruns 1940, 1-7; Heyder – Mallwitz 1978, 1-5; Braun – Haevernick 1981, 2; Heimberg 1982, S. V-VII.

<sup>5</sup> Leake [1835] (1967), 477-479; Ulrichs 1863, 82-83: Der antike Name des Kanavári(s) war wahrscheinlich Thespios. Allgemein zur Topographie, s. Judeich 1888, 81-87; Bruns 1939, 581; Wolters – Bruns 1940, 7-10; Frazer 1965, 136; Heyder – Mallwitz 1978, 1. 6-8; Fossey 1988, 211; Schachter 1986, 73-74; Schachter 2003, 115.

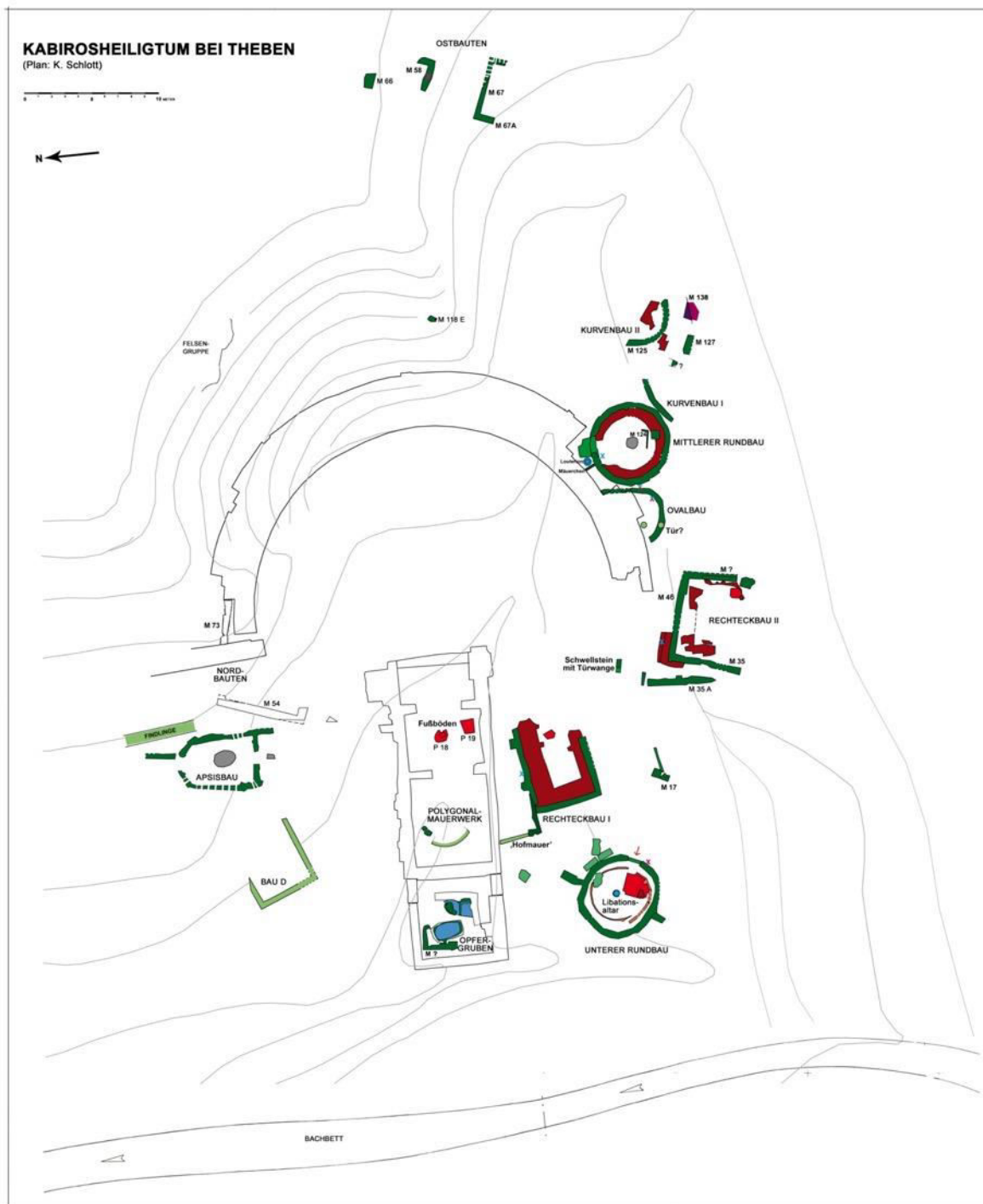
<sup>6</sup> Wolters – Bruns 1940, 7.

<sup>7</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 13.

<sup>8</sup> Wolfgang Heyder zufolge trägt dieser Bach den Namen der Gemarkung, Dára, s. Heyder – Mallwitz 1978, 6. Wilhelm Dörpfeld beschreibt ihn als fast immer trockenen Bach, s. Dörpfeld 1888, 87.

<sup>9</sup> Außer von Wolfgang Heyder, Alfred Mallwitz, Albert Schachter und Alexandre Mitchell wird der Ost-West-Wasserlauf weder in der modernen Forschungsliteratur noch bei Pausanias erwähnt, der aber auch sonst keine Beschreibung des Temenos liefert, s. Heyder – Mallwitz 1978, 6. 60; Schachter 1986, 79; Schachter 2003, 115. 116 Abb. 5, 2; Mitchell 2009, 251; Paus. 9. 25, 5-26. Laut Heyder belegen einzig Kiesablagerungen im Grabungsgelände, dass das Heiligtum durch den saisonal Wasser führenden Bach immerfort beschädigt wurde, doch benennt er nicht die stratigraphische Lage der Kieseinschwemmungen, s. Heyder – Mallwitz 1978, 6. Nur im Zusammenhang mit dem hellenistischen und römischen ‚Podest 5‘ im Zentrum der späteren Orchestra sowie dem ‚Theaterkeil 7‘ aus römischer Zeit (Plan 4) erwähnt Heyder, dass der Bach nach Auflassen des Heiligtums im 4. Jh. n. Chr. von Südosten her hereinbrach und den Bereich der Orchestra allmählich zerstörte, s. Heyder – Mallwitz 1978, 25. 29. Schachter und Mallwitz, s. Heyder – Mallwitz 1978, 60, benennen diese Schneise, die das Wasser des Winterregens abführte, als Fluss, der das Temenos in zwei Abschnitte geteilt habe, bevor er im späten 4. Jh. v. Chr. unterirdisch in Wasserleitungen, insbesondere dem ‚Kanal 19‘, umgeleitet worden sei. Im Bereich des Mittleren Rundbaus (MRB), der sich im Südosten befindet (Plan 1), fanden die Ausgräber zwar Kiesel-schichten, aber nur in der Zerstörungs- oder Auflassungsschicht (OK +31,77) über dem Bau, s. Plan 6; Leon 1965, Einträge vom 20.10.1965; Schnittzeichnung 71 Schicht 3 und Schnittzeichnung 72 Schicht 4 im Planarchiv des DAI Athen. Unter dem Bau gibt es keine Anzeichen für Schwemmablagerungen. Es scheint daher fraglich, ob durch das Kabirion in vorhellenistischer Zeit dauerhaft ein Fluss hindurchführte. Die Vermutung, dass „es keine sicheren Hinweise dafür gibt, dass das Heiligtum an fließendem Wasser gelegen war“, äußert Heyder, s. Heyder – Mallwitz 1978, 48 Anm. 139. 50, der hinzufügt: „Ob das größere der beiden Täler in der Antike ständig Wasser führte ist bislang nicht festgestellt worden. Die relativ großen Wasserreservoirs [östliches und westliches Doppelbecken aus hellenistischer Zeit (Plan 4), s. zudem Heyder – Mallwitz 1978, 50-51. 56-58] widersprechen eher dieser Annahme.“ Grundsätzlich scheint das Gebiet um die hügeligen Ausläufer des Kithairon auch noch in der Neuzeit nach den Wintermonaten von starken Überschwemmungen beeinträchtigt worden zu sein, s. Thompson 1744, 372-37: „From *Racovi* we return'd to *Livadia*, where we staid all Night, and in the Morning set out for *Thebes*. Our Road lay all over a large and fertile Plain, full of little Villages, and well

eines zu vermutenden Südost-Nordwest-Bachbetts sprechen gegen die These, dass das Gelände in vorhellenistischer Zeit dauerhaft zweigeteilt war.



Plan 1. Schematischer Plan des Kabirions im 5. und 4. Jh. v. Chr. (lila: frühhelladische Mauern; hellgrün: nach der alten Grabung 1887/88 geraubte Mauern archaischer und klassischer Zeit; dunkelgrün: Mauern archaischer und klassischer Zeit; rot: Fußböden/Estrich; grau: Feuerstellen; x: Bauopfer) [nach: Heyder – Mallwitz 1978, Beil. 2; Cooper – Morris 1990, 68 Abb. 11]

Auf der Ost-West-Achse, die den späteren Tempel in der Länge schneidet (Plan 1), fiel das Gelände von Osten nach Westen bis zur Bachsenke hin um ca. 3 m stark ab, wobei im nordöstli-

---

stock'd with Sheep, but much subject to Inundations from the great Quantity of Water that falls from the neighbouring Mountains.“; ebenso s. Ulrichs 1863, 82-83.

chen Bereich des Heiligtums ein scharfer Geländeknick in einen Hang übergang, der ein natürliches, tribünenähnliches Halbrund bildete (Plan 1. 4). Das Halbrund öffnete sich nach Westen und stieß oberhalb an gewachsenen Felsen, der vermutlich bereits in der Antike zum Teil im Hang sichtbar war<sup>10</sup>, aber erst in nachklassischer Zeit nachweislich architektonisch gefasst und in die räumliche Infrastruktur aufgenommen wurde<sup>11</sup>.

An der Stelle des Mittleren Rundbaus (MRB) (Plan 1) muss das Gelände in klassischer Zeit tiefer gelegen haben und wurde erst im Hellenismus das natürliche Theatron in gleicher Höhe mit Ausrichtung nach Westen erweitert, indem man große Mengen Erde aufschüttete. Die Ausdehnung des natürlichen Koilons war zuvor nur halb so groß gewesen<sup>12</sup>. Im Zentrum, an der Stelle des späteren Tempels, befand sich eine tief gelegene, flache Senke, von der das Gelände nach Süden und Norden wieder anzusteigen begann. Im Westen kurz vor der Bachsenke fällt das Gelände nochmals zur Talsohle hin ab, die sich nach Nordwesten zur Tenerischen Ebene hin in einer flachen Senke öffnet und hier einen natürlichen Zugang zum Kabirion bildete<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Schachter 1986, 74 mit Anm. 2; Schachter 2003, 115-116. Diese Folgerung erschließt Schachter vornehmlich aus den Plänen bei Heyder – Mallwitz 1978, Beil. 2 Taf. 1 a; 2a; 13-22. 27 Abb. 18. Die Annahme, dass der Felsen in der Antike an der Oberfläche sichtbar war, befürworten drei Packlagen, die stufenartig vor den Felsen gesetzt wurden, s. Heyder – Mallwitz 1978, 27 Abb. 18. Beil. 2 (Plan 2). Leider werden diese weder von Heyder noch von Mallwitz im Text erwähnt, s. auch Cooper 1982, 59. Mallwitz hat den Felsen auf seinem Plan als der Periode IVa (200-150 v. Chr.) zugehörig markiert, s. Heyder – Mallwitz 1978, Taf. 19. Wurden die Packlagen in dieser Phase angelegt – die entsprechende Grabungsdokumentation konnte ich nicht ausfindig machen –, dann scheint der Felsen erst im Hellenismus in die Heiligtumsbebauung einbezogen worden zu sein. Frederick Cooper möchte für die Packlagen aufgrund der Ähnlichkeit mit vergleichbaren Substruktionen eine Datierung ins 4. Jh. v. Chr. vorschlagen, doch beschränkt er gleichzeitig die Aussagekraft seiner Datierung: “A chronology for such terraced auditoria has yet to be established: those with which I am familiar date to the fourth century”, s. Cooper 1982, 59. Eine vorherige Begehbarkeit ohne gebaute Stufen ist natürlich nicht auszuschließen, doch kann der Felsen nur unter Vorbehalt als Komponente des klassischen Kabirions gewertet werden.

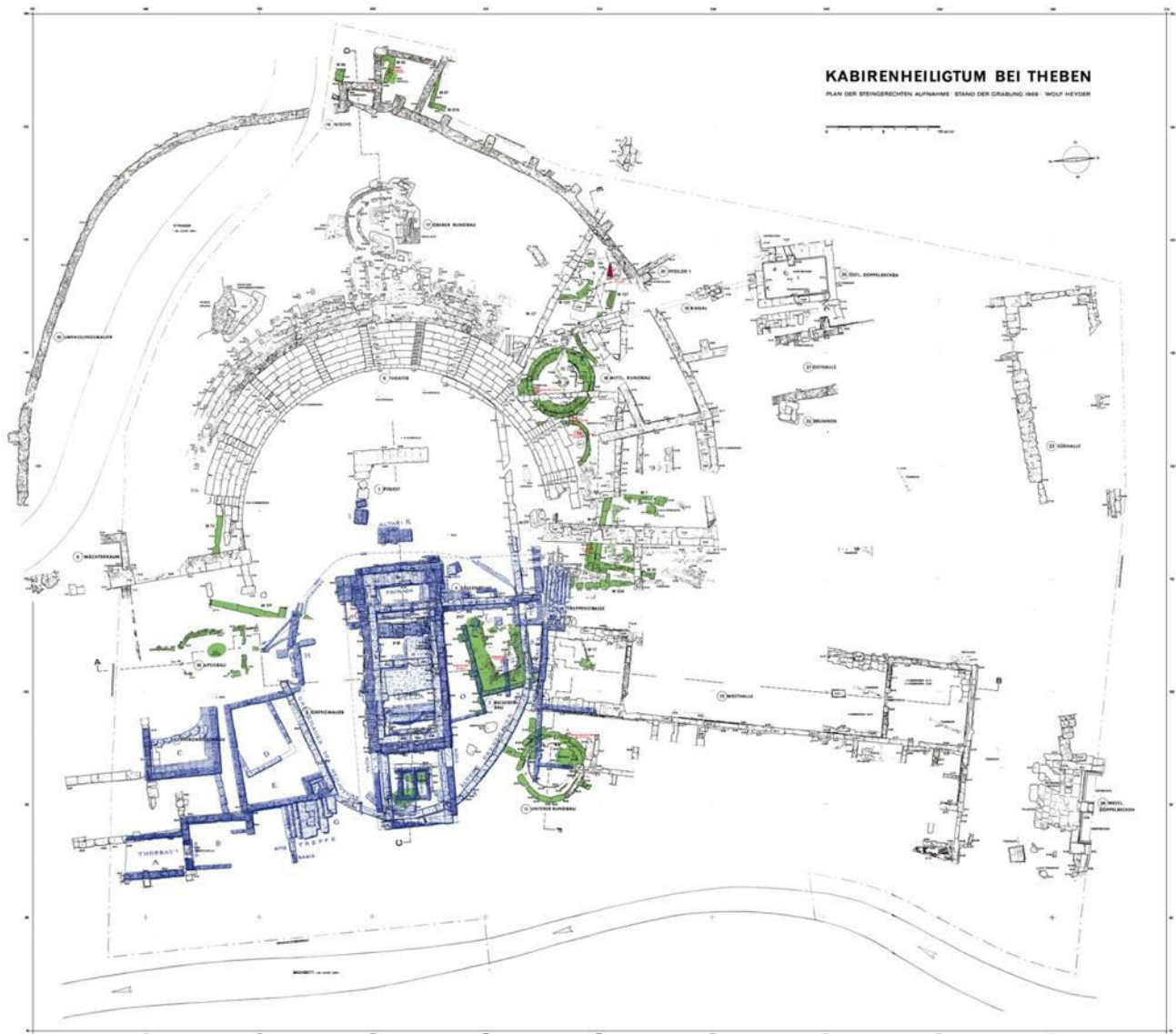
<sup>11</sup> In den felsigen Hang wurden Frederick Cooper zufolge zusätzlich Tribünenstufen eingehauen, wie es an einer Stelle noch zu erkennen sei. Albert Schachter wendet hiergegen ein, dass die Felsformation über dem Theater nie bearbeitet oder abgetragen wurde, s. Cooper 1982, 59; Schachter 2003, 115. Meine Besichtigung der Felsformation führte zum selben Ergebnis. Die Unterlagen der Sitzstufen im römischen Theaterrund wurden aus unbehauenen Steinen auf den Erdboden geschichtet, nicht auf eine Felsoberfläche, s. Heyder – Mallwitz 1978, 28. 33. Taf. 5 a. Sabrina Batino bezeichnet den Felsen ohne weitere Erläuterung als *hieros lithos*, für den Nachweis einer kultischen Funktion fehlen jedoch archäologische, schriftliche oder bildliche Belege, s. Batino 2004, 197. Als ‚heiliger Felsen‘ auch bei Schachter 2003, 122. Zudem: Anders als es Michèle Daumas postuliert, die von einer „prédominance du rocher“ im Kabirion spricht und ausführt, dass an zahlreichen Stellen im Heiligtum Felsen sichtbar waren, stießen die Grabungen nur an der genannten Stelle auf Felsen, s. Daumas 1998, 20; Daumas 2005, 852. 853.

<sup>12</sup> Cooper 1982, 59; Heyder – Mallwitz 1978, 25. 29 mit Abb. 19. Beil. 3 Schnitt E-F.

<sup>13</sup> Der Geländeverlauf klassischer Zeit in absoluten Höhen (Plan 1. 3):

• Im Westen beim ‚Nischenbau‘ bzw. dem südlichen Ostbau +35,50	• Nördlich der ehemaligen ‚Kultbildbasis‘ des Tempels +28,15
• Im Westen oberhalb des Theatrons bei M 188 E +34,02	• Beim REB I ca. +29,55
• Beim Mittleren Rundbau (MRB) +31,00	• Südlich des REB II auf der ‚Treppenstraße‘ +30,40
• Südwestlich des Ovalbaus ca. +30,25	• Bei den Opfergruben +28,20
• In der Orchestra +30,08	• Nordwestlich des Unterer Rundbaus (URB) +29,24 und südöstlich +29,52
• Vor dem späteren Tempelpronaos +30,20	• Südlich des Apsisbaus +30,01, nördlich davon +29,51
• Zwischen Tempel und Rechteckbau I (REB I) ca. +29,40	

s. Heyder – Mallwitz 1978, 29 Abb. 19. 35 (allgemein). 21 (REB I). 37 (Apsisbau; Heiligtumszugang). 38 (URB). 43 (Treppenstraße). 44 (MRB).



Plan 2. Steinplan des Kabirions (grün: archaische und klassische Mauern;  
blau: nach der alten Grabung 1887/88 geraubte Mauern)  
[nach: Heyder – Mallwitz 1978, Beil. 2; Wolters – Bruns 1940, Taf. 2;  
© DAI Abteilung Athen, KAB B 1163 und B 36-63]

Eine erste Sichtung des Geländes hatte Kalopais bereits Anfang Dezember 1887 unternommen. Während dieser Prospektionen entdeckte er einen Inschriftenstein, woraufhin er die antiken Baureste sicher als das thebanische Kabirion identifizieren konnte<sup>14</sup>. Vom 20. Dezember 1887 bis 16. Januar 1888 sowie vom 11. bis 21. April desselben Jahres fanden erste Ausgrabungen unter der Leitung von Paul Wolters und Wilhelm Dörpfeld statt. Dabei wurden vornehmlich der Tempel sowie in dessen Umfeld befindliche Mauern von Gebäuden und Treppenstrukturen freigelegt (Plan 3). Die Ergebnisse wurden im Anschluss an die Grabung in Vorberichten publiziert<sup>15</sup>, doch verzögerten anderweitige Projekte des Leiters und der Mitarbeiter sowie der Tod Wolters' 1936 eine zügige Gesamtpublikation der Befunde und Funde. Erst im Jahre 1940 ver-

<sup>14</sup> Kavadias 1888, 16; Wolters – Bruns 1940, 1. 20-21 Nr. 1 (IG VII 2428).

<sup>15</sup> Wolters 1887; Judeich 1888; Dörpfeld 1888; Winnefeld 1888; Wolters 1890; Graef 1890; Szanto 1890.

öffentliche Gerda Bruns, basierend auf dem Nachlass von Wolters, den ersten Band der Grabungsberichte und Funduntersuchungen des Kabirions<sup>16</sup>.

Ungefähr 70 Jahre später, im Jahr 1956 wurden die Grabungen wieder aufgenommen und in den Jahren 1959, 1962 und 1964-1970 fortgeführt. Die Leitung hatte Bruns übernommen. Bis dahin waren jedoch zahlreiche Blöcke der Tempelmauern, der sog. älteren Grenzmauer sowie die nördlichen und südlichen Treppenbauten, der Torbau und die ihm nahegelegenen Mauern der ‚Nordwestanlage‘ vollständig dem Steinraub zum Opfer gefallen<sup>17</sup> (Plan 2. 3). Die Fläche war überdies durch Einschwemmungen von Südosten wieder in beträchtlicher Höhe aufgefüllt worden, mit denen vermutlich auch Terrakotten und Keramik ins Zentrum des Heiligtums gespült wurden<sup>18</sup>. Während der neuen Ausgrabungen konnten jedoch die Ausdehnung des Kabirions genauer erschlossen und zahlreiche Gebäude sowie der theaterartige Zuschauerraum östlich des Tempels entdeckt werden (Plan 4). Die Anfänge des Heiligtums zu eruieren, war ein Ziel dieser Kampagnen, wie auch die Klärung stratigraphischer Fragen und die Lage der Temenosgrenzen<sup>19</sup>. Nachdem bis an die modernen Grundstücksgrenzen ausgegraben worden war, damit jedoch nicht die antike Ausdehnung des Heiligtums erfasst war<sup>20</sup>, fanden die Grabungsarbeiten durch den Tod von Bruns im Jahre 1970 ein abruptes Ende. Sie wurden bis heute nicht weitergeführt. In der Folgezeit nach Bruns' Tod bemühten sich Mitarbeiter des Deutschen Archäologischen Instituts Athen, die zum Teil nicht selbst an den Grabungen teilgenommen hatten, um eine rasche Aufarbeitung und Publikation des Fundmaterials in mehreren Bänden<sup>21</sup>. Währenddessen unternahm Wolfgang Heyder kleinere Sondagen im Kabirion, deren Ergebnisse er zum Teil im zweiten Band der Kabirionreihe erwähnt<sup>22</sup>.

Mit den Grabungsberichten zum Kabirion wurden jedoch nicht alle Fundgattungen erschlossen. Die nicht-figürlichen Metallfunde, die Münzen und die Tierterrakotten aus den alten und neueren Grabungen sowie sämtliche Inschriften auf Stein und Keramik, die während der neue-

<sup>16</sup> Wolters – Bruns 1940, S. VII-IX.

<sup>17</sup> Wolters – Bruns 1940, 5-6; Bruns 1963, 115. 119; Bruns 1966, 208; Heyder – Mallwitz 1978, 10. 19. 22. 23-24. 37. 43. Im Plan 2 sind die nicht mehr erhaltenen Mauerzüge dunkelblau und im Plan 1 hellgrün eingetrag.

<sup>18</sup> Bruns 1963, 115; Schmaltz 1974, 3; Kabirionarchiv DAI Athen.

<sup>19</sup> Bruns 1959, 240.

<sup>20</sup> Bruns 1966, 208-209; Bruns 1967, 228 Abb. 1; Heyder – Mallwitz 1978, 35; s. auch Anm. 26. Im Norden, Osten und Süden wurden einige Gebäude nur teilweise ausgegraben, da der Rest der Bauten sich außerhalb der Grabungsgrenze befand. Dabei wurde im Westen jenseits des Bachbetts weder gegraben noch Sondagen vorgenommen.

<sup>21</sup> Heyder – Mallwitz 1978; Heimberg 1982; Braun – Haevernick 1981; Boessneck 1973; Schmaltz 1974; Schmaltz 1980.

<sup>22</sup> Heyder scheint 1969 und 1970 oder später an drei Stellen Kontrollgrabungen unternommen zu haben. Dabei wurden im östlichen Bereich des Kabirions mit der Mauer M 138 nebst einer Kieselstruktur frühhelladische Schichten erreicht (Plan 1). Im Kabirionarchiv des DAI Athen konnte ich keine Dokumentation zu diesen Grabungen ausfindig machen, ausgenommen photographische Aufnahmen, die mit „Frühhelladische Mauer“ beschriftet sind. Die zweite Sondage wurde nördlich des ‚Kanals 19‘ durchgeführt, um dessen Verlauf nach Norden zu eruieren. Hier wurden die Wasserleitungen 17 und 16 entdeckt, die als rinnenartige Fortsetzungen des abgedeckten ‚Kanals 19‘ fungierten (Plan 4), s. Heyder – Mallwitz 1978, 48-49 Abb. 28 mit Anm. 136. 27 Anm. 79. Östlich der Grundstücksgrenzen entdeckte Heyder bei einer weiteren Sondage mehrere Mauerzüge, u. a. die Fortsetzung der hellenistischen Stützmauer M 57 für die Theateraufschüttung (Plan 4), s. Heyder – Mallwitz 1978, 25.

ren Kampagnen gefunden wurden, blieben bisher un- oder nur teilveröffentlicht<sup>23</sup>. Die architektonischen Strukturen im Süden und Nordwesten des Heiligtums wurden nach Abschluss der Grabungen wieder zugeschüttet und sind inzwischen stark überwachsen.

Allgemein wird die Betrachtung der Heiligtumsbebauung und -ausstattung, wie es schon Ursula Heimberg bedauerte, durch die separat geführte Grabungsdokumentation erschwert, die nie in einer vollständigen Synthese aller Funde und Fundorte zusammengeführt wurde<sup>24</sup>. Außerdem sind nicht mehr alle Funde im Original auffindbar. Auch hat die langfristige Aufbewahrung Fundzettel bis zur Unleserlichkeit verwittern lassen, bisweilen haben sich Nagetiere an den Fundtüten zu schaffen gemacht, und durch wiederholtes Verlagern der Holzkisten sind die Stücke völlig durchmischt worden, andere Kisten sind zerfallen. Zurzeit ist das Fundmaterial aus dem Kabirion auf die Archäologischen Museen in Thespiai und Theben sowie das Nationalmuseum in Athen verteilt. In den folgenden Kapiteln versuche ich, die vorhandenen Lücken in der Befundbeurteilung zu schließen, soweit es die genannten Schwierigkeiten zuließen.

## 2. Das Heiligtum von geometrischer bis in archaische Zeit

Nach Abschluss der Grabungen werteten Heyder und Mallwitz die Baubefunde im Kabirion aus und kamen zu dem Ergebnis, dass vor dem 5. Jh. v. Chr. keine architektonischen Strukturen im Kabirion angelegt worden seien<sup>25</sup>. Als vorklassische Strukturen könnten m. E. der Apsisbau, das sog. Polygonalmauerwerk sowie die Mauer M 124 unterhalb des Mittleren Rundbaus (MRB) identifiziert werden (Plan 1). Gebäude mit einem apsidialen Grundriss wurden in Griechenland bis in die früharchaische Zeit errichtet. Das weist auf ein frühgriechisches, geometrisches Erbauungsdatum des Apsisbaus im Kabirion hin<sup>26</sup>. Dieser und das Polygonalmauerwerk könnten als kleine Tempelgebäude oder Motiv- und Opferbothroi gedient haben<sup>27</sup>. Eine klare Deutung des Polygonalmauerwerks lässt sich nicht mehr erbringen, da es mitsamt der darüber errichteten

<sup>23</sup> Heimberg 1982, 122-123, bespricht kurz die Münzfunde, aber nur deren mengenmäßige Verteilung auf die klassischen bis römischen Nutzungsphasen. Die unpublizierten Funde werden soweit relevant oder zugänglich in die Besprechung des Heiligtums miteinbezogen; s. auch Schachter 2003, 136. An dieser Stelle sei ganz besonders Prof. Dr. Peter Franke in München gedankt, der mir freundlicherweise die Unterlagen zu seiner Arbeit am Kabirion zur Einsicht überließ.

<sup>24</sup> Heimberg 1982, S. V-VII. Die Funde sind numerisch nach Fundnummern, aber getrennt nach Gattungen auf Karteikarten aufgenommen worden. Die beigefügten Fotografien reichen oftmals nicht aus, um die Funde zweifelsfrei zu bestimmen oder zu datieren. Die Fundorte listeten die Ausgräber unabhängig von der Zusammensetzung des jeweiligen Befunds nur als topographische Angabe auf. Hinzu kommt, dass Heimberg keine Konkordanz für ihre Katalognummern und die Fundnummern der Grabung erstellt hat, weshalb ihre Datierungen der Keramik für eine Grabungsauswertung kaum herangezogen werden können. Leider hat sie auch ihre Auswertung der Stratigraphie nicht publiziert; auf sie wird nur in wenigen Anmerkungen bei Heyder und Mallwitz hingewiesen, s. Heyder – Mallwitz 1978, 23 Anm. 63. 46 Anm. 128; 131. 53 Anm. 167. 61 Anm. 202. Als ich für die vorliegende Arbeit recherchiert habe, konnte ich zwar eingehend Einblick in die originale Grabungsdokumentation im DAI Athen nehmen, doch war es aus Zeitgründen nicht möglich, die Befunde vollständig auszuwerten.

<sup>25</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 59.

<sup>26</sup> s. *E. I. 7h) Der Apsisbau und die Nordbauten*.

<sup>27</sup> s. *Appendix 4. Das Polygonalmauerwerk*.

‚Kultbildbasis‘ aus römischer Zeit dem modernen Steinraub zum Opfer fiel<sup>28</sup>. Eventuell muss auch der Feldsteinmauerwinkel, der von der Nordwestecke des Rechteckbaus I (REB I) abgeht, als Fundamentlage eines älteren Bankettgebäudes interpretiert werden<sup>29</sup>. Bei Heyders Nachgrabungen wurde im Osten des Heiligtums die Mauer M 138 freigelegt, an die ein Kieselplaster anstößt (Plan 1). Heyder weist diese Struktur der frühhellenadischen Epoche zu<sup>30</sup>.

Als älteste Funde kamen unter dem hellenistisch-römischen Tempel neolithische Scherben zu Tage, doch ohne architektonischen oder stratigraphischen Kontext<sup>31</sup>. Daneben wurden sehr wenige späthelladische Scherben im Westgelände des Heiligtums entdeckt, die laut der Ausgräber jedoch nicht *in situ* dokumentiert wurden<sup>32</sup>.

Den frühesten Nachweis für eine dauerhafte Nutzung des Geländes als Heiligtum liefern metallene Tierfiguren, die in auffallend großer Anzahl während der alten Grabungen geborgen wurden<sup>33</sup>. Die ältesten Exemplare datiert Bernhard Schmaltz in protogeometrische Zeit. Seines Erachtens hat die Niederlegung von vornehmlich Metallstieren aber erst im 9. Jh. v. Chr. merklich zugenommen<sup>34</sup>. Daneben wurden wenige Keramikscherben mittelgeometrischer Zeit gefunden<sup>35</sup>. Die phasengenaue Datierung der Metalltiere basiert weitgehend auf stilistischen Kriterien, die wenig überregionale Allgemeingültigkeit besitzen<sup>36</sup>. Dagegen würde die mittelgeometrische Keramik einen sichereren Anhaltspunkt bieten, doch stellen die Fragmente zeitlich und räumlich isolierte Funde dar. In welchem Kontext die Stücke gefunden wurden, lässt sich nicht

<sup>28</sup> Bruns 1959, 242; Heyder – Mallwitz 1978, 13. Eine Analyse der Datierung und der möglichen Funktion des Polygonalmauerwerks wird in *Appendix 4. Das Polygonalmauerwerk* dargelegt.

<sup>29</sup> s. *E. I. 7f) Die Rechteckbauten*.

<sup>30</sup> M 138 liegt bei +30,55-30,60 (OK), und die Feldsteinpacklage bei +30,44; die gewachsene Erde bei +30,16 (OK), s. Heyder – Mallwitz 1978, Beil. 2 „Schnitt E-F“ (Es handelt sich um die Mauer links vom ganz linken „Schnittsprung“). [Diese Mauer](#) ist nicht im Mauerplan bei Heyder – Mallwitz 1978, Taf. 14 eingetragen; s. auch Anm. 22.

<sup>31</sup> Bruns 1963, 115; Bruns 1964, 232. 239. Bruns beschreibt, dass sie „bei 70 cm unter der tiefsten Steinlage des Tempelfundaments [ca. +28,00], einige neolithische Scherben festgestellt“ habe, s. Bruns 1963, 115; d. h. die Scherben wurden bei ca. +27,30 gefunden. Bruns erwägt die Möglichkeit, dass diese Scherben eingeschwemmt wurden; entweder in der Spätantike, was aufgrund der festgestellten Bauschäden am Theater möglich ist, oder erst in der Zeit nach den alten Grabungen, s. Heyder – Mallwitz 1978, 6. 25.

<sup>32</sup> Die Fragmente gehören u. a. zum Fundkomplex K 2119 „ES [Einschwemmung] Westgelände“, der nicht publiziert ist, s. Kabirionarchiv DAI Athen und Archäologisches Museum Thespiai.

<sup>33</sup> Ungefähr 550 Blei- und Bronze figurinen wurden 1887/88 ausgegraben, vor allem in der sog. hellenistischen Aufschüttung; s. *Appendix 3. Die ‚hellenistische Aufschüttung‘*; s. Graef 1890, 362-363; Manuskripte von Wolters und Botho Graef im Kabirionarchiv des DAI Athen; Wolters – Bruns 1940, 3-4; Schmaltz 1980, 1-4. Während der neuen Grabungen kamen nur sieben Metalltiere zu Tage, s. Bruns 1963, 121 Taf. 160 e; Schmaltz 1980, 4 mit Anm. 8; s. *E. I. 4e) Die Inschriften auf den Kabirenbechern*.

<sup>34</sup> Schmaltz 1980, 100-101. 113. 158; Mazarakis Ainian 1997, 313.

<sup>35</sup> Wolters – Bruns 1940, 81-82 Taf. 38, 1-2; Braun – Haevernich 1981, 75-76 Taf. 25; Schachter 1986, 74 Anm. 6.

<sup>36</sup> Schmaltz betont, dass es kaum Vergleiche im Umland gibt, außer in überregionalen Heiligtümern wie Olympia oder Delphi und auf griechischen Vasenbildern, s. Schmaltz 1980, 10. 100. 106-113. 160. 162; s. auch Schachter 1986, 74 Anm. 6. Vgl. die drei Stiere bei Schmaltz 1980, 84 Nr. [341-342](#) Taf. 19 (7. Jh. v. Chr.). 58 Nr. [203](#) Taf. 11 (2. Hälfte 6. Jh. v. Chr.). Alle drei Figurinen tragen die fast gleich lautende Votivinschrift ΔΑΙΤΟΝΔΑΣΑΝΤΕΤΕΤ, die sich auch untereinander im Schriftcharakter stark ähneln. Schmaltz versteht die Metalltiere aufgrund stilistischer Kriterien mit deutlich divergierenden Datierungen. Der anachronistische Unterschied ließe sich nur damit erklären, dass Metalltiere Jahrzehnte später wieder als Votiv verwendet wurden; s. auch Anm. 386-387; 391. Zur Problematik von Schmaltz' Datierungen und stilistischen Gruppierungen s. Rolley 1986, 385-389.

mehr eruieren<sup>37</sup>. Des Weiteren brachten die Besucher bis zum Ende des 6. Jhs. v. Chr. nur vereinzelt attische, böotische und korinthische Gefäße ins Kabirion<sup>38</sup>.

Kann das Einsetzen des Kultgeschehens nicht über die Keramikfunde ermittelt werden, so macht die generelle Formensprache vieler Metalltiere die geometrische Zeit als Beginn wahrscheinlich – ungefähr die Wende vom 9. zum 8. Jh. v. Chr.<sup>39</sup> Insgesamt wurden bei den Ausgrabungen keine Kulturschichten aufgedeckt, die älter als spätarchaisch datieren<sup>40</sup>.

Wie oben beschrieben wurde das Heiligtum in eine Senke gesetzt, umgeben von abwechselnd steileren und flacheren Geländeabschnitten. Als permanentes Element ab frühester Zeit scheint daher das natürliche Theatron bestanden zu haben. Es ist sogar zu erwägen, ob es den anfänglichen Beweggrund darstellte, den Ort als Kultplatz auszuwählen<sup>41</sup>. Dass natürliche Hänge oder steile Erhebungen in historischer Zeit als Standorte für Akropoleis und Theater gewählt wurden, lässt sich an einer Vielzahl griechischer Siedlungen und Städte belegen<sup>42</sup>. Es ist aber von großer Bedeutung für das Verständnis der Kultausführung im Kabirion, dass von Anbeginn ein Zuschauerraum erforderlich war. Ebenso ist es möglich, dass die bronzzeitlichen Mauerreste, die im Osten zum Vorschein kamen und deren ursprüngliche Zweckbestimmung mit dem momen-

<sup>37</sup> Bruns 1959, 237; Heimberg 1982, 116; Heyder – Mallwitz 1978, 59.

<sup>38</sup> Es wurden nur wenige Fragmente att.-sf. und att.-rf. Gefäße aus archaischer Zeit gefunden, s. Wolters 1887, 270; Winnefeld 1888, 414; Wolters – Bruns 1940, 83 Taf. 38, 9: att.-sf. Lutrophorenhenkel, Athen NM, 6. Jh. v. Chr. Laut den Aufzeichnungen der alten Grabung wurden 10-20 Fragmente von att.-sf. Schalen in der Art des Haimon-Malers dokumentiert (vgl. Boardman 1977, 161-163 Abb. 273-276 [480-450 v. Chr.]). Im Jahre 1938 fand Bruns im NM Athen nur noch drei Fragmente vor, von denen einige Weihinschriften mit dem Namen des Schenkers und des Kabiros tragen, s. Wolters – Bruns 1940, 51 Nr. 121 (ΣΑΘΙΝΟΣ Κ[ΑΒΙΡΟΙ]). 57 Nr. 174 ([Α]ΙΜΜΑΣΤΙΔΑΣ). 83 Taf. 38, 14. Bei den neuen Grabungen wurde noch ein weiteres Fragment mit Weihinschrift (ΚΑΒΙΡΟΙΜΕΘΕΟΔΟΡ [ΟΣ ΑΝΕΘΕΚΕΝ]) gefunden: att.-sf. Randfragment, Wagenlenker mit Gerte, Theben Arch. Mus. A 423; Braun - Haevernick 1981, 79 Nr. R 1: att.-rf. Schalenfragment (?), Ritzinschrift [----]ΘΑΘ[----], Onesimos-Maler, Theben Arch. Mus. K 400, 510-500 v. Chr.; Wolters – Bruns 1940, 84 Taf. 40, 2-3: att.-rf. Fragment eines Einhenkelbeckers, Maler von Berlin 2268, Athen NM 10460, 520/500 v. Chr. (s. auch ARV<sup>2</sup> 156, 65). Angeblich aus dem Kabirion stammen: Haspels 1936, 252 Nr. 74: att.-sf. Lutrophorenfragmente, Theseus-Maler, Oxford Ashmolean Mus. 1930.620, um 500 v. Chr.; CVA Oxford (3) 14 Taf. 25, 9: att.-sf. Lutrophorenfragment, Gruppe E, Oxford Ashmolean Mus. 1930.619, um 540 v. Chr.; CVA Heidelberg (4) 33 Taf. 155, 2: Fragment einer Kleinmeisterschale, Heidelberg Antikenmus. der Univ. S 7, 3. Viertel 6. Jh. v. Chr.; CVA Berlin, Antiquarium (4) 78 Taf. 205, 3-5: böot.-sf. Pseudo-Kantharos, Triton (A), Delphin (B), Berlin Staatl. Museen V.I. 3327, 2. Hälfte 6. Jh. v. Chr.; CVA Berlin, Antiquarium (4) 73 Taf. 200, 3-6: böot.-sf. Skyphos, Komasten, Tänzer und gelagerte Zecher, Berlin Staatl. Museen V.I. 3320, Mitte bis 3. Viertel 6. Jh. v. Chr. Nur ein Gefäß aus dem Kabirion ist korinthisch, s. Wolters – Bruns 1940, 83 Taf. 38, 8: korinthischer Kugelaryballos, Athen NM 10493, 7./6. Jh. v. Chr. Ebenso dokumentierten die alten und jüngeren Ausgräber nur vereinzelt Scherben von böot.-sf. Gefäßen der 2. Hälfte des 6. Jhs. v. Chr., s. Wolters – Bruns 1940, 82 Taf. 15, 8: böot.-sf. Kantharosfragment mit Kentaur, Athen NM, um 500 v. Chr.; Wolters – Bruns 1940, 82 Taf. 16, 4-6: böot.-sf. Kantharosfragmente mit Reiter und Hirsch, Athen NM, 2. Hälfte 6. Jh. v. Chr.; Wolters – Bruns 1940, 82 Taf. 15, 10; 38, 3-5: Kantharosfragmente mit Vögeln, Heidelberg Antikenmus. der Univ., 2. Hälfte 6. Jh. v. Chr. (vgl. CVA Heidelberg (1) 44 Taf. 25, 1: böot.-sf. Kantharos, Heidelberg Antikenslg. der Univ. G 37, 2. Hälfte 6. Jh. v. Chr.); Wolters – Bruns 1940, 82 Taf. 38, 6: böot.-sf. Kantharosfragment mit Mantelfiguren, 2. Hälfte 6. Jh. v. Chr. (?); **147**: böot.-sf. Kantharosfragment, um 500 v. Chr. Vollständig geborgen wurden ein böot.-sf. Kantharos und eine böot.-sf. henkellose Schale. Beide Gefäße sind jedoch nur als Abbildung ohne weitere Erläuterungen publiziert worden, s. Wolters – Bruns 1940, Taf. 35, 1-3: böot.-sf. Schale, Athen NM, (s. auch Kilinski 1990, 39. 46 Taf. 23, 1); 35, 4-5: böot.-sf. Kantharos, Athen NM, 2. Hälfte 6. Jh. v. Chr.

<sup>39</sup> vgl. allgemein die Bronzestiere bei Schmaltz 1980, 22-44 Nr. 1-126 Taf. 1-6 (9./8. Jh. v. Chr.) mit Tierfigurinen bei Bol 2002, Abb. 13-20; 24-25 (8. Jh. v. Chr.).

<sup>40</sup> Bruns 1963, 121; ausgenommen die frühhelladische Mauer M 138, s. Anm. 22.

<sup>41</sup> So Cooper 1982, 59: „I maintain that the natural koilon at the Kabeirion affected the selection of the site and served as a theater from the earliest times of worship.“

<sup>42</sup> DNP s. v. Theater (H.-P. Isler); DNP s. v. Akropolis (W. Eder).



tanen Kenntnisstand nicht rekonstruiert werden kann, bei der Gründung des Heiligtums noch aufrecht standen und für die Wahl des Standorts ausschlaggebend waren<sup>43</sup>. Ob der Felsen oberhalb des natürlichen Theatrons in die räumliche und rituelle Nutzung des Heiligtums einbezogen oder umgekehrt vor dem 2. Jh. v. Chr. überhaupt Teil der sichtbaren Heiligtumstopographie war, kann nicht sicher belegt werden<sup>44</sup>.

### 3. Das Heiligtum in klassischer Zeit I (500 bis 430 v. Chr.)

Zum Ende der archaischen Epoche ereignete sich ein deutlicher Wandel in der Architektur und den Votivgattungen. Um 500 v. Chr. wurde als eines der frühesten Gebäude der MRB im Osten des Temenos errichtet, bei dem es sich sehr wahrscheinlich um ein kultisch genutztes Versammlungs- oder Banketthaus handelte<sup>45</sup>. Zum weiteren Baubestand des 5. Jhs. v. Chr. gehören in seiner nächsten Nähe die sog. Kurvenbauten, die sich zu mindestens drei Oval- und Rundbauten rekonstruieren lassen<sup>46</sup> (Plan 1). Ebenfalls um 500 v. Chr. scheinen im Westbereich des Kabirions die beiden sog. Opfergruben ausgehoben worden zu sein. Sie befinden sich unterhalb der Südostecke sowie der Mitte der architektonisch gefassten Opfergruben, dem Bothrosaltar hellenistisch-römischer Zeit<sup>47</sup> (Plan 3). Die südöstliche Mauerecke der Bothroseinfassung schneidet in die klassischen Opfergruben an dieser Stelle ein. Nach Aussage der Grabungsphotos und -dokumentation war die östliche Grube durch eine schmale Lehm-mauer zweigeteilt und von einer einfachen Steinfassung umgeben<sup>48</sup>. Das südliche Kompartiment war mit einem Deckstein verschlossen. Die größere, westliche Grube war den publizierten Plänen zufolge an zwei Seiten von einem Mauerwinkel umsäumt (Plan 1. 2). Es scheint, dass die Mauersteine auf den gewachsenen Boden aufgeschichtet wurden<sup>49</sup>. Die beiden Gruben waren bei ihrer Auffindung mit schwarzer Glanztonkeramik gefüllt, die an den Beginn des 5. Jhs. v. Chr. datiert<sup>50</sup>. Das lässt

<sup>43</sup> Vgl. die Architekturgeschichte Olympias, s. Rambach 2002, 130-133.

<sup>44</sup> s. Anm. 10.

<sup>45</sup> s. *E. I. 7a) Der Mittlere Rundbau*.

<sup>46</sup> Wolters – Bruns 1940, 81-82; Hemberg 1950, 186; Braun – Haevernick 1981, 75-76; Heyder – Mallwitz 1978, 60; Schachter 1986, 98-99. 74-75 Abb. „Period 2“. Die Gebäude klassischer Zeit werden in *E. I. 7. Die klassischen Bauten* behandelt.

<sup>47</sup> Bruns 1963, 115 Taf. 156 a-b; Bruns 1964, 239. Diese jüngeren Opfergruben waren in identischer Orientierung wie die älteren erbaut worden. Bruns folgert hieraus, dass beide zeitlich eng aufeinander folgten. Dies wäre nur insofern möglich, wenn die tiefer gelegenen bei späteren Baumaßnahmen im Hellenismus angelegt, aber mit altertümlicher Keramik gefüllt wurden. Ebenso wäre es denkbar, dass sich in klassischer Zeit an dieser Stelle ein Gebäude ähnlich den Rund- und Rechteckbauten befunden hatte, bei dessen Errichtung ein Bauopfer niedergelegt wurde. Bei den umfangreichen Bauarbeiten im 3. Jh. v. Chr. wurde das vielleicht schon baufällige Gebäude entfernt und zu diesem Zeitpunkt oder später beim Ausheben der Tempelfundamente die Opfergruben wiederentdeckt. Dann wäre mit derselben Ausrichtung bewusst an eine altertümliche Kulttradition angeknüpft worden. Derartige Vorgänge sind andernorts belegt, s. die Kultbildbasis des archaischen Hekatompedos im Heraion von Samos, das zusammen mit einer Ecke des frühen Tempels in klassischer Zeit in einem Monopteros erhalten wurde, s. Kyrieleis 1981, 80-81. 78-79 Abb. 54-55.

<sup>48</sup> Bruns 1963, 115 Taf. 156 a-b; Bruns 1964, 241-242 Abb. 6-7.

<sup>49</sup> s. die schematischen Pläne bei Heyder – Mallwitz 1978, Taf. 13-22 und den Steinplan (Plan 2). Die OKen des Mauerwinkels liegen zwischen +28,49-28,77. Die erhaltenen Höhen würden für eine Erbauung in klassischer Zeit sprechen, können aber nicht als Beleg für diese Datierung gelten.

<sup>50</sup> Bruns 1964, 239. 241-242 Abb. 6-8; Heyder – Mallwitz 1978, 18 Taf. 3 b. Beil. 3 „Schnitt C-D“. Die UK der östlichen Opfergrube befindet sich bei +27,91. Die Gruben wurden in den gewachsenen Lehmboden eingetieft, dessen OK bei +28,15 lag. In der östlichen wurde u. a. ein schwarzer Glanztonkantharos der Form 4 gefunden,

vermuten, dass sie anschließend nicht wieder geöffnet wurden. Es wäre auch zu erwägen, ob die Gruben ursprünglich als Bauopferdepot eines nicht mehr erhaltenen Altars oder Gebäudes – eventuell eines Tempels – fungierten, von dem vielleicht auch ein Fußbodenrest bei +28,60 angetroffen wurde<sup>51</sup>. Schachter deutet die Opfergruben als „first call for the people entering the sanctuary“<sup>52</sup>. Die in sich geschlossene Datierung der deponierten Keramik spricht jedoch gegen eine längerfristige Nutzung der Gruben als Opferstelle, die somit nicht als Hinweis auf einen markierten Eingang dienen können. Nachweisbar erst im Verlauf der 1. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. wurde im Südwesten des Kabirions der Kult des lokalen Heroen Thamakos eingerichtet, für dessen Verehrung ein Bothrosaltar installiert wurde, eingefasst von zwei Feldsteinhalbkreisen<sup>53</sup>.

Bald nach seiner Errichtung fielen der MRB und die benachbarten Bauten einem Brand zum Opfer, der womöglich mit den Ereignissen nach der Schlacht von Plataiai (479 v. Chr.) in Verbindung stand. Die Thebaner, die bei Plataiai auf der Seite der Perser gekämpft hatten, wurden nach der Schlacht von den Alliierten belagert, um die Auslieferung ihrer Anführer zu erzwingen. Zur Bekräftigung ihrer Forderung verwüstete das alliierte Heer das thebanische Umland. Die benachbarte Polis Thespiiai war bereits vom persischen Heer stark in Mitleidenschaft gezogen worden. Vermutlich war im Zuge dieser Geschehnisse auch das Kabirion von einem Überfall betroffen. Recht sicher wurde der MRB im Zeitraum zwischen 470 und 430 v. Chr. erneuert<sup>54</sup>.

---

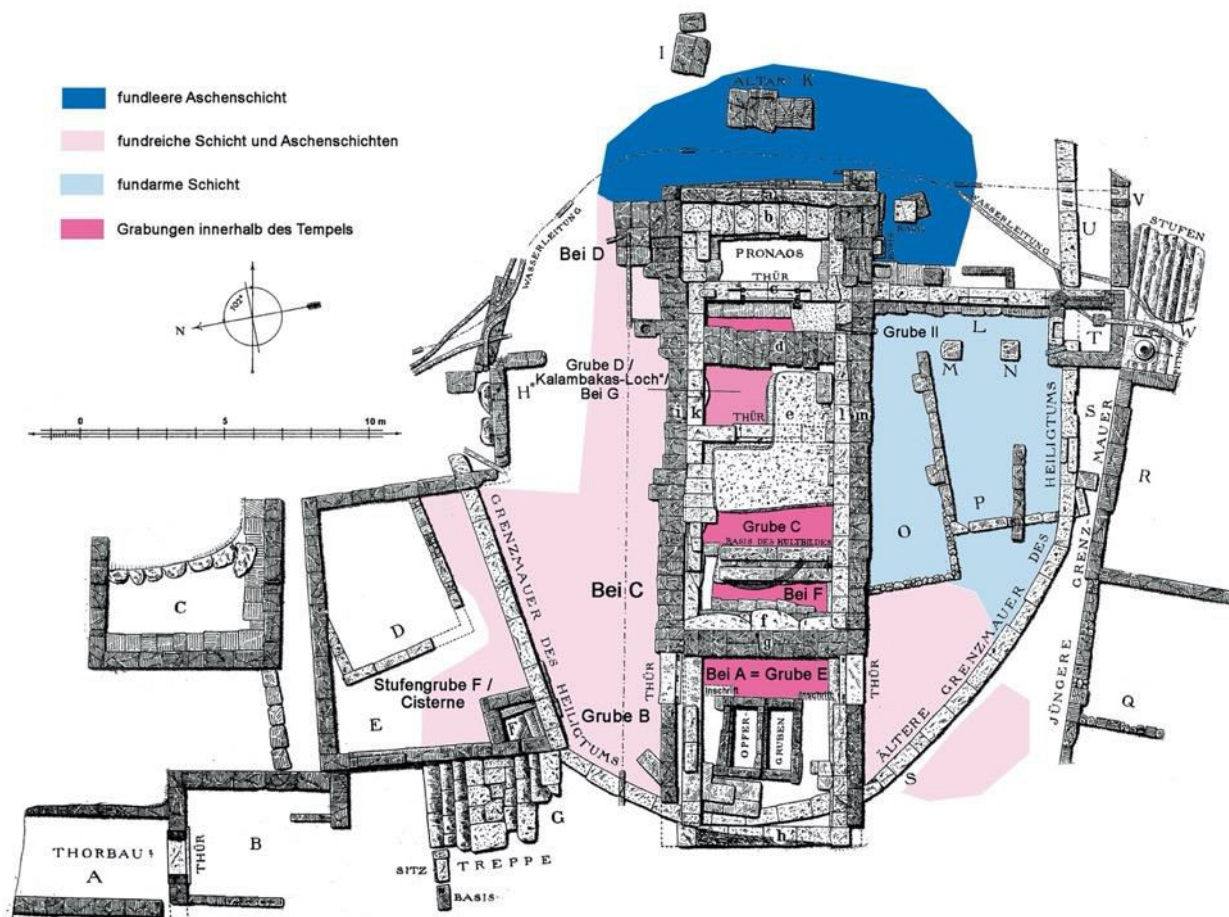
der in das 1. Viertel des 5. Jhs. v. Chr. datiert, s. Bruns 1964, 241 Abb. 8; Heimberg 1982, 128 Nr. 50 Taf. 4. Im Keramikfundbuch von 1959 wurden weitere Fragmente von Glanztonware, Gebrauchsware und Ziegeln aufgelistet. Über der Grube und unterhalb eines „klassischen Fußbodens“ zwischen +28,60-28,20 wurden verschiedenste Funde wie Kabirenbecher-, Glanztonwaren-, Terrakottafragmente, Knochen und Eisenmesserteile geborgen (Schnitt 5, s. Heyder – Mallwitz 1978, Taf. 15). Da die Opfergruben und die umgebenden Schichten nach der alten Grabung von Steinräubern entfernt wurden, wäre es auch denkbar, dass diese Funde sekundär an Ort und Stelle gelangten. Bruns beschreibt und bildet nur die östliche Hälfte der zweigeteilten Grube ab. Der Grabungsdokumentation zufolge war die westliche Grube aber ebenfalls mit Gefäßen und Fragmenten schwarzer Glanztonkeramik verfüllt. Diese Grube sowie der zugehörige Mauerwinkel werden in den Grabungspublikationen nicht genannt (Plan 1. 2). Im Kabirionarchiv sind Photographien archiviert, die den Inhalt der Grube zeigen (Photonr. XVII 25-26. VIII 10-11. II 21-26 vom 21.09. und 19.10.1957). Zu erkennen sind Fragmente schwarzer Glanztonkeramik, u. a. ein Kantharosfuß der Form 1, s. Heimberg 1982, 127 Nr. 6-10 (um Mitte 5. Jh. v. Chr.), und ein Kantharos der Form 2, s. Heimberg 1982, 128 Nr. 26 (Anfang 5. Jh. v. Chr.). Heyder und Mallwitz erwähnen nur „zwei muldenartige Vertiefungen“, s. Heyder – Mallwitz 1978, 18. Die Photographie auf deren Taf. 3 b zeigt den Zustand der unausgegrabenen östlichen Opfergrube.

<sup>51</sup> Dieser Fußboden wird in der Grabungsdokumentation erwähnt, wurde aber in keinem Plan eingezeichnet. Vgl. die Baudepots im MRB, REB I und URB, s. *E. I. 7. Die klassischen Bauten* und Anm. 50.

<sup>52</sup> Schachter 2003, 117.

<sup>53</sup> s. *E. I. 7c) Der Untere Rundbau*.

<sup>54</sup> Hdt. 9, 86-87; Buck 1979, 135. 141.



Plan 3. Plan des Kabirions nach den alten Grabungen 1888  
[nach Wolters – Bruns 1940, Taf. 2; © DAI Abteilung Athen, KAB B 36-63]

a) Keramik – Böotische Glanztonkantharoi und attische Kopfgefäße,  
ideelle Vorläufer der Kabirenbecher

Zwar zeugen die wenigen Beispiele archaischer Keramik davon, dass Vasen im 6. Jh. v. Chr. als Trinkgefäß genutzt und / oder als Votiv gestiftet wurden, doch bestätigt die sprunghafte Zunahme an Tongefäßen um 500 v. Chr., dass vor allem böotische Glanztonkantharoi für den Kult bzw. die Festlichkeiten eine größere Bedeutung besaßen und die Sitte ihrer Niederlegung einsetzte<sup>55</sup> (Tab. 1 a). Bei ungefähr 45% der Keramikfunde aus klassischer Zeit handelt es sich um schwarze Glanztongefäße, die Hälfte davon gehörte zu böotischen Kantharoi<sup>56</sup> (Tab. 1 a), die eine „für Bötien typische und fast ganz auf diese Landschaft beschränkte Gefäßform“<sup>57</sup> dar-

<sup>55</sup> Heimberg verzeichnet 65 Kantharoi der Form 2, die man während der neuen Grabungen fand. Die Anzahl basiert auf einer Schätzung, da fast nur Fragmente und wenig ganz erhaltene Gefäße entdeckt wurden, s. Heimberg 1982, 126. 127-128 Taf. 2. Spätestens nach 450 v. Chr. wurde die Form 2 nicht mehr hergestellt. Für die Funde aus der alten Grabung, s. Wolters – Bruns 1940, 91 Taf. 18, 17: Glanztonkantharos mit weißer Bemalung der Form 2 (vgl. Heimberg 1982, 127 Nr. 25 Taf. 2, Ende 6. Jh. v. Chr.); Wolters – Bruns 1940, 54 Nr. 144. 91 Taf. 18, 15: Glanztonkantharos mit weißer Bemalung der Form 3 (vgl. Heimberg 1982, 128 Nr. 40 Taf. 3, 2. Viertel 5. Jh. v. Chr.). Die allgemeinen Angaben der alten Ausgräber lassen weder eine genaue Unterteilung nach Form oder Typus zu noch eine Datierung.

<sup>56</sup> Die genannten Werte basieren auf Mengenangaben, die Heimberg in ihrem Katalog anführt (s. Heimberg 1982, 1. 127-148), und auf meiner persönlichen Durchsicht des Fundmaterials.

<sup>57</sup> Heimberg 1982, 118; s. auch Lissarrague 2009, 241-242; von den Hoff 2016, 24-27.

stellte. Die grobe Keramikware besitzt nur einen geringen Anteil von 12% am gesamten Keramikcorpus; 5% werden von attischen und sonstigen böotischen Waren eingenommen (Tab. 1 b). Die restlichen 38% sind Kabirenbecher.

Neben der Funktion als Trinkgeschirr erfüllte die Glanztonkeramik – entweder in primärer oder sekundärer Verwendung – auch den Zweck einer Motivgabe. Dies bezeugen Weihinschriften an Kabiros oder Pais, die auf mehr als 500 Fragmenten der Glanztonware eingeritzt sind<sup>58</sup>. Die Nutzung der Glanztongefäße setzte sich ununterbrochen bis ins 3. Viertel des 4. Jhs. v. Chr. fort. In hoher Zahl wurden ab dem 1. Viertel des 5. Jhs. v. Chr. Glanztonkantharoi auf hohem Stiel und gerundeten Ohrenhenkeln eingeführt<sup>59</sup>, und die spätarchaischen Kantharoi auf Kegelfuß wurden mit runden Henkeln weitertradiert<sup>60</sup> (Tab. 1 a). Daneben fanden wenige Skyphoi und Trinkschalen Eingang in das Heiligtum, die nach attischem Vorbild getöpfert wurden, und lokal gefertigte Salbnäpfe, Schüsseln mit Trichterrand sowie grobtonige Zylinderhalskannen, die vermutlich als Schöpf- und Tischgefäße dienten<sup>61</sup> (Tab. 1 a). Nur einen geringen Anteil der gesamten Keramik aus spätarchaischer Zeit, des strengen Stils und der Hochklassik stellen andere oder überregionale Waren (Tab. 1 b), von denen die meisten Tierkopfrhyta in der Art des Sotades und Doppelkopfkantaroi der Sabouroff-Gruppe des Charinos sind, die aus den plastisch geformten Köpfen eines Satyrn und eines Mädchens bestehen<sup>62</sup>. Unter den Tierkopfrhyta,

<sup>58</sup> Abgesehen von den Metalltieren und Kabirenbechern hinterließen die Heiligtumsbesucher Weihinschriften nahezu ausschließlich auf den Glanztongefäßen, s. *E. I. 4e) Die Inschriften auf den Kabirenbechern*. Allgemein zu Inschriften auf Keramik im Kabirion, s. Szanto 1890, 395-396. 397-419; Wolters – Bruns 1940, 43. 43-80; Vottéro 1994, 170; Heimberg 1982, 21. 22. 25-26. 27. 28-29.

<sup>59</sup> Im 1. Viertel des 5. Jhs. v. Chr. wurden 28 Glanztonkantharoi der Form 1 geweiht, s. Heimberg 1982, 127 Taf. 1-2, deren Blütezeit sich aber vor allem auf das 2. (49 Gefäße), 3. (55 Gefäße) und letzte Viertel des 5. Jhs. v. Chr. (55 Gefäße) erstreckte. Für die Funde aus der alten Grabung, s. Wolters – Bruns 1940, 70 Nr. 294. 90 Taf. 18, 13: [Glanztonkantharos der Form 1](#) (vgl. Heimberg 1982, 127 Nr. 2-3 Taf. 1, 1. Hälfte 5. Jh. v. Chr.).

<sup>60</sup> Die Weihung von Kantharoi der Form 3 und 4 begann im 1. Viertel des 5. Jhs. v. Chr. mit 26 Gefäßen, steigerte sich aber bereits im 2. Viertel auf ungefähr 243, s. Heimberg 1982, 128 Taf. 33-34. Im Verlauf des letzten Viertels des 5. Jhs. v. Chr. scheint die Herstellung dieser Vasenform allmählich zurückgegangen zu sein; 55 Gefäße im 3. Viertel und weitere 14 im letzten Viertel.

<sup>61</sup> Für die Zeit ab dem 2. Viertel des 5. Jhs. v. Chr. können ganze Gefäße und Fragmente von 27 Skyphoi und Trinkschalen, 16 Schüsseln mit Trichterrand, 5 zwei- und einhenklige Näpfe sowie 39 Salbnäpfe verzeichnet werden, s. Heimberg 1982, 28-29 Nr. 136-144 Taf. 9. 35-36 Nr. 172-174 Taf. 10. 37-38 Nr. 178; 196 Taf. 11. 44 Nr. 270-279 Taf. 14. 83 Nr. 622 Taf. 34.

<sup>62</sup> Wolters – Bruns 1940, 85 Taf. 39, 5-6: [att. Doppelkopfgesäß](#), Sabouroff-Gruppe, Athen NM 10487, 480-460 v. Chr.; Wolters – Bruns 1940, 85 Taf. 39, 4: [att. Doppelkopfgesäß](#), Athen NM 10486, 480-460 v. Chr.; s. auch das unpublizierte [Fragment eines att.-rf. Doppelkopfgesäßes](#), mit Inschrift  $\Delta\text{IONI}[\text{K}\text{O}\Sigma\text{-}\Sigma\text{O}\Sigma\text{-}\text{O}\Sigma\text{I}\text{O}\Sigma]$ , Toronto- oder Sabouroff-Gruppe des Charinos, Theben Arch. Mus. K 583, 480-460 v. Chr. (vgl. Beazley 1929, 56 Nr. 3. 55 Abb. 8. 65. 66 Abb. 16); Wolters – Bruns 1940, 93 Taf. 22, 4; 43, 14-15: [Satyrkopfkännchen](#), Athen NM 10474a, Anfang 4. Jh. v. Chr.; Wolters – Bruns 1940, 84 Taf. 40, 4: [Randfragment eines att.-rf. Kopfgesäßes](#), Art des Sotades, 460-440 v. Chr. (s. auch ARV<sup>2</sup> 767, 26); Wolters – Bruns 1940, 85 Taf. 39, 3: [att.-rf. Eselkopfgesäß](#), Art des Sotades, Athen NM 10453, um 460 v. Chr. (s. auch Hoffmann 1962, 21 Nr. 44; vgl. Hoffmann 1962, 34 Nr. 87 Taf. 15, 3-4: Gruppe des Penthesilea Malers; Hoffmann 1997, 48-49 Abb. 21-23; Cohen 2006, 278-279 Nr. 84 Abb. 84, [480-460 v. Chr.]); Wolters – Bruns 1940, 85-86 Taf. 40, 8-9: [Fragmente eines att.-rf. Eselkopfgesäßes](#), Phiale-Maler, 450-425 v. Chr. (s. auch Hoffmann 1962, 29 Nr. 70; vgl. Hoffmann 1962, 10-11 Nr. 10-12 Taf. 3, 1-4. 29 Nr. 63-65). Anders als Bruns postuliert, handelte es sich bei letzterem nicht um ein Schweinekopfgesäß; vgl. die Schweinsohren an einem Schweinekopfgesäß des Sotades, s. Hoffmann 1997, 164 Abb. 96. Wolters – Bruns 1940, 85 Taf. 39, 2: [Randfragment eines att.-rf. Widderkopfgesäßes](#), Art des Sotades, um 460-440 v. Chr. (s. auch ARV<sup>2</sup> 766, 10; Hoffmann 1962, 20 Nr. 41; vgl. auch mit dem älteren Kopfgesäß von 480 v. Chr. bei Hoffmann 1962, 10 Nr. 5-6 Taf. 2, 1-2); Wolters – Bruns 1940, 85 Taf. 23, 1; 39, 1: mindestens drei [Fragmente von att.-rf. Widderkopfgesäßes](#), Art des Sotades, Athen NM 10461, um 460-

die entgegen der Bezeichnung ‚Rhyton‘ keine Ausgusstülle besitzen<sup>63</sup>, sind – soweit ersichtlich – nur solche in der Form von Widdern und eines [Maulesels](#) identifizierbar. Hinzu kommen zwei unpublizierte Fragmente eines plastisch geformten Barts mit Ansatz der Wangen und einem Teil der Gefäßwandung. Die Fragmente sind innen tongrundig und außen mit Glanzton bemalt. Die eingeritzten Wellenlinien ahmen die Barthaare einer Satyr- oder Dionysosmaske nach, die entweder zu beiden Seiten eines hochstieligen Maskenkantharos appliziert war oder zu einem Doppelkopfkanttharos mit Satyr und Mänade auf flachem Boden gehörte. Auch eine Rekonstruktion als Kanne in Kopfform ist nicht auszuschließen<sup>64</sup>. An dieser Stelle sind auch einige Fragmente von figürlichen Vasen oder solchen mit plastischen Affixen einzureihen, die [männliche Genitalien als Ausguss oder Fußstütze](#) besaßen<sup>65</sup>. Chronologisch reichen die Kopfgefäße bis ans Ende des 5. Jhs. v. Chr. hinunter, doch gehört der Hauptteil in die Zeit vor ca. 430 v. Chr.

Leider sind in nahezu allen Fällen die Kelchwandungen der Kopfgefäße, die die figürliche Malerei trugen, gar nicht oder nur stark fragmentiert erhalten. Die wenigen lesbaren Szenenausschnitte zeigen fast ausnahmslos Mänaden, Satyrn und Manteljünglinge, die auch auf Fragmenten attisch-rotfiguriger Skyphoi aus dem Kabirion zahlreich auftreten<sup>66</sup>.

Nicht aus einer attischen, sondern vermutlich aus einer böotischen Werkstatt stammt ein singuläres Protomengefäß, das [den aufsteigenden Pegasus mit angewinkelten Vorderfüßen](#) zeigt<sup>67</sup>.

---

440 v. Chr. (s. auch ARV<sup>2</sup> 768, 27; Hoffmann 1962, 20 Nr. 35; vgl. Hoffmann 1997, 172 Nr. Y 12); Wolters – Bruns 1940, 53 Nr. 141 mit Abb.: [Fragment eines att.-rf. Widderkopfes](#), Weihinschrift an Kabiros (ΤΟΙΚΑΒΙΡΙ[ΟΙ] ΤΙΜΙΚ[----]ΙΕ = τοῖ Καβίρ[οι] τιμικ[----]λε); Wolters – Bruns 1940, 61 Nr. 214. 86 Taf. 40, 10: [Fragmente eines att.-rf. Rehkopfgefäßes](#), Art des Sotades, 460-440 v. Chr. (s. auch Hoffmann 1962, 29 Nr. 66; vgl. Hoffmann 1962, 41 Nr. 106 Taf. 21, 1-2; vgl. Efeuranke bei Hoffmann 1962, 19 Nr. 31-32 Taf. 7, 1-3); Braun – Haevernick 1981, 77. 79 Nr. R 3 Taf. 26, 11: Braun identifiziert das Fragment mit einer nach links laufenden Mänade und einem hinterher rennenden Satyrn als „Pyxidendeckelfragment“ aus der Zeit 420/410 v. Chr. Eher scheint es sich um die nach außen gewölbte Mündungswandung eines figürlichen Gefäßes gehandelt zu haben, vgl. Hoffmann 1997, 39 Abb. 16-18: Pygmäen-Kranich-Vase des Sotades, 460-440 v. Chr. Das att.-rf. Fragment einer Schale des Onesimos, auf dem noch der Oberkörper eines Satyrs erhalten ist, s. oben Anm. 38, könnte zu einer figürlichen Vase gehört haben, da Onesimos mit Töpfern zusammenarbeitete, die Vasen mit rundplastischen Appliken herstellten, s. Cohen 2006, 243. Die Szene könnte einen Satyr gezeigt haben, der sich an eine schlafende Mänade anschleicht, vgl. Moraw 1998, Taf. 11 Abb. 30 a. Taf. 13 Abb. 33 a-b. Zu Kopfgefäßen des Sotades und des Charinos allgemein, s. Beazley 1929, 38-78; Hoffmann 1962; Hoffmann 1997, 1-19. 160-162 (Widderkopfgefäße). 162-163 (Eselkopfgefäße). 168-169 (Satyrkopfgefäße); Cohen 2006, 239-290.

<sup>63</sup> Hoffmann 1997, 6. 9; Cohen 2006, 243-244.

<sup>64</sup> vgl. die Bartfragmente mit dem Maskenkantharos in Malibu, Erzgießerei-Maler und vermutlich Euphronios, um 480 v. Chr., s. Cohen 2006, 243. 274-275 Nr. 82 Abb. 82, 1-3. In völlig gleicher Weise sind auch die Bärte von Doppelkopfgefäßen und Kopfkannen des Charinos gearbeitet, s. Beazley 1929, 55 Abb. 8. 65-66 Abb. 16. 68-69 Abb. 20; 22. Taf. 6, 1-4; Carpenter 1997, 95-96.

<sup>65</sup> Wolters – Bruns 1940, 93 Taf. 43, 16-17 (vgl. mit Cohen 2006, 258-261 Nr. 74-75 Abb. 74, 1-3; 75, 1-2).

<sup>66</sup> s. Anm. 69.

<sup>67</sup> Die Gefäßmündung, von der noch ein Teil des Randes erhalten ist, öffnet sich auf dem Rücken des Pegasus. Unterhalb des Pferdeleibs schließt eine Standfläche an, die jedoch modern ergänzt wurde. Von der ehemaligen Bemalung sind noch die Flügel an den Flanken, ein Schuppenmuster an der Brust und das Zaumzeug mit Zügeln erhalten. Auf dem Hals befindet sich die Weihinschrift des Onasimos (ΟΝΑΣΙΜΟ[Σ] ΚΑΒΙΡΟΙ]). Bruns beschreibt den Ton als böotisch und den Glanzton als stumpf und schwarzbraun, s. Wolters – Bruns 1940, 51 Nr. 117. 91-92 Taf. 21; 43, 1. Vgl. mit figürlichen Trinkgefäßen des Sotades, s. Anm. 68. Das beschriftete Fragment eines schwarzen Glanztongefäßes, das ein Onasimos geweiht hatte, fand sich im Heraklesheiligtum am Elektra-Tor in Theben, s. Aravantinos 2014, 179 Nr. 39. Entgegen der Ansicht von Vassilis Aravantinos, der die beschriftete Scherbe ins 6. Jh. v. Chr. datiert, spricht der Schriftcharakter ebenfalls für eine Datierung ins 5. Jh. v. Chr., s. Tab. 2. Ob es sich um denselben Onasimos handelt, ist fraglich – der Name ist sehr häufig in Böotien und allgemein Griechenland überliefert, s. LGPN 3b s. v. Ὀνάσιμος.

In der Gestaltung des Gefäßkörpers ähnelt das Protomengefäß solchen aus der Werkstatt des Sotades, die aus einem statuarischen Toncorpus mit Standplatte und einer breiten Kelchöffnung auf dem Rücken der Figuren bestehen<sup>68</sup>.

Die übrige, nicht lokale Ware im Kabirion besteht aus wenigen attisch-rotfigurigen Trinkgefäßen wie Skyphoi, Einhenkelbecher und Glaukes sowie attisch-schwarz- und rotfigurigen Lekythen, von denen einige Miniaturformat aufweisen<sup>69</sup> (Tab. 1 a). Dass die attischen Vasen ebenfalls als Geschenk an Kabiros oder Pais dargebracht wurden, dokumentieren einige Scherben mit Weihinschriften<sup>70</sup>.

Die Keramikware aus dem Kabirion der spätarchaischen bis hochklassischen Zeit besitzt einerseits einen exzeptionellen Charakter durch das gehäufte Auftreten schwarzer Glanztonkantharoi und außergewöhnlicher, attischer Vasenformen. Andererseits offenbart die exklusive Wahl weniger, bestimmter Gefäßtypen eine beschränkte, funktionale Bandbreite der Keramik, da es sich fast ausschließlich um Trinkgefäße handelt, die durch einige Schöpf- und Tischgefäße ergänzt werden. Dem Abhalten von Trinkgelagen oder Banketten war folglich eine übergeordnete Bedeutung im Kultgeschehen eingeräumt worden, oder den Trinkgefäßen kam eine exklusive Votivfunktion zu.

Der Glanztonkantharos besitzt zu Beginn der klassischen Periode bereits einen festen und traditionellen Platz im Kontext böotischer Trinksitten. Im frühen 6. Jh. v. Chr. begannen böotische Töpfer Kantharoi herzustellen und entwickelten die Grundform im Laufe des 5. und 4. Jh. v. Chr. stetig weiter<sup>71</sup> (Tab. 1 a). Diese Entwicklung lässt sich vor allem anhand der Grabfunde nachvollziehen<sup>72</sup>. Die Fundorte führen die panböotische und diachrone Verbreitung dieses Ge-

<sup>68</sup> Hoffmann 1997, 20-22 Abb. 1-4. 23 Abb. 5-6. 24-25 Abb. 7-8. 26 Abb. 9 a-b; 10. 27 Abb. 10-12 (s. auch Cohen 2006, 280-287 Nr. 85-87 mit Abb.): Pygmäen-Krokodil-Vasen; Hoffmann 1997, 36-38 Abb. 13-15. 39 Abb. 16-18. 41 Abb. 19: Pygmäen-Kranich-Gefäße; Hoffmann 1997, 90-91 Abb. 50 a-c. 94 Abb. 52-54 (s. auch Cohen 2006, 284-287 Nr. 87 mit Abb.): figürliches Gefäß einer Amazonenreiterin; Hoffmann 1997, 78 Abb. 40. 81 Abb. 42. 83-85 Abb. 43-45: Sphinxgefäß. Lokale Nachahmungen der Sotades-Vasen sind Herbert Hoffmann zufolge aus Unteritalien bekannt, s. Hoffmann 1997, 155: Sphingen. 156: Krokodil-Neger-Gefäße. 158: Pygmäen-Kranich-Gefäße. Es wäre denkbar, dass das Pegasusgefäß eine Imitation böotischer Töpfer ist.

<sup>69</sup> Wolters – Bruns 1940, 84 Taf. 22, 3; 40, 1: att.-rf. Einhenkelbecher, sitzender Jüngling mit Leier und Spitz, Gruppe Athen 10452, Athen NM 10452, 90/80 v. Chr. (s. auch ARV<sup>2</sup> 779, 1); Wolters – Bruns 1940, 85 Taf. 40, 5-6: att.-rf. Miniaturlekythen, Maler von London E 673 und Angers-Maler, 460/50 v. Chr. (s. auch ARV<sup>2</sup> 706,4-5); Wolters – Bruns 1940, 57 Nr. 176. 86 Taf. 40, 7: att.-rf. Skyphos Typus A, Manteljünglinge, Akridion-Maler, Athen NM 10478, um 450 v. Chr. (s. auch ARV<sup>2</sup> 980, 2); Wolters – Bruns 1940, 67 Nr. 271. 86 Taf. 40, 11-13: att.-rf. Skyphosfragmente, Manteljünglinge, u. a. Maler von Athen 10464, 440/430 v. Chr. (s. auch ARV<sup>2</sup> 980, 1); Braun – Haevernick 1981, 79 Nr. R 2: att.-rf. Schalenfragment, 470/60 v. Chr.; Braun – Haevernick 1981, 81 Nr. R 19 Taf. 27, 6: Fragment eines att.-rf. Lekanisdeckels (?), um 450 v. Chr. Zu den Eulenskyphoi s. Wolters – Bruns 1940, 73 Nr. 327. 86 Taf. 41, 1: Fragmente von mindestens drei Glaukes, 2./3. Viertel des 5. Jhs. v. Chr. (vgl. Boardman 1991, 42).

<sup>70</sup> s. Anm. 38.

<sup>71</sup> s. Anm. 59-61.

<sup>72</sup> Kilinski 1992, 261-262 mit Anm. 32. Mykalessos: s. Ure 1913; Ure 1915; Ure 1927A. Akraiphnion: s. Andreiomenou 1988, 9-11; Andreiomenou 1995, 21 Taf. 21, 3. 156-164 Abb. 28-32; Aravantinos 1995, 301-304 bes. 302; Aravantinos 1996, 275. Tanagra: Andreiomenou 1985, 109. 116 mit weiterer Lit. 124 Abb. 13; Higgins 1986, 44-49. 50-53; Aravantinos 1995, 305-306; Andreiomenou 2007, Taf. 112, 1; 128, 2. Theben, s. Aravantinos 2007, 63. Polydandron von Thespiai: Schilardi 1977, 301-368 Nr. 301-368 Taf. 36-44. Polyandron von Chaironeia: Sotiriades 1902, 18-19. 53; Sotiriades 1903, 306-310. Auch im makedonischen Polyandron von

fäßtypus vor Augen. Im Sepulkralkontext wurden böotische Kantharoi als reelle Objekte beigegeben, und auf Grabstelen wurden sie als alleiniges Bildmotiv oder in den Händen eines Verstorbenen dargestellt<sup>73</sup>. Gleichfalls sind Glanztonkantharoi in Heiligtümern wie dem des Apollon Ptoios und vor allem des Heros Ptoios bei Akraiphnion, der Athena auf der Akropolis von Haliartos, des Herakles bei Tanagara sowie des Herakles am thebanischen Elektra-Tor oder eben des Kabiros und Pais bei Theben gefunden worden. Im Ptoion und im tanagräischen Herakleion wurden die Kantharoi bereits in archaischer Zeit geweiht, und spätestens ab 500 v. Chr. dienten sie auch im Kabirion als Weihgeschenk an Kabiros und Pais; d. h. schwarze Glanztonkantharoi waren nicht auf einen Kult, eine Gottheit oder nur auf Gräber beschränkt<sup>74</sup>.

Neben seiner realen Verwendung als Motiv- und Grabbeigabe besaß der Kantharos innerhalb des föderalen Staatenbunds von Bötien zugleich einen hohen, symbolischen Bildwert als wappenähnliches Emblem<sup>75</sup>. Einige böotische Stadtstaaten und insbesondere der Böotische Bund unter der Führung Thebens nutzten den Kantharos häufig als heraldisches Bildmotiv auf ihren Münzen<sup>76</sup>. Über dem Kantharos wurde zumeist noch eine Keule abgebildet, die auch mit zeitlich

---

Chaironeia wurden Kantharoi der Form 6 gefunden, s. Ma 2008, Taf. 6 c; *E. III. Die Polyandria von Chaironeia (338 v. Chr.)*. *Eutresis*: Goldman 1931, 264-265. 266 Abb. 322. Auch in der zu Bötien angrenzenden Landschaft Phthiotis bildeten die Kantharoi eine feste Beigabekategorie, z. B. *Halai*, s. Goldman – Frances 1942, 375-376 Taf. 3. 383. 385 Taf. 4. 391. 398.

<sup>73</sup> Körte 1878, 331 Nr. 31; 32: Teile von böotischen Grabstelen mit Darstellung eines Kantharos in flachem Relief; Keramopoulos 1920, 29-30 Nr. 7 Abb. 11: böot. Grabstele mit Darstellung eines Kantharos in flachem Relief und Namen des Verstorbenen, 1. Viertel 5. Jh. v. Chr. (vgl. Schild-Xenidou 1972, 6-7 Nr. 6; Schild-Xenidou 2008, 241-242 Nr. 8 Taf. 3); Fossey 1991, 214-216 Abb. 13: böot. Marmorstele mit Darstellung eines Kantharos, eingeschrieben in einen Efeukranz, frühestens um 400 v. Chr. (Eigenname: Αιχίας, Λιχίας oder Λ/Αιξίας). Kantharos als Attribut auf böotischen Grabstelen, s. Schild-Xenidou 1972, 6-7 Nr. 6; Schild-Xenidou 2008, 241-242 Nr. 8 Taf. 3: böot. Grabstele, sitzender bärtiger Mann mit großem Kantharos in der Hand, 1. Viertel 5. Jh. v. Chr. Lullies 1940, 19, schreibt, dass große Kantharoi aus Ton auch als Grabbekrönung dienten, dafür sind die Gefäße aber zu gut erhalten, s. Sabetai 2012a, 95. Vasenbilder von Kantharoi auf Gräbern, s. Kurtz 1975, 202-203 Taf. 19, 1: att.-weißgrundige Lekythos, Inschriften-Maler, 2. Viertel 5. Jh. v. Chr.; CVA Triest (1) IV D 12-13 Taf. 11, 2: apul.-rf. Volutenkrater, Triest Museo Civico S 382, 4. Jh. v. Chr. Da in Bötien bisweilen über hundert Kantharoi in ein einziges Grab niedergelegt wurden, erwägt Karl Kilinski II, dass sie in spätarchaischer Zeit einzig für den Zweck der Grabbeigabe hergestellt wurden, ähnlich den weißgrundigen Lekythen im klassischen Attika, s. Kilinski 1992, 262. Hiergegen sprechen jedoch die Funde in Heiligtümern und Siedlungen, s. Anm. 74.

<sup>74</sup> Ptoion Perdikovrysi, Heiligtum des Apollon, s. Ducat 1971, 18. 23. 417 Nr. 264 Taf. 144. Im Allgemeinen wurden die Keramikfunde aus dem Ptoion im 19. Jahrhundert sehr ungenau dokumentiert und sind heutzutage bis auf wenige Ausnahmen nicht mehr erhalten. Ptoion Kastraki, Heiligtum des Heros Ptoios: Bei den jüngeren Grabungen wurden insbesondere in einer ca. 8 x 3 m großen Motivgrube zahlreiche, vollständige und zerscherbte schwarze Kantharoi und Karchesia entdeckt, s. Daux et al. 1964, 856. 854 Abb. 5-6 (Fundlage). 862-863 Abb. 18 (Kantharos Form 4, 550 v. Chr.); 19 (Kantharos Form 1, 500 v. Chr.); 20 (Kantharos Form 1, 475 v. Chr.); École 1964, 204 Taf. 234 δ; Daux et al. 1965, 914. 917 Abb. 19 (Karchesia); Daux et al. 1966, 941. 941-942 Abb. 11-14; École 1966, 206; Schachter 1994, 14 mit Anm. 1 s. v. Ptoios, Heros (Akraiphia). Athe-naheiligtum in Haliartos, s. Austin 1931/32, 186-187. 192; s. Aravantinos 1994, 281; Aravantinos 1995, 297; Aravantinos 2007, 60-62. Herakleion bei Tanagra, s. Andriomenou 1985, 113. 118-120. 128 Abb. 27-29 (Fragmente von Glanztonkeramik mit Weihinschriften); Andriomenou 2007, 31-46 mit Abb. (Fragmente von Glanztonkeramik mit Weihinschriften). 259-262; Herakleion beim Elektra-Tor in Theben, s. Symeonoglou 1985, 128-129. 133-134; Schachter 1986, 14-30; Aravantinos 2010, 152. 381; Aravantinos 2014; Aravantinos 2015.

<sup>75</sup> Dass der Kantharos in der griechischen Welt als Emblem der Böoter wahrgenommen wurde, unterstreicht die Darstellung eines Kriegers mit Schild zu seinen Füßen auf einer att.-rf. Halsamphora des Nikon-Malers, s. Lissarrague 2009, 242 Abb. 2: Der Schild trägt als Zeichen einen Kantharos, über dem die Beischrift ΒΟΙΟΤΙΟΣ, Böoter, zu lesen ist; s. auch von den Hoff 2016.

<sup>76</sup> Barclay V. Head datiert die Münzen klassischer Zeit nach stilistischen Kriterien und gleicht sie mit historischen Ereignissen in Bötien ab, s. Head 1881, 177-275; Head 1967, 343-355. Im Allgemeinen können erst für das

parallelen Münzmotiven wie dem Volutenkrater kombiniert war<sup>77</sup>. Dass diese Motive wechselseitig als Attribute des Herakles und des Dionysos zu verstehen sind, bestätigen die Reversmotive, die die Köpfe des efeubekränzten Dionysos und des Herakles mit der Löwenexuvie zeigen<sup>78</sup>. Der Grund für die Wahl dieser Münzzeichen ist sehr wahrscheinlich in der mythischen Vergangenheit Thebens zu suchen, das traditionell als Geburts- und Heimatort des Herakles und Dionysos anerkannt wurde, sowie in der kultischen Verwurzelung der beiden Figuren in Bötien<sup>79</sup>.

Einen weiteren Bedeutungsebene eröffnen die Darstellungen vom Gebrauch der Kantharoi. So erheben auf böotischen-rotfigurigen Vasenbildern einzelne Gelagerte einen Kantharos – im Bildtypus des Heroen beim Totenmahl<sup>80</sup>. Ganz ähnliche Bilder zeigen auch attische Gefäße, vor allem mit Herakles als Protagonisten. Nach Ansicht von Ralf von den Hoff erfüllt der Kantharos in solchen Bildmotiven „ein doppeltes Zeichen: Es verweist auf Glück und Ruhe des Heros ebenso wie auf seinen übermäßigen Konsum, seinen Individualismus und seine dionysische Kraft.“<sup>81</sup> In Attika zählt das Gefäß zudem zu den „tiefen“ Formen, die den starken und ungehemmten Konsum oft auch von ungemischtem Wein (*akratos*) konnotieren<sup>82</sup>, schreibt Alexander Heinemann. In eine ähnliche Richtung verweisen auch die Bilder auf den Kabirenbechern: Hier halten Kabiros (Abb. 41, **39**; **34**, **302**), ‚kabirische‘ Symposiasten (Abb. 33, **358**) sowie ausgelassen tanzende und marschierende Satyrn (Abb. 1, **382**, **388**) einen Kantharos in Händen. Das Trinkgefäß verkörperte somit auch dionysischen Überfluss, heroische Größe und Ambivalenz.

Die Beigabe von Glanztonkantharoi in Gräbern, die Funde in Heiligtümern und die Abbildung auf Münzen zeigen, dass der Kantharos im klassischen Bötien offenbar einen symbolischen Identifikationswert als ‚nationale‘ Trinkgefäßform besessen hatte. Er diente zudem als

4. Jh. v. Chr. Schriftcharakter und Magistratenkürzel als zusätzliche Datierungskriterien dienen. Zur Neudatierung der betreffenden Münzen s. Roesch – Taillardat 1966, 85-87; Hepworth 1986, 35-37. Die böotischen Poleis [Akraiphnion](#) und [Haliartos](#) prägten vermutlich bereits zwischen 456-446 v. Chr. Münzen mit einem hochstieligen Kantharos als Reversmotiv, s. Head 1881, 180 Taf. 2, 1; Head 1967, 344. Die Polis Mykalessos setzte dasselbe Motiv auf ihre neu geprägten Münzen der Jahre 387-379 v. Chr., als Bötien nicht als Bund vereint war, s. BMC Greek Coins 8, Taf. 8, 1; Head 1967, 346; Buck 1994, 61. Während der Zeit von 446-387 v. Chr. erscheint der Kantharos auf Münzen Thebens und nach 378 v. Chr. auf solchen des Böotischen Bundes, s. Head 1881, 210-211 Taf. 2, 14; 3, 7. 9. 19; 5, 12; BMC Greek Coins 8, Taf. 5, 16; Anson 1967, Nr. 441-446 Taf. 7; Head 1967, 350-352; Hepworth 1986, 35-36. Auf dem Avers befindet sich durchgehend der böotische Schild, s. Head 1881, Taf. 1-5. Allgemein zur böotischen Münzprägung in klassischer Zeit, s. Ritter 2002, 102-120; Schachter 2016.

<sup>77</sup> Head 1881, 179-180 III-IV Taf. 1, 18-19; 2, 3. 6-7; 3, 12-13. 18; 4, 6-8. 21-23; 5, 1-5. 10-11; Anson 1967, Nr. 82-90. 100-111. 113-120. 123-134. 136-138. 283-284. 345-346. 395-387 Taf. 1-6: [Volutenkrater](#) allein oder gepaart mit Trauben, Efeublatt, Bogen, Keule, Olivenkranz oder Getreidekorn.

<sup>78</sup> Head 1881, 181 VIII. 209-214 V-VII Taf. 3, 1-2. 4-6. 165, 8-9: [Dionysos- und Heraklesköpfe](#).

<sup>79</sup> Dionysos war der Stadtgott Thebens, dessen Heiligtum sich auf der Kadmeia befand – vergleichbar dem Athenaheiligtum auf der Athener Akropolis. Der jugendliche Herakles wurde u. a. in seinem Hauptheiligtum vor dem Elektra-Tor Thebens verehrt. Demand 1982, 49-52. 54; Schachter 1981, 185-187; Schachter 1986, 14-17. 22. 30; Ritter 2002, 107-108. 109-110; Aravantinos 2014; Aravantinos 2015. Ähnlich dem Athenakopf und der Eule mit Olivenzweig auf athenischen Silbermünzen scheint auf den thebanischen Münzen die Stadtgottheit als bildlicher Repräsentant der Polis und des Bundes gewählt worden zu sein, s. Head 1967, 365-376.

<sup>80</sup> CVA Paris, Louvre (17) Taf. 41, 1-4 : [böot.-rf. Kantharos](#), Maler des GAK, Paris Louvre CA 1139, spätes 5. Jh. v. Chr.; Lullies 1940, Taf. 26, 1-2: [böot.-rf. Glockenkrater](#), Mysteriemaler I, Athen NM 1393, um 400 v. Chr.

<sup>81</sup> von den Hoff 2016, 35-36.

<sup>82</sup> Heinemann 2016, 158; s. auch Heinemann 2015, 28.



adäquates Weihgeschenk und Trinkgefäß im Kultkontext. Zugleich war er das Attribut des Dionysos, des Herakles oder allgemein von Heroen<sup>83</sup>. Es repräsentiert somit hervorragende männliche Tugenden – und zugleich das besondere Spannungsfeld zwischen weinseliger Ekstase und heroischem Dasein. Dieser Wertekanon und der heroenähnliche Statusanspruch, den die Gefäßform des Kantharos demonstriert, scheinen auch die Kultteilnehmer im Kabirion für sich eingefordert zu haben<sup>84</sup>.

Mit Blick auf die Einführung der Kabirenbecher um 430 v. Chr. lässt sich annehmen, dass das Bedürfnis, eine außergewöhnliche Trinkgefäßform zu nutzen, im Wesen des Kabiroskults seinen Ursprung hatte. In der spätarchaischen bis hochklassischen Zeit scheint dieser Anspruch in der Verwendung attischer Kopfgefäße und Tierkopfrhyta gemündet zu haben. Insgesamt umfasst das Oeuvre des Sotades nicht nur Tierkopfrhyta mit Darstellungen von Satyrn und Mänaden auf dem Gefäßrand, sondern auch plastische Gefäße in Form von Pygmäen, die einen toten Kranich geschultert haben oder von einem Krokodil angefallen werden. Weitere Gefäße sind in der Form einer Amazone zu Pferd oder einer Sphinx gestaltet<sup>85</sup>. Vordergründig haben diese rundplastischen Rhyta gemein, dass mittels des dreidimensionalen Bildes märchenhafte Figuren aus fernab gelegenen Welten und fantastische Mischwesen in Szene gesetzt werden. Die Trinkaufsätze zeigen Szenen, die recht unterschiedliche Themen behandeln, die im gesamten Oeuvre der Sotades-Werkstatt jedoch geläufige Bildthemen darstellen: Satyrn und Mänaden, Kriegerabschied, erotische Verfolgungen oder der Kampf zwischen Perser und Griechen<sup>86</sup>. Diese Bilder schildern spannungsreich das Aufeinandertreffen genuin bipolarer und bisweilen antagonistischer Gruppen in irrealen wie realen Welten. Womöglich mündete die im Bild inszenierte Begegnung auch in einer lachenden Reaktion des Betrachters. Hinzu treten erotische Zusammenreffen, die zum Teil als Verfolgungsszenen umgesetzt sind: Junge Mädchen ergreifen die Flucht vor bärtigen Männern mit Zepter, ein anderes Mal trifft ein junger Thraker auf ein griechisches Mädchen. Sotades und sein Umkreis vermochten es, in hoher handwerklicher Qualität, Wunschwelten im zwei- und dreidimensionalen Bild zu visualisieren.

Die Kopfgefäße im Kabirion stammen zwar nicht alle aus dem Oeuvre des Sotades, doch entsprechen sie diesen thematisch. Motivisch wie ikonographisch zeugen sie von einem recht selektiven Bildrepertoire: Überwiegend sind Satyrn und Mänaden im Bildfeld sowie rundplastisch an den Doppelkopfgefäßen dargestellt. In einem Fall ist die komische Verkehrung eines traditionellen Heroentopos überliefert: Ein Kentaur rennt mit seiner Astkeule gegen einen Satyr an, der

<sup>83</sup> Heimberg 1982, 2-4; Scheibler 1995, 20-21. 38. 174; DNP 6 (1999) 253 s. v. Kantharos (I. Scheibler).

<sup>84</sup> s. auch von den Hoff 2016.

<sup>85</sup> s. Anm. 68.

<sup>86</sup> Eine Ausnahme bildet das Grabensemble zehn exquisiter Vasen aus dem sog. Sotades-Grab in Athen, von denen sich drei weißgrundige Schalen mit figürlicher Bemalung thematisch um Honig und Bienen sowie junge Mädchen oder Mütter drehen, s. Williams 2006, 294-296. Wahrscheinlich handelt es sich um eine spezifische Auftragsarbeit. Hoffmann deutet die Bilder als kryptische Botschaften, die im Sinne des Initianden eines Mysterienkults Tod und Wiedergeburt verheißen würden, s. Hoffmann 1997, 119-140.

offenbar in die Rolle eines Lapithen geschlüpft ist<sup>87</sup>. Unter den Tierkopfgefäßen aus dem Kabirion dominieren die Esel- und Widderkopfgefäße – beide tierische Repräsentanten der dionysischen Figurenwelt. Die Kultteilnehmer im Kabirion wählten also bewusst Trinkgefäße, die als Träger von Bildkomplexen dienten, die ein heiteres Umfeld beim gemeinsamen Fest schaffen konnten. Diesen Zweck erfüllt auch der rein praktische Reiz dieser Gefäße. Wenn aus ihnen getrunken wurde, setzte man sich gleichsam eine Tiermaske auf, die auch einer spielerischen Interpretation während des Banketts genügend Freiraum gewährte.

In früh- und hochklassischer Zeit treten die Kopfgefäße auffällig häufig im Kabirion auf, gehen aber plötzlich um 430 v. Chr. stark zurück und verschwinden bald danach völlig aus dem Trinkgefäßbestand. Zur selben Zeit wurden erstmals Kabirenbecher hergestellt. Es scheint, dass ihre Einführung aus dem Bedürfnis erfolgte, eine für den Kult adäquate, und insbesondere lokal geprägte, einzigartige Trinkgefäßform zu kreieren. Zuvor scheinen die attischen Importe diesen Anspruch erfüllt zu haben. Dabei ist der Zeitpunkt des Wandels besonders augenfällig: Es ist der Beginn des Peloponnesischen Krieges und der Aufstieg der Thebaner innerhalb des Bötischen Bundes. So war die Abkehr von fremden Produkten und die Hinwendung zu einer einheimischen Bildsprache vielleicht aus einem neuen Polisbewusstsein geboren, das mit dem Sieg 447 v. Chr. bei Koroneia gegen die Oberherrschaft der Athener entfacht wurde. Gerade für Bötien konnte Emily M. Mackil aufzeigen, dass die Thebaner auf wirtschaftlicher, politischer sowie kultischer Ebene einen starken Konsens zwischen regierender Klasse und Bevölkerung erreichten, der auch die langjährige Stabilität des Bötischen Bundes garantierte<sup>88</sup>. Ausgehend hiervon ist die kleinräumige Verbreitung der Kabirenbecher von maßgeblicher Bedeutung ebenso wie die Tatsache, dass die Kabirenskyphoi vornehmlich von den führenden, bötischen Keramikwerkstätten klassischer Zeit hergestellt wurden.

### b) Glasperlen

Eine Votivgruppe, die in ungewöhnlich hoher Zahl im Kabirion vertreten ist, sind Glasperlen, die sehr wahrscheinlich seit dem Ende des 6. Jhs. v. Chr. geweiht wurden. Wolters bezifferte ihre gesamte Anzahl auf ca. 1500 Stück. Bei den neuen Grabungen scheinen noch einige hundert hinzugekommen zu sein<sup>89</sup>. Am häufigsten wurden sog. Schichtaugenperlen entdeckt, insbesondere solche von gelber und grüner Farbgebung, die in die 1. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. datieren<sup>90</sup>. Die Bearbeiterin der Glasfunde, Thea E. Haevernick, vertritt die Ansicht, dass die Perlen nur zum Teil als Kettenglieder fungiert hätten, da die meisten als Einzelstücke gefunden wurden und insbesondere „der magische Gehalt“ oder die apotropäische Wirkung der Perlen im Vorder-

<sup>87</sup> Wolters – Bruns 1940, Taf. 23, 1; 39, 1: Fragment eines Widderkopfgefäßes, Art des Sotades, um 460-440 v. Chr.; Heinemann 2016, 350; s. auch Anm. 62.

<sup>88</sup> Mackil 2003; s. auch Kurke 2007, 68-71; Sabetai 2012a, 96; Ganter 2013, 94; Beck – Ganter 2015, 144-146.

<sup>89</sup> Wolters 1890, 376. Thea E. Haevernick benennt nicht die genaue Anzahl der Perlen, die bei den neuen Grabungen gefunden wurden, Es scheinen aber weniger als bei den vorangegangenen Kampagnen in den Jahren 1887/88 gewesen zu sein. Die frühesten Perlen, Dreibuckelperlen, datieren ans Ende des 6. Jhs. v. Chr.

<sup>90</sup> Von den gelben und grünen Schichtaugenperlen wurden ca. 740 Stück im Kabirion gefunden, s. Braun – Haevernick 1981, 97-98. 100-104. 109-110 Taf. 33.

grund gestanden habe<sup>91</sup>. Ebenfalls in klassische Zeit gehören Gesichtspierlen, die Haevernick in die 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. setzt, und [die vornehmlich bärtige Köpfe](#) zeigen. An einigen ist am oberen Rand eine Öse erhalten, womit die Köpfchen als Anhänger an einer Kette aufgefädelt werden konnten<sup>92</sup>.

Haevernicks Folgerung, dass man die Perlen vor allem als „Einzelgaben“ niederlegte, lässt sich nicht nachweisen. Die klassischen Perlen sind zum großen Teil in sekundären Kontexten wie der hellenistischen Aufschüttung gefunden worden und die zahlreichen Erdumwälzungen hatten unweigerlich zur Folge, dass ehemals zusammenhängende Ketten getrennt wurden. Zum anderen weisen alle Perlen ein Loch oder eine Öse auf. Damit liegt es nahe, dass sie auf einer Schnur aufgereiht oder auf einen Stoff aufgenäht waren<sup>93</sup>. Wie Haevernick selbst bemerkt, wurden in archaischen und klassischen Gräbern von Rhitsona die gleichen Schichtaugenperlen wie im Kabirion gefunden<sup>94</sup>. In den Gräbern treten sie zumeist in konzentrierten Gruppen von bis zu über 100 Stück auf, und nur in wenigen Fällen sind vereinzelt Perlen von den Ausgräbern verzeichnet worden. Aufschlussreich ist Percy N. Ures Teilbeschreibung des Befunds in Grab 136, dessen Beigabekontext eine Datierung ins 2. Viertel des 5. Jhs. v. Chr. vorgibt: „As found in the ground the beads lay in a straight row which extended .48m.“<sup>95</sup>

Schwieriger gestaltet es sich, die Funktion der Perlenketten, die Identität der Stifter und die Intention ihrer Weihung zu eruieren. Perlenfunde sind an Fundplätzen nur selten ausgewertet worden. Eine Ausnahme bilden die Schichtaugenperlen aus dem Artemision von Ephesos, wo insgesamt ca. 1100 Stück aus Glas, Fayence, Stein, Knochen und Ton gefunden wurden. Diese Perlen datieren aber ins 7. und 6. Jh. v. Chr. Die Bearbeiterin der ephesischen Perlen Birgit Pulsinger erklärt die hellen Buckel oder Schichtaugen als abstrakte Wiedergaben von Augen, die vor dem bösen Blick schützen sollen<sup>96</sup>. Die Perlen fungierten ihres Erachtens als Schutztalismane. Ganz ähnliche Überlegungen führen auch Haevernick und Véronique Dasen aus, wobei letztere insbesondere Kinder und Frauen im Wochenbett als Träger von Amuletten hervorhebt, die sich

<sup>91</sup> Braun – Haevernick 1981, 139.

<sup>92</sup> Braun – Haevernick 1981, 109-110 Nr. 112-122 Taf. 33, 8; 10-12; 14. Taf. 34, 17-19 (2. Hälfte 5. Jh. v. Chr.). Der größte Kopfanhänger ist 4,6 cm hoch. Vgl. die ähnlichen Terrakottaköpfe bärtiger Männer aus dem Kabirion, die jedoch nicht mit einer Öse versehen sind, s. Schmaltz 1974, 125-130. 180 Nr. 344. 345. [346](#). [347](#). [348](#) Taf. 27-28.

<sup>93</sup> Uta von Freeden, s. von Freeden - Wiczorek 1997, 1, definiert Perlen u. a. wie folgt: „Perlen treten selten vereinzelt auf (...). In der Regel gliedert sich dagegen eine Perle in eine Reihe gleichartiger Elemente ein.“

<sup>94</sup> Perlenfunde aus Gräbern von Mykalessos (modernes Rhitsona): Ure 1913, 44 Taf. 11 (18.12): [Grab 57](#), Ende 5. Jh. v. Chr. (s. auch Sparkes 1967, 130), [14 einfarbige Perlen](#) (7 dunkelblaue, 1 hellgrüne, 2 gelbe, 1 weiße, 3 schillernde) und [13 Schichtaugenperlen](#) (3 blaue, 6 grüne, 3 gelbe, 1 weiße); Ure 1934, 77 Taf. 19 (136\*2): [Grab 136](#), 2. Viertel 5. Jh. v. Chr. (s. auch Sparkes 1967, 130), [127 einfarbige und Schichtaugenperlen](#) (blau, grün, gelb); Burrows – Ure 1909, 331 Nr. 28: [Grab 36](#), frühes 5. Jh. v. Chr. (s. auch Sparkes 1967, 130), [2 gelbe Perlen](#). Weitere Perlenfunde aus Gräbern von Rhitsona, s. Ure 1934, 13. 76-77 Taf. 10, 14-26: [Grab 125 c](#), 590-570 v. Chr. (s. auch Sparkes 1967, 128); Ure 1927, 102 Nr. 58-61: [Grab 139](#), 440-430 v. Chr. (s. auch Sparkes 1967, 130); [Grab 26](#), 510-490 v. Chr. (s. auch Sparkes 1967, 129); Braun – Haevernick 1981, 104. 102-104 Taf. 33, 2-4. 105-106 Taf. 34, 9-11. Im keltischen Siedlungsraum wurden Perlen ausschließlich in Gräbern von Frauen gefunden, s. von Freeden - Wiczorek 1997, 215.

<sup>95</sup> Ure 1934, 77.

<sup>96</sup> Pulsinger 2001, 209. 215.

gegen mythische Kindsfresserinnen und -diebinnen wie Mormo oder Lamia schützen wollten<sup>97</sup>. Inwieweit sich bei den Perlen Farbgebung, Muster und populäre Glaubensinhalte vereinten, lässt sich nicht allein aus archäologischen Befunden ermitteln<sup>98</sup>.

Ikonographisch spezifischer sind in diesem Zusammenhang die bunten Glasköpfchen aus der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr., die bärtige Männer mit großen, kontrahierten Augenbrauen, einer flachen verbreiterten Nasenspitze und heruntergezogenen Mundwinkeln zeigen<sup>99</sup>. Gerade die negative Gesichtscharakterisierung und die Beschränkung auf den Kopf stellen die Köpfchen neben fratzenhafte, frontal abgebildete Embleme wie Gorgoneia oder Köpfe des ägyptischen Gottes Bes. Im Besonderen die Zähne fletschenden und Zunge bleckenden Gorgoneia mit grobschlächtigen Gesichtszügen erweisen sich durch den im Mythos belegten versteinern Blick als Inbegriff des effektiven Schutzes gegen allerlei feindlich gesinnte Personen und Kräfte, was auch durch die Anbringung auf der Ägis und allgemein Schilden zum Ausdruck kommt<sup>100</sup>. Der ursprünglich ägyptische, zwergenhafte Dämon Bes zeichnet sich ebenfalls durch seine Vorderansichtigkeit von Kopf und Körper, seine herausgestreckte Zunge, gefletschte Zähne, buschige Augenbrauen und einen gelockten Bart aus. In Ägypten fungierte er vornehmlich als Beschützer und Kourotrophos schwangerer und gebärender Frauen sowie kleiner Kinder<sup>101</sup>. Hinzu kommt, dass in religiösen Kontexten physisch hässlichen Figuren oftmals übernatürliche Fähigkeiten zugesprochen wurden<sup>102</sup>. In diesem Zusammenhang macht Nikolaus Himmelmann auf ein Phänomen aufmerksam: Abnorme Figuren oder Terrakotten von Schauspielern zählen auch zum üblichen Beigabenrepertoire von Kinderbestattungen<sup>103</sup>. Aufgrund ihrer körperlichen Andersartigkeit konnten solche Gestalten abschreckende und zugleich schützende Funktionen übernehmen<sup>104</sup>.

Offenbar sollten die Köpfchen und Perlen als Amulette ihren Träger schützen. Zu einer Antwort auf die Frage, von wem und mit welcher Intention sie an Kabiros, Pais oder Thamakos geschenkt wurden, verhilft das ikonographische und ikonologische Umfeld solcher bärtigen Köpfe. Als Nutzer scheinen vor allem Kinder und Frauen in Frage gekommen zu sein. Dass Kleinkinder mit Amuletten behängt wurden, zeigen z. B. die Choenkännchen aus der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. Kinder sind mit einer quer über den Oberkörper gelegten Amulettkette darge-

<sup>97</sup> Dasen 2003, 275. 277-278.

<sup>98</sup> In der Nekropole von Macri Langoni bei Kamiros auf Rhodos wurden Schichtaugenperlen in dem Pithosgrab eines Kindes gefunden, s. CIRh 4 (1931-38) 270. 271 Abb. 297: Grab 140, u. a. vier Perlen mit genoppten Schichtaugen (transparent, blau, weiß und gelb), 2. Hälfte 6. Jh. v. Chr.

<sup>99</sup> s. Anm. 92.

<sup>100</sup> LIMC IV (1988) s. v. Gorgo, Gorgones 300 Nr. 156-158 (reale Schildzeichen). 301-302 Nr. 175-181 (Darstellungen von Schildzeichen). 304 Nr. 202-213 (Ägis-Gorgoneia). 316-317. 326-327 (I. Krauskopf); Hirschberger 2000, 55. 58. 69. Dasen 1993, 57-59; LIMC III (1986) s. v. Bes 107 (T. Tam Tinh). Prinzipiell spielt der Anbringungsort der Gorgoneia eine große Rolle, Darstellungen der Zähne fletschenden Gorgo im Medaillon attischer Kylikes lassen sich nur bedingt als unheilabwehrende Emblemata erklären.

<sup>101</sup> Dasen 1993, 67-75; Kolta – Schwarzmann-Schafhauser 2000, 69-70.

<sup>102</sup> s. F. II. 2b) *Die Liminalität abnormer Gestalten*.

<sup>103</sup> Himmelmann 1994, 119-120. Hierzu ausführlich in E. I. 4b) *Figurinen aus Ton und Metall*.

<sup>104</sup> DNP 3 (1997) 263-264 s. v. Dämonen (S.I. Johnston).

stellt<sup>105</sup>. Ebenso schmückten sich Frauen mit Amulettschnüren, die nach Aussage attisch-rotfiguriger Vasenbilder, um den Oberschenkel gebunden wurden<sup>106</sup>. Das Niederlegen der schützenden Talismane als Geschenk an Kabiros und / oder Pais kann vielfältige Beweggründe gehabt haben: ganz allgemein Dank oder Bitte für erwiesenen Schutz oder Hilfe. Die Fundmenge legt aber nahe, dass die Perlenketten im Rahmen einer üblichen Weihesitte an die Heiligtumsinhaber übergeben wurden, die womöglich in enger Verbindung zu Kindern und Frauen standen.

#### 4. Das Heiligtum in klassischer Zeit II (430 bis 335 v. Chr.)

Im 3. Viertel des 5. Jhs. v. Chr. veränderte sich das Heiligtum abermals. Über die Feldsteineinfassung des Altars für Thamakos wurde der Untere Rundbau (URB) errichtet und im Zentrum der Rechteckbau I (REB I) angelegt. An der Nordwestecke des REB I liegt noch eine einfache Feldsteinmauer, die entweder zu einer Hofeinfassung oder zu einem älteren Bau gehörte<sup>107</sup> (Plan 1. 2). In dieser Zeit wurden vielleicht auch die Ostbauten errichtet, von denen sich im äußersten Osten des Kabirions unterhalb des sog. Nischenbaus Mauerzüge (M 66 und 58, M 67 und 67A) von mindestens zwei, vermutlich rechteckigen Gebäuden erhalten haben. Ein einzelner Block M 118E oberhalb des römischen Koilons fußt in klassischen Schichten und markiert womöglich ebenfalls den Standort eines Gebäudes<sup>108</sup> (Plan 1). Hinzu kommen weitere architektonische Strukturen, die im Bereich der späteren Tempelcella errichtet worden waren. Von diesen zeugen nur noch zwei Packlagen des Fußbodens, P 18 und P 19<sup>109</sup> (Plan 1).

Womöglich ist auch das Polygonalmauerwerk, das bei den alten Grabungen unterhalb des Tempels freigelegt wurde, zu dieser oder einer vorklassischen Phase zu rechnen<sup>110</sup> (Plan 1). Da der hellenistische Tempel an dieser Stelle liegt, wäre es vorstellbar, dass es sich bei dem Polygonalmauerwerk, den Packlagen P 18 und P 19 sowie den Opfergruben um die Reste eines Sakralgebäudes handelt<sup>111</sup>.

Frühestens zu Beginn des 4. Jhs. v. Chr. fügte man dem Baubestand den Rechteckbau II (REB II) hinzu (Plan 1). Der Bezug des REB II zur nahe verlaufenden Mauer M 35A, die laut Bruns ebenfalls der klassischen Zeit angehört, lässt sich nicht eindeutig klären<sup>112</sup>. Die jüngeren Ausgräber trafen unterhalb der nördlichsten Stufe der hellenistischen Treppenstraße einen Türgewändeblock mit Schwelle an<sup>113</sup>, den Bruns als Rest eines klassischen Baus interpretiert. Beide Teile liegen ca. 50 cm tiefer als die Mauer M 35A. Der Höhenunterschied könnte durch die Neigung des Geländes zur Orchestra hin bedingt sein. Erwägt man eine Zusammengehörigkeit von

<sup>105</sup> Dasen 2003, 278-279 mit Anm. 18; Schmidt 2005, 220.

<sup>106</sup> Reeder 1995, 217; Schmidt 2005, 272-273. 273-275 Abb. 134-136.

<sup>107</sup> s. E. I. 7c) *Der Untere Rundbau* und 7f) *Die Rechteckbauten*.

<sup>108</sup> Bruns 1967, 242. 245. 247 Abb. 26. Es wäre auch denkbar, dass der Block ähnlich den umliegenden Steinen als Sitzstufe des hellenistischen und römischen Theaters diente, jedoch tiefer eingegraben wurde (Plan 2).

<sup>109</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 14 Abb. 8.

<sup>110</sup> s. Anm. 28.

<sup>111</sup> s. den Text zu Anm. 358.

<sup>112</sup> Bruns 1964, 255. 254 Abb. 20; Heyder – Mallwitz 1978, 43.

<sup>113</sup> Bruns 1963, 119 Taf. 158 e; Bruns 1967, 247 Abb. 27.

Schwellstein mit Türwange und der Mauer M 35 A, dann könnte es sich um eine Vorgängerstruktur des REB II handeln.

Nördlich des Tempels befinden sich die Mauerzüge M 73 und 54, die nicht vollständig ergraben wurden (Plan 1). Heyder vermutet, dass sie zu einem klassischen Gebäude rechteckiger Form gehörten, obgleich M 73 nicht rechtwinklig an M 54 anstößt. Höhenlage und Mauertechnik sprechen jedoch gegen eine klassische Datierung der beiden Mauerzüge<sup>114</sup>.

Möglicherweise zählt ein weiterer rechteckiger Bau im Nordwesten zu den klassischen Heiligtumsbauten. Während der alten Grabungen wurde der Bau D nördlich des Nordabschnitts der ‚Grenzmauer‘ entdeckt (Plan 1. 3). Die Zugehörigkeit des Gebäudes zur klassischen Heiligtumsbebauung legen Form und Lage und das Verhältnis zu den umliegenden Bauten nahe. Bau D besitzt wie die beiden REB einen rechteckigen Grundriss und liegt in der Reihe klassischer Gebäude im Westen des Heiligtums, die sich von REB II bis zum Bau D nachvollziehen lässt<sup>115</sup>.

Nicht eindeutig rekonstruierbar ist die Fundsituation an der ‚Mauer‘ M 17 unter dem Nordraum der hellenistischen Westhalle<sup>116</sup>. Erhalten ist ein Block auf einem flachen Feldsteinfundament, vom dem eine schmale Feldsteinmauer nach Nordosten abgeht, offenbar in ähnlicher Mauertechnik wie die Feldsteinkreise unterhalb der Fußbodenschichten des URB<sup>117</sup> (Plan 1. 2). Nordöstlich dieser Mauer in geringer Entfernung und nahe der Hallenmauer M 15 wurde ein Estrich freigelegt, der ebenfalls zu einem klassischen Bau gehört haben muss<sup>118</sup>.

<sup>114</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 38 Taf. 17; s. *E. I. 7h) Der Apsisbau*.

<sup>115</sup> Bau D wurde mit Bau E überbaut, der Teil der hellenistischen oder späteren ‚Nordwestanlage‘ war. Bau E schneidet auch die frühhellenistische ‚ältere Grenzmauer‘, s. Heyder – Mallwitz 1978, 22-23. Leider wurde Bau D zwischen 1888 und 1966 vollständig abgeräumt und von Dörpfeld und Wolters nur am Rande erwähnt, s. Bruns 1966, 208-209. Im alten Grabungstagebuch wird der Bau an zwei Stellen genannt, die nicht entscheiden lassen, ob er in die hellenistische Aufschüttung gesetzt oder von dieser überdeckt wurde, s. Wolters – Dörpfeld 1887/88, Einträge vom 28. Dezember 1887; s. *Appendix 3. Die ‚hellenistische Aufschüttung‘*. In einem Steinplan des Tempels und seines Umfelds, den Dörpfeld in seinem Vorbericht veröffentlichte, s. Dörpfeld 1888, Taf. 2, ist Bau D als ‚ältere Mauer‘ entsprechend dem ersten Tempelgebäude markiert. Die Höhen der Mauer-OK und UK lassen sich aber nicht mehr rekonstruieren. Ebenso wurden 1887/88 keine Photographien von diesem Bereich angefertigt. Eine genaue Datierung ist daher ausgeschlossen. Mallwitz setzt das Gebäude mit der ‚älteren Grenzmauer‘ in Verbindung, da es parallel zu jener verläuft, sie dessen Verlauf bestimmte oder aber selbst nach dem Bau D ausgerichtet wurde, d. h. Bau D ist entweder älter oder jünger als die ‚ältere Grenzmauer‘, s. Heyder – Mallwitz 1978, 64 Anm. 213.

<sup>116</sup> Im Kabirionarchiv ließen sich die zugehörigen Fundnummern nicht ausfindig machen.

<sup>117</sup> Sowohl die Lage von M 17 unterhalb des Hallennordfundaments als auch die Eintiefung in den Mutterboden machen es wahrscheinlich, dass M 17 älter als die Halle ist; d. h. sie stammt aus archaischer oder klassischer Zeit. Die OK von M 17 liegt bei +30,56-59, die OK der Feldsteinmauer bei +30,08. Der Hallenfußboden der ersten Phase lag bei +32,75, der Mutterboden bei ungefähr +29,52 (südöstlich des URB) bzw. +30,40 (in der Treppenstraße) und die UK des Fundaments der Hallennordwand befindet sich bei +29,85. Die Lage der Mauer M 17 unter dem Fundament der Hallenostwand ist bei Heyder und Mallwitz nur in einem Profilplan eingetragen, s. Heyder – Mallwitz 1978, 42 mit Anm. 112. Beil. 3 (‚Schnitt A-B‘ rechts vom Schnittpunkt bei Westhalle). 38. 43. Vgl. die beiden Feldsteinhalbrunde im URB, s. *E. I. 7c) Der Untere Rundbau*.

<sup>118</sup> Der Estrich befand sich bei ca. +29,75, ungefähr 1,0 m unterhalb der Fundament-UK der Hallenmauer. Direkt unter dem Estrich wurden Fragmente schwarzer Glanztonware und Kabirenbecherscherben gefunden. Darunter befand sich eine Brandschicht, die auf weiteren Schichten aufsaß, die nur schwarze Glanztonkeramik, Eisen- und Steinmesser enthielt und somit den Kabirenbechern voranging. Leider konnten die Fundnummern für die genannten Keramikfunde nicht mehr zurückverfolgt werden. Auch ließ sich die genaue Lage und Ausdehnung des Estrichs nicht mehr erschließen.

Der Eingang zum Kabirion – so vermuten es Heyder und Schachter – lag an derselben Stelle wie der spätere, hellenistische ‚Torbau‘ im Nordwesten. Dies ergebe sich aus der geographischen Situation, da sich das Gelände an dieser Stelle senkt und bis in die Tenerische Ebene flach ausläuft. In dieser Gegend haben sich jedoch keine vorhellenistischen Bauten erhalten, die als Eingangsarchitektur in das Temenos rekonstruiert werden können<sup>119</sup>. Unter den architektonischen Strukturen der klassischen Zeit kann neben dem URB kein gebauter Altar für Kabiros oder Pais identifiziert werden. Einzig ausgedehnte Ascheschichten im Umkreis um und im Tempel können als Überreste eines Brandaltars gewertet werden, der jedoch an keiner Stelle mehr *in situ* angetroffen wurde, sondern über einer mächtigen Schicht an Weihgaben aus geometrischer bis klassischer Zeit ausgebreitet worden war<sup>120</sup> (Plan 3).

#### a) Keramik – Kabirenbecher, Glanztonkantharoi und panathenäische Preisamphoren

Das Heiligtum hatte sich gewandelt. Das bezeugen nicht nur neu errichtete Bauten, sondern auch neuartige Votive. Ob beide Vorgänge aber exakt korrelieren, lässt sich nicht nachweisen. Als auffälligste Neuerung wurden die Kabirenbecher eingeführt, die von ca. 430-340 v. Chr. eine der hauptsächlich verwendeten Trinkgefäß- und Votivformen im Kabirion darstellten<sup>121</sup>. Die Anzahl der ganz oder nur fragmentarisch erhaltenen Becher, die ornamental verziert wurden, beläuft sich auf ca. 1500 Stück<sup>122</sup>. Figürlich bemalte Gefäße und Scherben umfassen ungefähr 250 Stück. Daraus ergibt sich ein Verhältnis der figürlich zu den ornamental bemalten Kabirenvasen von 1:6<sup>123</sup>.

Nach 430 v. Chr. wurden weiterhin große, schwarze Glanztonkantharoi auf hohem Stiel und mit gerundeten Henkeln (Heimberg Form 1) sowie kleinere Kegelfußkantharoi (Heimberg Form 3) im Kabirion genutzt<sup>124</sup>. Spätestens um 400 v. Chr. wurden diese Kantharoiformen nur noch auf niedrigem Fuß weitertradiert (Form 5 und 6)<sup>125</sup>. Nach der Mitte des 5. Jhs. v. Chr. erweiterten Karchesia in beträchtlichem Umfang das Trinkgefäßrepertoire<sup>126</sup>. Ebenfalls in großen Men-

<sup>119</sup> Nur eine als Spolie verbaute Inschrift – die einzige auf Stein aus vorhellenistischer Zeit – könnte von einem Grenzstein stammen, s. *E. I. 4e) Die Inschriften auf den Kabirenbechern und Appendix 3. Die ‚hellenistische Aufschüttung‘*.

<sup>120</sup> s. *Appendix 3. Die ‚hellenistische Aufschüttung‘*.

<sup>121</sup> Es ist gut möglich, dass die Kabirenbecher schon vor den baulichen Veränderungen existierten, s. *E. II. Das Polyandron von Thespiai (424 v. Chr.)*.

<sup>122</sup> Diese Zahl beruht auf einer Auswertung, bei der ein Drittel der Fragmente aus dem Kabirion gezählt und der Rest geschätzt wurde; s. auch *B. II. 5. Ornamentaler Dekor*.

<sup>123</sup> Bruns gibt für die alten Grabungen das Verhältnis von figürlich zu ornamental bemalten Fragmenten mit 1:3 an, möchte aber aufgrund der oftmals nur einseitig figürlich verzierten Gefäße eher von 1:2 ausgehen, s. Wolters-Bruns 1940, 95. Aufgrund des zumeist fragmentarischen Zustands der Kabirenbecher sind die Verhältnisangaben jedoch grundsätzlich als theoretische Berechnung zu verstehen.

<sup>124</sup> s. Anm. 59-60.

<sup>125</sup> Die Kantharoi der Form 1 (gesamtes 5. Jh. v. Chr.) und solche der Form 4 (gesamtes 5. Jh. v. Chr.) wurden in denen der Form 5 (letztes Viertel 5. - 2. Viertel 4. Jh. v. Chr.) fortgesetzt. Die Kantharoi der Form 2 (1. Viertel 5. Jh. v. Chr.) wiederum gehen in der Form 3 (gesamtes 5. Jh. v. Chr.) und später der Form 6 (1.-3. Viertel 4. Jh. v. Chr.) auf, s. Heimberg 1982, Taf. 1-6.

<sup>126</sup> Heimberg 1982, 22-25 Taf. 4 Nr. 88-91: *Karchesia Form 1*, 2. Hälfte 5. Jh. v. Chr. Taf. 6 Nr. 92-97: *Karchesia Form 2*, letztes Drittel 5. Jh. v. Chr. Taf. 7 Nr. 100-108 a: *Karchesia Form 3*, letztes Viertel 5.-Mitte 4. Jh. v. Chr.; Wolters – Bruns 1940, 90 Taf. 18, 12: *Karchesion der Form 1* „als Beispiel einer größeren, aus den Scherben nicht bestimmbar Anzahl dieses Gefäßtyps“ (vgl. Heimberg 1982, 127 Nr. 3. 129 Nr. 88 Taf. 1; 4

gen nutzte die Kultgemeinschaft Einhenkeltassen als Trinkgefäße. Diese waren bereits mit einzelnen Exemplaren in der 1. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. in Form von böotischen Glanztonbechern und attisch-rotfigurigen Fabrikaten eingeführt worden<sup>127</sup>. In auffallend großer Zahl kamen zweihenklige und henkellose Nöpfe hinzu, deren Mündungsdurchmesser stark variiert (ca. 7-23 cm) und die auch als unbemalte, grobe Ware Eingang ins Kabirion fanden<sup>128</sup>. Heimberg nimmt an, dass sie multifunktional zum Trinken, Schöpfen und als Essgeschirr gebraucht wurden<sup>129</sup>. Ab der Mitte des 4. Jhs. v. Chr. tritt eine weitere heimische Variante zweihenkliger Tassen, mit konkav geschwungenem Hals, breiter Trichtermündung und bauchiger Wandung mit Längsriefelung auf<sup>130</sup> (Tab. 1 a). Daneben sind verschiedene Sonderformen unter den Glanztongefäßen vertreten, deren Ausnahmecharakter durch die geringe Fundzahl belegt wird. Hierzu gehören schlanke, kelchförmige Becher von durchschnittlich 14 cm Höhe, Spitzamphoriskoi, Mandelgefäße, eine Bauchlekythos und ein Kernosfragment<sup>131</sup>. Bei den kleinen Kelchbechern wird es sich um Trinkgefäße gehandelt haben, die übrigen dienten womöglich als Behälter für Öle oder Essenzen<sup>132</sup>.

Allgemein zeigt sich ab 400 v. Chr. eine neue Entwicklung bei den Trinkgefäßen der Glanztonware: Nur mehr Kantharoi, Karchesia und Ein- oder Zweihenkeltassen von geringer Größe dienten als Trinkbecher<sup>133</sup>. Teil dieser Entwicklung hin zum kompakten Gefäß sind offenbar auch die Kabirenskyphoi, von denen die Mehrzahl nicht höher als 12 cm ist. Im Grunde bleibt das Füllvolumen der Kantharoi seit Beginn des 5. Jhs. v. Chr. durchweg gleich, nur die Kantharoi mit hohem Stiel werden im Kabirion nicht weitertradiert, d. h. das Halten am Fußstiel

---

[450/430 v. Chr.]); Wolters – Bruns 1940, 76 Nr. 352. 89 Taf. 42, 1: [Karchesion](#) mit gestempeltem Lotusblütendekor, 3. Drittel 5. Jh. v. Chr.; Wolters – Bruns 1940, 89 Taf. 41, 11: [Karchesion](#) mit Stempeldekor (Kymation, Mäanderband, Lotusreihen) und fragmentierter Weihinschrift [---]ΘΕ, Mitte 4. Jh. v. Chr. (vgl. Heimberg 1982, Nr. 108-108 a Taf. 7). Bei den neuen Grabungen wurden Fragmente von mindestens 110 Karchesia gefunden (Tab. 1 a).

<sup>127</sup> s. Anm. 69. Heimberg 1982, 130-131 Taf. 8 Nr. 115-125; Wolters – Bruns 1940, Taf. 42, 6: [Einhenkeltasse](#), 1. Viertel 5. Jh. v. Chr. (vgl. Heimberg 1982, 130 Taf. 8 Nr. 121).

<sup>128</sup> Heimberg 1982, 36-37. 41-42. 132-134 Taf. 11-12 Nr. 178-209; 212-213; 215-221; Wolters – Bruns 1940, Taf. 42, 8: [Schüsselchen](#), 5. Jh. v. Chr. (vgl. Heimberg 1982, 135 Taf. 14 Nr. 275-276); Taf. 42, 10: [Napf](#), 2.-4. Viertel 5. Jh. v. Chr. (vgl. Heimberg 1982, 135 Taf. 14 Nr. 269-271); Wolters – Bruns 1940, 90 Taf. 42, 2: [Zweihenkelnapf](#), 380-350 v. Chr.

<sup>129</sup> Heimberg 1982, 36.

<sup>130</sup> Heimberg 1982, 25-26. 130 Nr. 109-114 Taf. 7; Wolters – Bruns 1940, 89 Taf. 42, 11: [doppeltgebrauchter Henkelbecher](#) (Sonderform) mit vertikaler Riefelung und gestempeltem Spiralmuster auf dem konkav geschwungenen Hals, Weihinschrift, 1. Hälfte 4. Jh. v. Chr.

<sup>131</sup> Wolters – Bruns 1940, 51 Nr. 120. 49 Nr. 100. 90 Taf. 18, 14: Mindestens zwei vollständig erhaltene [Kelchbecher](#) aus dem Kabirion sind bekannt. Wolters – Bruns 1940, 89 Taf. 42, 4: [Bauchlekythos](#) mit Zungenmuster, 430/420 v. Chr. (vgl. Sparkes – Talcott 1970, 314-315 Nr. 1120 Taf. 38. 316 Nr. 1150 Taf. 39); Wolters – Bruns 1940, 89 Taf. 17, 4: [zwei Spitzamphoriskoi](#) mit gestempelten Palmetten, frühes 4. Jh. v. Chr. (vgl. Sparkes – Talcott 1970, 317 Nr. 1159 Taf. 39); Wolters – Bruns 1940, 92 Taf. 17, 1: [Mandelgefäße](#), um 400 v. Chr. (vgl. Taf. 56, 3 a-b); Wolters – Bruns 1940, 57 Nr. 181. 89 Taf. 41, 8: [Kernosfragment](#) mit Weihinschrift [---]:ΑΞΟΡ[---].

<sup>132</sup> Zur Weihung von Salbgefäßen in Heiligtümer und der Verwendung der Öle, s. ThesCRA 5 (2005) 258 s. v. Gefäße für Salben und Öle (I. Krauskopf).

<sup>133</sup> Die Kantharoi der Form 6 sind im Durchschnitt nicht höher als 10 cm; Gefäße der Form 5 sind durchschnittlich 11 cm hoch. Im 5. Jh. v. Chr. gab es mit den Kantharoi der Form 2, 3 und 4 bereits solche mit geringem Fassungsvermögen. Daneben existierten in großer Zahl Kantharoi der Form 1, die bis 20 cm hoch sein können, aber zum Ende des 5. Jhs. v. Chr. hin nicht mehr hergestellt wurden, s. Heimberg 1982, 127-131.



wurde zugunsten der Handhabung mittels Ohren- und Ringhenkel aufgegeben. Der Wandel könnte auf die Einführung neuer Trinksitten zurückgehen. Anderswo lässt sich ein ähnliches Phänomen beobachten: Zwischen dem Ende des 5. Jhs. und der Mitte des 4. Jhs. v. Chr. „ereignete sich in der griechischen Gelagekultur (...) nichts weniger als eine Revolution“<sup>134</sup>. War bis dahin die flache Schale das Trinkgefäß erster Wahl, nahm nun der handliche Trinkbecher deren Platz ein. Parallel spielte der Krater eine immer geringere Rolle für die Symposia der spätklassischen Zeit. Diese Entwicklung lässt sich am deutlichsten an der attischen Feinkeramik erkennen: Die Stoßrichtung ging im späten 5. Jh. v. Chr. von flacher Trinkschale auf stielförmigen Fuß hin zu kompaktem Becher auf niedrigem Standring<sup>135</sup>. Was allerdings im Kabirion – und offenbar auch in Attika – vor sich ging, lässt sich nicht auf ganz Böotien übertragen. Gerade vom späten 5. Jh. bis nach der Mitte des 4. Jhs. v. Chr. bildet die Lotus-Palmetten-Ware, die vor allem durch Kylikes repräsentiert ist, eine der Hauptgruppen böotischer Keramik. Zudem haben die böotischen Töpfer weiterhin Kantharoi auf hohem Fuß bzw. mit langem Stiel hergestellt und die Form auch fortentwickelt<sup>136</sup>. Kylikes wie Kantharoi sind jedoch vor allem aus Grabkontexten bekannt. Womöglich waren sie speziell für die sepulkrale Nutzung bestimmt gewesen<sup>137</sup>. In den Heiligtümern wurden aber offenbar die neuen Trinksitten gelebt.

Erst ab dem Ende des 5. Jhs. v. Chr. gelangte böotisch-rotfigurige Ware ins Kabirion, die aber bereits seit ca. 480 v. Chr. in böotischen Töpferwerkstätten hergestellt wurde. Die erhaltenen Fragmente aus dem Kabirion zeugen von einer sehr geringen Zahl niedergelegter Gefäße, die hinsichtlich ihrer Form kaum rekonstruiert werden können und daher nur recht allgemein als Trinkgefäße, Kratere und Amphoren zu identifizieren sind<sup>138</sup>.

Wenige Zeit bevor die ersten böotisch-rotfigurigen Vasen ins Kabirion gelangten, begann in Böotien die Blütezeit der Lotus-Palmetten-Keramik. Zusammen mit der schwarzen Glanztonware bildet sie einen der Hauptvertreter böotischer Keramik in der Zeit von ca. 430-340 v. Chr. Im Kabirion wurden verschiedene Formen von Misch-, Schöpf-, Spende- und Tischgefäßen genutzt, die im Lotus-Palmetten-Dekor bemalt sind, doch lässt die Fundmenge der Fragmente, die zum großen Teil dem 4. Jh. v. Chr. angehören, auf überraschend wenig Exemplare dieser ansonsten

<sup>134</sup> Dickmann – Heinemann 2015, 14.

<sup>135</sup> Heinemann 2015, 18-28.

<sup>136</sup> Ab der Mitte des 4. Jhs. v. Chr. verpassten die Töpfer den Gefäßen einen knaufartigen Abschluss, s. Kern 1964, 122-124. 122 Abb. 1-2. 123 Abb. 3; Harami 2007, 73 (Grab 22). 71 Abb. 3-5. Die Handhabung am Stiel erleichterte das Trinken im Liegen, s. Scheibler 1995, 21.

<sup>137</sup> s. Anm. 140.

<sup>138</sup> Braun – Haevernick 1981, 82-83 Nr. R 20-21 Taf. 27-28: böot.-rf. Schalenfragmente, um 430/420 v. Chr.; Braun – Haevernick 1981, 82-83 Nr. R 23; 26; 28-30: böot.-rf. Schalenfragmente, Anfang 4. Jh. v. Chr.; Braun – Haevernick 1981, 82 Nr. R 24: böot.-rf. Kraterfragment, 1. Hälfte 4. Jh. v. Chr.; Braun – Haevernick 1981, 82 Nr. R 25: böot.-rf. Amphorenfragmente; Braun – Haevernick 1981, 82 Nr. R 27: böot.-rf. Stamnosfragmente; Wolters – Bruns 1940, 66 Nr. 264 mit Abb. 88: Randfragment eines böot.-rf. Kantharos, Mysterienmalerei I, um 400 v. Chr. (vgl. Lullies 1940, 21-23 Taf. 26, 1-2); Wolters – Bruns 1940, 88 Taf. 19, 3: böot.-rf. Kantharos der Form 4 mit Olivenkranz, letztes Viertel 5. Jh. v. Chr. (vgl. Heimberg 1982, 129 Nr. 62 Taf. 5); Wolters – Bruns 1940, 68 Nr. 281. 89 Taf. 41, 9-10: zwei Napffragmente mit Stabmuster am Rand, jeweils mit Weihinschrift  $\text{ΝΙΑ-ΚΟΨ; ΚΑΒ[ΙΠΟ]}$  und  $\text{ΚΑΒ[Ι]ΡΟ}$ .

weit verbreiteten Gattung schließen<sup>139</sup>. Insbesondere das völlige Fehlen der Leitform Kylix ist äußerst auffällig. Dies mag eine Erklärung darin finden, dass im Verlauf der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. die Lotus-Palmetten-Kylikes nahezu ausnahmslos in Gräbern beigegeben wurden<sup>140</sup>. Desgleichen sind keine Fragmente von Kylikes oder gar ganz erhaltene Trinkschalen auf hohem Stiel einer anderen, überregionalen Gattung aus dem Kabirion bekannt. Dies lässt sich für die 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. mit der oben gemachten Beobachtung zu den langstieligen Kantharoi der Form 1 in Verbindung bringen; spätestens mit der Wende zum 4. Jh. v. Chr. bevorzugte man im Kabirion ausschließlich Trinkgefäße auf niedrigem Fuß und mit vertikalen Henkeln. In Attika z. B. wurde die Kylix im Verlauf des 5. Jhs. v. Chr. allmählich von anderen Trinkgefäßformen ersetzt, sie galt dort am Ende des 5. Jhs. v. Chr. bereits als veraltet<sup>141</sup>. Möglicherweise erfolgte die Beschränkung auf den Grabbereich mit der Absicht, den Toten mit einer Trinkgefäßgarnitur auszustatten, die einen altherwürdigen Charakter besaß<sup>142</sup>.

Den Kabirenbechern mit Efeurankenzenier stehen böotische Gefäße nahe, die ebenfalls nur mit einer einfachen Efeuranke verziert sind. Hierzu gehören im Kabirion Lekaniden, Kratere, henkellose Becher und Kleeblattkannen<sup>143</sup> (Tab. 1 a). Als Vorrats-, Koch- und Tischgefäße scheinen vorrangig Tongefäße grober, unverzierter Waren verwendet worden zu sein. Sie umfassen Gefäßformen zum Mischen und Ausschchenken von Wein wie Kratere, Lekanai, Kleeblatt- sowie Zylinderhalskannen und solche zum Servieren von Essen wie Nöpfe und Schüsseln, außerdem eine Reihe von Vorratsgefäßen für flüssige und feste Nahrung (Tab. 1 a). Dass im Kabirion auch Essen zubereitet wurde, belegen die grobtonigen Chytrai, Kasserollen, Lopadia und Mortarien (Tab. 1 a).

<sup>139</sup> **167:** Fragment eines Pyxisdeckels. **168-171:** Lekane. **265-266:** Trinkbecher (?); Wolters – Bruns 1940, 121 Taf. 20, 5: Kannenhals mit Henkel, Palmette und Wasservogel; Wolters – Bruns 1940, 120-121 Taf. 20, 8-8a: Lekanis, Ende 5. Jh. v. Chr. (vgl. CVA Louvre, Paris (17) 36-37 Taf. 31, 3; 34, 1-4; 40,1); Wolters – Bruns 1940, 121 Taf. 49, 10: Fragment eines kelchartigen Bechers (?), 1. Hälfte 4. Jh. v. Chr.; Wolters – Bruns 1940, 121 Taf. 49, 9: Fragment eines henkellosen Bechers, Tree Palmette Group (?), um 400 v. Chr. (vgl. Walker 2004, 312-318).

<sup>140</sup> Leider hat Lauren Walker die Fundortbetrachtung der von ihr behandelten Lotus-Palmetten-Kylikes nicht nach Fundkontexten gliedert. Aus ihren Beschreibungen geht aber hervor, dass die Mehrzahl aus den Nekropolen von Rhitsona, Eutresis, Haliartos, Tanagra, Theben und Thespiai (Polyandrion) stammen. Dahingegen konnten bei den Grabungen in den Siedlungen und Nekropolen von Plataiai oder Chostia keine Beispiele dieser Gattung gefunden werden, s. Walker 2004, 23-26. 30. 50-51. 60. 71. 81. 90. 92-93. 110. Auch im antiken Stadtgebiet von Tanagra wurden keine Fragmente der Lotus-Palmetten-Ware aufgefunden. Nur weit davon entfernt entdeckte man vereinzelte Fragmente, doch ist die ehemalige Bestimmung dieser Fundstelle nicht geklärt, s. Walker 2004, 26. 111. Die Grabungen des Schweizer Archäologischen Instituts in Eretria (Euböa) brachten ebenfalls Lotus-Palmetten-Keramik zu Tage, die Ingrid R. Metzger bearbeitete, s. Metzger 1979, 63-79. Metzger erwähnt nicht den genauen Fundort. Hinsichtlich der gesamten Vasengattung meint Metzger, dass „die meisten Gefäße aus Gräbern stammen“, s. Metzger 1979, 63. Funde von nordböotischen (?) Lotus-Palmetten-Kylikes aus der Nekropole des phokischen Abai, s. Ure 1946, 30-31. s. B. I. 2a) *Die schwarzfigurige Malweise und ihre Tradierung in Bötien*.

<sup>141</sup> Scheibler 1995, 21.

<sup>142</sup> Eine Kylix ist in Verbindung mit dem Kottabos-Spiel auf dem Kabirenskyphos **300** abgebildet, wo ansonsten nur Karchesia und Kantharoi gezeigt sind. Die Kylix diente vermutlich als Utensil des Spiels.

<sup>143</sup> **530:** Fragment einer Kanne mit Efeuranke. **570:** Kleeblattkanne mit Efeuranke; Wolters – Bruns 1940, 117. 119 Taf. 17, 7: Krater mit Efeuranke und Blattgirlande, 4. Jh. v. Chr.; Wolters – Bruns 1940, 121 Taf. 20, 6-6a: Guttus mit Efeuranke. 121 Taf. 20, 7: Phormiskos oder Flasche, 5. Jh. v. Chr.; Wolters – Bruns 1940, 104 Taf. 45, 4: Pagodendeckel einer Pyxis oder Stamnos-Pyxis, Branteghemwerkstatt, um 400 v. Chr.

Im Vergleich zur vorangegangenen Phase brachten die Heiligtumsbesucher zwar merklich mehr attische Gefäße ins Kabirion, doch spielen sie weiterhin eine untergeordnete Rolle<sup>144</sup> (Tab. 1 b). Größtenteils sind nur Fragmente erhalten, die im häufigsten Fall zu offenen Trinkgefäßen, Krateren, Choenkännchen und Oinochoen und seltener zu Lekaniden oder Lebedes gehörten<sup>145</sup>. Zu Glanztonlekythen und -amphoriskoi können sehr wenige attisch-rotfigurige Lekythen hinzugefügt werden<sup>146</sup>. Die sehr geringe Anzahl von rundplastischen Kopf- und Protomengefäßen zeugt vom Ausklingen einer Sitte. Die letzten Exemplare stammen aus dem letzten Viertel des 5. Jhs. v. Chr. Zur selben Zeit setzen sich neue Gefäßtypen im Keramikrepertoire durch, von denen einige in der vorangegangenen Zeit nur durch Einzelstücke vertreten waren. In auffallend großer Zahl sind zweihenklige Trinkbecher und Fragmente der attischen St.-Valentin-Gattung geborgen worden, die im Allgemeinen eine überschaubare Laufzeit von 460-420 v. Chr. besitzt<sup>147</sup>.

In der Zeit um 430 v. Chr. verengte sich das Trinkgefäßrepertoire auf ein- und zweihenklige, tassenartige Becher. Die individuellen Gefäßformen wiederum bezeugen eine äußerst vielfältige Bandbreite. Ursula Heimberg betont daher zu Recht, dass das Heiligtum in der Klassik eine sehr eigenständige Ausstattung an Trink- und Spendegefäßen aufwies<sup>148</sup>. Daneben wurden Kratere zum Mischen von Wein, Kannen zum Schöpfen, Einschenken oder für Libationen, Schalen und Näpfe für feste Nahrungsmittel und Kochtöpfe und Backformen zum Bereiten von Essen im Heiligtum genutzt. Die zentrale Rolle der Gelage und Bankette bei den Festveranstaltungen im Kabirion wurde demnach beibehalten. Mit der Mitte des 4. Jhs. v. Chr. ging die Quantität der

<sup>144</sup> Gemäß den Aufzeichnungen der alten und neuen Grabungen wurden Fragmente von nur zwei att.-rf. Gefäßen gefunden, die um 500 v. Chr. entstanden sind; neun stammen aus der 1. Hälfte des 5. Jhs., 20 gehören der 2. Hälfte des 5. Jhs. und 12 der 1. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. an, s. Wolters – Bruns 1940, 84-87; Braun – Haevernick 1981, 77-78; s. Tab. 1 b.

<sup>145</sup> Wolters – Bruns 1940, 86 Taf. 22, 2; 40, 14: att.-rf. Choenkännchen, Athen NM 10454, 430/420 v. Chr.; Braun – Haevernick 1981, 79-81 Nr. R 5. 14. 17 Taf. 26, 4-5; 27, 1. 8: att.-rf. Schalenfragmente, 420-400 v. Chr.; Braun – Haevernick 1981, 79 Nr. R 6 Taf. 26, 8: Fragment eines att.-rf. Choenkännchens (?), 420/410 v. Chr.; Braun – Haevernick 1981, 80 Nr. R 8 Taf. 26, 7: Fragment eines att.-rf. Choenkännchens, um 400 v. Chr.; Braun – Haevernick 1981, 80 Nr. R 9 Taf. 26, 6. 9: att.-rf. Lebesfragmente, 400/390 v. Chr.; Braun – Haevernick 1981, 80 Nr. R 15 Taf. 27, 4: att.-rf. Kraterfragment, 390 v. Chr.; Braun – Haevernick 1981, 80 Nr. R 12 Taf. 27, 9: att.-rf. Schalenfragment, 390/380 v. Chr.; Braun – Haevernick 1981, 80 Nr. R 13 Taf. 27, 2: att.-rf. Kraterfragment, 380/370 v. Chr.; Braun – Haevernick 1981, 81 R 16; 18 Taf. 27, 3: att.-rf. Schalenfragmente (?), 375/350 v. Chr.; Braun – Haevernick 1981, 80 Nr. R 10 Taf. 26, 10: Schalenfragment (?), Kertscher Stil, um 360 v. Chr.; Wolters – Bruns 1940, 86-87 Taf. 22, 1; 41, 2: Fragmente einer Pelike, Kertscher Stil, Athen NM 10424, um 360 v. Chr.; Wolters – Bruns 1940, 44 Nr. 57. 87 Taf. 23, 2; 41, 3: Fragment einer Pelike oder Kanne, Kertscher Stil, um 370/360 v. Chr.

<sup>146</sup> Braun – Haevernick 1981, 79-80 Taf. 26, 21 Nr. R 7: Bauchlekythosfragment, um 400 v. Chr.; Wolters – Bruns 1940, 86 Taf. 40, 15: Miniaturlekythos, 1. Hälfte 4. Jh. v. Chr.; 84 Taf. 38, 15-16: Bauchlekythen mit Kreuz- bzw. Schuppenmuster, frühes 4. Jh. v. Chr.

<sup>147</sup> A. Howard und F.P. Johnson datieren alle Fragmente aus dem Kabirion ins 3. Viertel des 5. Jhs. v. Chr. Ob dieses Ergebnis auf einer Untersuchung der originalen Scherben basiert, ist unklar. Allgemein zur Gattung der Saint-Valentin-Gruppe sowie den Funden im Kabirion, s. Wolters – Bruns 1940, 87-88. 68 Nr. 281. 72 Nr. 312. Taf. 18, 16; 41, 4-5; ARV<sup>2</sup> 984-985; Howard – Johnson 1954, 191. 193-194. Bruns erwähnt über 100 Fragmente. Die ehemalige Anzahl ganzer Gefäße lässt sich nicht mehr erschließen, da nur ein Becher sowie zwei Fragmente in Abbildung publiziert wurden.

<sup>148</sup> Heimberg 1982, 1-41. 44-45. 64-78. 82-84. 89-91. 118; Wolters – Bruns 1940, 84-93; Braun – Haevernick 1981, 77-94.

Fein- und Grobkeramik jedoch insgesamt deutlich zurück, und im 3. Viertel des 4. Jhs. v. Chr. ereignete sich eine abrupte Zäsur (Tab. 1 a). Bis zum Beginn des 3. Jhs. v. Chr. wurden keine Trinkgefäße im Kabirion genutzt. Ausgehend von der Datierung der Töpferwerkstätten konnte bereits gezeigt werden, dass die Produktion der Kabirenbecher schon im Verlauf des 2. Viertels des 4. Jhs. v. Chr. allmählich zurückging und spätestens ab der Mitte bzw. dem 3. Viertel desselben Jahrhunderts eingestellt wurde. Hieraus ergibt sich der entscheidende Befund, dass der Festablauf zu jener Zeit das spezifische Kultgeschirr bestehend aus Kabirenbechern und Glanztonkantharoi entbehren konnte.

In Hinblick auf ihre gesamtgriechische Verbreitung wurden in beachtlich hoher Zahl panathenäische Preisamphoren im Kabirion niedergelegt<sup>149</sup>. Bei den Grabungen wurden Fragmente von schätzungsweise 40 Gefäßen dokumentiert, von denen weniger als drei Preisamphoren in der 1. Hälfte des 5. Jhs. entstanden sind, ungefähr drei bis sechs datieren in die 2. Hälfte und mehr als die Hälfte gehört der 1. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. an<sup>150</sup> (Tab. 1 c-d). Fünf oder acht Fragmente lassen sich der Zeit zwischen 350-300 v. Chr. zuordnen, und die verbleibenden Fundstücke, elf an der Zahl, verteilen sich auf den Zeitraum von 300-100 v. Chr. Braun erklärt die Konzentration von Preisamphoren in der 1. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. als Reflex der politischen Annäherung zwischen Theben und Athen nach dem Ende des Peloponnesischen Krieges, womit primär „eine gewisse Blütezeit des Heiligtums“ bezeugt werden würde, die mit der Hochphase der Mysterienmaler koinzidiere und „sich mit der Zeit der thebanischen Hegemonie in Einklang bringen läßt“<sup>151</sup>. Dabei muss unterschieden werden, welche Phase der thebanischen Hegemonie gemeint sein soll. Nach dem Peloponnesischen Krieg bekundete der Bötische Bund zwar eine Abkehr von Sparta und ging ein Bündnis mit Korinth und Athen ein, doch wurde er nach dem Korinthischen Krieg im Jahre 387 v. Chr. aufgelöst und erst 379 v. Chr. wieder eingerichtet. In der folgenden Phase der Hegemonie unter Epameinondas und Pelopidas ging die Phase der Kabirenbecher, die von der Mysterienmalerwerkstatt und der Rebrankengruppe produziert wurden, bereits allmählich zu Ende. Die Feindatierung der Preisamphoren zeigt, dass der Hauptteil im 1. Viertel des 4. Jhs. v. Chr. entstanden ist und somit Brauns Aussage hinsichtlich der Kongruenz mit der Phase der Kabirenbecher zuzustimmen ist; d. h. die Stifter und Nutzer der einen waren vermutlich auch die der anderen.

Viele der Preisamphorenfragmente waren in sekundären Fundkontexten zu Tage getreten oder wurden in die Grabungsfläche eingespült, und ihre ursprüngliche Lage lässt sich daher nicht

<sup>149</sup> Bentz 1998, 111-116. 112 Abb. 4.2.

<sup>150</sup> Braun geht von einer Mindestzahl von 16 Amphoren aus, führt aber mindestens 43 verschiedene Gefäße in ihrem Katalog auf, s. Braun – Haevernick 1981, 84. Sie rekonstruiert 24 Vorderseiten und 17 Rückseiten. An anderer Stelle erwähnt sie aber, „die Rückseitenfragmente sind unter den Funden in der Überzahl“ und spricht von den „wenigen Fragmenten der stets konventionell gehaltenen Vorderseiten“, s. Braun – Haevernick 1981, 85. Martin Bentz listet ohne die nachklassischen Fragmente 36 Gefäße auf, s. Bentz 1998, 103. 223-224 Anhang 11. Aufgrund des äußerst fragmentarischen Zustands der Preisamphoren kann die genaue Zahl ehemaliger Gefäße nicht eindeutig ermittelt werden. Grundsätzlich bleibt die prozentuale, chronologische Verteilung bei beiden Autoren aber gleich, obwohl bei einigen Fragmenten die Datierungen differieren (Tab. 1 c).

<sup>151</sup> Braun – Haevernick 1981, 84.

mehr ermitteln. Im Allgemeinen sind die Gefäße in stark zerscherbtem Zustand ausgegraben worden, weshalb die dargestellten Sportdisziplinen nur in wenigen Fällen benannt werden können<sup>152</sup>. Die fragmentarischen Szenenausschnitte lassen sich zu Bildern von Ringern, Boxern, Kampfrichtern und einem Flötenspieler rekonstruieren. Die letzten beiden Figurentypen treten am häufigsten neben Schwerathleten und Sportlern des Pentathlon auf<sup>153</sup>.

Von großer Bedeutung ist die Frage, auf welchem Weg die panathenäischen Preisamphoren ins Heiligtum gelangten, zumal unter allen Fundgattungen diese am eindrucklichsten die soziale Identität ihrer Stifter reflektieren. Was die Weihung von Preisamphoren betrifft, so konnte Martin Bentz aufzeigen, dass nicht nur die Stadtgöttin Athens beschenkt wurde, sondern eine äußerst heterogene Gruppe von griechischen Gottheiten und Heroen. Ausschlaggebend für die Wahl des Weiheortes scheint hierbei „die Nähe des Heiligtums zum Wohnort des Stifters“<sup>154</sup> gewesen zu sein. Hinsichtlich der Frage wer die Stifter seien, ob die Athleten selbst oder Personen, die die Preisamphoren käuflich erworben hatten, tendiert Bentz zu der Annahme, dass es sich mehrheitlich um die Athleten selbst gehandelt hat. Dies kann zum einen durch Weihinschriften belegt werden, in denen Athleten ihrer Heimatgottheit für den Sieg danken. Zum anderen lässt dies der Negativbefund von panathenäischen Preisamphoren in Heiligtümern außerhalb des griechischen Siedlungsgebiets vermuten<sup>155</sup>. Im Fall des Kabirions kann diese These indirekt durch den Befund im Polyandron von Thespiai gestützt werden, in das die Kabirenbecher [413](#), [414](#) und [415](#) beigegeben wurden<sup>156</sup>. Unter den bestatteten Hoplitzen befanden sich nach Aussage der Gefallenlisten auch zwei siegreiche Athleten panhellenischer Spiele<sup>157</sup>. Dieser Umstand untermauert die Annahme, dass Athleten zum Kultpublikum des Kabirions gehört haben<sup>158</sup>. Folglich könnten die ‚Kabirenbilder‘ von schwächlichen, hässlichen Schwerathleten und Waffenläufern (Abb. 31, [355](#); 30, [362](#). [300](#), [353](#)) nicht nur die Verkehrung eines Sportlerideals bezwecken, sondern die Verehrer des Kabirions selbst wurden der Lächerlichkeit preisgegeben<sup>159</sup>.

Welcher soziale Status kam diesen Athleten zu? Zunächst kann davon ausgegangen werden, dass im 5. und 4. Jh. v. Chr. nur frei geborene Polisbürger als Teilnehmer zu den Panathenäen zugelassen waren. Ferner gingen in klassischer Zeit Athleten im Allgemeinen aus dem gesellschaftlichen Kreis vermöglicher Familien hervor. Ein gewisser Reichtum scheint eine Voraussetzung gewesen zu sein, um vom Kindesalter an Trainer und Palästraaufenthalt zu finanzieren.

<sup>152</sup> s. Tab. 1 c: PA 14 (= Bentz 5.311): Kampfrichter. PA 18 b: Ringer (?) neben Kampfrichter. PA 19 e; c (= Bentz 4.328): Ringer mit Kampfrichter. PA 23 (= Bentz 4.344): PA 34: Ringer oder Pferd (?). PA 36 a-6: Boxer mit Handlederriemen.

<sup>153</sup> Bentz 1998, 70. 72-73.

<sup>154</sup> Bentz 1998, 103-106. 104 (Zitat); Kreuzer 2017, 19.

<sup>155</sup> z. B. in Etrurien, wo käuflich erstandene Preisamphoren aber in Gräber beigegeben worden waren, s. Bentz 1998, 95-97. 104-105. Ebenso Kotsidu 2001, 59-60; Kreuzer 2017, 17-19.

<sup>156</sup> s. E. II. *Das Polyandron von Thespiai (424 v. Chr.)*.

<sup>157</sup> Schilardi I 1977, 28-34 bes. 33-34. 30 Abb. b 9-10. 65. Abb. 5, b 9-10.

<sup>158</sup> Ebenfalls als Athletenweihung ist die Bronzestatue eines Diskobols zu erachten, s. Schmaltz 1980, 154-156 Nr. 420 Taf. 24: Bronzestatue eines Diskobols, aus dem Kabirion, Athen NM 7412, mit Weihinschrift  $\text{KABIRO} = \text{Καβίρω}$ , um 500 v. Chr. Möglicherweise eine weitere Athletenfigur s. Schmaltz 1980, 156-157 Nr. 421 Taf. 24: Bleistatue eines Weitspringers (?), ehemals Berlin Antiquarium 8109, nacharchaisch.

<sup>159</sup> s. F. II. *Ein dionysischer Kourotrophos- und Familienkult*.

Ebenso handelte es sich bei der Athletik um eine zeitaufwändige Beschäftigung. Nicht nur hinsichtlich des Trainings, sondern auch der zeitliche Aufwand, zu den jeweiligen Austragungsorten der Wettkämpfe zu reisen, stellte eine finanzielle Herausforderung dar<sup>160</sup>. Ein Athlet musste also „entweder wirtschaftlich unabhängig sein, (...) oder seinen Lebensunterhalt aus den Preisgeldern bestreiten“<sup>161</sup>. Für Athen konnte Donald G. Kyle in einer chronologischen Übersicht zur Sozialgeschichte attischer Athleten zeigen, dass im 5. Jh. v. Chr. die Herkunft aus einer alteingesessenen Adelsfamilie zwar nicht mehr als Grundvoraussetzung für die Ergreifung des ‚Athletenberufs‘ vonnöten war, aber Reichtum<sup>162</sup>. Der soziale Status der athenischen Athleten verschob sich bei den gymnischen und hippischen Disziplinen von einem „élitism of birth“ zu einem „élitism of wealth“<sup>163</sup>. War ein Athlet sieg- und erfolgreich, genoss er nicht nur ein hohes Ansehen in der Polisöffentlichkeit – was bisweilen für den Einstieg ins politische Leben der Stadt hilfreich war – und diverse Annehmlichkeiten, wie z. B. die lebenslange Speisung auf Staatskosten im Prytaneion, sondern er konnte auch ein ansehnliches Vermögen ansammeln<sup>164</sup>. Das Ansehen resultierte zudem aus der Reputation der jeweiligen Spiele. Hinter den renommierten panhellenischen Wettkämpfen in Olympia, Nemea, Isthmia und Delphi folgten die Panathenäen als bekannteste, städtische Spiele, bei denen Olivenöl als Preis für die hippischen und gymnischen Wettkämpfe und Geldpreise für die musischen Disziplinen verliehen wurden<sup>165</sup>.

Zu den Kulturteilnehmern im Kabirion scheinen also angesehene Bürger gezählt zu haben, die sich durch athletische Erfolge, vielleicht in den Disziplinen der Schwerathletik und des Pentathlon, bei den Panathenäen hervorgetan hatten und grundsätzlich der vermögenden Schicht süd-böotischer Polisbürger angehörten. Bei diesen handelte es sich sehr wahrscheinlich um das Land besitzende Bauerntum<sup>166</sup>.

#### *b) Figurinen aus Ton und Metall (5. und 4. Jh. v. Chr.)*

Ebenfalls mit dem beginnenden 5. Jh. v. Chr. weihten die Heiligtumsbesucher erstmals Terrakottafiguren an Kabiros und Pais, vornehmlich [nackte Jünglinge](#) ([s. auch hier](#)), daneben [hockende Silene](#), die bisweilen die Doppelflöte spielen, und [am Boden sitzende, eingehüllte Figuren mit Pilos](#) („Hirtenjungen“). Des Weiteren existieren Figurinen von [sitzenden, nackten Kleinkindern](#) und [gelagerten, bärtigen Mantelfiguren](#) ([s. auch hier](#) und [hier](#))<sup>167</sup>. Weniger häufig wurden [Pans-](#) und [Reiterfiguren](#), [Mädchenstatuetten](#), [körperlich deformierte Figuren](#), [kleine, ithyphalli-](#)

<sup>160</sup> Pleket 1974, 65-66; Kyle 1987, 113-118. 122; DNP 2 (1997) 204-207 s. v. Athleten (W. Decker); Miller 2004, 212-215.

<sup>161</sup> DNP 2 (1997) 206 s. v. Athleten (W. Decker).

<sup>162</sup> Kyle 1987, 115-116.

<sup>163</sup> Kyle 1987, 122.

<sup>164</sup> Pleket 1974, 66-67; Decker 1995, 130; DNP 11 (2001) s. v. Sportfeste 851 (W. Decker); Miller 2004, 210-214.

<sup>165</sup> Kyle 1987, 33-39; Miller 2004, 132-145.

<sup>166</sup> s. E. II. *Das Polyandron von Thespiai (424 v. Chr.)*.

<sup>167</sup> Wolters 1890, 359-363: ca. 700 stehende Jünglinge. 359: ca. 110 hockende Silene, 70 davon mit Doppelflöte. 363: ca. 100 hockende „Hirtenjungen“. 363: ca. 150 sitzende Kleinkinder. 358: ca. 50 bärtige Gelagerte mit Kantharos, Schale, Kranz oder Leier und 1 unbärtiger Gelagerter; Schmaltz 1974, 74-75 Taf. 4-9: Jünglinge. 31-32 Taf. 2-3: hockende Silene. 102 Taf. 20-21: hockende „Hirtenjungen“. 107 Taf. 21-22: sitzende Kleinkinder. 97-98 Taf. 19-20: bärtige Gelagerte, einer davon unbärtig.

sche Hermen und wenige Puppen sowie Tonfrüchte an die Kultinhaber geschenkt<sup>168</sup>. Hinzu kommt eine Vielzahl an Tonfiguren von Tieren wie Stieren (s. auch hier), Schweinen, einigen Ziegenböcken (s. auch hier) und Hähnen sowie wenigen Löwen oder Vögeln (s. auch hier)<sup>169</sup>. Der Brauch, Terrakotten zu weihen, blieb im Kabirion bis in die 1. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. bestehen. Alle genannten Typen sind aber weder für das Kabirion noch für den Heiligtumsgebrauch allein geschaffen worden. Sie dienten in Böotien und über diese Landschaft hinaus auch als traditionelle Grabbeigaben<sup>170</sup>.

Nahezu alle klassischen Terrakottatypen treten im Kabirion in der Zeit des Strengen Stils und der Hochklassik auf; d. h. die überwiegende Mehrzahl und größte Typenvielfalt gehören in den Zeitraum von ca. 500-430 v. Chr. Danach werden kaum noch neue Typen eingeführt, und zudem nimmt die gesamte Anzahl der Terrakotten bis zum Ende des 5. Jhs. v. Chr. ab. Im 4. Jh. v. Chr. verengt sich die Weihung von Terrakotten auf Jünglings- und vereinzelt Mädchenfiguren<sup>171</sup>. Die Typenvielfalt unter den frühklassischen Terrakotten mag kunsthistorisch begründet

<sup>168</sup> Wolters 1890, 359: ca. 25 Pane mit Bocksbeinen, Rhyton oder Syrinx. 358: ca. 20 Reiterfiguren (vgl. Sinn 1977, 37-38 Nr. 61 Farbtaf. 3. Taf. 21). 363: ca. 30 stehende oder thronende Mädchen. 359: ca. 20 Hermen. 364: Gliederpuppen, Tonfrüchte von Feigen und Äpfeln; Schmaltz 1974, 16 Taf. 1: Pane. 144-145 Nr. 421 Taf. 30: Reiter. 114 Taf. 22-23: Mädchen. 126-128 Taf. 27: Schauspieler. 136 Nr. 362-367 Taf. 29: Hermen; Schmaltz 1980, 160-161. 162. Nur ein einzelnes Exemplar eines unbärtigen Jünglings mit an der Schulter geschlossener Chlamys, Pilos und einem kleinen Widder im linken Arm wurde gefunden, s. Wolters 1890, 359; Schmaltz 1974, 33 Nr. 60 Taf. 4.

<sup>169</sup> Wolters 1890, 355-356: ca. 630 Stiere (v. a. handgemacht, braunrot bemalt, um 500 bis spätestens 335 v. Chr.). 357: ca. 250 Schafe, ca. 50 Ziegenböcke, ca. 200 Schweine, ca. 20 Hunde, ca. 6 Hasen, ca. 25 liegende Löwen, 4 Kampfhähne und ca. 30 sitzende Hähne, ca. 25 Vögel (alle Figuren sind zum Teil aus der Form gewonnen und zum Teil handgemacht; alle um 500-335 v. Chr. oder später); Manuskripte von Wolters und Botho Graef im Kabirionarchiv des DAI Athen; Schmaltz 1974, 1. Von diesen Stücken habe ich nach Abschluss der Arbeit wenige Abbildungen über Arachne in der Fotothek des DAI Rom ausfindig gemacht, s. Verlinkungen im Fließtext.

<sup>170</sup> Guillon 1936, 421; Szabó 1973, 359-361; Higgins 1986, 63-64; Himmelmann 1994, 90; Merker 2000, 322. Funde aus der Nekropole von Tanagra, s. Higgins 1986, 105-107. Die Terrakotten in den Nekropolen von Mykalessos, Haliartos, Theben und dem Umland, Akraiphnion (6.-3. Jh. v. Chr.), Abai (550-430 v. Chr.), aus Gräbern in Phokis (um 350 v. Chr.) und aus dem Demeterheiligtum bei Eutresis (475-300 v. Chr.), s. Higgins 1986, 64. 182; Aravantinos 1994, 281. 284-286; Aravantinos 1995, 296-298. 301-306; Aravantinos 1996, 272-278; Jeammet 2003, 104-117; Aravantinos 2006, 738-739. 748 Abb. 5-8; Aravantinos 2007; Kountouri – Harami – Vivliodetis 2016, 185-186. 192-193 Abb. 9. 11; Bonanno Aravantinos 2015, 350-351. 354 Abb. 6-8. 355 Abb. 14-15.

Beispiele für klassische Terrakotten aus Halai (Phthiotis), s. Goldman – Frances 1942, 370. 378. 380 (525-480 v. Chr.). 386. 389 (450-420 v. Chr.). 393. 395-397 (420-390 v. Chr.). 399. 403 (390-350 v. Chr.). 407 (350-335 v. Chr.). 408-409 (335-280 v. Chr.): Jünglinge. 396 (420-390 v. Chr.): „Hirtenjungen“; 396: sitzende Kleinkinder. 390 (450-420 v. Chr.). 404 (390-350 v. Chr.): Silene und Pan. 378. 382 (525-480 v. Chr.). 384 (480-450 v. Chr.). 390-391 (450-420 v. Chr.). 397-398 (420-390 v. Chr.). 400. 406 (390-350 v. Chr.): Tierfigurinen (Ziegen, Schweine, Löwen, Vögel). 394 (420-390 v. Chr.). 397 (420-390 v. Chr.). 404 (390-350 v. Chr.): Protomen bärtiger Männer, Polyandron von Thespiai, s. Schilardi I 1977, 507-515 Nr. 457-458 Taf. 57. 518-523 Nr. 459-461; 839 Taf. 57-58; Schilardi II 1977, 185-187.

Nur wenige Terrakotten von Jünglingen wurden im ‚Potters‘ Quarter‘ von Korinth gefunden; größer war die Menge der gelagerten, bärtigen oder unbärtigen Männer, s. Stillwell 1952, 104-112. 112-114. Im Demeterheiligtum am Nordhang des Akrokorinth wurden vor allem weibliche Figurinen gefunden, s. Merker 2000, 60-64. 23-48: Mädchen. 185-194: Jünglinge. 65-68: Gelagerte. 69-73: „Hirtenjungen“.

Im Museum von Lamia sind zahlreiche Terrakotten aus Gräbern ausgestellt, die jedoch bisher unpubliziert sind. Ptoion, s. Guillon 1936; Schmaltz 1974, 75.

<sup>171</sup> Schmaltz 1974, 75. 97. 102. 114. Ins 4. Jh. v. Chr. gehört auch das Protomenbild eines bärtigen Mannes, der eine Kopfbinde oder einen flachen Polos trägt, s. Schmaltz 1974, 180-181 Nr. 349 Taf. 28. Die Darstellungen von bekleideten Jünglingen und Knaben, die auf einem Felsen oder einem Altar sitzen, datieren in frühhellenistische Zeit, doch versiegt die Weihung solcher Figuren bereits kurz nach 300 v. Chr., s. Anm. 179 und Schmaltz

sein, da die Experimentierfreudigkeit von Typen und Formen ein Epochenmerkmal des Strengen Stils darstellt<sup>172</sup>. Dessen ungeachtet kann davon ausgegangen werden, dass die Wahl der Figurentypen mit der Identität des Kultpublikums sowie dem Wesen der Kultinhaber in Verbindung gestanden hat. Ein allgemeiner Überblick über die Terrakottatypen griechischer Kultplätze, die der Verehrung unterschiedlicher Gottheiten galten, zeigt, dass sich Geschlecht, Motiv und Ikonographie der hauptsächlich geweihten Figurengruppen der Gottheit entsprechend unterscheiden; z. B. überwiegen in Demeterheiligtümern immer weibliche Figuren<sup>173</sup>. Die Häufigkeit der Typen und deren Kombination können wiederum Tendenzen aufzeigen, die für den Fall des Kabirions helfen, Kultinhalte und den Charakter von Kabiros, Pais und Thamakos zu rekonstruieren<sup>174</sup>. Ohne Kontext kann die Ikonologie der einzelnen Figurentypen polyvalente Aussageabsichten enthalten; deshalb eignen sich dieselben Typen z. B. auch für den Grabkontext. Infolgedessen kann die Tatsache, dass die einzelnen Terrakottatypen nicht für den Kabiroskult entwickelt wurden, nicht *a priori* ausschließen, es sei nicht zu beantworten, „ob die Statuetten die Gottheiten oder ihre Verehrer meinen oder ob sie lediglich bezugslose Agalmata sind“, wie es Nikolaus Himmelmann für die Terrakotten aus dem Kabirion vorgibt<sup>175</sup>. Gerade die gehäufte Weihung eines bestimmten Figurentypus spricht gegen eine Erklärung als „bezugslose Agalmata“.

Im Kabirion wurden fast alle Terrakottafigurinen aus der mächtigen Fundschicht geborgen, über die, als Teil der Planierungsarbeiten für das neu gestaltete Heiligtum, im Hellenismus eine enorme Aufschüttung eingefüllt wurde. Der sekundäre Fundkontext erschwert weiterführende Überlegungen zum Prozess der Niederlegung, doch kann ein grober Ort aus der Fundkonzentration innerhalb der hellenistischen Aufschüttung erschlossen werden<sup>176</sup> (Plan 3). Die alten Ausgräber dokumentierten insbesondere im Bereich nördlich des Tempels auf Höhe der ehemaligen ‚Kultbildbasis‘ und östlich der nördlichen Treppenstraße über 3000 Terrakottafiguren und -fragmente, die von menschlichen Figurinen und Tierterrakotten stammen. Ganz anders war der Befund an der Südseite des Tempels, wo kaum Einzelfunde ans Tageslicht traten, sondern vor allem ausgedehnte Ascheschichten angetroffen wurden, die mit solchen an der Nordseite des

---

1974, 76. 87 Taf. 16-18: stehende und sitzende, nackte wie bekleidete Knaben. 129-130. 125-130. 180 Nr. 344-348 Taf. 27-28: kleine, bärtige Köpfe. Hinsichtlich der spätklassischen und hellenistischen Terrakotten merkt Wolters nur allgemein an, dass „die ausgeprägte tanagräische Sorte nur in einigen vereinzelt Stücken vertreten ist“, s. Wolters 1890, 355.

<sup>172</sup> Snodgrass 1980, 209-212. Der Rückgang der Terrakottatypen kann jedoch nicht nur im Kabirion beobachtet werden, sondern auch im Kontext mittellgriechischer Nekropolen. In Halai im benachbarten Phthiotis wurden ab ca. 420 v. Chr. häufiger Jünglingsterrakotten als andere Figurentypen in Gräbern beigegeben, s. Goldman – Frances 1942, 378. 393. 398.

<sup>173</sup> Stillwell 1952, 8; Alroth 1989, 20-64: festländische, kykladische und kleinasiatische Kultplätze; Sporn 2002, 325-326. 352: kretische Kultorte; Müller 1996, 513-514: Heiligtum der Demeter/Thesmophorion auf Thasos; Merker 2000, 321-327: Demeter und Kore-Heiligtum auf dem Akrokorinth; Koukkou-Vyridi 1999, 105-130. 263-264: Heiligtum der Demeter und Kore von Eleusis; Guillon 1936, 424-427: Annahme, dass man im Ptoion (Kastraki) den Heros Ptoios und eine weibliche Gottheit in den beiden Tempeln verehrte, für die entsprechend männliche und weibliche Figurinen geweiht wurden (vgl. Schachter 1981 57 s. v. Apollon [Ptoion]); Heiligtümer der Demeter, Athena und Aphrodite in Milet: Breder 2016, 320; s. auch Anm. 170.

<sup>174</sup> Merker 2000, 325-326.

<sup>175</sup> Himmelmann 1994, 90.

<sup>176</sup> s. Appendix 3. Die ‚hellenistische Aufschüttung‘.



Tempels korrespondierten und sehr wahrscheinlich von einem Brandaltar herrührten. Eine auffällige Konzentration von Terrakotten und Vasenscherben wurde an der Fundstelle ‚bei C‘, nördlich des Tempels vermerkt (Plan 3), wo allein ca. 700 Terrakotten ausgegraben wurden. Dass die Figuren ‚bei C‘ womöglich in allernächster Nähe zum Brandaltar entweder auf dem Boden oder vielleicht auf einer Bank aufgestellt waren, stützen analoge Befunde in griechischen und auswärtigen Heiligtümern archaischer und klassischer Zeit<sup>177</sup>. Wenige Meter südlich der Fundkonzentration befand sich das Polygonalmauerwerk, ein vor- oder nachhellenistisches Votivdepot, das ausschließlich mit Bronze- und Bleistieren gefüllt war<sup>178</sup>. Im Umkreis dieser Stelle wurde die mächtige Fundschicht freigelegt, was die Annahme, dass sich hier ein Altar oder eine ähnliche Struktur befand, erhärtet.

Bernhard Schmaltz hebt hervor, dass die wenigen Terrakotten, die ins letzte Viertel des 4. Jhs. v. Chr. datieren und seines Erachtens die Ausläufer der Terrakottaweihungen im Kabirion darstellen, vornehmlich bei den jüngeren Grabungen südlich des Tempels gefunden wurden und womöglich ehemals im Hang an der Stelle der südlichen Treppenstraße platziert waren<sup>179</sup>. Als Grund für die Wahl dieses Niederlegungsortes vermutet Schmaltz, dass „dort, wo das Gros der gefundenen Terrakotten der ‚Füllschicht‘ stand (...) der Platz zu knapp geworden“<sup>180</sup> sei. Die zeitliche Differenz zwischen den Terrakotten aus der Fundschicht und der betroffenen Gruppe an Figurinen spricht jedoch gegen eine Zugehörigkeit zu einem gemeinsamen Nutzungskontext. Vielmehr scheint die kleine Gruppe frühhellenistischer Terrakotten zur Neubelegung des Kabirions zu gehören<sup>181</sup>.

Für eine Interpretation der Figurinenweihungen ist es sinnvoll, nur die zahlreich vertretenen Terrakottatypen zu betrachten und die mengenmäßig unterrepräsentierten Figurentypen nur am Rande einzubeziehen, da die wiederholte Niederlegung eher die Absicht und den Zweck der Weihung im Rahmen kultischer Gepflogenheiten erkennen lässt.

<sup>177</sup> Alroth 1988; van Straten 2000, 197 mit Anm. 2. 198 Anm. 23; von Hesberg 2007, 300-301; Doepner 2007, 321-322. 321 Abb. 3. Terrakotten wurden auch mit Mörtel an der Tempelwand befestigt, s. Ammerman 1990, 42 mit Abb. 31., doch scheint die große Menge an Tonfigurinen im Kabirion, die nicht im direkten Kontext eines Gebäudes gefunden wurden, gegen eine solche Aufstellungsrekonstruktion zu sprechen. Sehr wenige Terrakotten aus dem Kabirion weisen Brandspuren auf, die von einer Aufstellung in der Nähe des Altars zeugen könnten, s. Schmaltz 1974, 2. Vgl. Terrakotten aus dem Ptoion, die durch Feuereinwirkung womöglich aufgrund der nahen Niederlegung am Altar beschädigt wurden, s. Alroth 1988, 202.

<sup>178</sup> s. *Appendix 4. Das Polygonalmauerwerk*.

<sup>179</sup> Schmaltz 1974, 2. 3. 76-89 Nr. 197-230 Taf. 16-18. Eine Statuette eines Eroten wurde an derselben Stelle während der alten Grabungen gefunden, jedoch in einer Schicht über der hellenistischen Aufschüttung, s. Schmaltz 1974, 3. 138-139 Nr. 379 Taf. 30. Sie datiert ins frühe 4. Jh. v. Chr. und steht womöglich – insbesondere wegen des Fundorts – mit der Gruppe der spätklassischen Figuren nicht in Verbindung. Hinsichtlich der Datierung vgl. z. B. Schmaltz 1974, Nr. 199 Taf. 16, [bekränzter Knabe im Mantel](#), mit Jeammet 2003, 224 Nr. 163, um 330-200 v. Chr. Ebenso vgl. Schmaltz 1974, Nr. 208-210 Taf. 17-18, [bekleidete Knaben auf Felsen oder Altar sitzend](#), mit Jeammet 2003, 226 Nr. 166-167, um 330-200 v. Chr.

<sup>180</sup> Schmaltz 1974, 3.

<sup>181</sup> s. *E. I. 5. Das Heiligtum ab hellenistischer Zeit*.

Im Wesentlichen sind die multiple Verwendung und die weite Verbreitung der Jünglingsterakotten durch ihre allgemeingültige Ikonographie bedingt<sup>182</sup>. Die [nackten Jünglinge](#) haben über beide Schultern eine Chlamys gelegt und halten ein oder zwei Attribute in Händen<sup>183</sup>. Bei den frühklassischen Figuren sind die [Haare über der Stirn zu einem Knoten](#) zusammengenommen<sup>184</sup>, ab der zweiten Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. wird diese [Frisur von einer gerundeten Haarwelle](#) ersetzt. Von der Jahrhundertwende an zeichnen sich die [Figuren durch elaborierte Haarkränze](#) aus, die als dicker Wulst über den Kopf angeordnet und oftmals mit einem Diadem oder Kranz geschmückt sind. Über den Seiten des Diadems ragen bisweilen zwei schleifenartige Lockenzöpfe hervor<sup>185</sup>. Dieser Frisurentypus wird um 375 v. Chr. wieder [von einer einfacheren Form](#) abgelöst<sup>186</sup>. Der nackte Körper der Figuren erhält durch die betonte Taille und die schmale Hüfte eine weiche Kontur, die sich in den schmalen Gliedmaßen fortsetzt. Gleichfalls sind die Muskeln wenig prononciert. Die Figuren stehen aufrecht in ausgewogenem Kontrapost und sind frontal ausgerichtet.

Die Körpergestaltung illustriert, dass es sich um jüngere Männer mit festlich hergerichtem Haar<sup>187</sup> und wohlgeformtem Körper handelt. Die Wiedergabe körperlicher Exzellenz wird dabei durch die Semantik der Attribute ergänzt. Die meisten Jünglinge tragen einen Hahn im Arm und halten eine Phiale, eine Kanne oder einen Aryballos bzw. einen Astragalbeutel (Phormiskos). Als weitere Kombinationen sind Strigilis in der einen und Aryballos in der anderen Hand vertreten, oder eine Phiale ist mit einer Leier, einem Hasen oder wiederum Aryballos oder Astragalbeutel gepaart<sup>188</sup>. Ein Abgleich dieser Attribute mit Darstellungen auf böotischen Grabste-

<sup>182</sup> Die Figuren sind im Durchschnitt ca. 18-28 cm hoch. Die [größte, nur fragmentiert erhaltene Figur](#) besaß eine Höhe von ungefähr 40 cm, s. Schmaltz 1974, 64 Nr. 152 Taf. 11.

<sup>183</sup> Zahlreiche Terrakotten sind fragmentiert und nur eine Körperseite oder nur ein Arm ist erhalten, mit dessen Hand der Knabe ein Attribut hält. Es ist daher oftmals nicht möglich festzustellen, ob ehemals zwei oder nur ein Gegenstand dargestellt war. Wenige Figuren zeigen [nackte Jünglinge ohne die ansonsten beigefügte Chlamys](#), s. Schmaltz 1974, Taf. 14.

<sup>184</sup> Schmaltz 1974, Taf. 5-9.

<sup>185</sup> Schmaltz 1974, 33-71. 74-75. Taf. 10-12. Hansjürgen Holzhausen deutet die Frisuren als Festperücken, s. Holzhausen 1972, 82-83. Vergleichbar hoch emporragende Lockenfrisuren weisen die Figurinen von Mädchen auf, die einen Peplos und hohen Polos mit Schleier tragen. Die Mädchenfiguren tragen ähnlich den Jünglingen Attribute, die ihre Schönheit, Frömmigkeit und Tugendhaftigkeit widerspiegeln: kleine Truhen mit Binden, Wollbinden und Blumen, s. Higgins 1986, 102-105. 103-104 Abb. 118-121; Besques 1994, 28. 30. 67 Abb. 45. 83 Abb. 68.

<sup>186</sup> Higgins 1986, 102; Schmaltz 1974, Taf. 12-13.

<sup>187</sup> Gloria S. Merker wie auch Evelyn B. Harrison möchten in der frühklassischen Knotenfrisur einen Hinweis auf das Haaropfer der Epheben und auf Apollon als deren Schutzgott erkennen. Daraus folgernd interpretiert Harrison auch den Stirnknoten bei Apollon- oder Artemisstatuen als Hinweis auf eine blühende Fruchtbarkeit und eine Haarfülle, die bald geschoren werden kann, um – bei den Knaben – in die Pubertät oder – bei den Mädchen – ins Eheleben einzutreten, Harrison 1988, 253. Merker verweist aber gleichzeitig auf Darstellungen von Opfertienerinnen, die ebenfalls eine solche Frisur bei ihren Vorbereitungen und Opfertätigkeiten tragen, s. Merker 2000, 62-63. Die jungen Männer auf klassischen, böotischen Grabstelen sind durchweg mit Kurzhaarfrisuren gezeigt, s. Schild-Xenidou 1972, 119-120.

<sup>188</sup> Die Kombinationen zwischen Hahn, Phiale sowie Aryballos/Astragalbeutel sind am häufigsten vertreten; hingegen sind Hahn und Leier sowie Aryballos/Astragalbeutel und Leier nie verknüpft worden. Schmaltz 1974, Taf. 5-15. Nr. 85 a; 89; 90; 91; 92; 93; 93 a; 94; 94 b; 95; 95 a; 96; 97 a; 98; 98 a; 99; 100; 100 a; 101; 102; 102 b; 103; 104; 104 a; 105; 106; 106 a; 108; 109; 111; 116; 117; 117 b; 122; 130; 130 a; 131; 143; 144; 144 a; 152; 162; 162 a; 163; 163 a; 164; 168; 170; 173; 177; 178 a: [Hahn](#). Nr. 120: [Hahn und Kanne](#). Nr. 130; 131 a: [Hahn und Astragalbeutel](#). Nr. 83 a; 85; 86; 86 a; 124; 125; 126; 128; 128 a; 185: [Hahn und Phiale](#). Nr. 196: [Tauben \(?\)](#) Nr. 182 a-b: [Phiale](#). Nr. 60 a; 71; 75; 83: [Phiale und Leier](#). Nr. 71: [Phiale und Hase](#). Nr. 179; 180;

len, attisch-rotfigurigen Vasenbildern und einigen Kabirenbechern ([373/373](#)) führt die Aussageabsicht der Attribute vor Augen: Phiale und Kanne werden als Opfergerät für Libationen benutzt<sup>189</sup> und beziehen sich auf die Handlung des Opfern und die Frömmigkeit der jungen Männer. Kannen halten auch unbekleidete Knaben in Symposionsszenen, die als Schenkknaben den gelagerten Männern Wein reichen<sup>190</sup>. Die Aufgaben, die Knaben im Kontext des Symposions übernehmen mussten – Ausschchenken, Musizieren, Singen und Zitieren von Symposionsgedichten –, sollte u. a. ihrer sozialen Erziehung dienen<sup>191</sup>. In ähnlicher Weise beziehen sich die Attribute Leier, Aryballos und Strigilis auf die musische und gymnische Ausbildung der Jünglinge<sup>192</sup>. Der Phormiskos stellt eine Referenz zum Würfelspiel mit Astragalen her, das zu einer der Hauptbeschäftigungen im Knabenalter zählte. Erasteis überreichten Phormiskoi aber auch als Liebesgeschenk an die Eromenoi, oder sie wurden als Belohnung an fleißige Schüler ausgeteilt<sup>193</sup>. Im Kabirion fanden die Ausgräber unter der Leitung von Bruns mindestens drei Tonimitationen von Astragalbeuteln, und zwei weitere Phormiskoi aus dem Kabirion befinden sich im Heidelberger Antikenmuseum und in einer Basler Privatsammlung<sup>194</sup>. Die Phormiskoi bestehen

---

181: [Phiale und Aryballos/Astragalbeutel](#), Nr. 66 a-b; 75 a; 76; 77 b; 78; 94 b; [Leier](#), Nr. 127; 195: [Strigilis und Aryballos](#); Avronidaki 2007, 99 Anm. 523. Avronidaki benennt auch Lamm, Gans und Hund als Attribute, die gar nicht bzw. nur ein- oder zweimal vorkommen. Das Lamm wird in einem Fall von einem bekleideten Jüngling mit Petasos getragen, im anderen von einem nackten Knaben, s. Schmaltz 1974, 33 Nr. 60. 36-37 Nr. 64 Taf. 4 (1. Hälfte 5. Jh. v. Chr.). Bei der Gans handelt es sich wahrscheinlich um einen Schwan, s. Schmaltz 1974, 64 Nr. 153 Taf. 12 (1. Viertel 4. Jh. v. Chr.).

<sup>189</sup> ThesCRA I (2004) 241-242 s. v. Libation (E. Simon).

<sup>190</sup> Bremmer 1990, 139. 141. Unter den Kabirenbechern finden sich zwei Beispiele von Szenen, die Schenkknaben zeigen ([302](#), [404](#)). Kabirenbecherfragmente mit wahrscheinlicher Darstellung eines Schenkknaben: **115**, **119** und **129**.

<sup>191</sup> Bremmer 1990, 137-138.

<sup>192</sup> Gericke 1970, 75-76; Schwarz 1983, 28-29; Koch-Harnack 1983, 155-156; Bremmer 1990, 138. 142; Kotera-Feyer 1998, 107-108. 123-131. Nackte Jünglinge mit Strigilis, Aryballos und Hund auf böotischen Grabstelen der hoch- bis spätklassischen Zeit, s. Schild-Xenidou 1972, 129. 14-15 Nr. 14 (= Schild-Xenidou 2008, 252-253 Nr. 19 Taf. 7 [3. Viertel 5. Jh. v. Chr.]). 47-48 Nr. 52 (= Schild-Xenidou 2008, 301-302 Nr. 71 Taf. 29 [1. Viertel 4. Jh. v. Chr.]), s. auch Rodenwaldt 1913, Taf. 25, 1). 52 Nr. 58 (= Schild-Xenidou 2008, 309-310 Nr. 77 Taf. 31 [1. Drittel 4. Jh. v. Chr.]); Andreiomenou 1994, 242-243 Abb. 109: [Grabstele](#) eines Jünglings mit Hahn, aus Akraiphnion, spätarchaisch; Richter 1909, 62-63 Abb. 4: [att. Grabstele](#), nackter Jüngling mit Strigilis und nackter Knabe mit Aryballos, New York MMA, 375-350 v. Chr. [Weitere Grabstelen](#), s. Conze 1900, 199-200 Nr. 929-930 Taf. 180. 200 Nr. 932 Taf. 185. 200-201 Nr. 935 Taf. 192. 204 Nr. 955 Taf. 185. 205 Nr. 959 Taf. 191. 208 Nr. 977 Taf. 193. 200 Nr. 933 Taf. 185. 204 Nr. 956 Taf. 190 (mit Phormiskos).

<sup>193</sup> Hatzivassiliou 2001, 116-120. 121-123 bes. 119. 122. Funde von Knochenastragalen in Kindergräbern bei Tanagra, s. Higgins 1986, 42. Ebenso im Grab eines Mädchens in der Nordostnekropole von Theben, s. Bonanno Aravatinos 2016, 340-341. 348 Abb. 34.

<sup>194</sup> CVA Mannheim (1) Taf. 11, 9: [bemalter böot. Phormiskos mit geöffneter Klappe](#), darin Astragale im Relief, aus Theben, Mannheim Reiss-Engelhorn-Museen, Cg 177, frühestens letztes Viertel 5. Jh. v. Chr.; zwei [Tonphormiskoi](#) ohne Bemalung, einer mit Tonkügelchen oder Steinchen im Inneren, aus dem Kabirion, 2. Hälfte 5. Jh. v. Chr., unpubliziert, vgl. mit Phormiskoi aus dem Polyandron von Thespien, s. Schilardi I 1977, 467-472 Nr. 431-434 Taf. 55; s. auch Wolters – Bruns 1940, 121 Taf. 20, 7: [Tonphormiskos](#) oder Flasche, Hals abgebrochen, aus dem Kabirion; Hampe 1951, 33 Anm. 22: [Miniaturphormiskos](#), Heidelberg Antikenslg. der Univ. 25/28a, 5./4. Jh. v. Chr. Hampe 1951, 33 Anm. 22: 13 cm hoher, [tönerner Phormiskos](#), angebl. aus dem Kabirion, Basel Slg. Rubensohn. Für Böotien unterteilt Eurydice Kefalidou die Phormiskoi in mehrere Typen. Solche ohne Belüftungsloch, wie die aus dem Kabirion, setzt sie ans Ende des 5. Jh. v. Chr., s. Kefalidou 2003, 185-86. Auch in der Nekropole von Halai (Pthiotis) wurden derartige ‚Rasseln‘ gefunden, s. Goldman – Frances 1942, 382 Nr. VII, b 1-4. Vgl. auch Beispiele im CVA Tübingen (1) 85 Taf. 47, 7: [tönerner Phormiskos](#), Tübingen Antikenslg. des Arch. Inst. der Univ. 5597, letztes Viertel 6. Jh. v. Chr.; Andreiomenou 1994, 215-216. 217 Abb. 81 α-β: bemalter [tönerner Phormiskos](#), aus Grab in Akraiphnion, Theben Arch. Mus. Fundnr.

aus einem rundlichen, mandelförmigen Unterteil und einem länglichen, massiven Hals, der an der Spitze durchbohrt ist. In einem Tonphormiskos im Museum Theben sind Tonkügelchen im Inneren eingeschlossen, die vielleicht Astragale nachahmen sollten und oftmals auch zur Deutung der Tonobjekte als Rasseln führten. Die unebene Oberfläche und das Fehlen eines flachen Bodens oder Fußes zeigen aber, dass es sich um tönernerne Imitationen von Behältern aus organischem und flexiblem Material handelt<sup>195</sup>. Während der alten und neuen Grabungen ragte unter den Knochenfunden die hohe Anzahl an Sprunggelenkknochen von Schafen oder Ziegen hervor, von denen viele zusätzlich durchbohrt oder abgeschliffen sind, um sie aufzufädeln oder als Würfel zu benutzen<sup>196</sup>. Womöglich wurden auch originale Phormiskoi gefüllt mit Astragalwürfeln geweiht.

Die Attribute Hahn und Hase fungieren in Vasenbildern oftmals als Geschenk des älteren Erastes an den *kalos pais*<sup>197</sup>. Doch wurden beide Tiere nicht allein als Liebesgeschenk um ihrer selbst willen aufgefasst, sondern die Hasen sollten anschließend von den jungen Männern als Übungsbeute in einer Treibjagd ausgesetzt und erlegt werden<sup>198</sup>. Der Hase verweist somit auch auf die vorbildliche Ausbildung und Erziehung der Jünglinge. Ebenso verschenkte man die Hähne, um sie in Hahnenkämpfen aufeinander loszulassen<sup>199</sup>. Hahn und Hase bekunden ferner aristokratische Ideale, wie Männlichkeit, Gewandtheit und Tapferkeit im Krieg sowie hohe Kampfbereitschaft<sup>200</sup>. Die Eromenoi erbrachten für das Geschenk und für die soziale sowie praktische Ausbildung erotische und sexuelle Gegenleistungen an den Erastes erbringen<sup>201</sup>. Somit spielt auch ein päderastisches und erotisches Moment herein, das bei den Terrakotten durch die Nacktheit der Figuren betont wird<sup>202</sup>.

---

Kol/101.22344, um 500 v. Chr.; Besques 1972, Taf. 48 d: Tonphormiskos, aus Theben, Paris Louvre D 220, klassisch.

<sup>195</sup> Hatzivassiliou 2001, 127 (Gefäßform des Phormiskos). 128-133 (Bemalung). 135-136 (Fundorte). 137-139 (Funktion und Imitation). 140-141 (Datierung). Eleni Hatzivassiliou datiert die erhaltenen Tonphormiskoi aufgrund der Bemalung in den Zeitraum von 520-480 v. Chr.

<sup>196</sup> Dass die Astragale zum Votivschatz der vorhellenistischen Zeit gehören, wird durch deren Auffinden in der mächtigen Fundschicht unter der hellenistischen Aufschüttung bestätigt, s. *Appendix 3. Die ‚hellenistische Aufschüttung‘*. Zu den Astragalen, s. Wolters 1890, 375-376; Boessneck 1973, 1. 9-10; Braun – Haevernick 1981, 113 Taf. 34, 27-31: Glasastragale, 3.-1. Jh. v. Chr. Ebenso wurden Astragale aus Bronze, Marmor, Speckstein oder Bernstein gefunden, doch entziehen sich diese stratigraphisch wie stilistisch einer genauen Datierung. Als Beigabe in Kindergräbern, s. Anm. 231.

<sup>197</sup> Dover 1978, 91-100; Higgins 1986, 105; Bremmer 1990, 143; Mackay 1995, 107-108; Barringer 2001, 71-78. 89-101; Lear – Cantarella 2008, 39-46.

<sup>198</sup> Koch-Harnack 1983, 80-82. 90-97.

<sup>199</sup> Hoffmann 1974, 210-211; Koch-Harnack 1983, 99.

<sup>200</sup> Barringer 2001, 71. 89-98.

<sup>201</sup> Koch-Harnack 1983, 77-79. 145-147; Hoffmann 1974, 206-208.

<sup>202</sup> Dieser Konnex wird auch auf einem zeitgenössischen böot.-rf. Kelchkrater im Athener Nationalmuseum widergespiegelt (Maler des tanzenden Pans, Athen NM, Ende 5. Jh. v. Chr., s. auch Hoffmann 1974, 218 Anm. 5). Dargestellt sind zwei Hähne, die sich in geduckter Haltung vor einem Louterion gegenüberstehen. Links davon kauert ein nackter Eros und rechts lehnt sich ein weiterer Eros an den Beckenrand des Louterions. Hinter dem zweiten Eros steht eine bekleidete weibliche Figur, die mit der Rechten in ihr Gewand an der Schulter greift – womöglich als Hinweis auf eine Entschleierung – und in der Linken einen Aryballos hält. Die Zusammenstellung von Erosen und Kampfhähnen verbildlicht die Auseinandersetzung um die Gunst eines Liebenden oder einer Liebenden; s. auch Koch-Harnack 1983, 99-102.

Michèle Daumas, deren These Christina Avronidaki beipflichtet<sup>203</sup>, führt die Terrakottajünglinge als Beleg dafür an, dass die Initiation von Jünglingen in der Pubertät einen wesentlichen Bestandteil des Kultgeschehens ausmachte. So charakterisiere der über die Schultern gelegte Mantel die Jünglinge eindeutig als Initianden: „Il semble bien que ce vêtement jouait un grand rôle dans l’initiation“<sup>204</sup>. Daumas verrät jedoch nicht, weshalb der Mantel spezifisch als Mysterien- oder Initiationsgewand aufzufassen sei. Ginge man davon aus, so wären alle Jünglingsterrakotten, die im gesamten Mittelgriechenland in Gräbern und Heiligtümern niedergelegt wurden, als Darstellungen von Initianden eines Mysterienkults zu interpretieren<sup>205</sup>. Zusätzlich benennt Daumas die aufwendigen Frisuren und das Halten eines „animal symbolique“ oder einer Leier als Kennzeichen für den Status eines Initianden. Doch erbringt sie keine ikonographischen oder literarischen Vergleiche, bei denen diese Attribute als Symbole in einem Mysterienkult verwendet wurden. Basierend auf Daumas’ Annahmen interpretiert Avronidaki fast alle Weihegaben aus dem Kabirion als Spielzeug und somit als Geschenke von Knaben und Epheben, die im Kabirion Übergangsriten vollzogen, um ins Erwachsenenalter einzutreten. Die Jünglingsfiguren und die panathenäischen Preisamphoren wertet sie als Gaben solcher Jünglinge, die die Einweihungsprüfungen, die Aufgaben im Bereich der Athletik und Jagd beinhalteten, bestanden haben<sup>206</sup>. Dass es sich bei den Jünglingsbildern um die Wiedergabe jugendlicher Anwärter für einen Mysterienkult gehandelt habe, lässt sich aus der Ikonographie der Figurinen nicht belegen. Ebenso ist hierüber nicht zu erschließen, wie ein möglicher Mysterienkult im klassischen Kabirion ausgesehen haben könnte<sup>207</sup>.

Vielmehr visualisiert das Terrakottabild des Jünglings die körperliche und geistige Vorbildhaftigkeit jugendlicher Knaben. Sie sind zum einen mit den adäquaten Attributen ihrer Altersstufe versehen, die sich explizit auf ihre gymnische und musische Ausbildung sowie ihre spielerischen Tätigkeiten beziehen. Zum anderen wird auf ihre Frömmigkeit verwiesen, die sie durch den Akt des Opfern der Gottheit erweisen. Die Liebesgeschenke wiederum reflektieren den körperlichen Höhepunkt der jugendlichen Entfaltung und päderastischen Anziehungskraft. Insbesondere da die Darstellungen nicht ausnahmslos als Bilder von Schenkknaben identifiziert werden können – eine alleinige Deutung als Pais somit weitgehend auszuschließen ist –, scheint es sich im Kontext des Heiligtums vor allem um Selbstbildnisse der Stifter zu handeln, die sich

<sup>203</sup> Avronidaki 2007, 98-103. 111. 113. 114. Avronidaki nimmt Daumas’ Rekonstruktion des thebanischen Kabirionskultes als Mysterienkult *a priori* zum Ausgang ihrer Überlegungen.

<sup>204</sup> Daumas 1998, 43-44; Daumas 2000, 378; ähnlich auch in Daumas 2003, 140; Daumas 2005, 856-857.

<sup>205</sup> Daumas äußert eine solche These für das Grab 2 aus einer Nekropole von Tanagra, in dem böotische Kantharoi sowie Terrakotten von Jünglingen und Mädchen gefunden wurden. Es war jedoch kein Kabirenbecher unter den Funden, s. Daumas 2005, 867-868. Zum Grab s. Jeammet 2003, 109-117 mit Abb.

<sup>206</sup> Avronidaki 2007, 100. 101-102. 111. 113. 114. Dies folgert sie vor allem aus den ‚Kabirenbildern‘. Avronidaki benennt auch Fundgruppen, die mit nur sehr wenigen Beispielen im Fundgut des Kabirions vertreten sind. So z. B. das att.-rf. Choenkännchen, s. Wolters – Bruns 1940, 86 Taf. 22, 2; 40, 14, oder vier Terrakottafragmente von Knaben auf einem Ziegenwagen, s. Schmaltz 1974, 137. 182-183 Nr. 372-373. Schmaltz datiert die Stücke ans Ende des 5. Jhs. v. Chr. Thematische identische Terrakottagruppen gehören aber ans Ende des 4. und den Anfang des 3. Jhs. v. Chr., s. Schmidt 1998, 82 Nr. 112 Taf. 21 (2.-1. Jh. v. Chr.); Jeammet 2003, 188. 216 Nr. 151; Aravantinos 2006, 738. 748 Abb. 5.

<sup>207</sup> s. F. II. 1. Ein Mysterienkult?

der Gottheit in exzellenter Verfassung präsentieren<sup>208</sup>. Selbiges Erklärungsmodell kann auch für die wenigen Terrakotten von Mädchen geltend gemacht werden. Denkbar wäre auch, dass die Eltern die Jünglingsterrakotten weihten, um für ein ideales Heranwachsen ihrer Söhne zu bitten. Deutlich wird zudem, dass offenbar jugendliche Männer eine bedeutsame Rolle im Kultgeschehen spielten.

Mit ca. 100 Stück ist der Figurentypus eines [unbärtigen Knaben](#), der mit angezogenen Beinen auf dem Boden oder auf einem quadratischen Block sitzt, vollständig in einen Mantel gewickelt ist und eine pilosförmige Kopfbedeckung trägt, recht repräsentativ im Kabirion vertreten<sup>209</sup>. Stilistisch ordnet Schmaltz diese Figuren dem Strengen Stil zu, doch schließt er nicht aus, dass die Matrizen länger, vielleicht bis ins 4. Jh. v. Chr., verwendet wurden<sup>210</sup>. In selbigem Zusammenhang diskutiert Schmaltz auch die bisher vertretenen Deutungsmöglichkeiten, die aufgrund des Pilos Hermes und Hirtenjungen vorschlagen und Kinder wegen des Sitzmotivs. Schmaltz entscheidet sich für die Benennung als Hirtenjungen, da das Fehlen einer Chlamys und das „Motiv des Für-sich-Kauerns“<sup>211</sup> eine Deutung als Hermes ausschließen und die Figurinen mit den Darstellungen von Kindern verbinde, die „am Boden hocken oder spielen“. Dabei charakterisieren Mantel und Pilos die Knaben als Schäfer. Schmaltz ist zuzustimmen, dass sich eine Beurteilung der ‚Hirtenjungen‘ schwierig gestaltet, da die ikonographische und vor allem die motivische Konstellation kaum Pendants in der griechischen Flächenkunst oder Rundplastik besitzt. Gleichwohl kann versucht werden, die markantesten Elemente der Ikonographie und des Motivs – den Pilos, die Unbärtigkeit, den Mantel und das Sitzmotiv – sowie deren Kombination in diesem Figurentypus zu beurteilen.

Meist tragen in griechischen Darstellungen Heroen den Pilos<sup>212</sup>, ebenso Fußsoldaten auf böotischen Grabstelen, wo die Pilois als metallene Kegelhelme zu verstehen sind<sup>213</sup>, und Handwerker, Hirten und Bauern haben einen kegelförmigen Filzhut auf<sup>214</sup>. Desgleichen tragen Babys auf attischen Grabstelen und Terrakottafigurinen Spitzkappen. Die Kleinkinder sind eng in ein Tuch gewickelt oder sitzen nackt auf dem Boden – ähnlich den Kleinkindterrakotten aus dem Kabiri-

<sup>208</sup> ThesCRA I (2004) 270 s. v. A. Dedication as gift, the vocabulary of dedication, the place of dedication (R. Parker); von Hesberg 2007, 303.

<sup>209</sup> Auf dem Boden sitzende Figuren dieses Typs, s. Schmaltz 1974, Nr. 251-252 Taf. 20. Nr. 255-261 Taf. 21. Auf einem Block Sitzende, s. Schmaltz 1974, Nr. 253 Taf. 21.

<sup>210</sup> Schmaltz 1974, 102.

<sup>211</sup> Schmaltz 1974, 102.

<sup>212</sup> z. B. Odysseus oder die Dioskuren, s. LIMC III (1986) 568 s. v. Dioskouroi (A. Hermay); LIMC VI (1992) 967 s. v. Odysseus (O. Touchefeu-Meynier).

<sup>213</sup> Schild-Xenidou 2008, Nr. 57 Taf. 22 b: [Grabstele des Rhynchon](#) aus schwarzem Granit, Theben Arch. Mus. 55, um 410 v. Chr.; Schild-Xenidou 2008, Nr. 55 Taf. 20 b: [Grabstele des Mnason](#) (s. auch hier) aus schwarzem Granit, Theben Arch. Mus. 57, 420/410 v. Chr.; Schild-Xenidou 2008, Nr. 56 Taf. 21 b: [Grabstele des Saugenes](#) aus schwarzem Granit, Theben Arch. Mus. 56, um 410 v. Chr. Originale Helme vom Pilos-Typ aus klassischer Zeit, s. Bottini et al. 1988, 151-158.

<sup>214</sup> DNP 9 (2000) 1022 s. v. Pilos (R. Hurschmann); vgl. beispielsweise die Kopfbedeckung des Hirten Eurytion, s. Muth 2008, 66-85 Abb. 31-47.

on<sup>215</sup>. Eng in einen Mantel gewickelt sind z. B. Jünglinge in den Adorantenszenen auf den Kabirenbechern<sup>216</sup> (Abb. 38, 297. 389). Dass es sich dabei aber nicht um ein altersspezifisches Trachtmerkmal handelt, veranschaulicht der weißbärtige Mann auf dem Wagen von 289. Die Trageweise scheint als angemessene Bekleidung eine ehrfurchtsvolle Haltung der Gottheit gegenüber zum Ausdruck zu bringen, oder funktional zu sein, um sich vor Kälte oder dem Schmutz der Straße zu schützen. Das am Boden Hocken der ‚Hirtenjungen‘ erinnert an [die nackten Kleinkindfiguren](#), von denen ca. 150 im Kabirion gefunden wurden<sup>217</sup>. Abweichend von der Sitzweise der ‚Hirtenjungen‘ mit angewinkelten Beinen haben die nackten Kinderfigurinen das eine oder manchmal beide Beine zur Seite gelegt, um das kraftlose und unbalancierte Dasitzen eines Kleinkindes auszudrücken<sup>218</sup>. Die weiche und dickliche Formulierung des Körpers, die Nacktheit, der haarlose Kopf und das Fingerlutschen charakterisieren die Figurinen nachdrücklich als Babys<sup>219</sup>; doch findet sich keines dieser Merkmale an den ‚Hirtenjungen‘. Die ikonographische Zusammenführung von kegelförmigen Hütchen, unbärtigem Gesicht, vollständiger Bekleidung und der sitzenden Darstellungsweise engt das Spektrum möglicher Deutungen aber gleichwohl auf Kleinkinder oder Knaben ein, für die kein Anlass besteht, sie dezidiert als Hirten

<sup>215</sup> s. Anm. 218. Die Pilos tragenden Kleinkinder sind von verschiedenen Fundorten in Böotien, der Peloponnes, Unteritalien und Kleinasien bekannt, s. Kountouri – Harami – Vivliodetis 2016, 185. 191 Abb. 9: [hockende Knaben mit Pilos](#) und [sitzende Kleinkinder](#) aus einem Kindergrab bei Theben, 1. Hälfte 5. Jhs. v. Chr.; Alexandropoulou 2015, 355 Abb. 14: [hockender Knabe mit Pilos](#) aus einem Grab bei Chaironeia, 400-350 v. Chr., Merker 2000, 72-73 Nr. C 233; C 235 Taf. 19. Nr. C238; C 240-241; C 243; C 250 Taf. 20: [Terrakotten](#); Ammerman 2007, 146-147 mit Anm. 59: [Grabrelief](#) und 60 [Terrakotten](#). 146 Abb. 7.18: [Terrakotte](#) zweier Babys in Wiege; CIRh 4 (1931-38) 159-163. 160 Abb. 159: Grab 63, Nekropole Macri Langoni bei Kamiros auf Rhodos, [nackter, am Boden hockender Knabe mit Spitzhut](#) und weitere Beigaben, u. a. eine Schildkröte und ein Vogel, frühklassisch. 140-146. 143 Abb. 137: Grab 54, Nekropole Macri Langoni bei Kamiros auf Rhodos, [nackter, am Boden hockender Knabe mit Spitzhut](#), weitere Beigaben sind ein hockender Silen, ein Phormiskos, zwei weibliche Protomen, zwei sitzende Frauen, ein gelagerter Löwe und eine Schildkröte, spätarchaisch; Bieber 1961, 45-47. 46 Abb. 185: Grab aus Athen mit 14 Terrakotten, u. a. [alte Amme mit Kleinkind](#), das in Tuch gewickelt ist und einen Pilos trägt (s. Bieber 1961, 46-47 Abb. 185-198), 380-350 v. Chr.; Vierneisel-Schlörb 1997, 61 Nr. 183 Taf. 34, 1-2: Streufund aus dem Kerameikos in Athen, [nackter, auf dem Boden hockender Knabe mit Spitzhut](#), 2. Viertel 5. Jh. v. Chr. Zwei Streufunde von hockenden Knaben mit Pilos aus der Nekropole von Ela-teia in Phthiotis, s. Paris 1891, 51. 53 Taf. 1, I-II.

<sup>216</sup> Eine Terrakottafigurine in Kassel desselben Haltungsmotivs weicht von den Exemplaren aus dem Kabirion durch die schulterfreie Drapierung des Himations ab, s. Sinn 1977, 39-40 Nr. 69 Taf. 24. Vgl. auch LIMC IV 2 (1988) 578 Nr. 234 s. v. Demeter (L. Beschi): [Weihrelief an Demeter und Persephone](#), aus Eleusis, Paris Louvre, 2. Hälfte 4. Jh. v. Chr.; Tagalidou 1993, Taf. 16: [Weihrelief an Herakles](#), wahrscheinlich aus Athen, Venedig Arch. Mus., 420/410 v. Chr.

<sup>217</sup> Figuren, die in den Mantel gehüllt auf dem Boden kauern, sind extrem selten in der klassischen Kunst. Ein Beispiel bietet die Figur des Glaukos auf einer att.-weißgrundigen Schale des Sotades aus Athen, wobei hier die Deutungen aufgrund des Bildthemas – Glaukos mit Polyeidos sitzen im Grab des Glaukos – weit auseinander gehen. Das eine Mal wird Glaukos als tot dasitzend, das andere Mal als lebend gedeutet, s. Hoffmann 1997, 120; Cohen 2006, 305.

<sup>218</sup> Schmaltz 1974, 103-107. 173-174 Nr. 264-281 Taf. 21-22.

<sup>219</sup> Terrakotten dieses Typs wurden auch in Gräbern von Kindern gefunden. So z. B. im Kerameikos in Athen, s. Vierneisel-Schlörb 1997, 59 (zu rhodischen Gräbern). 61-62 Nr. 185 Taf. 35, 1-2: Grab HTR 65 eines Kindes, Kerameikos in Athen, [nackter, am Boden hockender Knabe](#), weitere Beigaben sind thronende Frauenfiguren (33-34 Nr. 104-105 Taf. 22, 2), eine Sirene (74 Nr. 229 Taf. 45, 1) und ein Hund (174-175 Nr. 579 Taf. 100, 9), um 470-450 v. Chr. Anders als Barbara Vierneisel-Schlörb im Fließtext angibt, wurde der hockende Knabe Nr. 184 in das Grab eines Erwachsenen beigegeben, s. Vierneisel-Schlörb 1997, 59. 61 Nr. 184 Taf. 34, 3-6. CIRh 4 (1931-38) 335. 334 Abb. 370: Grab 188 eines Jugendlichen (?), Nekropole Macri Langoni bei Kamiros auf Rhodos, [nackter, am Boden hockender Knabe](#), weitere Beigaben sind ein hockender Silen, ein Vogel und eine sf. Lekythos, um 500 v. Chr.

oder Schäfer aufzufassen. Neben den nackten Babyfigurinen und den Jünglingsterrakotten exemplifizieren auch die Kinder mit Pilos die charakteristische Erscheinung jüngerer Knaben, die das positive Auftreten des Dargestellten vor Kabiros verbildlichen, oder der Sorge des Stifters um das eigene Kind Ausdruck verleihen sollten. Diese Annahme wird von Theodora Hadzisteliou-Price bestätigt, die ausgehend von Fundkontexten solcher Figurinen im griechischen Siedlungsraum betont, dass die Statuetten, die Eltern vor allem in Heiligtümer von Kourotrophos-Gottheiten weihten, sterbliche Kinder meinen<sup>220</sup>.

In ganz gleicher Weise können die ca. 50 Terrakotten von [gelagerten, bärtigen Männern](#) (s. auch [hier](#) und [hier](#)), deren Weihung sich auf die 1. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. beschränkt, als standardisiertes Bildnis eines Stifters verstanden werden, der am Kultfest im Kabirion teilnimmt. Für den Einzelfall kann nicht ausgeschlossen werden, dass Kabiros die Ikonographie des gelagerten Dionysos bereits vor der Einführung der Kabirenbecher besaß und die Terrakotten als Bildnis des Gottes geweiht wurden. Mit den Attributen Kantharos und Ei, wie sie auch die Terrakotten der gelagerten Männer halten, ist auch Kabiros in Darstellungen auf den Kabirenbechern ausgestattet (Abb. 38, 297. 302). Unwahrscheinlich ist hingegen Michèle Daumas Annahme, die tönernen Zecher würden sowohl Kabiros als auch Pais zeigen<sup>221</sup>. Auf keiner Darstellung, die im Kontext des Kabirions Verwendung fand, kann Pais als gelagerter Symposiast identifiziert werden. Zudem ist nur eine Terrakotte eines unbärtigen Gelagerten überliefert<sup>222</sup>, die kaum als Beleg für eine etablierte Darstellungstradition herangezogen werden kann.

Die ungefähr 110 Figurinen von [breitbeinig hockenden und dickbauchigen Silenen](#) mit großem Bart, Stirnglatze, knolliger Stupsnase und spitzen Ohren sind durch die Wiedergabe eines schlaff herunterhängenden oder erigierten Phallos charakterisiert<sup>223</sup>. Erstere haben ihre Hände auf den Knien abgelegt und zweite halten sich den dicken Bauch. Zwei Drittel der Silene im nicht-ithyphallischen Typus spielen den Diaulos. Schmaltz datiert diese Gruppe vornehmlich in die 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr., wohingegen die ithyphallischen Silene die Reihe des Figurentypus in spätarchaischer Zeit einleiten<sup>224</sup>.

Der Beweggrund des Stifters, ein solches Silensbild zu weihen, kann allein durch den Hinweis auf den dionysischen Charakter des Kabiroskultes nicht erklärt werden<sup>225</sup>. Das Motiv des frontalen Sitzens mit geöffneten Beinen, das das Glied in extremem Widerspruch zum kleinen

<sup>220</sup> Hadzisteliou-Price 1969, 104-110.

<sup>221</sup> Daumas 1998, 28; Daumas 2005, 857.

<sup>222</sup> s. Anm. 167.

<sup>223</sup> Schmaltz 1974, Taf. 2 Nr. 12: [böot. Terrakottafigur](#) eines Silens, Athen NM 10342, 1. Vt. 5 Jh. v. Chr.; Schmaltz 1974, Taf. 2 Nr. 22: [böot. Terrakottafigur](#) eines Silens, Athen NM 10347, 1. Vt. 5 Jh. v. Chr.

<sup>224</sup> Schmaltz 1974, 31.

<sup>225</sup> Henner von Hesberg z. B. verknüpft – ausgehend von Lorenz Töpperwien 1995 – die Rundbauten, die spezielle Symposionskeramik und die Terrakottatypen miteinander, die um 500 v. Chr. ins Heiligtum eingeführt wurden. Die Figuren von „Silenen, hockenden Knaben, jungen Männern mit Musikinstrumenten, Opfergaben und -tieren, Symposiasten auf der Kline und komischen Figuren“ hätten „durchaus dieses Milieu umschrieben“, s. von Hesberg 2007, 307.



und somit tugendhaften Phallos sichtbar macht, ist insbesondere in der attischen Vasenmalerei ein häufig verwendeter Bildtypus für Silene und Satyrn, die in diesen Bildern zum Teil auch masturbierend dargestellt sind<sup>226</sup>. Die frontal sitzenden Terrakottasilene exemplifizieren einen der elementarsten Wesenszüge der Satyrn: ihre normkonträre, unkontrollierte Sexualität und ihr zügelloses Auftreten. Den festiven Aspekt, der ebenfalls zum ihrem Daseinskontext zählt, verbildlicht das Flöte-Spielen. Gerade die frontale Sitzweise und der ikonographische Fokus auf den Phallus stellen die Terrakottasilene aber auch neben emblematische Figuren wie den dämonen- und zwergenhaften Bes<sup>227</sup>.

Direkt mit dem Anlass der Weihung ist nun die Frage verknüpft, welche gedankliche Vorstellungswelt bei der Wahl des Silensbildes hereinspielte und welcher Personenkreis diese Terrakotten stiftete. Hierfür muss ein Blick auf Vergleichskontexte, genauer Grabkontexte, geworfen werden. Dokumentierte Grabfunde sind u. a. aus Akraiphnion, Athen, Halai in der Phokis, Rhodos und von Bolschaja Blisnitza auf der Halbinsel Taman, dem antiken bosporanischen Reich, bekannt<sup>228</sup>. Die Grablegen aus dem Kerameikos-Friedhof in Athen sind aufgrund der Körperbestattung in Amphoren oder Tonwannen und aufgrund von Skelettfunden sehr wahrscheinlich als Kindergräber zu bestimmen<sup>229</sup>. Auch bei der Mehrzahl der übrigen Gräber scheint es sich um Kindergräber zu handeln<sup>230</sup>. Die jeweilige Figurenausstattung in diesen Gräbern setzte sich aus einem recht einheitlichen Set an Terrakottatypen zusammen: Neben den Silenen wurden am Boden hockende, nackte und bekleidete Kleinkinder, weibliche thronende Gestalten, weibliche Protomen, bärtige Hermen und Tiere wie Vögel, Löwen, Schweine und Schildkröten beigegeben<sup>231</sup>. Abgesehen von den weiblichen Figuren sind dieselben Typen auch in größerer und klei-

<sup>226</sup> Heinemann 2016, 127. 130. 640 Anm. 351; Beckel – Froning – Simon 1983, 92 Nr. 39. 93 Abb. oben: att.-rf. Kylix mit der Darstellung eines frontal sitzenden Satyrs mit schlaffem Glied, Epiktetos, Würzburg Martin-von-Wagner-Mus. L 468, um 520 v. Chr.; LIMC VIII (1997) 1121 Nr. 111-115 s. v. Silenoi (E. Simon): Beispiele von frontal sitzenden und masturbierenden Silenen auf att.-sf. Vasen. Laut Heinemann 2016, 127, tritt das Motiv im späten 6. Jh. v. Chr. in der attischen Vasenkunst auf und ist das gesamte 5. Jh. hindurch vorhanden.

<sup>227</sup> LIMC III (1986) s. v. Bes 107 (T. Tam Tinh).

<sup>228</sup> Allgemein zu Funden von Silenterrakotten in Gräbern von Kindern und Frauen, s. Vierneisel-Schlörb 1964; Vierneisel-Schlörb 1997, 77 mit Anm. 135-136; Himmelmann 1994, 105-112.

<sup>229</sup> Vierneisel 1963, 29; Vierneisel-Schlörb 1964, 87.

<sup>230</sup> Die Beigaben eines der Begräbnisse, Grab Nr. 4, im Grabhügel Bolschaja Blisnitza galten einer Frau, die vielleicht den Status einer Priesterin besaß, s. Peredolskaja 1964, 5. 29 Taf. 1; 14, 3; Webster – Green 1978, 48 Nr. AT 10 (um 400 v. Chr.). 56-57 Nr. 20; 21. 59 Nr. 23 (400-375 v. Chr.). 119-120 Nr. AT 89-95 (350-325 v. Chr.); Himmelmann 1994, 107-112.

<sup>231</sup> Hadzisteliou-Price 1969, 110; Knigge 1976, 58-59. Akraiphnion: Sabetai 2000, 508-509: In Gräbern der 1. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. wurden neben diversen Vasen (Kantharoi, Exaleiptra, Pyxiden, Phialen, Kylikes, Saugfläschchen etc.) vor allem stehende und sitzende, weibliche Figuren, Tiere wie Ziegen, Schweine und Tauben, Hähne, ferner Phormiskoi, Spielsteine, Astragale sowie Äpfel und Granatäpfel (Feigen?) sowie allgemein Glasperlen gefunden. In der 2. Hälfte des 5. und zu Beginn des 4. Jhs. v. Chr. veränderten sich die Beigaben dahingehend, dass Bauchlekythen, Karchesia, Askoi, Lotus-Palmetten-Kylikes sowie hockende Silene und Kleinkinder mitgegeben wurden. In der 2. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. blieben Terrakottabeigaben aus, und auch die Vasen wurden seltener in Gräber von Kindern gelegt. Athen, Kerameikos: Vierneisel-Schlörb 1997, 40. 79 Nr. 241 Taf. 48, 3 (Silen). 81 Nr. 246 Taf. 49, 5 (kauender Pan mit Syrinx). 46-49 Nr. 139-145 Taf. 27-29 (Figurensatz): Grab HS 264 eines Kindes, Kerameikos in Athen, kurz nach 400 v. Chr. Die Beigaben bestehen aus einer att.-rf. Bauchlekythos, zwei Minaturlekythen, einer Pyxis, einem ‚Saugfläschchen‘ und zehn Terrakotten, die verschiedene Figurentypen umfassen: Zwei Flöte spielende Silene und ein Syrinx blasender Pan, eine stehende Frauenfigur mit Phiale (Nr. 139), eine stehende Frau mit geschultertem kleinen Mädchen (Nr. 140), ein Apollon Kitharodos (Nr. 141), eine Manteltänzerin nebst einem Altar (Nr. 142), eine thronende Kybele (Nr. 143), eine

nerer Zahl im Kabirion vertreten. Aus den Grabbefunden ergibt sich aber eine konkrete Verbindung zwischen Kindern oder Jugendlichen, denen die hockenden Silene womöglich, in Anlehnung an den ikonologisch ähnlichen Bes, als Schutz verleihende Kourotrophoi mitgegeben wurden<sup>232</sup>. Auf diese Rolle verweisen auch einige Terrakottafigurinen, die einen Silen mit einem Kleinkind im Arm zeigen<sup>233</sup>.

Dass Silenen eine derartige Funktion zugesprochen wurde, führen mehrere Fragmente attischer Satyrspiele vor Augen. Hier tritt Papposilen als Vater des jungen und verspielten Satyrchors auf, seinen παῖδες<sup>234</sup>. Deziert als Paidotrophos des kindlichen Dionysos inszenierte Sophokles den Silen in seinem Satyrspiel *Dionysiskos*<sup>235</sup>, und als Beschützer und Erzieher des kleinen Perseus führt ihn Aischylos in den *Diktyulkoi* desselben Genres vor<sup>236</sup>. Ebenso be-

stehende weibliche Figur mit Tympanon (Nr. 144) und drei weibliche Sitzfiguren (Nr. 145); s. auch Jeammet 2003, 122-123. 122 Abb. 26. Knigge 1976, 131 Nr. 181; Vierneisel-Schlörb 1997, 78 Nr. 239 Taf. 48, 1-2 (Silen). 173 Nr. 566 Taf. 99, 6 (Schwein). 178 Nr. 603 Taf. 103, 4: Grab HW 213, Skelettgrab eines Kindes, u. a. hockender Silen sowie Eber und Vogel, um 470/460 v. Chr. Vierneisel-Schlörb 1964, 90-92. 100 Taf. 53, 1: Grab HS 202 des Euphoros, Terrakotte eines ähnlich den Silenen hockenden Affen, weitere Beigaben sind u. a. mehrere weißgrundige Lekythen, ein Glanztonkarchesion, ein Napf, zwei Strigileis und ein Knochenastragal, um 430/420 v. Chr. Makri Langoni, Kamiros auf Rhodos: CIRh 4 (1931-38) 335. 334 Abb. 370: Brandgrab 188 eines Jugendlichen (?), Nekropole Macri Langoni bei Kamiros auf Rhodos, Beigaben sind eine nackte, am Boden hockende Knabenfigurine, ein hockender Silen mit erigiertem Glied, eine Vogelterrakotte und eine sf. Lekythos, um 500 v. Chr. Halai (Phokis): Grab 11 mit stehender Mädchenfigurine mit Polos, Widderträger und Silen, s. Goldman – Frances 1942, 384. 387-388 Nr. II a. 2; 7 (Mädchenfigurine) Taf. 7. 390 Nr. V a. 2 (Kriophoros). 390 Nr. V c. 3 (Silen) Taf. 20. Grab 200 mit bekränzter, sitzender Frau mit Schleier, stehendem Mädchen mit Schleier und Kranz, einer Vogelfigur und einem Silen, s. Goldman – Frances 1942, 387 Nr. I c. 7 (sitzende Frau) Taf. 4, Mitte unten. 388 Nr. II b. 6 (stehendes Mädchen). 389 Nr. VI a. 13 (Vogel). 390 V. c. 3 (Silen) Taf. 20. Beide Gräber datieren zwischen 420-390 v. Chr. Für das unteritalische Tarent in der Zeit vom 4.-1. Jh. v. Chr. konnte Daniel Graepler nachweisen, dass 60% aller Gräber mit Terrakottabeigaben Kinderbestattungen waren, s. Graepler 1997, 238. Die Beigabenzusammenstellung besteht jedoch aus hellenistischen Figurentypen.

<sup>232</sup> Hadzisteliou Price 1978, 201; Sinn 1983. Ulrich Sinn führt die Figurinen archaischer, ostionischer ‚Dickbauch-Dämonen‘, die nicht nur in Kleinasien, sondern auch auf den Kykladen, dem griechischen Festland und in Unteritalien in Gräbern wie auch Heiligtümern gefunden wurden, auf Vorbilder aus Ägypten, genauer den Gott Bes, zurück. Seines Erachtens belegt die Kongruenz des Bedeutungs- und Verwendungskontexts der Figuren, insbesondere der griechischen als Motiv in Heiligtümern von Kourotrophos-Gottheiten, deren „Übereinstimmung in den Glaubensvorstellungen“, s. Sinn 1983, 89.

<sup>233</sup> Hadzisteliou Price 1978, 71 Abb. 45: Terrakottafigurinen, Athen NM 8060; Simon 2004, 78 Abb. 6: Röm. Marmorstatue des Papposilen mit Dionysoskind nach einem Original des Lysipp, München Glyptothek 238, 2. Hälfte 4. Jh. v. Chr. (Original).

<sup>234</sup> Silen bezeichnet die Satyrn als seine Kinder, z. B. Aischyl. *Diktyulkoi* F 47 a (Radt) 805. Satyrn bezeichnen den Silen als Vater, z. B. Soph. *Ichn.* 169.

<sup>235</sup> Allgemein zu Silen als Vater im Satyrspiel, s. Seaford 1976, 220; Green – Handley 1995, 23; Conrad 1997, 223. 224. 226; Krumeich – Pechstein – Seidensticker 1999, 24-25; Seidensticker 2003, 100-101. 105. Zu *Dionysiskos*, s. Conrad 1997, 150-152; Krumeich – Pechstein – Seidensticker 1999, 250-258. Selbige Konstellation in Euripides’ *Kyklops*, s. Conrad 1999, 162-165; Krumeich – Pechstein – Seidensticker 1999, 434. Satyrn als Kourotrophoi für göttliche Kinder vergleichbar den Koureten, die das Zeuskind beschützen, s. Strab. 10, 3, 11.

<sup>236</sup> Conrad 1997, 49-54; Krumeich – Pechstein – Seidensticker 1999, 107-124. Perseus wird mit seiner Mutter Danae von den *Diktyulkoi*, den ‚Netzziehern‘ *Diktys* und einem unbekanntem Helfer, an den Strand der Insel Seriphos gezogen, wo sich auch Silen mit seinen Satyröhnen aufhält. In den erhaltenen Partien präsentierte Aischylos Silen als umsorgenden Ziehvater, der Perseus ausmalt, dass er ihn wie seine eigenen Satyröhne in der Jagd und Nahrungszubereitung unterweisen werde und dass Perseus „bei Mama und bei diesem Papa“ – damit meint Silen sich selbst – schlafen könne, s. Krumeich – Pechstein – Seidensticker 1999, 117; s. auch Conrad 1999, 46. Der kleine Perseus reagiert offenbar äußerst neugierig auf Silen und erfreut sich sehr an seinen außergewöhnlichen körperlichen Eigenheiten, wie der Glatze, s. Aischyl. *Diktyulkoi* F 47 a (Radt) 786-795, Übs. Krumeich – Pechstein – Seidensticker 1999, 116-117: „... er lacht und sieht auf meinen ... / ... der kleine Knirps den speckigen rotglänzenden Glatzkopf – μιῦλτ[ό]πρεπτον φαλακρὸν – / ... (ein Papa), (der gefällt?) ...“

schreibt Asitoteles den Silen als weisen Philosophen<sup>237</sup>. Auch auf attischen Vasenbildern des 5. Jhs. v. Chr. erscheint Papposilen als Erzieher und Beschützer des Dionysoskinds, das von Hermes im Kreise der Nymphen an ihn übergeben wird. Mit dem kleinen Dionysos auf dem Arm ist Silen auch häufiger Thema der Klein- wie Großplastik<sup>238</sup>. Dass ein Erzieher wie Silen auf den ersten Blick wenig ideal für seine Aufgabe erscheint, ist nicht ungewöhnlich für die griechische Kulturgeschichte. Bekanntes Beispiel ist der Kentaur Chiron, der im Mythos für eine Vielzahl von Heroen als Lehrer auftritt<sup>239</sup>. Gerade ihre ambivalente Natur befähigte Mischwesen in den Augen der Griechen als Kenner besonderen Wissens, etwa für die Jagd oder die Medizin. Und immerhin galt Papposilen als Erzieher eines Gottes, des Dionysos.

„In besonders grosser Anzahl sind Tierfiguren vorhanden“<sup>240</sup>, schrieb Wolters kurze Zeit nach Abschluss der ersten Grabungen. Diese Terrakotten sind abgesehen von seinem Vorbericht bis heute unpubliziert<sup>241</sup>. Von diesen stellen die [Stierfigurinen](#) ([s. auch hier](#) und [hier](#)), die durchschnittlich ca. 7 cm lang sind, mit ungefähr 630 Stück die größte Gruppe, wobei bei der Mehrzahl nur der Kopf und der Körper aus der Form gewonnen und die Beine mit der Hand angeknetet wurden. Stilistisch lassen sie sich die wenigen, von denen Abbildungen vorliegen, grob ins 5. Jh. v. Chr. einreihen<sup>242</sup>. Stratigraphisch ist keine genauere Datierung zu gewinnen, da die Funde allesamt aus der hellenistischen Aufschüttung stammen, die nur einen *terminus ante quem* mit dem Umbau des Heiligtums im frühen Hellenismus zulässt<sup>243</sup>. Wolters merkt allerdings an, dass keine der Stierfiguren die für die Archaik typische Streifenzier aufweist<sup>244</sup>, und seines Erachtens erlauben es „die besseren Exemplare (...), die Entstehung des Typus um 500 anzusetzen“<sup>245</sup>. Ob die Tonstiere durchgehend bis zur Auflassung des Heiligtums im dritten Viertel des 4. Jhs. v. Chr. geweiht wurden, kann momentan nicht eruiert werden, doch verweisen einige metallene Stierfigurinen stilistisch und gemäß dem Buchstabencharakter der Weihinschriften ins 4. Jh. v. Chr.<sup>246</sup> Die hohe Zahl der Tonstiere belegt, dass der Brauch, Stiervotive seit der geometrischen Zeit niederzulegen unverändert fortbestand und sich zu Beginn des

---

(?) ... (mit buntem Rücken?) (...) [zu Perseus gewandt] / ... Du (lachst?) mit ... [Regieanweisung] ... (siehst?) ... / ... gern hat das Küken (meinen) Schwanz (...).“

<sup>237</sup> Plut. *moralia* 27.

<sup>238</sup> LIMC III (1986) s. v. Dionysos 480-481 Nr. 686-700 (C. Gasparri); Lissarrague 1993, 215-217; Krumeich – Pechstein – Seidensticker 1999, 253-255; Terribili 2003.

<sup>239</sup> s. hierzu *D. III. 3a) Peleus, Achill und Chiron (399)*.

<sup>240</sup> Wolters 1890, 355.

<sup>241</sup> s. Anm. 167.

<sup>242</sup> Für eine genaue Datierung müssten die Stücke untersucht werden; vgl. aber Selekou 2015, 361. 364 Abb. 7 (5. Jh. v. Chr.)

<sup>243</sup> s. *E. I. 6. Die mächtige Fundschicht und Appendix 3. Die ‚hellenistische Aufschüttung‘*.

<sup>244</sup> Beispiel für eine solche Figurine mit Streifenzier, s. Sinn 1977, 37 Nr. 59-60 Taf. 21 (6. Jh. v. Chr.).

<sup>245</sup> Wolters 1890, 356. Sieben Stierterrakotten, die sich im David and Alfred Smart Museum of Art der Universität von Chicago befinden, wurden von Carl D. Buck mit der Provenienzanzeige „at the temple of Cabiroi near Thebes“ erworben, s. Elhard 1998, 101-104 mit Abb. Wie es scheint waren die Stierkörper rot bemalt, Hörner, Ohren, Nase und Bauch mit weiß unterlegt. K.C. Elhard datiert die schematischen Figurinen mit kegelförmigen Füßchen, kräftiger Wamme und kompakten Körper ins 5. Jh. v. Chr.

<sup>246</sup> s. *E. I. 4e) Die Inschriften auf den Kabirenbechern*. Völlig unbegründet ist Erin Thompsons Aussage, die Stierfigurinen seien von den Kabirenbechern abgelöst worden, s. Thomposon 2008, 127.

5. Jhs. v. Chr. einzig ein Wandel im Material vollzog: Statt Bronze gab man nun dem Werkstoff Ton den Vorzug<sup>247</sup>.

Unabhängig vom Materialwandel lassen sich verschiedene Überlegungen zur Bildintention der Stierfigurinen anstellen. So könnten die Stiere als Substitut für ein echtes, individuell der Gottheit dargebrachtes Opfertier verstanden worden sein, ferner als bildliche Wiedergabe oder *pars pro toto* des eigenen Rinderbesitzes, um die Gottheit um dessen gesunden Weiterbestand zu bitten, oder als Verkörperung der Wesensart der Gottheit. Schmaltz sucht eine Erklärung in der Tatsache, dass die Stiere als früheste und alleinige Motivgattung im Kabirion auftraten. Dies ist seines Erachtens zeitspezifisch bedingt, da auch in anderen frühgriechischen Heiligtümern wie Olympia oder Delphi Metallfigurinen von Stieren an die jeweiligen Gottheiten geschenkt wurden. Somit gehe die Themenwahl auf „vorgriechische Vorstellungen vom Stier“ und eine „vorgriechische Tradition“ zurück, in der der Stier als „Opfertier par excellence“ angesehen wurde<sup>248</sup>. Gleichzeitig möchte Schmaltz wegen der lang anhaltenden Kontinuität der Stierweihungen eine kultspezifische Besonderheit erkennen, die in der „wesensmäßigen Beziehung zwischen Kabiros und dem Stier“<sup>249</sup> begründet liege und die ab 500 v. Chr. in modifizierter Weise beibehalten worden sei. Schmaltz lenkt den Blick auf die vermeintlich enge Bindung zwischen dem Stier und Dionysos, an dessen Erscheinungsbild die Ikonographie des Kabiros spätestens um 430/420 v. Chr. assimiliert worden sei. Auf diese Beziehung wird vornehmlich in literarischen Quellen eingegangen, wie z. B. bei Euripides. Zu Beginn der *Bakchen* wird Dionysos vom Chor als ταυρόκερων θεὸν – der Stierhörner tragende Gott – angesprochen. Später tritt er dem benommenen Pentheus in Form eines Stieres gegenüber<sup>250</sup>. Doch bildlich ist Dionysos selten mit einem Stier assoziiert<sup>251</sup>, und vor dem Hellenismus ist er in der Kunst nicht mit Stierhörnern versehen worden. Der Eindruck einer starken Bindung zu diesem Tier beruht vor allem auf späteren Bild- und Textquellen<sup>252</sup>. Somit erscheint es wenig wahrscheinlich, dass Kabiros aufgrund seiner ikonographischen Affinität zu Dionysos mit Stieren in Verbindung gebracht wurde, zumal die Assoziation von Kabiros mit Dionysos für die Frühzeit des Kabirions nicht belegt wer-

<sup>247</sup> Der unvollständige Publikationsstand im Kabirion hinterließ in der Forschung bisweilen den irreführenden Eindruck, dass parallel mit dem Aufkommen der Terrakottaweihungen im Verlauf der 1. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. die Anzahl der Bronze- und Bleitiervotive allmählich abnahm, s. Schmaltz 1980, 160. 161-162. 162-163; Töpferwien 1995, 110 mit Anm. 4; Schachter 2003, 127.

<sup>248</sup> Schmaltz 1980, 160. 161. 163. 164.

<sup>249</sup> Schmaltz 1980, 161. 164.

<sup>250</sup> Eur. Bacch. 100. 920-923. Auch der Chor ruft die Epiphanie des Dionysos herbei, der als Stier, vielköpfige Schlange oder feuerschnaubender Löwe erscheinen soll, s. Eur. Bacch. 1015-17. Ferner wird Dionysos in einem Kultlied der elischen Frauen als stierförmig beschrieben, s. Plut. qu.Gr. 299b; Dodds 1960, S. XVIII; RE V (1903) 1032 (s. v. ταῦρος). 1041 s. v. Dionysos (O. Kern)

<sup>251</sup> z. B. auf wenigen attisch-schwarzfigurigen Vasen mit der Darstellung des sitzenden Dionysos, der von zwei auf Stieren reitenden Mänaden flankiert wird, oder Darstellungen des auf einem Stier reitenden Dionysos, s. LIMC III 1 (1986) 460-461 Nr. 426-427; 435-436 s. v. Dionysos (C. Gasparri). Einige jugendliche, rundplastische Köpfe, deren Originale in klassische und hellenistische Zeit datieren, könnten Dionysos darstellen, s. LIMC III 1 (1986) 440-441 Nr. 157-159.

<sup>252</sup> Zu den nachklassischen Quellen, s. LIMC III 1 (1986) 440 Nr. 154 s. v. Dionysos (C. Gasparri); Plut. Is. 364 f; Euphorion, Frgt. 14, 1 (Powell). Athenaios z. B. erklärt die Darstellung von Dionysos mit Stierhörnern als Ableitung von Trinkhörnern. Außerdem würden viele Dichter ihn als Stier bezeichnen, s. Athen. 11, 476 a.

den kann. Dass Kabiros aber aufgrund seiner eigentümlichen Wesensart, die ihm seine Verehrer zusprachen, als stierähnlich erachtet wurde, ist damit nicht ausgeschlossen.

Eine rein symbolische Bedeutung sehen Angeliki Lebessi und Michèle Daumas in den Stier votiven. So interpretiert Daumas das Stierbild einerseits als Abbild des Gottes Kabiros<sup>253</sup> und andererseits als Symbol von Fruchtbarkeit und männlicher Kraft, die die Jünglinge bei ihrer Einweihung in den Kult versprochen bekamen<sup>254</sup>. Diese These basiert zum großen Teil auf ihrer bereits angesprochenen Annahme, dass die Jünglingsterrakotten Initianden eines Mysterienkults darstellen würden. Dass der Stier ein potentes Tier ist, kann nicht von der Hand gewiesen werden; aber dass dessen körperliche Fähigkeiten gedanklich auf junge Männer transferiert wurden, kann durch keinerlei Anhaltspunkt im überlieferten Material bestätigt werden.

Nach Ansicht von Lebessi können die Stier votive aus dem Kabirion mit solchen aus dem kretischen Heiligtum des Hermes Kedrites und der Aphrodite von Kato Symi gegenübergestellt werden<sup>255</sup>. Dort setzt die Weihung von Stierfigurinen in geometrischer Zeit ein und hält bis zur Mitte des 7. Jhs. v. Chr. an<sup>256</sup>. In der Zeit danach und bis ins 5. Jh. v. Chr. sind Bleche geweiht worden, die Hermes als Jäger und Gott der Vegetation zeigen sowie vier Fragmente einer Figurine, die Lebessi zur Darstellung eines Mannes rekonstruiert, der einen Stier bei den Hörnern packt<sup>257</sup>. In Verbindung mit einer bekannten Stelle bei Strabon, der beschreibt, dass sich auf Kreta erwachsene Männer der männlichen Jugendlichen annahmen und sie unter Einbindung in ein päderastisches Verhältnis einer zweimonatigen Ausbildung in der kretischen Wildnis unterzogen, möchte Lebessi die Darstellungen auf den Blechen sowie einige geometrische Doppelfigurinen von Helmträgern als Dankesweihungen des Eromenos und seines Erziehers erkennen<sup>258</sup>. Strabon erwähnt auch, dass der Eromenos als Geschenk nach erfolgreicher Absolvierung der Ausbildung einen Kriegsmantel – *στολήν πολεμικήν* –, ein Gefäß<sup>259</sup> – *ποτήριον* – und ein Rind – *βοῦν* – erhält. Die metallenen Weihgaben aus dem Heiligtum von Kato Symi stellen somit „den symbolischen Kommentar der Wiedereinführung des Eromenos ins Polisleben“<sup>260</sup> dar. Lebessi spannt nun den Bogen vom kretischen Hermes und Aphrodite-Heiligtum über eine Überlieferung bei Pausanias (9, 22, 1) ins Kabirion bei Theben. Pausanias beschreibt einen Ritus im Kult des Hermes Kriophoros von Tanagra:

„In bezug auf die Heiligtümer des Hermes (...) erzählen sie über den einen Beinamen, daß Hermes ihnen eine Epidemie abwehrte, in dem er einen Widder um die Mauer herumtrug, (...). Wer aber von den Epheben als der schönste erklärt wird, dieser läuft am Fest des Hermes rings um die Mauer, mit einem Schaf auf den Schultern.“<sup>261</sup>

<sup>253</sup> Daumas 1998, 118.

<sup>254</sup> Daumas 2003, 141.

<sup>255</sup> Lebessi 1992 a; Lebessi 1992 b, 10-14. 16-17.

<sup>256</sup> Schürmann 1996, 164.

<sup>257</sup> Lebessi 1985, Taf. 32; 34 (A 58); 15; 54; 59 (A 21); Lebessi 1992 b, 11 Abb. 4; Lebessi 2002, 234-239 Nr. 36 Abb. 164 Taf. 32.

<sup>258</sup> Lebessi 1992 b, 10-14. 13 Abb. 5; Lebessi 2002, 214-219 Abb. 154-156; Strab. 10, 4, 20.

<sup>259</sup> Lebessi ordnet dieser Bemerkung Strabons geometrische Figurinen von Becherträgern zu, s. Lebessi 2002, 219-222 Taf. 16.

<sup>260</sup> Lebessi 1992 b, 12: „ὁ συμβολικὸς ὑπομνηματισμὸς τῆς ἐπαναφορᾶς τοῦ ἐρωμένου“. Ausführlich Lebessi 2002, 297-314.

<sup>261</sup> Paus. 9, 22, 1; Übs. Eckstein 1986-1989.

Folgt man Lebessis Gedankengang, kann die Konstellation von Hermes als Betreuer der Epheben auch für Böotien als bekanntes soziales Vorstellungskonzept vorausgesetzt werden. Als Beleg für die enge Bindung von Hermes zum Kabirion zieht Lebessi die Rückseite des verschollenen Berliner Bechers **358** heran (Abb. 50-51, **358**). Dort überreicht Hermes eine Mysterbinde an seinen Sohn Pan. Zugleich untermauert Lebessi ihre Aussage mit einem Vasenfragment aus dem Kabirion, das die Ritzinschrift EPM[A]IO[Σ] KAΣMIN[OΣ trägt<sup>262</sup>. Hermes und Pan verkörperten demnach die göttliche Paarung von Erzieher und Schüler, wobei Hermes als göttliches Vorbild der menschlichen Paragogeis die Rolle des Mysterneinführers übernahm<sup>263</sup>. Im Kabirion wiederum wurde das päderastische Paar durch Kabiros und Pais auf eine göttliche Ebene transferiert<sup>264</sup>. Trotz der deutlichen geographischen Distanz zwischen Kato Symi auf Kreta und dem Kabirion bei Theben sieht Lebessi bestätigt, dass an beiden Orten dasselbe gesellschaftliche Mentalitätsstruktur vorherrschte.

Lebessis These kann in dieser Form nicht aufrechterhalten werden. Die Übertragung der von ihr postulierten Ausbildungsinstitutionen der kretischen Gesellschaft auf Tanagra und von dort ins Kabirion schwächt das Grundgerüst ihrer These. Erschwerend kommt hinzu, dass das Rückseitenbild auf dem Kabirenbecher **358** aus ikonographischen und stilistischen Gründen als moderne Malerei identifiziert werden muss<sup>265</sup>. Gleichfalls ist unklar, welchem zeitlichen Kontext die Scherbe zuzuweisen ist, die vielleicht den Namen des samothrakischen Hermes Kasminos nennt<sup>266</sup>; aufgrund des Schriftcharakters kann sie nicht sehr viel früher als 400 v. Chr. datieren. In einigen Adorantenszenen nähern sich die Verehrer einer Herme, die aus den genannten Gründen womöglich Kabiros zeigt (**290**, **389**). Aber vor allem erweist sich Lebessis Modell von Ausbilder und Eromenos sowie deren göttlichen Äquivalenten als widersprüchlich. Kabiros und Pais würden das göttliche Exempel einer päderastischen Beziehung von älterem Lehrer und jüngerem Schüler repräsentieren, dagegen verkörperten Hermes und Pan als Vater und Sohn eine divergente Rollenkonstellation<sup>267</sup>. Außerdem stellen die von Lebessi angeführten Bildbeispiele aus Symi, wie z. B. der Stierführer, verglichen mit den zahlreichen Darstellungen von Jägern, die eine erlegte Bergziege tragen, weitaus die Minderheit dar<sup>268</sup>. Aus der Vielzahl an metallenen und tönernen Stiergoten in Südböotien eine zweimonatige Ausbildungszeit junger Epheben durch ihre Erasteis zu rekonstruieren, wie es von Strabon für Kreta geschildert wird<sup>269</sup>, kann durch den archäologischen Befund sowie die schriftliche Überlieferung nur sehr mühsam gestützt werden. Es ist eher unwahrscheinlich, dass die tönernen und metallenen Stierfigurinen von

<sup>262</sup> Wolters – Bruns 1940, 75 Nr. 344; s. *E. I. 4e) Die Inschriften auf den Kabirenbechern*.

<sup>263</sup> Als solche sind sie auf einer Inschrift aus dem Kabirion bezeichnet, die jedoch ins 3. Jh. v. Chr. datiert, s. IG VII 2428; Wolters – Bruns 1940, 20-21 Nr. 1.

<sup>264</sup> Lebessi 1992 a; Lebessi 1992 b, 10-14. 16-17.

<sup>265</sup> s. *D. VIII. 1. Kabirenbecher 358 in Berlin*.

<sup>266</sup> s. *E. I. 4e) Die Inschriften auf den Kabirenbechern*.

<sup>267</sup> Hingegen ist es wahrscheinlich, dass Kabiros und Pais Vater und Sohn darstellen, s. *E. I. 4e) Die Inschriften auf den Kabirenbechern*.

<sup>268</sup> Lebessi 1985, Taf. 2-6; 8-14; 18-20; 22-25; 27; 29-32.

<sup>269</sup> Strab. 10, 4, 20. Einen recht ähnlichen Bericht liefert Plutarch über die spartanischen Erziehungsmethoden, Plut. Lyk. 16-19; s. auch Barringer 2001, 13-14.

päderastischen Paaren bei ihrer feierlichen Rückkehr aus der Wildnis im Kabirion als symbiotisches Bild ihrer selbst geweiht wurden. Zumal der Stier eher ein Attribut des Erwachsenensein darstellt, in Form des Herdeviehs und des Opfertiers.

Vordergründig scheinen die Metall- oder Tonstiere die Intention widerzuspiegeln, dem Kabiros und/oder dem Pais ein Substitut für einen realen Opfertier darzubringen. Diese Vorstellung dokumentiert der Kasseler Kabirenbecher [389](#)<sup>270</sup>. In dieser Darstellung nähert sich ein Adorantenzug, der von einem unbärtigen Jüngling und einem gefleckten Stier angeführt wird, einer bärtigen Herme am rechten Bildrand. Auf dem großen Kabirenskyphos [297](#) in Athen (Abb. 38, [297](#)) ist ebenfalls eine Gruppe von Adoranten abgebildet, die vor den gelagerten Kabiros tritt. Das Bild ist zwar in der Mitte beschädigt, doch sind die hintere Rückenpartie, ein Vorderbein, Hörner und Stirn eines Stieres eindeutig zu erkennen. Das Tier steht hinter Kabiros und ist den Adoranten zugewendet. Seine Ausrichtung, die, anders als auf dem Kasseler Becher [389](#), mit der Blickrichtung des Kabiros übereinstimmt, erschwert die Annahme, dass es sich auf [297](#) ebenfalls um ein Opfertier handelt<sup>271</sup>. Möglich wäre es, dass – verglichen mit attischen Weihreliefs<sup>272</sup> – der Stier mit Kabiros assoziiert wurde.

Allgemein war der Stier bzw. das Rind „sowohl im Wirtschaftsleben als auch in der religiösen Praxis und Symbolik das wichtigste Haustier der griechischen Welt“<sup>273</sup>. Für Bötien – wie auch das benachbarte Euböa – wurde häufig der Landschaftsname als Hinweis gedeutet, dass in diesen Gegenden Rinder traditionell in großen Herden gehalten wurden. Dass diese Annahme berechtigt ist, lässt sich durch einige epigraphische Quellen untermauern<sup>274</sup>. Grundsätzlich ist davon auszugehen, dass die Ebenen vom euböischen Meer bis jenseits des Kopais-Sees auch als Weideland für Rinder genutzt wurden, die man als Arbeitstier hielt und als ergiebige Fleischquelle heranzog<sup>275</sup>. Als Teil des Opferritus sowie zum Verzehr beim Kultfest wurde das Rind nach Aussage der Knochenfunde auch im Kabirion verwendet<sup>276</sup>. Eine Auswertung des Paläoveterinärs Joachim Boessneck hat ergeben, dass der Hauptanteil der Knochen, ca. 85%, von Ziegen und Schafen stammt, nur ca. 15% konnte er Rindern zuordnen, doch liefern Rinder mehr

<sup>270</sup> s. D. VI. 3. *Bilder in der Ikonographie griechischer Weihreliefs*.

<sup>271</sup> So auch Schachter 2003, 124.

<sup>272</sup> z. B. Lawton 2007, 53 Abb. 2.10; van Straten 1995, 81 Abb. 87: att. Weihrelief an Artemis, großer Adorantenzug mit Opfertier, hinter Artemis den Adoranten entgegen ein Reh, aus Brauron, Brauron Arch. Mus., 4. Jh. v. Chr.; van Straten 1995, 59 Abb. 57: att. Weihrelief an Artemis, großer Adorantenzug mit Stier, hinter Artemis in Blickrichtung zu den Adoranten Kopf und Hals eines Rehs, aus Brauron, Brauron Arch. Mus., 4. Jh. v. Chr.; van Straten 1995, 65 Abb. 62: att. Weihrelief an Asklepios, unter dem Thron des Asklepios sitzt eine Schlange, aus dem athenischen Asklepieion, Athen NM, 4. Jh. v. Chr. 69-70 Abb. 69: att. Weihrelief an Asklepios, unter dem Thron des Asklepios sitzt eine Schlange, Berlin Staatl. Museen, 4. Jh. v. Chr.; s. auch van Straten 1995, Abb. 57-76; Lawton 2007, 44 Abb. 2.1. 45 Abb. 2.2. 57 Abb. 2.13 (2. Hälfte 4. Jh. v. Chr.). 58 Abb. 2.14 (spätes 5. Jh. v. Chr.).

<sup>273</sup> DNP 10 (2001) s. v. Rind 1015 (G. Raepsaet); so auch Schachter 2003, 126-127.

<sup>274</sup> Jameson 1988, 97; DNP 10 (2001) s. v. Rind 1017 (G. Raepsaet). Gegen eine Ableitung aus dem Landschaftsnamen RE III, 1 (1897) 639 s. v. Boiotia (Oberhummer).

<sup>275</sup> Hodgkinson 1988. Der böotische Lyriker Hesiod erwähnt in seinen *Werken und Tagen* die Bedeutung des Stieres oder Rindes als Zuchtier beim Pflügen (Hes. erg. 45; 436-437), er nennt den Stier als dritte Anschaffung nach Haus und Ehefrau für die Gründung eines Haushalts (Hes. erg. 405) und betont die Traurigkeit desjenigen Bauers, der keinen Stier zu Beginn der Saatzeit besitzt (Hes. erg. 450-456).

<sup>276</sup> Die jüngeren Ausgräber konnten für alle Nutzungsphasen ein recht umfangreiches Knochenmaterial dokumentieren. Die Knochenfunde der alten Grabung sind nicht aufbewahrt worden, s. Boessneck 1973.

Fleisch als Schafe und Ziegen<sup>277</sup>. Somit muss ihnen eine annähernd gleichwertige Bedeutung als Opfertier zugewiesen werden wie dem Kleinvieh<sup>278</sup>. Ebenfalls nur wenige Knochen identifizierte Boessneck als solche von Ferkeln oder jungen Schweinen. Ein sehr geringer Anteil lässt auf Jagdwild wie Rehe, Hirsche, Hasen oder Geflügel schließen<sup>279</sup>. Verkohlte Stellen und Schnittkerben an den Knochen rühren wohl vom Schlachten und Braten der Tiere her.

Womöglich wurde der Stier als beigeordnetes Tier des Kabiros aufgefasst und als reales Opfertier sowie in rundplastischer Miniaturform als Motiv dargebracht. Nach Aussage der Stier votive aus Bronze und Blei reicht diese Tradition bis ans Ende des 9. Jhs. v. Chr. zurück. Bis zum Ende des 6. Jhs. v. Chr. sind sie der einzige Nachweis für den Kultbetrieb im Kabirion<sup>280</sup>. Eine vergleichbar hohe Zahl an metallenen Stierfigurinen wurde im Zeusheiligtum von Olympia ausgegraben. Von 951 Figurinen aus der geometrischen und archaischen Zeit stellen 467 Stiere bzw. Rinder und 442 Pferde dar<sup>281</sup>. Ulrich Sinn führt die Thematik dieser Motivgaben allgemein auf Herdenvieh zurück, das „den Besitzstand einer agrarischen Bevölkerung“<sup>282</sup> darstellt. Dabei war die Gegend um Olympia nach Aussage von Schriftquellen topographisch prädestiniert für Landwirtschaft und Viehzucht<sup>283</sup>. Sinns Ansicht nach waren die Stier- und Pferde votive mit der Absicht, die wohlwollende Gunst der Gottheiten zu garantieren, die Wachstum und reiche Ernte bescheren – im frühen Olympia gehören hierzu Zeus und Gaia –, geweiht worden. Im Kabirion wurden zwar keine metallenen Pferde votive entdeckt, doch die Dominanz der Stierbilder und die hohe Bedeutung des Rindes in der böotischen Landwirtschaft, wie sie z. B. Hesiod im 7. Jh. v. Chr. in seinen *Werken und Tagen* äußert<sup>284</sup>, mögen der ausschlaggebende Grund für die vor-klassischen Weihungen gewesen sein. Kabiros war in geometrischer und archaischer Zeit vielleicht dezidiert als Beschützer der Herdentiere angesehen worden. Im Umkehrschluss spricht nach Meinung von Wolfgang Schürmann die Sitte geometrischer Zeit, Pferde figurinen zu weihen, gegen eine Deutung der bronzenen Stiere als Opfertierersatz<sup>285</sup>.

Prinzipiell stellt sich die Frage, ob die Heiligtumsbesucher der geometrischen und archaischen Zeit die Metalltiere mit derselben Intention niederlegten wie ihre klassischen Nachfahren, oder ob sich im Zeitraum von 500-600 Jahren ein Bedeutungswandel ergeben hat. So könnte die feste Assoziation des Kabiros mit Rindern und Stieren in klassischer Zeit bereits den Status einer etablierten Tradition und Weihesitte erreicht haben, die nicht mehr nur auf zeitgenössi-

<sup>277</sup> Jameson 1988, 94-95. Auf den Vasen des 5. Jhs. v. Chr. überwiegen die Stiere, in den Festkalendern Kleinvieh und auf Motivreliefs des 4. Jhs. v. Chr. Schweine und Schafe, s. van Straten 1995, 170-175.

<sup>278</sup> Anders erschließen Angeliki Lebessi, Schmaltz und Daumas aus den Knochenfunden eine untergeordnete Rolle des Stieres oder Rindes als Opfertier im Kabirion, s. Schmaltz 1980, 163; Lebessi 1992 b, 3; Daumas 2003, 138. 140.

<sup>279</sup> Die zahlenmäßige Verteilung der Knochen auf Tiergattungen in klassischer Zeit: 44 Rinder-, 363 Schafs- und Ziegenknochen, 17 Schweins-, 4 Rothirsch-, 6 Hasen- und 80 unbestimmbare Knochen, s. Boessneck 1973, 2. 11-21. 28. Michael H. Jameson folgert aus den Angaben von Boessneck eine Zahl von 43 Rindern, 247 Schafen und Ziegen sowie 17 Schweinen, s. Jameson 1988, 90.

<sup>280</sup> s. E. I. 2. *Das Heiligtum von geometrischer bis in archaische Zeit*.

<sup>281</sup> Heilmeyer 1979, 196. Anhang a.

<sup>282</sup> Sinn 1996, 16.

<sup>283</sup> Sinn 1996, 16-21.

<sup>284</sup> s. Anm. 275.

<sup>285</sup> Schürmann 1996, 218.



sche Lebensumstände zurückging. Gleichzeitig kann nicht ausgeschlossen werden, dass die Fortsetzung der Tradition aus demselben Beweggrund erfolgte wie zuvor: als Teil der Rinderherde, als symbolisches Tier des Kabiros oder als Substitut eines Opfertieres.

In größeren Mengen wurden in der hellenistischen Aufschüttung Tonfiguren von Kleinvieh gefunden: 250 [Schafe](#) und 50 [Ziegenböcke bzw. Widder](#), von denen jeweils die Hälfte mit der Hand geformt wurde, ferner 200 [Schweine](#). Die Tiere sind allesamt stehend wiedergegeben. Wolters merkt für einige Hasen und [Löwen](#) an, dass sie kauernd dargestellt sind<sup>286</sup>. Stilistisch lassen sich die Figurinen grob ins 5. und 4. Jh. v. Chr. datieren<sup>287</sup>.

Dass die meisten dieser Tierbilder als Opfertier verstanden wurden, legen die ‚Weihrelief‘-Szenen auf dem Athener Kabirenbecher [290](#) und dem Skyphos [350](#) in Theben nahe. Auf dem einen sind zwei Adoranten, ein Opferdiener sowie eine Muttersau aufgereiht, die auf eine bärtige Herme zugehen. Auf dem anderen Bild ist eine Adorantenfamilie samt Ziege zu sehen. Eine größere Vergleichsbasis bieten attische Vasenbilder und Weihreliefs, auf denen Schweine, Ziegen und Schafe zumeist von einem Opferhelfer an den Altar bzw. vor die Gottheit geführt werden.

Möglich wäre, dass die Schweineterrakotten Wildschweine meinen, wie sie z. B. auf einer Reihe von attisch-rotfigurigen Vasen des späten 5. und 4. Jhs. v. Chr. in Bildern der Jagd dargestellt sind<sup>288</sup>. Demzufolge wurden die Schweineterrakotten vielleicht als Dank für eine erlegte Jagdbeute geweiht, oder um im Vorfeld den Erfolg einer Jagd zu garantieren.

Eine Deutung der Tierfigurinen als Stellvertreter eines lebenden Haustieres oder als Spielzeug muss ebenfalls in Erwägung gezogen werden<sup>289</sup>. Zumindest für eine enge Bindung zu Kindern sprechen spezifische Grabbefunde: Im opontischen Lokris etwa kamen nur in Kindergräbern des 5. Jhs. v. Chr. Tierterrakotten von Vögeln, Pferden, Schweinen, Hähnen und Stieren ans Licht<sup>290</sup>. Auf attischen Grabstelen tragen Kinder häufig ein Vögelchen in der Hand, das sie

<sup>286</sup> Wolters 1890, 357; s. Anm. 167.

<sup>287</sup> vgl. die Figurinen von [Schafen](#) und [Ziegenböcken bzw. Widdern](#) mit Stillwell 1952, 182-183 Taf. 40, XXVIII, 3-4, 10-11. Taf. 41, XXVI, 6-8 (5. und 4. Jh. v. Chr.). Vgl. die [Schweine](#) mit Selekou 2015, 359-360. 362 Abb. 2 (470-430 v. Chr.). Vgl. die [Tauben](#) mit Stillwell 1952, 187 Nr. 1 Taf. 41, XXVIII,1 (1. H. 5. Jh. v. Chr.); Selekou 2015, 359-360. 363 Abb. 3 (450-430 v. Chr.). Vgl. die [Hähne](#) mit Stillwell 1952, 155-156. 160 Nr. 3; 5 Taf. 33, XXII, 3. 5 (5. Jh. v. Chr.); Selekou 2015, 360-361. 364 Abb. 6 (Mitte 5. Jh. v. Chr., Anfang 4. Jh. v. Chr.). Stillwell 1952, 160, schreibt: „Reliefs which are apparently from the same mould have been found elsewhere in Corinth, and at other places, such as the Argive Heraion, Aegina, Melos, the [Kabeireion](#) [of Thebes] and South Russia. The examples from the [Kabeireion](#) and the Argive Heraion, at least, are certainly of Corinthian clay.“ Vgl. die [Pferde](#) ([s. auch hier](#)) mit Stillwell 1952, 166-171. 175-176 Nr. 29-30; 33 Taf. 36, XXIII, 29-30. 33 (spätes 5. Jh. und 4. Jh. v. Chr.); Selekou 2015, 360. 363 Abb. 4 (um 400 v. Chr.).

<sup>288</sup> Fornasier 2001, 69-76. 70-75 Abb. 31-36. 79-82. 80-81 Abb. 39-40. Ein bärtiger, nackter Jäger mit erhobenem Speer verfolgt ein Wildschwein über Stock und Stein auf dem Kabirenbecher [387](#) in Heidelberg (Abb. 28, [387](#)), s. D. IV. 1b) *Jäger jagen Fuchs, Hase, Reh und Eber*.

<sup>289</sup> Avronidaki möchte wenigstens in einigen Tierterrakotten die Funktion als Kinderspielzeug erkennen, spezifiziert ihre Aussage aber nicht, Avronidaki 2007, 98. Sie zitiert u. a. Viktoria Sabetais Arbeit über die Kindergräber von Akraiphnon, s. Sabetai 2000, 509, die aber die Tierterrakotten nicht in ihre Deutung als Spielzeug einbezieht.

<sup>290</sup> Selekou 2015.

einem Männchen machenden Spitz entgegenhalten<sup>291</sup>. Die Figuren von Hunden und Vögeln<sup>292</sup> beziehen sich demnach womöglich auf Lieblingstiere von Kindern. Hasen und Hähne sind vielleicht im Sinne von Liebesgeschenken geweiht worden<sup>293</sup>. „Die Reste einiger gewöhnlicher [Gliederpuppen](#)“<sup>294</sup> aus dem Kabirion lassen sich hingegen eindeutig als Spielzeug ansprechen.

### c) *Kreisel und Glocken aus Ton und Metall*

Eine exklusive Gruppe an Votiven bilden die Ton- und Metallkreisel<sup>295</sup> wie [435](#) ([s. auch hier](#)). Erstere bestehen aus einem breiten, zylinderförmigen Hohlkörper, der auf der einen Seite mit einer flachen Tonscheibe abschließt. In der Mitte wurde ein Belüftungsloch für den Brand belassen. Auf der anderen Seite befindet sich eine Kegelspitze, die den fragmentierten Stücken zufolge mit dem Zylinder aus einem Stück auf der Drehscheibe geformt wurde. Die Kreisel sind durchschnittlich 7 cm hoch. Für die Gestaltung der Außenfläche wurden verschiedene Formelemente kombiniert, die eine recht mannigfaltige Bandbreite an unterschiedlichsten Tonkreiseln ergab. So verläuft die Profillinie von Kegelspitze und Zylinder entweder geradlinig oder sie ist nach innen bzw. außen gewölbt. Bisweilen ist die gesamte Zylinderwandung durch mehrere Wülste oder Rillen unterteilt. In einigen Fällen wurde ein schmaler, meistens aber ein breiter Friesstreifen in der Mitte freigelassen, der oben und unten von wenigen Wulstringen eingefasst wird. Der glatte Fries am Zylinder wurde häufig mit einer umlaufenden Efeuranke oder Lotus-Palmetten-Reihe dekoriert, bisweilen auch der Kegel oder die Deckplatte ([166](#); [280-282](#); [435](#) [[s. auch hier](#)] [461](#); [479](#); [484](#); [528](#)). Zahlreiche Kreiselfragmente aus dem Kabirion entsprechen ihren technischen Merkmalen zufolge wie Tonware, Schlickerfarbe und Dekor – vor allem Palmetten, Efeuranken und Wasservogel – der südböotischen Lotus-Palmetten-Ware<sup>296</sup>. Für einige Fragmente lässt sich die Herkunft genauer bestimmen. [149](#), [150](#), [151](#) und [152](#) stammen aus der Werkstatt des Mystenmalers, [153](#), [154](#), [155](#), [157](#), [160](#), [163](#), [425](#) und [427](#) wurden von der Rebrankengruppe hergestellt ([155 a-d](#), [425](#), [427](#)). Die dekorierten Tonkreisel scheinen somit erstmals zwischen 450-430 v. Chr. eingeführt worden zu sein. Dieser Zeitraum fällt mit jener Zeit zusammen, als bauliche Veränderungen im Kabirion durchgeführt wurden und das heimische Kultgeschirr, die Kabirenbecher, das Gesicht des Kults für Kabiros und Pais entscheidend wandelten.

<sup>291</sup> Grabreliefs von Mädchen mit Vogel und/oder Spitz, s. Conze 1900, 176-178 Nr. 826-832 Taf. 157; 160-163. 178-179 Nr. 839-841; 843 Taf. 154; 157; 164; Schild-Xenidou 2008, 184-185. 357-358 Nr. 127 (Mitte 4. Jh. v. Chr.). Grabreliefs von Knaben mit Vogel und/oder Spitz, s. Conze 1900, 201 Nr. 938 Taf. 187. 204-207 Nr. 955-957; 959-960; 962-967 Taf. 185; 189-192. 207-210 Nr. 970-971; 975-981; 983; 985 Taf. 185; 189; 191; 193-194.

<sup>292</sup> s. Anm. 169.

<sup>293</sup> s. Anm. 197-198.

<sup>294</sup> Wolters 1890, 364 (Zitat); Laser 1987, T97; Fittà 1997, 70.

<sup>295</sup> [25](#), [148-160](#), [163](#), [166](#), [280-282](#), [425](#), [427](#), [435](#) ([s. auch hier](#)), [461](#), [479](#), [484](#), [529](#). Zu den Tonkreiseln s. Winnefeld 1888, 426-427; Wolters – Bruns 1940, 123-124; Braun – Haevernick 1981, 36-37. Die von Bruns als Fragmente rf. Tonkreisel identifizierten Scherben mit der Darstellung eines Frauenkopfs haben vielleicht zu einem Pyxisdeckel gehört, s. Wolters – Bruns 1940, 120 Taf. 41, 7; 49, 13.

<sup>296</sup> s. *B. I. 2b) Die schwarzfigurige Malweise und ihre Tradierung in Bötien*; Winnefeld 1888, 426.

Die [metallinen Kreisel](#) sind deutlich kleiner; sie besitzen eine Höhe von durchschnittlich 1-2 cm und einen Durchmesser von durchschnittlich 2-3 cm. Die flachen Zylinder sind vollständig mit plastischen Wulstringen oder Rillen an der Seitenfläche gestaltet und weisen anstatt des Mittellochs der Tonkreisel eine omphalosähnliche Erhebung auf, die von konzentrischen Ringen umgeben ist<sup>297</sup>. Der Kegel erhebt sich flacher als bei den Tonkreiseln; einige Exemplare weisen jedoch eine steilere Kegelspitze auf. In welcher Periode Metallkreisel von den Heiligtumsbesuchern dargebracht wurden, kann weder durch die Stratigraphie noch mittels stilistischer Erwägungen entschieden werden.

Dass diese Votivgattung bereits Hermann Winnefeld richtig als Kreisel identifizierte, wird durch die Ausrichtung der Ornamente und figürlichen Szenen gesichert. Bis auf sehr vereinzelt Ausnahmen stehen die Tonkreisel bei richtiger Orientierung des Bildfelds allesamt auf der Kegelspitze<sup>298</sup>. Sehr wahrscheinlich wurden sie im Heiligtum auch aufgehängt. Hierfür wurde z. B. die Zylinderwandung des Kreisels [435 a](#) der Länge nach durchbohrt, um eine Schnur oder ähnliches hindurchzuziehen. Ebenfalls denkbar wäre, dass das Belüftungsloch in der Deckplatte für eine Aufhängevorrichtung benutzt wurde<sup>299</sup>.

Darüber hinaus bestätigen vor allem [Bilder des Kreiselspiels auf attisch-rotfigurigen Vasen](#) des 5. Jhs. v. Chr. die richtige Benennung der Votivgattung. In den Darstellungen sind die breiten Zylinder außen gerillt, und die Kreisel drehen sich auf einer niedrigen, konkav geformten Spitze. Sie ähneln also deutlich den metallenen Kreiseln und einigen tönernen aus dem Kabirion (vgl. [435 c](#); [435 i](#); [435 l](#)). Reale Kreisel waren vermutlich aus Holz geschnitzt<sup>300</sup>. Bei den tönernen

<sup>297</sup> Winnefeld 1888, 427 Anm. 2; Graef 1890, 374; Photoarchiv des DAI Athen. Schmaltz deutet die metallenen Kreisel als Gewichte, Haevernick als Spielsteine, Braun – Haevernick 1981, 36.

<sup>298</sup> Winnefeld 1888, 427; Graef 1890, 374; vgl. auch Fairbanks 1928, Nr. 568 Taf. 72: [böot.-sf. Kreisel](#), Boston MFA 99.536 (vgl. Walker 2004, 312-318 Chart 17 G VII, Tree Palmette Group in Theben, um 400 v. Chr.). Eine Ausnahme bildet das Kreiselfragment [435 l](#). Winnefeld bestimmt die Objekte aufgrund der Form als Kreisel und aufgrund einer Schatzinschrift, die im Opfergrubenannex des hellenistischen Tempels gefunden wurde, s. Wolters – Bruns 1940, 21-26 Nr. 2; s. auch *E. I. 5. Das Heiligtum ab hellenistischer Zeit*. Die Inschrift umfasst die Schatzeinträge von drei Jahren. Unter den Weihungen des zweiten Jahres befanden sich u. a. vier Astragaloi, ein Kreisel und eine Peitsche, s. Wolters – Bruns 1940, 21 Nr. 2 Zl. 22: ἀστραγάλως πέτταρας, στροβίλον, μάστιγα. Emil Szanto und Wolters datieren die Inschrift aufgrund epigraphischer und onomastischer Erwägungen ans Ende des 3. oder den Anfang des 2. Jhs. v. Chr., s. Wolters – Bruns 1940, 23. Die Nennung dieses Spielzeugs kann sich also – anders als es Avronidaki ausführt, s. Avronidaki 2007, 98 mit Anm. 521 – nicht auf die Tonkreisel oder Astragaloi der klassischen Zeit beziehen. Auch ausgehend von dem aufgelisteten Spielzeug einen Bezug zum Mythos des Dionysos Zagreus zu erkennen (s. ebenfalls Avronidaki 2007, 98 Anm. 521), den die Titanen mit Spielzeug anlockten, ergriffen und töteten, steht in äußerst rezenter Bindung zum thebanischen Kabirokult.

<sup>299</sup> Weniger wahrscheinlich ist es, dass die mittige Öffnung dazu gedient hat, einen Holzstift einzuführen, so Wolters – Bruns 1940, 123; Schmidt 1977, 40; Fittà 1997, 77. Keines der Vasenbilder mit der Darstellung eines Kreiselspiels sowie keines der metallenen Kreisel weist eine solche Vorrichtung auf, s. Anm. 305-306.

<sup>300</sup> Weiß – Buhl 1990, 501. In den antiken literarischen Quellen besitzt der Kreisel unterschiedliche Bezeichnungen, die auf die konische Form, die Drehbewegung oder das Material Holz zurückgeführt werden können, s. RE VII A, 2 (1948) 1374-1375 s. v. turbo (A. Hug); Liddell – Scott 1655 s. v. στροβίλος 1. „round ball“, 2. „spinning top“, 3. „cyclone, whirlwind“, 5. „twist or turn in music“, 6. „whirling dance, pirouette“. 1655 s. v. στρόμβος (homerische Quellen) 1. „top“, 2. „whirlwind“ etc. und auch Kreisel. 313 s. v. βέμβιξ 1. „whipping top“, 2. „whirlpool“, 3. „cyclone“, 4. „buzzing insect“. 1018 s. v. κώνος I. 1. „pine cone“, 2. „fruit“ etc., II. 2. „helmet peak“, 3. „spinning top“. 1574 s. v. ρόμβος 1. „bull-roarer, instrument whirled round on the end of a string, used in the mysteries“ (spätantike Quellen), 2. „magic wheel“, 3. „tambourine or kettle-drum“ etc.; s. auch Harcourt-Smith 1929, 218.

nen Kreiseln hingegen wird in der Forschung aufgrund des fragilen Materials davon ausgegangen<sup>301</sup>, dass sie nicht als reales Spielzeug verwendet wurden, sondern allein mit der Absicht gefertigt wurden, als Grabbeigabe oder Motiv zu fungieren<sup>302</sup>.

Die [Vasenbilder](#) verdeutlichen, dass das Spiel mit dem Kreisel eine gewisse Geschicklichkeit verlangt. Mit einer einfachen Peitsche wird der am Boden rotierende Kreisel in Bewegung gehalten, der zuvor mit der Hand oder der am Zylinder aufgerollten Peitschenschnur angetrieben wurde<sup>303</sup>. Der andere Arm wurde häufig in den Mantel eingeschlagen, um das Gewand während des Abrollens der Peitschenschnur und während der Kreisel kontinuierlich mit der Peitsche weiter in Rotation gehalten wurde, beiseite zu halten<sup>304</sup>. Über den rein praktischen Gebrauch der Kreisel hinaus vermitteln die Vasenbilder auch den semantischen Gehalt des Kreiselspiels. So beschäftigen sich entweder Knaben mit einem Kreisel<sup>305</sup> oder junge Frauen<sup>306</sup>. Dabei sind die Mädchen immer alleine oder zu zweit spielend dargestellt. Die Knaben hingegen stehen häufiger mit Hermes zusammen, der den Kreisel unter den Augen eines Jünglings rotieren lässt<sup>307</sup>. Andere Bilder zeigen Knaben, die beim Spiel mit Reifen und Kreisel sowie einem Hahn in der Hand

<sup>301</sup> Schmidt 1977, 43.

<sup>302</sup> Haevernick äußert die Annahme, dass die Non-Funktionalität der tönernen Zylinderkegel gegen eine Deutung als Kreisel spricht und eher darauf hindeutet, dass es sich um Spielsteine gehandelt habe, s. Braun – Haevernick 1981, 114. Diese Deutung erscheint zulässig für die äußerst kleinen Zylinderkegel aus Speckstein, Marmor, Knochen oder Glas, die eine Höhe zwischen 0,7-1 cm aufweisen, s. Braun- Haevernick 1981, Taf. 34, 32-37. Die Ausrichtung der Bildfelder an den tönernen Exemplaren spricht aber gegen eine Verwendung als Spielstein, und die gemeinsamen Formelemente der Ton- und Metallkegel untermauern die Zusammengehörigkeit dieser Motivgattung. Unpublizierte Gräber klassischer Zeit im Archäologischen Museum von Lamia (Phiotida), die schwarze Glanztonkantharoi, Terrakotten und Tonkegel umfassen.

<sup>303</sup> Zu den Vasenbildern s. Anm. 305-306. DNP 6 (1999) 824 s. v. Kreisel (R. Hurschmann).

<sup>304</sup> Holler 1989, 53-57. Die Kreisel auf den Vasenbildern können als Peitschenkegel benannt werden, die heutzutage noch als Spielzeug verwendet werden und zum Teil ähnliche Formelemente wie die antiken aufweisen. Sie bestehen aus einem konischen oder zylindrischen Drehkörper mit metallener Spitze und einer gerillten Außenfläche, um den die Peitschenschnur aufgewickelt wird.

<sup>305</sup> Hermes und/oder Jünglinge beim Kreiselspiel: CVA Tübingen (5) 88 Taf. 41, 3-8: [att.-rf. Lekythos](#), Maler von London E 342 (?), Tübingen Antikenslg. des Arch. Inst. der Univ. S./10 814, um 450 v. Chr.; CVA Florenz (4) III.1 6-7 Taf. 124,2: [att.-rf. Schalenfragment](#), Brygos Maler, Florenz Arch. Mus. 80528, um 490/480 v. Chr.; ARV<sup>2</sup> 868, 37: [att.-rf. Kylix](#), Tarquinia Maler, Princeton Univ. Mus. 45.182, um 450 v. Chr.; Hoorn 1951, Nr. 59 Abb. 289: [att.-rf. Choenkännchen](#), Athen NM 1564, Bowdoin-Maler, 440/430 v. Chr.; CVA Robinson Collection Baltimore (2) Taf. 12, 1a: [att.-rf. Kylix](#), Douris, Baltimore Johns Hopkins Univ. Mus. G 3730, nach 480 v. Chr.

<sup>306</sup> Frauen oder Mädchen beim Kreiselspiel: CVA Brüssel (1) III J b 1 Taf. 1, 2 b: [att.-weißgrundige Schale](#), Sotades-Maler, Brüssel Musées Royaux du Cinquantaire, um 470/60 v. Chr.; ARV<sup>2</sup> 643, 119: [att.-weißgrundige Lekythos](#), Providence-Maler, Athen NM 15876, um 450 v. Chr.; ARV<sup>2</sup> 845, 163: [att.-weißgrundige Lekythos](#), Sabouroff-Maler, Athen M. Vlasto, um 450 v. Chr.; ARV<sup>2</sup> 941, 33: [att.-rf. Schalenfragment](#), Maler von London E 777, Ferrara NM T991A, um 450 v. Chr.; Schmidt 1977, Abb. 1: [att.-rf. Lekythos](#), New York MMA 75.2.9, 450-430 v. Chr.; Oakley – Coulson – Palagia 1997, 245. 246 Abb. 11-13: [att.-rf. Lekythos](#), Boston Slg. Herrmann, um 440 v. Chr.; Schauenburg 1976, 50 Abb. 21: [att.-rf. Pyxis](#), Athen Slg. Kanellopoulos, spätes 5. Jh. v. Chr.

<sup>307</sup> John D. Beazley führt die Anwesenheit des Hermes darauf zurück, dass dieser den Kreisel erfunden hätte. Diese mythische Begebenheit sei zwar nicht überliefert – „it is a lost story“ –, doch habe gemäß Hom. h. 4, 497 Apollon ihm die Peitsche geschenkt, von der die Idee des Kreisels entsprang, s. Beazley 1938. Apollon händigte Hermes die Peitsche im Tausch mit der Leier aus, jedoch befahl Apollon ihm damit die Rinder zu hüten; von einem Kreisel ist keine Rede. Hermes scheint vielmehr in seiner Rolle als verantwortlicher Gott für den Bereich der Palästra und aufgrund seiner Geschicklichkeit die Jünglinge im Kreiselspiel zu unterweisen.

von einer Gottheit wie Zeus oder Eros überrascht werden und vor den Verfolgern flüchten<sup>308</sup>. Die Situation des Spielens dient somit der Alterskennzeichnung der Knaben, die auch durch den zierlichen Körperbau als knaben- oder jünglingshaft charakterisiert und aufgrund ihres biologischen Alters ins Blickfeld päderastischen Interesses gerückt sind<sup>309</sup>. Für die weiblichen Figuren eine ungefähre Altersspanne zu benennen, die über grobe Aussagen wie Mädchen oder junge Frau hinausgeht, ist anhand der Gewandung mit Chiton, Himation und Haube schwierig. Deutlich ist jedoch, dass es sich nicht um kleine Mädchen handelt<sup>310</sup>.

Übertragen auf die Votivkreisel im Kabirion würden als Stifter somit junge Vertreter beider Geschlechter in Frage kommen. Der Kreisel könnte die Aussageabsicht reflektiert haben, der Gottheit ein dem eigenen Alter entsprechendes Objekt zu schenken, das mit körperlichem Geschick und kindlicher Beschäftigung konnotiert wurde und somit das positive Kindsein exemplifiziert. Anlass einer solchen Weihung könnte der Wunsch nach einem bestmöglichen Verlauf der Kindheit gewesen sein<sup>311</sup>. Aus diesem Grund hat in Attika z. B. Xenokrateia für ihren Sohn Xeniodos an den Fluss- und Schutzgott ihrer Deme Cholleidai, Kephisos, und an die θεοῖς διδασκαλίας, die Götter der Lehre und Unterweisung, ein Heiligtum gestiftet<sup>312</sup>.

In einer überschaubaren Menge gelangten [Tonglocken](#) ins Kabirion. Bei den alten Grabungen wurden auch [zwei bronzene Exemplare](#) gefunden<sup>313</sup>. Ein weiteres Beispiel befindet sich im British Museum, dem das Kabirion aufgrund der darauf eingepunzten Weihinschrift als Provenienz

<sup>308</sup> Jünglinge beim Kreiselenspiel mit Eros oder in ‚erotischer Verfolgung‘: CVA Antikenmuseum und Slg. Ludwig (2) 64-65 Taf. 52, 1-4; 53, 1-4: [att.-rf. Pelike](#), Hermonax, Basel Antikenmus. Slg. Ludwig BS 483, um 470/460 v. Chr.; CVA Berlin DDR (1) 28-29 Taf. 14, 1: [att.-rf. Kylix](#), Douris, Berlin Staatl. Museen V.I. 3168, um 500 v. Chr. Apulische Darstellungen von Eros oder einem Knaben beim Kreiselenspiel: CVA Brüssel (2) IV D b 3 Taf. 3, 1: [apul.-rf. Volutenkrater](#), Brüssel Musées Royaux du Cinquantaire A 370, 4. Jh. v. Chr.; Trendall – Schneider-Hermann 1975, 267. 268-270. 281 Abb. 8; Schauenburg 1976, 52 Abb. 24: [apul.-rf. Pelike](#), ‚York Group‘, Matera Mus., Anfang 4. Jh. v. Chr.

<sup>309</sup> Deutlich wird dieses Konzept z. B. an einem Stamnos mit der Darstellung des Ganymeds mit Spielreifen und Hahn in Händen, der von Zeus verfolgt wird, s. Dover 1978, Frontispiz. Abb. R 348: [att.-rf. Stamnos](#), Berliner Maler, Paris Louvre G 175, um 490/480 v. Chr.; s. auch LIMC III (1986) 935 s. v. Eros (A. Hermary et al.). Das Alter der *Eromenoi* kann weniger mit Jahren als mit Namen für Jünglingsalter benannt werden. Kenneth J. Dover extrahiert aus den klassischen Schriftquellen die Bezeichnungen *pais* und *neaniskos*, die für Jünglinge in einem päderastischen Verhältnis verwendet werden. Dem Alter eines *Eromenos* sind sie jedoch entwachsen, sobald ihnen einen Bartflaum wächst, s. Dover 1978, 85-86. Eva Cantarella setzt das Alter der *Eromenoi* zwischen zwölf und 17 Jahren an basierend auf einem Epigramm des Straton von Sardeis in der Anthologia Palatina, s. Anth. Pal. 12, 4; DNP 11 (2001) 1044 s. v. Straton [8] von Sardeis (M.G. Albani); Lear – Cantarella 2008, 4-6.

<sup>310</sup> Diese werden entweder im Kleinkindalter nackt dargestellt, manchmal mit einem Kreuzband über der Brust, wenn sie bekleidet sind, und sie haben langes, offenes Haar, wenn sie im vorpubertären oder pubertären Mädchenalter sind. Sie weisen keine ausgeprägten Geschlechtsmerkmale wie Busen oder betonte Hüfte auf, s. Beaumont 1994, 88-93; Lawton 2007, 50-56.

<sup>311</sup> ThesCRA I (2004) 279 s. v. D. Occasions for dedication (R. Parker).

<sup>312</sup> Über der Weihinschrift war ein Weihrelief angebracht, das Xenokrateia und ihren Sohn inmitten einer Schar von Göttern zeigt – u. a. Apollon, Artemis, Leto, Hestia und Acheloos, s. Linfert 1967; Guarducci 1974; van Straten 2000, 192; ThesCRA I (2004) 278 Nr. 52 mit Abb. s. v. C. Formulae of dedications (R. Parker); Lawton 2008, 46. 48. 49 Abb. 2.6.

<sup>313</sup> Die beiden Glöckchen wurden in Grube C gefunden, die an der Innenseite des Polygonalmauerwerks hinabführt, wo ca. 269 Metallfigurinen deponiert waren, s. Tagebuch 1887/88; *Appendix 4. Das Polygonalmauerwerk*.

zugewiesen werden kann<sup>314</sup>. Die Glocken besitzen im Allgemeinen eine Höhe von bis zu 7 cm, ein 18 cm hohes Stück aus Ton scheint die Ausnahme darzustellen. Die Kegelform und der runde Bügel über der flachen, teils offenen, teils geschlossenen Spitze führten zur Benennung der Stücke als Glocken. Mitunter wurde allerdings die Überlegung geäußert, es handle sich um Deckel von Räuchergefäßen. In diesem Fall wäre aber zu erwarten, dass die Wandung des Kegels perforiert ist<sup>315</sup>. Außerdem wurden einige solcher Glocken zusammen mit ihren Klöppeln gefunden. Auch an einem bronzenen Exemplar aus dem Kabirion hängt noch ein Klöppel<sup>316</sup>. Zumeist sind die tönernen Glocken unverziert, oder sie wurden [mit mehreren Querstreifen bemalt](#). Reicher und mit charakteristischen Mustern der klassisch-böotischen Keramikwerkstätten ist eine Glocke (**283 a**) aus dem Kabirion dekoriert: Die Form mit ausgestelltem Rand wie auch der Stil der Ornamente deuten auf eine Datierung in die 1. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr.<sup>317</sup>

Als Hauptfundort solcher Glöckchen benennt Demetrius U. Schilardi die Landschaft Böotien. Eine besondere Verbindung sieht er zwischen den Glockenvotiven und dem Kabirion, da hier mindestens acht Stück entdeckt wurden<sup>318</sup>. Vor einiger Zeit veröffentlichte Alexandra Villing eine beachtliche Gruppe von 102 Terrakotta- und 34 Bronzeglocken aus dem Heiligtum der Athena Chalkioikos in Sparta. Villing betont auch, dass Glocken „across all regions of ancient Greece, from the islands to the Peloponnese, Attica, central and northern Greece in a variety of contexts“<sup>319</sup> gefunden wurden. Fundorte mit einer auffällig großen Menge an Ton- und Bronzeglocken sind dabei das genannte Athena-Heiligtum, das samische Heraion und mit einigem Abstand zu diesen das Kabirosheiligtum bei Theben.

Karin Braun vermutet „die Verwendung dieser Glocken bei Kulthandlungen“<sup>320</sup>. In einem nächsten Schritt überlegt sie, ob Herdentieren Glocken „aus apotropäischen Gründen“<sup>321</sup> angelegt wurden, und Tierbesitzer die Glocken ins Kabirion gestiftet hätten. Gegen diese These

<sup>314</sup> Bei den alten Grabungen wurden die „Reste von mindestens 8 [Glocken](#)“ gezählt. Nur wenige Tonglocken mehr wurden bei den neuen Grabungen dokumentiert, s. **283** und **284 a-b**; Wolters – Bruns 1940, 93 Taf. 19, 8; 43, 12-13; Braun – Haevernick 1981, 34-36. Wolters – Bruns 1940, 41-42 Nr. 49; Villing 2002, 249 mit Anm. 41 Abb. 14: [Bronzeglocke](#) mit Weihinschrift Πυρίξ Καβίρωι καὶ Παδί in ionischen Buchstaben, BM London GR 1893.12-21.1, nach ca. 400 v. Chr.; vgl. mit griechischen Glocken klassischer Zeit, die ebenfalls kegelförmig sind und einen korbähnlichen Henkel besitzen, s. Villing 2002, 226-253 Abb. 2-19. Hellenistisch-römische Glocken haben eine eckige Mündung und rhombosförmige Henkel, s. Villing 2002, 258-260. 258 Abb. 25- 260 Abb. 27.

<sup>315</sup> Schilardi I 1977, 462; Sparkes – Talcott 1972, 182-183 Nr. 1344-1363 Taf. 44. 184: [Thymiateriondeckel](#); Villing 2002, 246.

<sup>316</sup> Athen NM, 10639. Ebenso an wenigen bronzenen Glocken aus dem Heiligtum der Athena Chalkioikos von Sparta ist noch der Klöppel oder ein Aufhängdraht an der Öffnung erhalten, s. Goldman – Frances 1942, 406. 407 Abb. 8; Villing 2002, 224-246. 226-242 Abb. 2-11. bes. 226 Abb. 2, BE 1; 3-4: [Ton- und Bronzeglocken](#) aus Sparta, 5. und 4. Jh. v. Chr.; Villing 2002, 249-250 Abb. 15: [Bronzeglocke](#), angeblich aus Böotien, Athen NM, klassisch; Villing 2002, 246 Anm. 23 (Deutung als Thymiateria). 246. 252 Abb. 17: [drei Tonglocken](#) aus Kindergrab im Kerameikos, einmal mit Klöppel, Athen Kerameikos Mus. HW 45, frühes 5. Jh. v. Chr. Ebenso Funde aus dem Demeter-Heiligtum (?) von Eutresis, aus einem ‚Votivbothros‘ im Heiligtum des Poseidon von Isthmia, aus einem Kindergrab im Kerameikos, von der Athener Agora und aus dem Polyandron von Thespiai sowie thebanischen Gräbern, s. Braun – Haevernick 1981, 35 mit Anm. 185-190; Villing 2002, 247-254.

<sup>317</sup> Villing 2002, 253.

<sup>318</sup> Schilardi I 1977, 463; Wiesner 1941-1942, 48.

<sup>319</sup> Villing 2002, 224. 246 (Zitat). 254. 261-273 (zu den Funden aus Samos).

<sup>320</sup> Braun – Haevernick 1981, 36.

<sup>321</sup> Braun – Haevernick 1981, 35-36.

spricht sich Villing aus. Sie legt dar, dass aus vorrömischer Zeit keine Darstellungen bekannt sind, auf denen Kleinvieh und Rinder mit Glocken behängt sind<sup>322</sup>. Quellen wie Pindar oder das Scholion zu einer Verszeile des Dichters Theokritos aus dem 3. Jh. v. Chr. bezeugen, dass Glocken als einleitende Handlung zu Reinigungsritualen und zur Abschreckung von Bösem geläutet wurden. In ähnlicher Absicht behängten aus griechischer Sicht vor allem feindliche oder barbarische Krieger ihre Schilde, Panzer oder das Pferdegeschirr mit Glocken. Chaotisches Geläut sollte den Gegner in Angst und Schrecken versetzen<sup>323</sup>. Eine andere Funktion von Glockenlärm erkennt Villing in einer spätantiken Erklärung für Demeters Epitheton die „Bronze schlagende“, welches ihr von Pindar in seiner 7. Isthmischen Ode verliehen wurde und auf das in Aristophanes' *Acharner* angespielt wird<sup>324</sup>. Damit sei auf den Lärm der Trommeln und Zimbeln hingewiesen, den Demeter verursachte, um nach Kore zu suchen. Villing folgert, dass der schwingende Ton von Bronze eine schützende und gleichzeitig abwehrende Funktion besaß, der auch die Beigabe von Glöckchen in Kindergräbern verständlich macht<sup>325</sup>. Daneben lässt sich nicht ausschließen, dass die Glocken als Spielzeug fungiert hatten und als solch im Kabirion niederlegt wurden.

#### d) Eisenklingen und Obsidianschaber

Während der neuen Grabungen, die in spätarchaische und klassische Schichten vordrangen, wurden vermehrt teils gekrümmte [Eisenmesserklingen](#) von durchschnittlich 20 cm Länge sowie Obsidianmesser und -schaber gefunden<sup>326</sup>. Erstere sind in größerer Anzahl auch bei den alten Grabungen in den Raubgrabungsschichten nord- und südöstlich der nördlichen Treppenanlage zu Tage getreten, wo sie mit Knochenastragalen vermischt waren (Plan 3). Ein ähnlicher Befund wurde auch unter dem Nordabschnitt der ‚älteren Grenzmauer‘ vorgefunden: „Das messerklingenartig gestaltete Eisen kommt wieder in großer Menge zu Tage“<sup>327</sup>. Eisenmesser, die mit Stri-

<sup>322</sup> Villing 2002, 284. Eine Ausnahme ist die Zeichnung auf einem Altar aus Delos (nach 166 v. Chr.). Hier trägt ein Opferschwein einen Kranz und eine kleine Glocke um den Hals, s. Villing 2002, 285. 286 Abb. 44.

<sup>323</sup> Wiesner 1941-1942, 49; Villing 2002, 279-282. In Vorderasien wurde Pferdegeschirr mit Glocken behängt, s. Wiesner 1941-1942, 47-48. In Aischylos' *Sieben gegen Theben* beschreibt ein Bote dem König Eteokles das Aussehen von Tydeus, voll gewappnet und kampfeswütig „schüttelt [dieser] seine drei hochschattenden Roßschweife, Helmes Mähnen, und an seinem Schild die erzgetriebenen Schellen, Schrecken lärmten sie“ – ὑπ' ἀσπίδες δ' ἔσω χαλκήλατοι κλάζουσι κώδωνες φόβον. Hierauf entgegnet Eteokles: „Helmbusch und Glöcklein beißen auch nicht sondern Speer“, s. Aischyl. Sept. 384-386. 399; Übs. Droysen 1939, 88.

<sup>324</sup> Sch. Aristoph. Ach. 708 a: Ὅστις πρεσβύτης ὑπὸ τοῦ τοξότου βλαπτόμενος οὐδὲ τῆς Δήμητρος ἠνέσχετο. Ἡ νίκα ἦν νέος. Ἀχαιῶν δὲ τὴν Δήμητραν ἐκάλουν ἀπὸ τοῦ κτύπου τῶν κυμβάλων καὶ τυμπάνων τοῦ γενομένου κατὰ τὴν ζήτησιν τῆς Κόρης. Ἡ ἀπὸ τοῦ ἤχου ὃν παρῆεν τοῖς περὶ τὴν Γέφυραν εἰς Ἀθήνας ἀπιοῦσιν. Ἡ ἀπὸ τοῦ περὶ τὴν θυγατέρα ἄχους. Ὁ δὲ νοῦς, ἠνίκα ἦν Θουκυδίδης οὐχ ὅπως τοξότην ἠνέσχετο ἀν καταβοᾶν αὐτοῦ ἀλλ' οὐδὲ τὴν Ἀχαιῶν αὐτήν.

<sup>325</sup> Villing 2002, 289-292 mit weiteren Verweisen auf Primärquellen.

<sup>326</sup> Es handelt sich um gerade, schmale Klingen (s. [hier](#), [hier](#) und [hier](#)). Insgesamt scheint „eine beträchtliche Anzahl mässig grosser Messerklingen“ bei den Grabungen im 19. Jahrhundert gefunden worden zu sein, s. Wolters 1890, 375. Die Messerklingen der neuen Grabungen sind bisher unpubliziert. Dass Obsidian- oder Flintklingen nicht zwingend aus prähistorischen Kontexten stammen müssen, zeigt der Befund im ‚Haus des Simon‘ im Südwesten der Athener Agora aus der Zeit nach den Perserkriegen. Ausgehend von unzähligen Eisennägeln und beinernen Ringscheiben, die auf dem Fußboden gefunden wurden, nimmt Barbara Tsakirgis an, dass das Gebäude vermutlich einem Schuster als Werkstatt diente. Unter den Funden waren auch zwei Obsidianklingen, die Tsakirgis als Werkzeug zum Schneiden von Leder interpretiert, s. Tsakirgis 2005, 70. 74.

<sup>327</sup> Tagebuch 1887/88, Einträge vom 26.-28. Dezember 1888.

gileis vergesellschaftet waren, wurden auch als Grabbeigabe in tanagräischen Nekropolen gefunden. Reynold Higgins folgert hieraus, dass es sich um Gräber von Männern handelt<sup>328</sup>. Ebenso notiert Schilardi eiserne Messer im Fundspektrum des Polyandrions von Thespiai, das bald nach 424 v. Chr. angelegt wurde<sup>329</sup>. Da es sich um ein Massengrab gefallener Hopliten handelt, sind hier recht sicher Männer die Empfänger der Beigaben gewesen. Doch erhielten sie weder Lanzen noch Schwerter, was von einer Deutung der Eisenmesser als Bestandteil der Soldatenausrüstung abrücken lässt. Denkbar wäre, dass es sich um Rasiermesser<sup>330</sup> oder solche zum Schneiden von Essen beim Bankett<sup>331</sup> handelt. Die Verwendung von Rasiermessern lässt an Riten des Haarschneidens und -opfern denken<sup>332</sup>. Andererseits legt die omnipräsente, symposiale Gefäßausstattung im Kabirion die Abhaltung von Banketten nahe, bei denen das zubereitete Fleisch womöglich mit kleineren Messern in handliche Stücke zerteilt wurde. Dass eine Benennung der Eisenklingen als Strigileis ausfallen muss, verdeutlicht das Fehlen des charakteristischen, länglich eingewölbten Vorderteils, in dem sich abgeschabter Schweiß, Öl und Schmutz sammeln konnten<sup>333</sup>.

Von der Form und Länge her vergleichbar mit den Eisenklingen sind Sichel- und Hippen, die häufig in Gräbern und Heiligtümern zu Tage traten<sup>334</sup>. Durchschnittlich sind diese ca. 14-20 cm langen Sichel- oder Hippenklingen nur leicht gekrümmt und besitzen bisweilen eine gerundete Spitze<sup>335</sup>. Falls es sich bei den Eisenklingen aus dem Kabirion um derartiges Erntegerät gehandelt hat, wurden sie vielleicht in Anbetracht der Weinlese oder Feldernte geweiht. Uta Kron hält es für möglich, dass Sichel- als Opferrmesser genutzt wurden<sup>336</sup>. In mythischen Vasendarstellungen benutzen Helden wie Perseus und Herakles derartige Sichel, um der Gorgo bzw. der Hydra die Köpfe abzuschneiden<sup>337</sup>. Es handelte sich also um ein Gerät, das als Messer geeignet war. Ob Sichel als Gerät geweiht wurden, das den Wünschen und Danksagungen von Bauern Ausdruck verleihen sollte, oder als Opferrmesser oder Bankettbesteck ihren Weg ins Kabirion fanden, lässt sich schlussendlich nicht eruieren. Eine beweiskräftigere Funktionsbestimmung kann erst eine genaue Analyse der Eisenklingen und Obsidianschaber erbringen.

<sup>328</sup> Higgins 1986, 42; Andreiomenou 2007, 7 mit Anm. 18 Taf. 1, 6.

<sup>329</sup> Schilardi I 1977, 23-24. 26. Abb. 4; s. auch *E. II. Das Polyandron von Thespiai (424 v. Chr.)*. Auch in den Polyandria von Chaironeia fanden sich zahlreiche Überreste von Messerklingen, s. *E. III. Die Polyandria von Chaironeia (338 v. Chr.)*

<sup>330</sup> Marinatos 1967, B31 (Obsidianmesser als Rasiermesser bei modernen Völkern). 34. 35 Abb. 12

<sup>331</sup> ThesCRA V (2005) 308-309 s. v. Machaira (sphagis, kopis). 311 Nr. 1011-1015 (Originalfunde aus Kalapodi, Philia, Olympia, Isthmia und Gela) (J. Metz); Niemeier 2006, 167-168.

<sup>332</sup> Zur Kouretis, s. Garland 1990, 179-180; Lambert 1998, 161-178.

<sup>333</sup> Vgl. die Strigileis aus dem Polyandron von Thespiai, s. Schilardi I 1977, 550-556 Nr. 476-515; 538-601 Taf. 60-64.

<sup>334</sup> z. B. das Heiligtum der Athena von Perachora, das Zeus-Heiligtum von Olympia oder auch das Heiligtum des Apollon von Hyampolis bei Kalapodi. Grabfunde stellen die Sichel aus dem Sammelgrab auf Rheneia dar, in das 426/25 v. Chr. die Athener die Inhalte aus Gräbern von Delos umbetteten, s. Kron 1998, 195-198 Abb. 6-7. 209-210 Abb. 19-20; Niemeier 2006, 167-168.

<sup>335</sup> Kron 1998, 189.

<sup>336</sup> Kron 1998, 211-214.

<sup>337</sup> Kron 1998, 190-195. 191-193 Abb. 1-5.



e) *Die Inschriften auf den Kabirenbechern, Glanztongefäßen und Metallstieren*<sup>338</sup>

Das Inschriftencorpus aus dem thebanischen Kabirosheiligtum beschränkt sich in vorhellenistischer Zeit auf Votivformeln und Namensbeischriften, welche die Stifter entweder in Metalltiere oder Keramikgefäße eingeritzt hatten<sup>339</sup>. Letztere Gruppe umfasst vor allem [schwarze Glanztongefäße](#), insbesondere Kantharoi, daneben einige Kabirenbecher und wenige rot- und schwarzfigurige Vasen, die als Weihgeschenk an Kabiros und bisweilen auch an Pais markiert wurden<sup>340</sup>. In wenigen Fällen trugen Vasenmaler die Inschrift mit weißer Malfarbe oder schwarzem Glanzton vor dem Brand auf<sup>341</sup>. Zwar weisen nur wenige Gefäße eine gemalte Dedikationsinschrift auf (Tab. 4), doch belegen diese, dass Vasen als Votiv und damit als Auftragsarbeiten gefertigt wurden<sup>342</sup>. Die Ritzinschriften wurden zumeist [unterhalb des Randes auf die Wandung](#) und in einigen Fällen [auf den Gefäßfuß](#) gesetzt<sup>343</sup>. Im Durchschnitt ist kaum eine Inschrift vollständig erhalten, daher sind Aussagen betreffs der Häufigkeit bestimmter Formeln grundsätzlich als relativ aufzufassen.

Der Schriftcharakter und die Buchstabenformen ermöglichen es, eine ungefähre Datierung der Inschriften vorzunehmen (Tab. 2. 3). Um 400 v. Chr. wurde das ionische Alphabet in Böotien eingeführt, das dann allmählich bis in die zweite Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. hinein das einheimische schrittweise ersetzte. Dabei wird deutlich, dass die Weihinschriften auf der schwarzen Glanztonkeramik während der 1. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. stark zurückgehen und die Weihung von Kabirenbechern, deren ‚Blütezeit‘ in dieselbe Zeit fällt, nur sehr selten mit einer Inschrift personalisiert wurde<sup>344</sup> (Tab. 2. 4).

<sup>338</sup> Für die Einblicknahme in den Inschriftenkatalog des Kabirions sei Prof. Dr. Peter Franke in München herzlich gedankt. Damit konnten zahlreiche, neue Belege in die Betrachtung einbezogen werden.

<sup>339</sup> Lazzarini 1976, 175. Zu den Inschriften auf Metallstieren, s. Wolters-Bruns 1940, 36-40 Nr. 17-44. 42-43 Nr. 50-52; Schmaltz 1980, 89-90.

<sup>340</sup> Wolters – Bruns 1940, 44-77 Nr. 56-356. Selbiges Phänomen zeigen z. B. auch die archaischen und klassischen Ritzinschriften auf schwarzer Glanztonware aus dem Ptoion, s. Daux et al. 1964, 860. 862 Abb. 18-19; Ducat 1971, 416-417 Nr. 263-264 Taf. 144. 416 Anm. 3, und dem Herakleion bei Tanagra, s. Andriomenou 1985, 113. 118-120. 128 Abb. 27-29; Andreiomenou 2007, 31-46 mit Abb. Ebenso das Herakleion von Theben am Elektra-Tor, s. Aravantinos 2014; Aravantinos 2015.

<sup>341</sup> Wolters – Bruns 1940, 34 Nr. 143; 145. 65 Nr. 261. 66 Nr. 264. 67 Nr. 273. 74 Nr. 330. Emil Szanto und Wolters erwähnen am Rande, dass die geritzten Buchstaben einiger Weihinschriften „mit einer weißen Masse gefüllt“ zu sein schienen, s. Wolters – Bruns 1940, 55 Nr. 157. 71.

<sup>342</sup> z. B. das Mündungs- und Randfragment [423](#), das ehemals zu einer Kanne gehörte, wurde gemäß der aufgemalten Weihinschrift von Σμῦκρος an Kabiros geweiht. Wenn Σμῦκρος nicht der Töpfer und/oder Maler selbst war, so handelt es sich wohl um den Auftraggeber, s. auch Wachter 2001, 23 Nr. BOI 20.

<sup>343</sup> Alle von Szanto und Wolters aufgelisteten Vaseninschriften befinden sich unterhalb des Gefäßrandes; ausgenommen sind solche, die auf dem Fuß eingeritzt wurden, s. Szanto 1890, 395-396; Wolters – Bruns 1940, 64 Nr. 253. 76 Nr. 350. Ritzinschriften von Namen wurden auch auf archaischen und frühklassischen Glanztongefäßen in der Nekropole von Mykalessos, dem modernen Rhitsona, gefunden. Sie sind entweder auf dem Henkel, dem unteren oder oberen Wandungsbereich und auf der Unter- und Oberseite des Fußes eingraviert worden. Bei den Inschriften handelt es sich vor allem um einzelne Buchstaben und Eigennamen, die abgekürzt oder voll ausgeschrieben im Nominativ stehen, s. Burrows – Ure 1909, 338-344; Ure 1913, 59-61 Taf. 1 (50.360.12; 49.309.12); 2 (31.253.16; 31.243.12); 3 (31.260; 31.260.12; 31.262.12); 5(31.320.~12; 18.148.12; 31.341.12); Ure 1927, 103-104 Abb. 6 Taf. 11. Ähnliche Fragmente mit Inschriften wurden aus tanagräischen Gräbern bekannt, s. Andriomenou 1985, 113 Anm. 18.

<sup>344</sup> Szanto 1890, 413.

Bei den Ritzinschriften handelt es sich nahezu ausnahmslos um recht anspruchslose Weihinschriften<sup>345</sup> (Tab. 3 Nr. 6-10; Tab. 4). Die am häufigsten verwendete Formel nennt nur den Adressaten der Weihung, Kabiros. Zumeist steht der Name im Dativ mit oder ohne Artikel (ΤΟΙΚΑΒΙΡΟΙ), bisweilen auch im Genitiv, ebenfalls mit oder ohne Artikel (ΤΟΚΑΒΙΡΟ)<sup>346</sup>. Keine der Weihinschriften ist jedoch an die Kabiren in der Mehrzahl gerichtet<sup>347</sup>. Dass die Kultinhaber als zwei oder mehrere Kabiren aufgefasst wurden, ist erst für römische Zeit belegt<sup>348</sup>. Aufgrund dessen ist z. B. Angeliki Lebessis These zu widersprechen, dass die Pluralnennung ‚Kabiren‘ auf eine Wesensgleichheit von Kabiros und Pais hindeute, die in der Form des Stieres aufgehen würde<sup>349</sup>. Nur sehr vereinzelt gibt es Beispiele von Weihungen, die sowohl Kabiros als auch Pais ansprechen, die aber in jedem Fall beide Namen nennen, wie z. B. die Weiheformel der Diogita: ΔΙΟΓΙΤΑΠΑΙΔΙΚΑΒΙΡΟ – Διογίτα Παίδι Καβίρω<sup>350</sup> – „Diogita dem Pais des Kabiros“. Der Name des Kabiros im Genetiv signalisiert, dass Pais als sein Sohn angesehen wurde! Zudem: Aus griechischen Textquellen des 6. und 5. Jhs. v. Chr. geht hervor, dass mit παῖς der Nachkomme in männlicher Linie gemeint ist, also der Sohn<sup>351</sup>.

<sup>345</sup> Lazzarini 1976, 175. Vgl. ThesCRA I (2004) 274-275 s. v. C. Formulae of dedications (R. Parker). Die einzigen Ausnahmen bilden καλός-Inschriften, s. Wolters – Bruns 1940, 44 Nr. 58-60 sowie die καλός-Inschrift auf dem Fuß eines unpublizierten Grabungsfundes: [Fragment eines Glanztonkantharos](#) der Form 3, AMINOKHITΣ:KALOS, aus dem Kabirion, Theben Arch. Mus. Inv.nr. K 2675, 2. Viertel 5. Jh. v. Chr.

<sup>346</sup> Wolters – Bruns 1940, 66-67 Nr. 263-267. 71-72 Nr. 304-315. 73-74 Nr. 321-337. Bei den neuen Grabungen sind ebenfalls zahlreiche Fragmente der Glanztonware mit einer Ritzinschrift zu Tage getreten, die den Namen des Kabiros im Genetiv oder Dativ nennen. Die Mehrzahl der Inschriften ist jedoch nicht vollständig erhalten. Zu diesen Funden gehört auch das Wandungsfragment **584** eines Kabirenbechers, das den aufgemalten Namen des Kabiros trägt: [Κ]ΑΒΙΡΟ[Σ/Ι/Ν] (?) (Tab. 5). Es mag sich in diesem Fall vielleicht auch um die Beischrift einer Szene handeln. Deklination von Kabiros im Böotischen (Singular): Nom. Κάβιρος, Gen. Καβίρω, Dat. Καβίροι, Akk. Κάβιρον. Zu den Eigenheiten des böotischen Dialekts in archaischer und klassischer Zeit s. Buck 1955, 152-154; Blümel 1982, 65. 230-232. 238-240. 264-265; DNP 2 (1997) 737-738 s. v. Boiotisch (J.L. García-Ramón); Schmitt 1997, 66-72.

<sup>347</sup> Einziges Beispiel in einer Zeitspanne von ca. 500-600 Jahren ist ein Bronzestier aus dem Kunsthandel, s. Schmaltz 1980, 90 Nr. 358. Auf der einen Flanke ist laut Schmaltz die Inschrift „ΘΑΛΕΤΑΣ ΜΑΝΕΘ ΕΚΕΝ“, auf der anderen „ΤΟΙΣ ΚΑΒΕΙΡΟΙΣ“ eingeritzt. Ungewöhnlich ist die volle Schreibung und Nennung von με vor ἀνέθεκεν, die insgesamt sehr selten unter den Weihinschriften aus dem Kabirion und wenn unabgekürzt auftritt, s. Wolters – Bruns 1940, 47 Nr. 79. Zudem ist die Form Κάβειρος eine „nicht böotische Form“ (Wolters – Bruns 1940, 37. vgl. 36-37 Nr. 20 [gefälschte Inschrift]). Der Name Thaletas ist ansonsten nicht belegt. Die Weihinschrift scheint gefälscht zu sein, der Stier ist vielleicht echt. Dagegen s. Schmaltz 1980, 90 Nr. 358. Auch Paul Wolters hielt die Inschrift für eine Fälschung, die Figur aber für echt. Gisela Richter unterrichtete ihn brieflich, dass ihres Erachtens die Inschrift aufgrund der Patina echt sein müsse.

<sup>348</sup> Paus. 9. 25, 5: „οἱ Κάβειροι“. Auch die hellenistischen und römischen Inschriften aus dem Kabirion nennen Kabiros und Pais getrennt, s. Wolters – Bruns 1940, 30 Nr. 5a. 32-33 Nr. 8-10. Schmaltz verweist auf zwei Bronzestiere, deren Inschriften angeblich die Kabiren im Plural nennen. Die eine Inschrift lautet jedoch ΣΚΥΡΩΝΚΑΒΙΡΥΚΗΠΙΑΙΔΙ, „Skyron dem Kabiros und dem Pais“. Das zweite Beispiel besitzt eine ähnliche Inschrift, ΤΕΧΝΩΝΚΑΒΙΡΩΙ / ΤΕΧΝΩΝΚΑΒΙΡΩΙΚΑΤΙΑΙΔΙ, „Technon dem Kabiros“ und „Technon dem Kabiros und dem Pais“, s. Schmaltz 1980, 69 Nr. 261 Taf. 14. 89 [Nr. 354](#). 93; Wolters – Bruns 1940, 41 Nr. 47. 42 Nr. 50. Der Genetiv Plural von Κάβιρος lautet im Böotischen Καβίρων, der Dativ Plural Καβίροις oder Κάβιροις, s. Schmitt 1997, 70. Die Bezeichnung ‚Megaloí Theoi‘ ist erstmals im 1. Jh. n. Chr. nachweisbar, s. Wolters – Bruns 1940, 30 Nr. 5 a.

<sup>349</sup> Lebessi 1992 b, 5 mit Anm. 21; vgl. Anm. 347.

<sup>350</sup> Wolters – Bruns 1940, 54 Nr. 144 (Diogita). 55 Nr. 150. 67 Nr. 270-273.

<sup>351</sup> Fossey 2019, 79-85. Das weibliche Pendant dazu ist τέκνον.

Selten ist die Weihung für den Pais allein bestimmt gewesen. In den erhaltenen Fällen wurde die Formel im Dativ (ΤΟΙΠΑΙΔΙ oder ΠΑΙΔΙ) und manchmal im Genitiv formuliert (ΤΟΠΑΙΔΟΣ)<sup>352</sup>. Auf einer äußerst geringen Anzahl von Scherben schwarzer Glanztonware ist die Weihung an den ‚Gott‘ adressiert, der entweder im Genitiv (ΘΕΘ) oder Dativ Singular (ΤΟΙΘΕΙ) als Empfänger bezeichnet ist<sup>353</sup>. Trotz der geringen Zahl und des fragmentierten Zustands der betreffenden Inschriften ist zu erwägen, ob Kabiros somit sicher als Gott aufgefasst wurde. Keine der anderen, archäologischen Quellen aus dem Kabirion ermöglicht es, den Status des Kabiros zweifelsfrei zu erschließen. Bedeutsam ist aber, dass mit Thamakos ein Heros im Kabirion seinen Kult hatte, der im Unteren Rundbau ausgeübt wurde<sup>354</sup> (Plan 1).

Den einzigen Hinweis auf eine ausführlichere Inschrift geben drei Fragmente eines großen, „schwarzen kugeligen Gefäßes mit abgesetztem Rand“<sup>355</sup>, auf und unter dem eine Inschrift eingeritzt wurde, die nur noch teilweise erhalten ist: [----]ΟΚΑΒΙΡΙΕΤΟΝΔΕΤ[----]ΝΑΘΝΚΑΛΟΝ<sup>356</sup>. Der ehemalige Gefäßtypus des Fragments lässt sich aufgrund der knappen Beschreibung bei Wolters, Bruns und anderen kaum bestimmen. Ein Kabirenbecher kommt nicht in Frage, da deren Rand grundsätzlich nach innen geneigt oder gerade geformt ist. Der Inhalt der Inschrift ist aber umso bedeutender. Wilhelm Dittenberger identifizierte den erhaltenen Text als iambischen Vers und rekonstruiert wie folgt: [Φέρ]ω, Κάβριε, τὸνδε τ[ὸν ---- σοὶ ---- πρὸς] ναὸν καλόν. Emil Szanto ergänzt die erhaltenen Worte zu einem trochäischen Versmaß: [Σοὶ φέρ]ω, Κάβριε, τὸνδε τ[ὸν ---- ὁ δεῖνα ---- πρὸς] ναὸν καλόν<sup>357</sup>. Von Bedeutung ist die Bezeichnung des Weiheorts als ναός, die im 5. Jh. v. Chr. der böotische Dichter Pindar als Begriff für ‚Tempel‘ verwendet<sup>358</sup>. Gemäß dem Schriftcharakter (s. Tab. 2) und ausgehend davon, dass vor ca. 500 v. Chr. keine Gefäßweihungen im Kabirion erfolgten, lässt sich das Epigramm ins 5. Jh. v. Chr., mit einer Tendenz zur 1. Hälfte hin, datieren. Daraus kann geschlossen werden, dass für Kabiros spätestens im 5. Jh. v. Chr. ein Tempelgebäude oder ein gebauter Schrein existierte<sup>359</sup>. Als möglicher Standort kommt der Bereich in Frage, in dem der hellenistische Tempel errichtet wurde (Plan 3). Hier könnten zwei Fußbodenreste, das Polygonalmauerwerk und die Opfergruben von gebauten

<sup>352</sup> Wolters – Bruns 1940, 54-55 Nr. 145-152. 67 Nr. 268-269; 274. 72 Nr. 317-320; Rouse 1902, 325-326. Deklination von Pais im Böotischen: Nom. Πάϊς, Gen. Πάϊδος, Dat. Πάϊδι, Akk. Πάϊς.

<sup>353</sup> Wolters – Bruns 1940, 76 Nr. 351-352. Unpublizierter Grabungsfund: Fragment eines Glanztongefäßes, [ΤΟ]ΘΕΘ, Theben Arch. Mus. Inv.nr. K 1507.

<sup>354</sup> s. E. I. 7c) *Der Untere Rundbau* und 7d) *Die Funktion und Symbolik der Bauten mit rundem Grundriss*.

<sup>355</sup> Wolters – Bruns 1940, 77 Nr. 356. Schachter datiert das Fragment, an dem Henkel erhalten sind, ins frühe 5. Jh. v. Chr. Einen Beleg für seine Datierung führt er aber nicht an, s. Schachter 2003, 122.

<sup>356</sup> IG VII 3598 (W. Dittenberger); Szanto 1980, 407 Nr. 79; Wolters – Bruns 1940, 77 Nr. 356; Schachter 1986, 77 mit Anm. 2; Schachter 2003, 122.

<sup>357</sup> IG VII 3598 (W. Dittenberger); Szanto 1890, 407 Nr. 79. Ich bin Christopher G. Brown, University of Western Ontario, sehr für den wertvollen Hinweis dankbar, dass in Eur. Hipp. 73-74 sowie Page, PMG, Carm. Pop. Fr. 851 b (σοί, Βάκχε, τάνδε Μούσων ...) ebenfalls die Verszeile mit σοὶ eingeleitet wird und darauf ein Vokativ folgt. Dies würde eine Ergänzung im trochäischen Versmaß stützen.

<sup>358</sup> Pind. O. 7, 32; 13, 21. P. 3, 28; 4, 55; 8, 62. I. 3/4, 72 b. Die Bezeichnung ναός kann hier nicht mit der der poetischen Form von ναῦς, „Schiff“, die ebenfalls für Pindar belegt ist (s. Pind. O. 6, 101; 9, 24. P. 1, 74; 4, 185; 207; 230. N. 4, 70; 6, 55; 9, 34), in Verbindung stehen. Die Akkusativform von ναῦς lautet im Singular νᾶα, s. Slater 1969, 344 s. v. ναός. 344-345 s. v. ναῦς. Liddell – Scott 1160 s. v. ναός; I. *temple*, II. *inmost part of a temple, shrine*, III. *portable shrine carried in processions*.

<sup>359</sup> s. Appendix 4. *Das Polygonalmauerwerk* und E. I. 4. *Das Heiligtum in klassischer Zeit II*.

Strukturen stammen. Ebenfalls denkbar wäre, dass einer der Rundbauten als Tempel fungierte, insbesondere der MRB<sup>360</sup>. Desgleichen käme aber auch der Apsisbau, der höchstwahrscheinlich in geometrischer Zeit errichtet wurde, als *naos kalos* in Frage<sup>361</sup>.

Besonders auffällig ist die Bezeichnung von Kabiros' ναός als καλός, der vom Schreiber der Inschrift anscheinend als auffällig schön empfunden wurde. Die klassischen griechischen Autoren bezeichnen äußerst selten einen Tempel als καλός; häufiger belegt ist ναός ἅγιος, der heilige Tempel<sup>362</sup>. Xenophon z. B., in seiner Abhandlung *Über die Staatseinkünfte*, beschreibt im Kontext des Profitertrags aus natürlichen Ressourcen allgemein alle festländischen, griechischen Tempel als „die schönsten“: „Von Natur gibt es in diesem Land nämlich im Überfluß Stein, aus dem die schönsten Tempel und Altäre erbaut – κάλλιστοι μὲν ναοί, κάλλιστοι δὲ βωμοὶ γίνονται – und den Göttern die prunkvollsten Standbilder angefertigt werden“<sup>363</sup>. *Kalos* stellt also ein seltenes, aber gleichzeitig ein besonders hochschätzendes Epitheton für den Tempelbau des Kabiros dar.

In nur einem Fall ist die Weihinschrift namentlich an eine andere Gottheit als Kabiros oder Pais gerichtet. Das Fragment „von einem großen schwarzen innen ungefirnißten Gefäß (Amphora oder Hydria)“<sup>364</sup> weist eine fragmentarische Ritzinschrift auf, die EPM[Α]ΙΟ[-Ι/Σ] / ΚΑΣΜΙΝ[Ο/ΟΙ/Σ] nennt, der wiederum mit Hermes Kadmilos des samothrakischen Kults der Megaloi Theoi in Verbindung stehen könnte<sup>365</sup>. Eine Datierung der Scherbe erweist sich als schwierig, da sie nicht mehr auffindbar ist, nur eine Umzeichnung publiziert wurde und die Beschreibung des Fragments unzureichend ist. Indes erlaubt der ionische Schriftcharakter der Buchstaben Rho, Sigma und Ny eine Datierung frühestens nach 400 v. Chr.<sup>366</sup> Aufgrund dessen und da für die vorhellenistische Zeit keine weiteren Belege existieren, die eine Verbindung zwischen dem thebanischen Kabiroskult und dem Mysterienkult der Kabiren auf Samothrake befürworten, erscheint es wahrscheinlicher, dass das Gefäß im Kontext des hellenistisch-römischen Heiligtums seinen Zweck erfüllt hatte.

Recht zahlreich ist die einfache Formel ΗΙΑΡΟΣ (auch ΗΙΑΡΟΣ oder ΗΙΑΡΟΣ), gleich dor. ἱαρός, ion. ἱερός<sup>367</sup>, vertreten, allein oder kombiniert mit dem Götternamen im Genitiv ΗΙΑΡΟΣΤΟΚΑΒΙΡΟ, und manchmal abgekürzt als ΗΙ oder ΗΙ<sup>368</sup>. Sie bezeichnet ganz allgemein die Weihung an Kabiros.

<sup>360</sup> s. E. I. 7a) *Der Mittlere Rundbau*. Auch Albert Schachter möchte im MRB den *naos kalos* erkennen, s. Schachter 2003, 122.

<sup>361</sup> s. E. I. 7h) *Der Apsisbau*.

<sup>362</sup> Page, PMG Fr. 14 b (Alkman). Cam. Pop. 871.

<sup>363</sup> Xen. de vectigalibus 1, 4; Übs. Schütrumpf 1982.

<sup>364</sup> Wolters – Bruns 1940, 75 Nr. 344.

<sup>365</sup> Rückert 1998, 140-143; Schachter 1986, 89. 111-112 s. v. Kasmin(e) (Kabirion); Daumas 1998, 29.

<sup>366</sup> Das Rho ohne Abstrich könnte sogar auf einen späteren Zeitpunkt hinweisen, da das ionische Rho auf keiner der klassischen Vaseninschriften im Kabirion vorkommt, s. Tab. 2. 3.

<sup>367</sup> Liddell – Scott 822 s. v. ἱερός: I. „filled with or manifesting divine power, supernatural“ und II.1. „of divine things, holy“ und II. 3. c. „gen. of a divinity, devoted, dedicated“.

<sup>368</sup> Die Formel kann mit und ohne Artikel konstruiert sein, wie ΗΙΑΡΟΣΤΟΚΑΒΙΡΟ oder ΗΙΑΡΟΣΚΑΒΙΡΟ. Seltener steht sie in Verbindung mit dem abgekürzten Namen des Kabiros, ΗΙΚΑ, ΗΙΚ, ΗΙΑΚ oder ΗΙ ΚΑΒΙΡΟ, s. Wolters – Bruns 1940, 67-69 Nr. 275-289; mit Namen des Kabiros. 69-71 Nr. 290-303: ohne Namen des Kabiros; s. auch Tab. 3 Nr. 7. Einige weitere Beispiele dieser Weiheformel erbrachten auch die neuen Grabungen. Die meisten Inschriften befinden sich auf Glanztonware, einige auf Kabirenbechern. Auf einem der beiden Henkel des fragmentierten Kab-

Die alten Grabungen erbrachten kein Vasenfragment, das auch den Pais mit der Formel  $\iota\alpha\rho\acute{\omicron}\varsigma$  verbindet<sup>369</sup>. Die erhaltenen Kabirenbecherfragmente mit Dedikationsinschriften beinhalten in keinem Fall eine Weihung an Pais (Tab. 4).

Weitaus am häufigsten fügten die Weihenden ihren eigenen Namen zu dem des Kabiros hinzu; oftmals in einer vollständigen Formel mit dem Eigennamen im Nominativ und  $\tau\omicron\iota\iota\ \kappa\alpha\beta\iota\rho\omicron\iota$   $\alpha\lambda\epsilon\theta\epsilon\kappa\epsilon$ <sup>370</sup>. Unter den Personennamen der Stifter übertrifft die Anzahl der männlichen Namen die der weiblichen in einem Verhältnis von 3:1<sup>371</sup> (Tab. 5). Daraus resultiert jedoch, dass ungefähr 30% der Kultteilnehmer Frauen gewesen sein könnten, die wie die männlichen Verehrer des Kabiros und Pais Weihungen in Form von Metallstieren, schwarzen Glanztonkantharoi und Kabirenbechern darbrachten. Dass Frauen im Kabirion als Stifter auftraten, wird ansonsten durch die ‚Weihrelief‘-Darstellungen auf den Kabirenbechern angedeutet (Abb. 38, 297, 290, 389). Die Inschriften liefern aber keine Hinweise auf etwaige Aufgaben oder Ämter der Frauen im Kult.

Unter den Votivformeln, die aufgemalt wurden, ist nur die des Smikros vollständig erhalten<sup>372</sup> (423). Der Maler schrieb die Weiheformel  $\xi\ \mu\iota\kappa\rho\acute{\omicron}\varsigma\ \prime\ \alpha\lambda\epsilon\theta\epsilon\kappa\epsilon\ \prime\ \kappa\alpha\beta\iota\rho\omicron\iota$  in ein tongrundig belassenes Feld auf dem Hals einer großformatigen Kanne, die in der Werkstatt der Rebranken-Gruppe gefertigt wurde. Von der Kanne 423 sind nur noch Mündung, Hals und Schulter erhalten. Im Bildfeld darunter war wahrscheinlich eine Opfertierprozession dargestellt<sup>373</sup>. Die sonstigen Glanztoninschriften wurden vor allem neben mythische Figuren geschrieben und nennen deren Namen (Tab. 4).

Soweit ersichtlich, ergänzten die Weihenden ihren Eigennamen nicht mit dem Patronym. In Bötien war dies bis zum Beginn des 4. Jhs. v. Chr. nicht ungewöhnlich. Selbst im 4. Jh. v. Chr. wurde nur in offiziellen Inschriften der Vatersname beigefügt<sup>374</sup>. Im Allgemeinen erachteten die

---

irenskyphos 222 mit Myrtenkranzdekor wurde HI eingeritzt. Das Randfragment 583 eines mit einer Efeuranke dekorierten, kleinformatigen Kabirenbechers trägt die rückläufige Abkürzung  $\iota\epsilon$ . Das Wandungsfragment 588 zeigt noch den Rest einer geritzten  $\iota\alpha\rho\acute{\omicron}\varsigma$ -Inscription in ionischen Buchstaben:  $[HI]_{\text{APOX}} [---]$ .

<sup>369</sup> Nur eine stark fragmentierte Ritzinschrift auf dem Kegelfuß eines Glanztonkantharos könnte ehemals – sofern es sich nicht um den Eigennamen des Stifters handelt – „geweiht an Pais“ gelautet haben: unpubliziertes Fragment eines Kegelfußes, Theben Arch. Mus. K 1331,  $[HIAP]_{\theta < \pi} [AI\Delta O\varsigma]$ .

<sup>370</sup> Wolters – Bruns 1940, 45-48 Nr. 63-95: Eigennamen mit  $\alpha\lambda\epsilon\theta\epsilon\kappa\epsilon\upsilon$  (s. auch Rouse 1902, 326-327). 49-54 Nr. 96-143: Eigennamen mit Namen des Kabiros im Dativ. 54-55 Nr. 145-149; 151-152: Eigennamen mit Namen des Pais im Dativ. 55-56 Nr. 153-168: Inschriften, bei denen hauptsächlich der Eigennamen erhalten ist. 56-65 Nr. 169-259: Nur Eigennamen erhalten. Inschriften auf böot.-rf. Gefäßfragmenten, s. Wolters – Bruns 1940, 66 Nr. 264 mit Abb.: Randfragment eines böot.-rf. Kantharos, gemalte Weihinschrift  $[KA]_{\text{BIROI}} [---]$ . Att.-rf. Vasenfragmente mit Inschriften, z. B. Braun – Haevernick 1981, Nr. R 1 Taf. 26, 1: att.-rf. Schalen- oder Kopffgefäßfragment mit Ritzinschrift  $[---]_{\theta\lambda\phi} [---]$ , Onesimos-Maler, 510-500 v. Chr.; Wolters – Bruns 1940, 58 Nr. 183. 83 Taf. 40, 2-3: fragmentierter att.-rf. Einhenkelbecher, 490/480 v. Chr.; Tab. 3 Nr. 6 an den Pais und Kabiros sowie Nr. 9 Weihung des Akrid(ion). Auf att.-sf. Vasenscherben, z. B. unpubliziertes att.-sf. Randfragment, Art des Haimon-Malers,  $\kappa\alpha\beta\iota\rho\iota\mu\epsilon\theta\omicron\delta\omicron\rho$   $[O\varsigma\ \alpha\lambda\epsilon\theta\epsilon\kappa\epsilon\upsilon]$ , Theben Arch. Mus. Inv.nr. A 423, 480-450 v. Chr. (vgl. Boardman 1977, 161-163 Abb. 273-276). Ferner s. Wolters – Bruns 1940, 57 Nr. 174.

<sup>371</sup> Den geringen Anteil an weiblichen Stiftern notiert auch Schachter 2003, 122, in einer kurzen Bemerkung. Die Anwesenheit und Teilnahme von Frauen im Kabiroskult relativiert auch Töpferwiens These, dass „das thebanische Kabirion in klassischer Zeit einen reinen Männerkult beherbergte“, Töpferwien 1995, 109. 113-116.

<sup>372</sup> Unvollständig erhaltene Inschriften, die aufgemalt sind und womöglich zu einer Weiheformel gehörten s. Tab. 4.

<sup>373</sup> Wachter 2001, 23 Nr. BOI 20; s. *D. VI. 3. Bilder in der Ikonographie griechischer Weihreliefs*.

<sup>374</sup> Vottéro 1987, 211-216 bes. 215-216.

Böoter auch weder ihre Poliszugehörigkeit noch ihr Ethnikon als nennenswerten Bestandteil ihres Namens, außer im Falle einer Namensnennung außerhalb Böotiens<sup>375</sup>. Gleichfalls verwundert nicht das Fehlen eines Demotikon, da die böotische Bevölkerung anders als in Attika nicht in Demen unterteilt war<sup>376</sup>.

Eine kleine Gruppe von Weihinschriften besitzt den Zusatz ΒΙΑΡΕΥΣ (ἱαρεύς) – der einfache Titel ‚Priester‘ in dorischer Form (ion. ἱερεύς)<sup>377</sup> –, von denen zwei mit einem Eigennamen versehen sind, dessen Genus in beiden Fällen männlich ist<sup>378</sup>. Die Beispiele stehen auf Keramikfragmenten, die von Glanztonkantharoi stammen und sich damit nicht von der Mehrzahl der Gefäße mit Inschriften unterscheiden. Diese wenigen Inschriften sind die einzigen Zeugnisse für priesterliche Ämter. Aufgrund der Gleichartigkeit der Belege und der einfachen Titulatur können über die Tatsache hinaus, dass der Kabiroskult Priester besaß, keine weiteren Aussagen zu dessen genauer Funktion getroffen werden; auch nicht, ob es sich um Priesterämter in einem Mysterienkult gehandelt hat. Priestertitel, die auf Ämter im Rahmen eines Mysterienkults hindeuten, können frühestens in Inschriften des frühen 3. Jhs. v. Chr. identifiziert werden<sup>379</sup>.

An zweiter Stelle nach der Keramik folgen die Metallvotive, insbesondere die Bronzestiere, als Träger von Inschriften, die ausnahmslos die Funktion einer Stiftung haben. Die Weihinschriften wurden in Kaltarbeit einpunziert oder eingeschlagen<sup>380</sup>. Die Typen von Votivformeln entsprechen denen auf den Vasen<sup>381</sup>. Es finden sich auch hier etliche Beispiele für [Inschriften mit Ei-](#)

<sup>375</sup> Zum Ethnikon, s. Vottéro 1987.

<sup>376</sup> Buck 1994, 2.

<sup>377</sup> Zur westgriechischen Schreibung von ἱαρεύς, s. Buck 1955, 152 Nr. 6; DNP 2 (1997) 738 s. v. Boiotisch (J. García-Ramón).

<sup>378</sup> Wolters – Bruns 1940, 65 Nr. 260-261: Die Namen lauten Φιλόχορος und Λέων. Auf dem dritten Fragment, Wolters – Bruns 1940, Nr. 262, ist die Inschrift nicht vollständig erhalten und zeigt nur mehr den Priestertitel.

<sup>379</sup> Genannt werden die Priestertitel παραγωγεῖς (ion. παραγωγεῖς) und καβιριάρχη (ion. καβιριάρχης), die mit Mysterienkulten in Verbindung gebracht werden können. Paragoge bezeichnet vermutlich das Amt eines in die Mysterien einführenden Priesters, s. Szanto 1890, 379 Nr. 1; Wolters-Bruns 1940, 20-26 Nr. 1-2 bes. 21; Liddell – Scott – Jones s.v. παραγωγεῖς; Κάβειροι hier Καβιριάρχας. Im eleusinischen Mysterienkult heißen sie Mystagogen. Sie begleiten jeweils nur einen Mysteren bei Prozession und Einweihung, s. Mylonas 1961, 237; Clinton 1992, 86.

<sup>380</sup> Schmaltz nimmt an, dass die ‚geschnittenen‘ Inschriften bereits vor dem Guss in das Wachsmode eingetragene wurden, s. Schmaltz 1980, 7-8 mit Anm. 29. Hiergegen spricht jedoch, dass die Buchstaben aus kantig aneinanderfügenden Einzelabschnitten zusammengesetzt wurden sowie scharfe Kanten und einen mittigen Grat aufweisen, d. h. sie wurden nach dem Gussverfahren in Kaltarbeit eingeschlagen, vgl. Schmaltz 1980, 49 Nr. 146 Taf. 8. 56 Nr. 193 Taf. 10. 58 Nr. 203 Taf. 11. 58 Nr. 210 Taf. 11. 76-77 Nr. 305 Taf. 16. 66 Nr. 246 Taf. 13. 68 Nr. 260 Taf. 14. 69 Nr. 261 Taf. 14. 81-82 Nr. 333 Taf. 18. 75 Nr. 299 Taf. 15. 76 Nr. 302-304 Taf. 16. 77 Nr. 306 Taf. 15. 77 Nr. 312 Taf. 17. 79 Nr. 320 Taf. 17. 80 Nr. 326 Taf. 17. 82 Nr. 337 Taf. 19. 84 Nr. 341-342 Taf. 19. 88 Nr. 350 Taf. 21. 89 Nr. 352-354 Taf. 20. 148-151 Nr. 409 Taf. 23. 154-156 Nr. 420 Taf. 24. Wären die Buchstaben bereits am Wachsmode angebracht worden, wären zudem gerundete Buchstaben vergleichbar den gemalten Vaseninschriften zu erwarten. Hinzu kommt ein Beispiel, bei dem der ‚Schreiber‘ statt eines Alphas zunächst ein Beta eingehämmert hatte, über das er dann ein Alpha als Korrektur setzte, s. Schmaltz 1980, 77 Nr. 312 Taf. 17 (= Wolters – Bruns 1940, 38 Nr. 21).

<sup>381</sup> Inschriften, die den Stifter und Kabiros und/oder Pais nennen, s. Wolters – Bruns 1940, 38 Nr. 21-27. 39 Nr. 28-31; 40. 40 Nr. 44. 41 Nr. 47-48. 42 Nr. 50-52. Inschriften, mit der Formel ‚Stifter und/oder Kabiros und ἀνέθεκεν‘, s. Wolters – Bruns 1940, 36 Nr. 17-19. Kombination von ἱαρός und Kabiros, s. Wolters – Bruns 1940, 38 Nr. 25. 39 Nr. 32-33. 40 Nr. 38-43. Nur der Name des Gottes, s. Wolters – Bruns 1940, 38-39 Nr. 26-27. 39 Nr. 35-37.

genamen<sup>382</sup>, die zeigen, dass die Bronzestiere nicht nur von Männern, sondern auch von Frauen geweiht wurden (Tab. 5). Auffälligerweise stammen die beiden frühesten Inschriften, die als Adressat der Weihung den Pais nennen und sich auf archaisch zu datierenden Bronzestieren befinden, jeweils von einer Frau<sup>383</sup>. Aufgrund der allgemeinen Überlieferungslage kann basierend auf zwei Inschriften nicht angenommen werden, Pais wäre in archaischer Zeit speziell von Frauen verehrt worden. Es mag aber Anlass zu der Annahme geben, dass die religiöse Konzeption von Kabiros und Pais womöglich mehrfach Veränderungen unterworfen war, bevor die Ikonographie des gelagerten Gottes und seines Schenkknaben in der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. entwickelt wurde.

Wie zu Beginn des Kapitels erläutert, datiert Bernhard Schmaltz die Bronze- und Bleistiere gemäß stilistischen Kriterien in die Zeit vom 10. Jh. bis ca. 500 v. Chr. Schmaltz nimmt die Mächtigkeit der Beine, die Beinstellung oder das Volumen des Körpers zur Grundlage seiner Datierungen<sup>384</sup>. Die Beschaffenheit des Materials wird dieser optimistischen Herangehensweise nicht gerecht. Die geringe Größe von durchschnittlich 5-8 cm Länge sowie die allgemein einfache handwerkliche Ausführung vermindern die Genauigkeit einer stilistischen Reihung<sup>385</sup>. Beurteilt man ergänzend den Schriftcharakter, ergeben sich Diskrepanzen zu Schmaltz' Datierungen. Bronzestiere, die im Schriftstil ähnliche Inschriften desselben Stifters tragen, datiert Schmaltz divergierend in die Mitte des 7. Jhs. und dann um 500 v. Chr.<sup>386</sup> Nach Ansicht von Paul Roesch

<sup>382</sup> Wolters – Bruns 1940, 36 Nr. 17 (= Schmaltz 1980, 58 Nr. 203 Taf. 11). 36 Nr. 18 (= Schmaltz 1980, 84 Nr. 341 Taf. 19). 36 Nr. 19 (= Schmaltz 1980, 84 Nr. 342 Taf. 19). 38 Nr. 21 (= Schmaltz 1980, 77 Nr. 312 Taf. 17). 38 Nr. 22 (= Schmaltz 1980, 66 Nr. 246 Taf. 13). 38 Nr. 23 (= Schmaltz 1980, 89 Nr. 352 Taf. 20). 38 Nr. 24 (= Schmaltz 1980, 89 Nr. 353 Taf. 20). 39 Nr. 28 (= Schmaltz 1980, 76-77 Nr. 305 Taf. 16). 39 Nr. 29 (= Schmaltz 1980, 81-82 Nr. 333 Taf. 18). 39 Nr. 30 (= Schmaltz 1980, 82 Nr. 337 Taf. 19). 39 Nr. 31 (= Schmaltz 1980, 49 Nr. 146 Taf. 8). 39 Nr. 34 (= Schmaltz 1980, 89 Nr. 356). 41 Nr. 47 (= Schmaltz 1980, 89 Nr. 354 Taf. 20). 41 Nr. 48 (= Schmaltz 1980, 88 Nr. 350 Taf. 21). 41 Nr. 50 (= Schmaltz 1980, 69 Nr. 261 Taf. 14).

<sup>383</sup> Schmaltz 1974, Nr. 333 (spätes 6. Jh. v. Chr.). 357 (s. auch Tab. 5).

<sup>384</sup> Schmaltz 1980, 97-113. 119-125. Bereits Botho Graef stellte die eingeschränkten Möglichkeiten einer stilistischen Datierung heraus, s. Graef 1890, 368. 372; s. auch Rolley 1986, 385-389.

<sup>385</sup> Erschwerend kommt hinzu, dass für die Stiere kaum lokales Vergleichsmaterial vorhanden ist, s. Schmaltz 1980, 97.

<sup>386</sup> Schmaltz 1980, 58 Nr. 203 Taf. 11 (= Wolters – Bruns 1940, 36 Nr. 17; Roesch 1985, 144 Abb. 12, 1): Bronzestier, Athen NM, Mitte 7. Jh. v. Chr. (Gruppe 18), ΔΑΙΤΩΝΔΑΣ ΑΝΕΘΕΚΕ = Δαιτώνδας ανέθεκε. 84 Nr. 341 Taf. 19 (= Wolters – Bruns 1940, 36 Nr. 18; Roesch 1985, 144 Abb. 12, 3): Bronzestier, Athen NM, um 500 v. Chr. (Gruppe 28), ΔΑΙΤΩΝΔΑΣ ΑΝΕΘΕΚΕ = Δαιτώνδας ανέθεκε. 84 Nr. 342 Taf. 19 (= Wolters – Bruns 1940, 36 Nr. 19; Roesch 1985, 144 Abb. 12, 3): Bronzestier, Athen NM, um 500 v. Chr. (Gruppe 28), ΔΑΙΤΩΝΔΑΣ ΑΝΕΘΕΚΕ ΤΩ ΚΑΒΙΡΩ = Δαιτώνδας ανέθεκε τῷ Καβίρω. Es bestehen Ähnlichkeiten in der Schreibung des Deltas, Alphas und Sigmas. Schmaltz 1980, 66 Nr. 246 Taf. 13 (= Wolters – Bruns 1940, 38 Nr. 22; Roesch 1985, 144 Abb. 12, 2): Bronzestier, Athen NM, 1. Hälfte 6. Jh. v. Chr. (Gruppe 20), ΦΑΡΦΩΝ ΚΑΒΙΡΩΙ = Φάρφων Καβίρωι. 89 Nr. 352 Taf. 20 (= Wolters – Bruns 1940, 38 Nr. 23): Bronzestier, Athen NM, 6. Jh. v. Chr. (Gruppe 23 und 26), ΦΑΡΦΩΝ ΚΑΒΙΡΩΙ = Φάρφων Καβίρωι. 89 Nr. 353 Taf. 20 (= Wolters – Bruns 1940, 38 Nr. 24; Roesch 1985, 144 Abb. 12, 4): Bronzestier, Athen NM, 6. Jh. v. Chr. (Gruppe 23 und 26), ΦΑΡΦΩΝ ΚΑΒΙΡΩΙ = Φάρφων Καβίρωι. Hier merkt Schmaltz an, dass man dem Stil zufolge diese Figurinen nicht zusammengenommen hätte, s. Schmaltz 1980, 89 Nr. 353. Pharphon weihte auch Vasen, s. Wolters – Bruns 1940, 44 Nr. 60: Randfragment eines roten Glanztonskyphos, Athen NM, ΦΑΡΦΩΝΙ; Randfragment eines schwarzen Glanztongefäßes, ΦΑΡ[ΦΩΝΙ], Theben Arch. Mus. K 2175. Roesch liest den Namen als φάρφων, s. Roesch 1985, 139. Schmaltz 1980, 82 Nr. 337 Taf. 19 (= Wolters – Bruns 1940, 39 Nr. 30; Roesch 1985, 144 Abb. 12, 3): Bronzestier, Athen NM, letztes Viertel 6. Jh. v. Chr. (Gruppe 27), ΠΑΩΝ ΚΑΒΙΡΩΙ = Πάων Καβίρωι. 49 Nr. 146 Taf. 8 (= Wolters – Bruns 1940, 39 Nr. 31; Roesch 1985, 144 Abb. 12, 1): Bronzestier, Athen NM, um 700 v. Chr. (Gruppe 12), ΛΑΩΝ ΚΑΙ = Πάων Καβίρωι. Der aus der

stimmen von 37 Weihinschriften nur in sieben Fällen die stilistische und graphologische Datierung überein<sup>387</sup>.

Ausgehend von den Buchstabenformen sowie im Zusammenspiel mit der stilistischen Datierung wird deutlich, dass zwar die Masse der Metalltiere aus vorklassischer Zeit stammt, doch bricht die Sitte, Bronzestiere zu weihen, nicht plötzlich um 500 v. Chr. ab<sup>388</sup>. Dass Metalltiere bis weit in das 5. Jh. v. Chr. hinein dargebracht wurden, wird durch den Schriftcharakter und die Korrelation von Namensinschriften mit solchen auf spätarchaischen und klassischen Gefäßfragmenten bestärkt<sup>389</sup>. Ferner tragen einige Stiertotive Inschriften im ionischen Alphabet oder verweisen stilistisch in die Zeit nach dem Strengen Stil<sup>390</sup>. Dabei ist es nicht ausgeschlossen, dass, gesetzt den Fall Schmalz' Datierungen sind korrekt, Votivtiere lange Zeit nach ihrer Niederlegung im 5. Jh. v. Chr. ein zweites Mal geweiht und dann mit einer Weihinschrift versehen wurden<sup>391</sup>.

Nach Ansicht von Guy Vottéro übermittelt die Morphologie böotischer Eigennamen auch den sozialen Status der Person, da bestimmte Namen in offiziellen Inschriften als solche von höheren Beamten auftreten, andere nur in Töpfersignaturen und Ritzinschriften auf Keramik. Letztere wertet Vottéro als Angehörige von „milieux pauvres“, da sie mit keinem der Namen von Bötarchen, ‚Parteiführern‘ oder Adelsfamilien übereinstimmen<sup>392</sup>. Dieser Umstand ist wenig überraschend, da die Namensgebung innerhalb der alteingesessenen Adelsgruppierungen und der politischen Anführer, die mehr oder weniger identisch sind, in konservativer Tradition aus einer kleinen Auswahl von Personennamen erfolgte<sup>393</sup>. Hinzu kommt, dass die elitären Gruppen

---

Körperachse gewendete Kopf isoliert dieses Stiertotiv innerhalb der Gruppe 12, s. Schmalz 1980, 46-49 Taf. 7-8. s. auch Szanto 1890, 372-373.

<sup>387</sup> Roeschs Datierungen müssen ebenfalls relativiert werden. Er datiert z. B. drei Metalltiere um die Mitte bzw. ans Ende des 3. Jhs. v. Chr. aufgrund der Dativ Singularendung -v, s. Roesch 1985, 139-140. 144 Nr. 261; 350; 354 (Die Nummern entsprechen denen bei Schmalz 1980). Die Dativendung -v ist aber bereits für das 4. Jh. v. Chr. belegt, s. Blümel 1982, 64-66 §76 bes. 65. Überdies stammen diese Metalltiere aus der alten Grabung oder gelangten bald danach in den Kunsthandel; d. h. sehr wahrscheinlich wurden sie unterhalb der hellenistischen Aufschüttung gefunden.

<sup>388</sup> Mit Beginn des 5. Jhs. v. Chr. wurde auch die Weihung von Tontieren initiiert, s. *E. I. 4b) Figurinen aus Ton und Metall*.

<sup>389</sup> Wolters-Bruns 1940, 38 Nr. 22-24 (Bronzestiere). 44 Nr. 60:  $\Phi\alpha\rho\theta\omega\mu\iota$ ; Randfragment eines schwarzen Glanztongefäßes,  $\Phi\alpha\rho\theta\omega\mu\iota$  (Φάρφων), Theben Arch. Mus. K 2175 (unpubliziert); Wolters-Bruns 1940, 38 Nr. 21: Bronzestier, Athen NM,  $\Pi\tau\omicron\iota\lambda\lambda\epsilon\text{Καβίροι}$  = Πτοίλλε Καβίροι. 62 Nr. 222: Randfragment eines Glanztonkantharos, Athen NM,  $\Pi\tau\omicron\iota\lambda\lambda\epsilon\text{Ι}$ .

<sup>390</sup> Schmalz 1980, 89 Nr. 354 Taf. 20 (= Wolters – Bruns 1940, 41 Nr. 47): Bronzestier, Athen NM, 1. Hälfte 6. Jh. v. Chr. (Gruppe 20-21),  $\Sigma\text{ΚΥΡΩ} \text{ 'NKABI} \text{ 'PYKHPIAI} \text{ 'ΔΙ}$ , Inschrift in ionischen Buchstaben; vgl. stilistisch mit Schmalz 1980, 54-55 Nr. 185 Taf. 9: Bronzestier, Athen NM, frühes 7. Jh. v. Chr. (Gruppe 15); Schmalz 1980, 88 Nr. 350 Taf. 21 (= Wolters – Bruns 1940, 41 Nr. 48): Bronzestier, Paris Louvre, 4./3. Jh. v. Chr.,  $\text{ΚΑΛΙΣΤΑΡ} \text{ 'ΧΑΚΑΒΙΡΥ}$  = Καλιστάρχα Καβίρου. 69 Nr. 261 Taf. 14 (= Wolters – Bruns 1940, 42 Nr. 50): 1. Hälfte 6. Jh. v. Chr. (Gruppe 21),  $\text{ΤΕΧΝΩΝ} \text{ 'ΚΑΒΙΡΩΙ} / \text{ΤΕΧΝΩΝ} \text{ 'ΚΑΒΙΡΩΙΚΑ} \text{ 'ΤΙΑΙΔΙ}$ ; ionische Inschrift! Folgende Bronzestiere sind stilistisch der klassischen Zeit zuzuordnen: Schmalz 1980, 87-89 Nr. 346-351 Taf. 20.

<sup>391</sup> Roesch 1985, 140-141. 144. Auch Schachter erwägt, dass einige Metallvotive wiederbenutzt wurden, s. Schachter 1986, 75 Anm. 4.

<sup>392</sup> Vottéro 1985, 414-415; Vottéro 1998, 170.

<sup>393</sup> Buck 1994, 4. 5-6. 7. 12-13. 24. 34. 62. 64-69. So z. B. der thebanische Bötarch Leontiades, Sohn des Eurymachos, der mit den böotischen Truppen bei Thermopylai zu den Persern überlief. Sein Sohn Eurymachos



im klassischen Bötien grundsätzlich wenige Mitglieder umfassten. Des Weiteren war Bötien vermutlich bereits seit dem späten 6. Jh. v. Chr. politisch und sozial immer wieder über längere Zeiträume hinweg als föderaler Bund organisiert und in der Archaik und Klassik deutlich agrarisch geprägt, weshalb Bauern mit Landbesitz eine starke ‚Mittelschicht‘ bildeten und die Mehrzahl der Hopliten stellten<sup>394</sup>. Daneben gab es Handwerker, Händler und Periöken, die als Leichtbewaffnete eingesetzt wurden, und die Reiterei bestand aus den ‚Spitzenverdienern‘, die genügend materiellen Wohlstand besaßen, um die Aufzucht von Pferden zu unterhalten<sup>395</sup>.

Es ist nun zu fragen, welche der genannten sozialen Gruppen auch Akteure im Kabiroskult waren. Vottéros Bezeichnung als soziale Schicht ärmerer Leute ist in diesem Fall irreführend, denn er merkt richtig an, dass die Inschriften selbst belegen, dass zumindest ein Teil der Kultbesucher lesen und schreiben konnte<sup>396</sup>. Bildung setzt grundsätzlich einen gewissen Wohlstand voraus, doch kann Literarität nicht als alleiniges Kriterium für einen hohen oder niedrigen sozialen Status dienen. Im Allgemeinen scheint es aber, dass Angehörige der untersten wirtschaftlichen oder politischen Schichten, d. h. Periöken und landarme Bauern, sehr wahrscheinlich Analphabeten waren<sup>397</sup>. Ebenfalls stimmig ist Vottéros Beobachtung, dass die Eigennamen in den Vaseninschriften aus dem Kabirion keine Angehörigen der Führungsschicht nennen. Mit größter Wahrscheinlichkeit stammen die Verehrer des Kabiros und Pais aus Familien, die Teil der Hoplitenklasse Bötians waren und somit am ehesten dem Besitzbuerntum angehörten. Nicht auszuschließen ist aber, dass auch Händler und/oder Handwerker, die nicht im Besitz des vollen Bürgerrechts waren, zur Klientel des Kabirions zählten.

Im Bestand der erhaltenen Inschriften auf Stein aus dem Kabirion existieren nur zwei, die in vorhellenistische Zeit zu datieren sind. Im einen Fall wurde der Inschriftenträger, ein länglicher Block, in sekundärer Verwendung aufgefunden, verbaut als Deckstein im ‚Kanal 19‘<sup>398</sup> (Plan 2). Die Inschrift ist möglicherweise ΝΤϙ (ντος) zu lesen. ΝΤϙ (γντος) wäre eine andere, wenn auch weniger wahrscheinliche Lesung<sup>399</sup>. Albert Schachter nimmt an, dass ursprünglich ἐντός ‚drinnen, innerhalb‘ gemeint war und es sich in der Erstverwendung um einen Grenzstein gehandelt

---

war während des Ausbruchs des Peloponnesischen Krieges einer der bedeutendsten politischen Führer in Bötien. Eurymachos’ Sohn hieß wiederum Leontiades; er lieferte im Jahre 383 v. Chr. die Kadmeia an die Spartaner aus. Der Anführer der athenisch-orientierten Gruppierungen in Bötien Ismenias handelte 395 v. Chr. das Bündnis mit den Athenern aus, das in den Korinthischen Krieg mündete. Sein Sohn Ismenias war ‚außenpolitisch‘ für Theben zur Zeit des Epameinondas tätig, s. Buck 1979, 161; Buck 1994, 13-14; DNP 5 (1998) 1136-1137 s. v. Ismenias [1]-[2] (H. Beck).

<sup>394</sup> Spätestens während der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. entsendeten die elf Distrikte je ein Kontingent an 1000 Hopliten, 100 Reitern und Leichtbewaffneten an das Bundesheer, s. Buck 1979, 158; Buck 1994, 9-10.

<sup>395</sup> s. E. II. *Das Polyandron von Thespiai* (424 v. Chr.).

<sup>396</sup> Einige der Ritzinschriften zeugen davon, dass bisweilen stark von der sonstigen Buchstabenfolge abgewichen wurde, was womöglich damit zusammenhängt, wie häufig eine Person das Schreiben praktizierte, s. Wolters – Bruns 1940, 40 Nr. 44. 46 Nr. 67. 50 Nr. 110-111.

<sup>397</sup> Zur sozialen Stellung von Analphabeten in der Antike, s. Thomas 1992, 150-157 bes. 151. 155-157.

<sup>398</sup> Bruns 1967, 246. 249 Abb. 33; Schachter 1986, 99 Anm. 1; Schachter 2003, 117.

<sup>399</sup> Die Buchstaben Ny, Tau und Sigma wurden recht nachlässig in die Mitte einer Seitenfläche des länglichen Blocks eingemeißelt. Das Omikron scheint mit einem Zirkelgerät eingraviert worden zu sein. Das schräg gestellte Ny und das dreistrichige Sigma stellen Buchstabenformen der zweiten Hälfte des 6. und des 5. Jhs. v. Chr. dar, s. Tab. 2.

hatte<sup>400</sup>. γιτος ist auch Bestandteil von verschiedenen böotischen Namen wie Διόγιτος oder Αριστόγιτος; γιτος allein ist als eigenständiger Name jedoch nicht bekannt<sup>401</sup>.

Bei der zweiten Inschrift handelt es sich ebenfalls um einen längsrechteckigen Block, 1, 29 m hoch mit nahezu quadratischer Breite, der auf der Oberseite einer Kopffläche ein rundes Dübelloch von 4 cm Durchmesser aufweist<sup>402</sup>. Quer zu einer Längsseite ist die unvollständige Inschrift [---]ΚΤΑΜΙΔ[Φ ---] in archaischer Schreibweise erhalten, die Wolters und Szanto zu Ἀρτάμιδος rekonstruieren. Der Inschriftenblock scheint ebenfalls in sekundärer Verwendung entdeckt worden zu sein. Er befand sich östlich der Opfergruben im westlichen Annex des römischen Tempels. Da weder Fragmente von Weihreliefs noch Statuen im Kabirion entdeckt wurden und nicht ausgeschlossen werden kann, dass das Dübelloch für eine Zweitverwendung gesetzt wurde, muss die Funktion des Blocks unbestimmt bleiben.

### f) Zusammenfassung

In der Spätarchaik setzt sprunghaft die Verwendung schwarzer Glanztongefäße ein, die sich ähnlich den frühklassischen Terrakotten durch eine große Formenvielfalt auszeichnet. Eine spezielle Vasenform, die vielleicht als ideeller Vorläufer der Kabirenbecher verstanden werden darf, sind die attischen Kopfgefäße. Beide Gefäßformen verweisen auf die Abhaltung von Symposia und führen den dionysischen Charakter des Kabiroskults vor Augen, der somit spätestens mit Beginn des 5. Jhs. v. Chr. vorherrschte. Die Glanztonkantharoi stellen den böotischen Trinkbecher *par excellence* dar, der zudem eine heroische Semantik aufweist. Die Weihinschriften aus dem Kabirion zeigen, dass die Kantharoi auch von Frauen gestiftet wurden. Daraus ließe sich folgern, dass auch sie bei den Symposien anwesend waren. Andererseits kann nicht ausgeschlossen werden, dass Frauen die Gefäße nur als Geschenk an die Kultinhaber darbrachten.

Ungefähr zeitgleich mit der Einführung der Kabirenbecher ereigneten sich mehrere Veränderungen im Kabirion: Der Bothrosaltar des Thamakos wurde architektonisch gefasst und neue Symposionsbauten wurden angelegt. Das Repertoire an Trinkgefäßformen verengte sich auf ein- und zweihenklige, tassenartige Becher der Glanztonware, die allesamt niedrige Füße aufweisen. Hierzu zählen auch die attischen Skyphoi der St.-Valentin-Gattung und die kleinformatischen Kabirenbecher. Womöglich hatte sich ein Wandel in den Trinksitten ergeben. Die geringer werdende Anzahl an attischen Kopfgefäßen zeugt ebenfalls vom Ausklingen einer Sitte um 430 v. Chr. Ansonsten konnten die Ausgräber nur sehr wenige Fragmente weiterer böotischer Tonwaren dokumentieren. Das nahezu völlige Fehlen der Lotus-Palmetten-Ware erklärt sich durch deren fast ausnahmslose Beschränkung auf den Grabgebrauch. Die auffallend hohe Zahl an panathenäischen Preisamphoren wurde sehr wahrscheinlich von Athleten geweiht, die vielleicht in den Disziplinen der Schwerathletik und des Pentathlon an den athenischen Spielen teilgenom-

<sup>400</sup> Schachter 2003, 117. Vgl. zwei Inschriften der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. aus dem Ptoion, die vermutlich den Bezirk oder Hain eines Heros Mexyalkidos begrenzen und keinen Ortsbezug aufstellen, s. Schachter 1981, 72-73 s. v. Apollo (Ptoion); Ducat 1971, 402-407 bes. 406 Taf. 139: ΜΕ+ΥΑΚΙΔΙ = Μεξυάλκιδι.

<sup>401</sup> LGPN 3 b (2000) 55. 116.

<sup>402</sup> Wolters – Bruns 1940, 31-32 Nr. 7 mit Abb.

men hatten. Somit lässt sich grob der gesellschaftliche Status der Kultteilnehmer umreißen: Sie gehörten der vermögenden Schicht südböotischer Polisbürger an, bei der es sich vermutlich um das landbesitzende Bauerntum handelte.

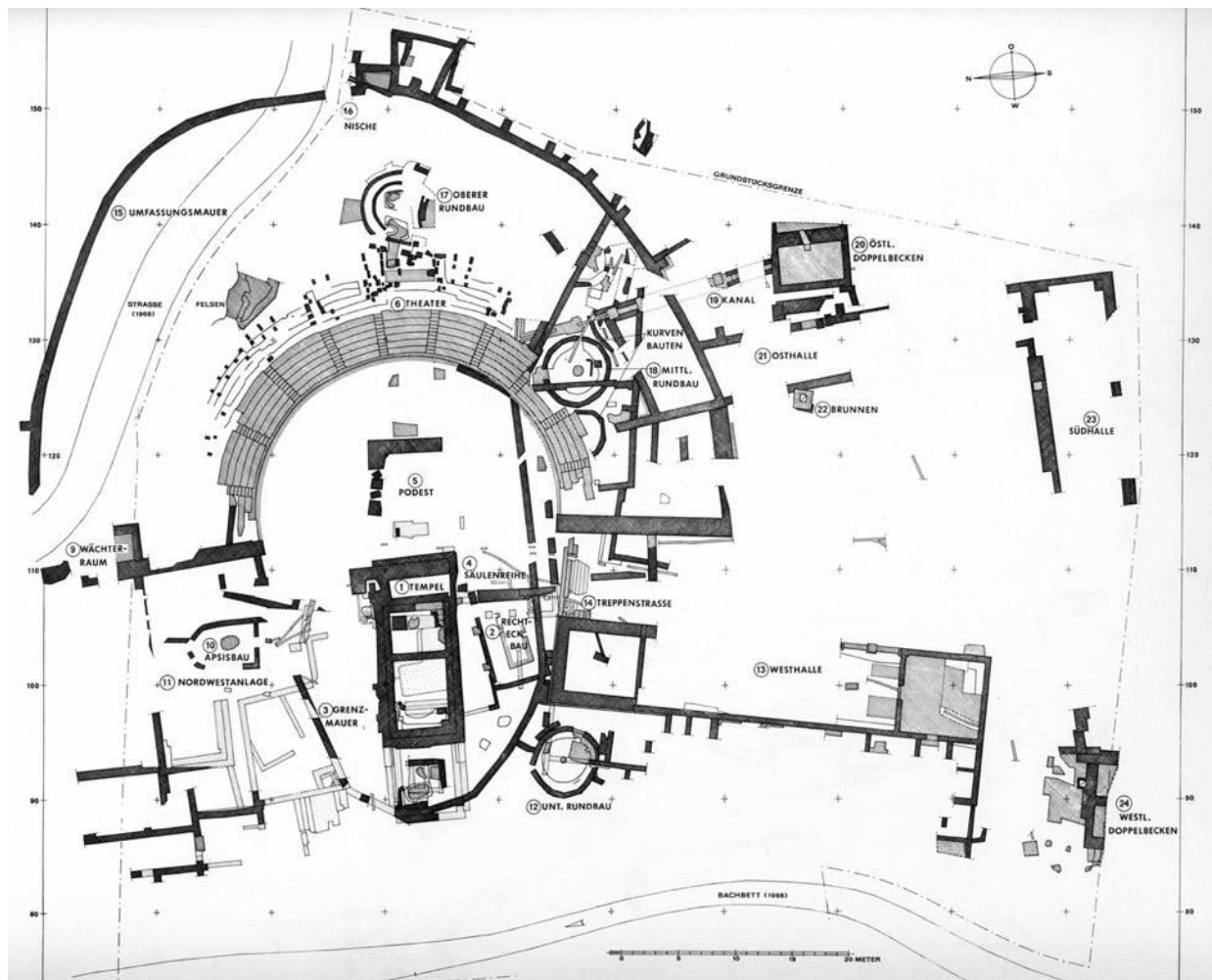
Ab der Mitte des 4. Jhs. v. Chr. ging die Quantität der Fein- und Grobkeramik deutlich zurück, im 3. Viertel des 4. Jhs. v. Chr. ereignete sich dann eine abrupte Zäsur (Tab. 1 a). Erst mit Beginn des 3. Jhs. v. Chr. wurde das Kabirion nach Aussage der Keramikfunde hellenistischer Reliefbecher wieder frequentiert. Dieser Hiatus scheint mit der Zerstörung Thebens durch Alexander im Jahre 335 v. Chr. in Verbindung zu stehen.

Die überwiegende Zahl und größte Typenvielfalt der Terrakotten – Jünglinge, Silene, kauernde Pilosknaben und Kleinkinder, Gelagerte und Pansfiguren – treten in der Zeit des Strengen Stils und der Hochklassik auf. Im 4. Jh. v. Chr. verengt sich die Weihung auf Jünglings- und vereinzelt Mädchenfigurinen. Die Jünglinge, Kleinkinder und ‚Hirtenjungen‘ visualisieren die körperliche und geistige Vorbildhaftigkeit von Knaben und Babys, die mit den adäquaten Attributen ihrer Altersstufe versehen wurden, z. B. Phormiskoi, die als reale Weihgabe und als tönernerne Nachbildung gestiftet wurden. Diese Attribute beziehen sich zum einen auf spielerische Tätigkeiten sowie die gymnische und musische Ausbildung, zum anderen verweisen sie auf Frömmigkeit und Gesundheit. Die Liebesgeschenke wiederum reflektieren den körperlichen Höhepunkt der jugendlichen Entfaltung und päderastischen Anziehungskraft. Die Darstellungen der Jünglingsfiguren können nicht ausnahmslos als Bilder von Pais identifiziert werden, sondern es handelt sich am ehesten um Selbstbildnisse der Stifter oder Weihgaben der Eltern. Frühklassische Silensfiguren wie aus dem Kabirion finden sich häufig als Beigabe in den Gräbern von Kindern und Jugendlichen, wozu auch Kleinkindfiguren, Hermen, thronende Frauen oder Tiere wie Vögel, Löwen und Schildkröten zählen. Die Mehrzahl dieser Terrakottatypen kam auch bei den Grabungen im Kabirion zu Tage. Im Satyrspiel wie in der Bildkunst tritt Papposilen bzw. Silen als Vater der Satyrn, als Ziehvater und Beschützer des Perseus oder Dionysos auf. Die Semantik der Terrakottafigurinen reflektiert vermutlich den Aufgabenbereich von Kabiros, Pais und/oder Thamakos: Familien stellten ihre Kinder in den Schutz dieser Kourotrophos-Gottheiten bzw. Heroen, die als göttliche Betreuer der Heranwachsenden verehrt wurden.

Unter den tönernen wie metallenen Tierfigurinen fallen insbesondere die Stierfigurinen zahlenmäßig ins Gewicht, die von geometrischer bis in spätklassische Zeit geweiht wurden. Statuetten von Vögeln und Kleinvieh können als Spielzeug oder Lieblingstiere, Jagdbeute und Liebesgeschenke gedeutet werden. Die Bedeutung des kleinformatigen Stierbildes als Motiv an Kabiros, Pais und/oder Thamakos kann nicht eindeutig festgelegt werden. Womöglich wurde es im Sinne eines Opfertierersatzes dargebracht, ähnlich den Figurinen von Ziegen und Schweinen, was indirekt durch die Knochenfunde von Rindern mit Schnittkerben und verkohlten Stellen bestätigt wird. Zugleich wurde mittels des Stiermotivs womöglich für den Fortbestand der eigenen Herde gebeten. Diese Annahme lässt sich im Vergleich mit Olympia besonders für die geometrische und archaische Zeit geltend machen. Die Adorationsszene auf **297** (Abb. 38, **297**) belegt aber, dass der Stier auch als ‚heiliges‘ Tier des Kabiros fungierte. Hiervon abzuleiten, der Stier symbolisiere die männliche Kraft initiiert Jünglinge, wie es Michèle Dumas und Angeliki

Lebessi postulieren, lässt sich weder bildlich noch schriftlich untermauern. Lebessis Kultmodell des kretischen Hermes-Heiligtums von Kato Symi kann nicht auf das Kabirion übertragen werden. Die geographische und landschaftliche Distanz ist zu groß, um auch für das Kabirion annehmen zu können, dass es sich um Weihgeschenke von Jünglingen und ihren Erasteis handelt, nachdem jene in das Erwachsenenalter eingetreten sind.

Ausgehend von attisch-rotfigurigen Vasenbildern scheint die Motivgruppe der Ton- und Metallkreisel die Aussageabsicht zu reflektieren, der Gottheit ein dem Jugendalter entsprechendes Objekt zu schenken, das mit körperlichem Geschick und kindlicher Beschäftigung konnotiert wurde und somit das positive Kindsein exemplifiziert. Eine solche Weihung wurde vermutlich aus denselben Beweggründen vorgenommen wie im Fall der Terrakottafigurinen: der Wunsch nach einem bestmöglichen Verlauf der Kindheit. Ebenfalls zu Kindern führen die Ton- und Metallglocken, deren schwingender Ton eine schützende und gleichzeitig abwehrende Funktion besaß. Selbige Funktion übernahmen die Glas- und Gesichtspierlen, die seit ca. 500 v. Chr. geweiht wurden. Einer eindeutigen Interpretation entziehen sich die gebogenen Eisen- und Obsidi-anlingen. Sie könnten als Opferrmesser, Bankettbesteck, Sicheln oder Rasiermesser gedient haben.



Plan 4. Diachroner, schematischer Plan des Kabirions  
[aus: Heyder – Mallwitz 1978, Taf. 13; © DAI Abteilung Athen, KAB B 1228]

Die Auswertung des klassischen Inschriftencorpus zeigt, dass Kabiros und Pais außer bei Pausanias nie in der Mehrzahl als ‚Kabiren‘ genannt werden. Sehr wenige Ritzinschriften auf Glanztonware nennen neben der üblichen Adressierung von Kabiros oder Pais zudem den ‚Gott‘ als Empfänger einer Weihgabe. Hiermit könnte Kabiros gemeint sein. Darüber hinaus diente der URB als Altarbau für den Heroen Thamakos, der darüber hinaus nicht weiter im Heiligtum namentlich nachgewiesen ist.

Wenige Weihinschriften, die an „Pais des Kabiros“ gerichtet sind, verdeutlichen, dass Pais sehr wahrscheinlich als Sohn des Kabiros aufgefasst wurde. Das griechische πῶς trägt im Böotischen die hauptsächliche Bedeutung ‚Sohn‘. Eine weitere Inschrift nennt den ‚schönen Tempel‘ des Kabiros, bei dem es sich womöglich um den MRB oder der Apsisbau handelt. Einige Weihinschriften stammen von Priestern, andere wiederum auf Keramik und Metallstieren eindeutig von Frauen, die vermuten lassen, dass ca. 30% der Kultbesucher Frauen waren. Allgemein führen die Eigennamen der Stifter vor Augen, dass sie weder der sozialen Führungsschicht noch politisch wie wirtschaftlich schwachen Schichten Böotiens angehörten. Sie scheinen aus Familien, die Teil der Hoplitensklasse waren und zum Besitzbauerntum zählten, gestammt zu haben.

## 5. Das Heiligtum ab hellenistischer Zeit

Nach den erhaltenen architektonischen Resten zu urteilen, wurde im 5. und 4. Jh. v. Chr. weder ein Gebäude mit gängigem Tempelgrundriss noch eine Temenosmauer oder eine Stoa errichtet. Dies erfolgte erst im 3. Jh. v. Chr. und in den nachfolgenden Epochen<sup>403</sup>. Spätestens im 3. Viertel des 4. Jhs. v. Chr. wurde das Heiligtum für einen beträchtlichen Zeitraum aufgelassen. Das Ende der Kabirenbecherproduktion ereignete sich spätestens zu diesem Zeitpunkt. Von Veränderungen in den Kultsitten zeugen vielleicht die frühhellenistischen Terrakotten, die bei den neueren Grabungen ausschließlich „im südlichen Theaterbereich und in dem des ‚Rechteckbaues‘“ gefunden wurden. Da die Figuren von anderer Stelle eingespült wurden, vermutet Schmaltz, dass sie ehemals im Bereich der Westhalle und östlich davon aufgestellt waren<sup>404</sup>. Zuvor wurden die Votivterrakotten im Bereich nördlich des Polygonalmauerwerks niedergelegt.

Die Stratigraphie der architektonischen Strukturen und die mobile Ausstattung verdeutlichen, dass das Heiligtum in hellenistischer Zeit eine tiefgreifende Neustrukturierung erfuhr, die weder die vorangegangene Anordnung der Bauten aufgriff noch deren Form weiterführte. Für die Neugestaltung wurde das zentrale Gelände in zwei Phasen auf eine gleichmäßige Höhe bei ungefähr +31,50 angehoben, oberhalb des Theatron auf ca. +36,00 und beim ‚Nischenbau‘ auf +38,90<sup>405</sup> (Plan 2). Die erste Terrassierungsarbeiten scheinen bereits im frühen 3. Jh. v. Chr. stattgefunden zu haben. Die hauptsächlichen Arbeiten im Temenos erfolgten jedoch erst mit Beginn der 2. Hälfte des 3. Jhs. v. Chr., als man erneut das Gelände erhöhte<sup>406</sup>. Die alten Grabungen ergaben, dass Füllschichten, bestehend aus Erde, Bauschutt und Asche – die sog. hellenistische Auf-

<sup>403</sup> Heyder - Mallwitz 1978, 13-14. 62-64; Schachter 1986, 81-83. 103-104; Schachter 2003, 132-134.

<sup>404</sup> Schmaltz 1974, 3.

<sup>405</sup> Zum klassischen Geländeverlauf s. Anm. 13 sowie Heyder – Mallwitz 1978, 35. 28. 29 Abb. 19.

<sup>406</sup> s. E I. 7a) *Der Mittlere Rundbau* und 7c) *Der Untere Rundbau*.

schüttung –, an der Stelle der späteren Tempelnordwand, jenseits und diesseits des nördlichen Abschnitts der ‚älteren Grenzmauer‘ und direkt östlich der späteren Opfergruben eine massive Schicht zudeckten, die aus dicht gepackten Glanztongefäßen, Kabirenbechern, Metallfigurinen und Terrakotten bestand<sup>407</sup>. Die jüngsten Terrakottastücke aus dieser Schicht datieren ins 3. oder letzte Viertel des 4. Jhs. v. Chr.<sup>408</sup> Sowohl nach Westen, wo das Gelände noch einmal stark zum Bach hin abfiel, als auch nach Norden und Süden hin wurden die aufgeworfenen Erdmassen durch eine im Oval angelegte Mauer abgestützt, die sog. ältere Grenzmauer (Plan 2). Die erhaltenen „Spiegelbossen, von einem glattem Randstreifen eingefasst“, die sorgfältige Steinbearbeitung und korrekte Fugenkonkordanz lassen vermuten, dass die Außenseite der Mauer auf Ansicht gearbeitet war und eventuell nicht unter der Erde lag<sup>409</sup>. Vielleicht wurden bei den Erdarbeiten im Zentrum alte, baufällige Gebäude entfernt, damit das Ausheben der Tempelfundamentgräben reibungslos verlaufen konnte. Von solchen Gebäuden könnten noch die Packlagen 18 und 19 stammen, die Opfergruben und das Polygonalmauerwerk (Plan 1). Die Integration des Polygonalmauerwerks sowie der Opfergruben in den hellenistischen Tempel könnte darauf hindeuten, dass es sich bei den Strukturen um die Reste vorhellenistischer Kultstätten handelt. Mit der ‚hellenistischen Aufschüttung‘ waren alle klassischen Bauten im Kabirion überdeckt worden.

Im Verlauf des 3. Jhs. v. Chr. wurde [der erste kanonische Tempel](#) angelegt, der in seiner ersten Bauphase in dorischem Stil errichtet wurde<sup>410</sup>. Nachträglich in einer zweiten Bauphase

<sup>407</sup> Schichtenabfolge der hellenistischen Aufschüttung nördlich und nordwestlich des Tempels von oben nach unten:

- Lehmige Erde und Schutt bei +30,40-29,15.
- Obere Ascheschicht bei +29,15-29,05 und dünne Schicht Bauschutt bei +29,15-29,10.
- Erde von +29,05-28,95.
- Untere Ascheschicht von +28,95-28,75/80.
- Erdschicht von +28,80-28,65 und dünne Schicht Bauschutt bei +28,80-28,75.
- Mächtige Schicht von Vasenscherben, Terrakotten, Bronzen etc. vermengt mit Erde +28,65-28,15.
- Gewachsener Boden ab +28,15.

s. Heyder – Mallwitz 1978, 11 Nr. g-n. 12 Abb. 6 (Dieses Profil wurde 1888 gezeichnet und scheint eine Spiegelung des Ostprofils zu sein, das ebenfalls während der alten Grabung angefertigt wurde, s. Heyder – Mallwitz 1978, 11 Abb. 4); Tagebuch 1887/88; Dörpfeld 1888, 96-97; Bruns 1939, 583-584; Wolters – Bruns 1940, 18; Bruns 1959, 237.

<sup>408</sup> Dörpfeld 1888, 97; Bruns 1939, 583; Schmaltz 1974, 2-3.

<sup>409</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 22-23.

<sup>410</sup> Heyder und Mallwitz legen stark divergierende Datierungen der Tempelphasen in derselben Publikation vor, s. Cooper 1982, 62. Heyder verknüpft seine Datierung des ‚Tempels IIa‘ – als ‚Tempel I‘ benennt er das Polygonalmauerwerk – mit der bei Pausanias 4, 1, 7 überlieferten Neuordnung des Kabiroskults durch Metaphos, die seines Erachtens am Ende des 4. Jhs. v. Chr. stattgefunden habe, s. Heyder – Mallwitz 1978, 17. Metaphos’ Wirken ist jedoch erst für das 1. Jh. v. Chr. fassbar, s. das Ende dieses Abschnitts. Mallwitz hingegen stützt seine Datierung vornehmlich auf die stilistische Einordnung des Kabirenbeckers **221** ins 2. Viertel des 3. Jhs. v. Chr. durch Karin Braun, s. Heyder – Mallwitz 1978, 63. Dieser wurde auf der obersten Ascheschicht des REB I gefunden und dient infolgedessen als *terminus ad quem* der Zerstörung. In Kapitel C. I. 7f) *Der Rechteckbauten I und II* wird gezeigt, dass dieser Becher von Braun zwar zeitlich zutreffend in den frühen Hellenismus eingeordnet wurde, aber nachträglich, gut zwei Generationen nach dem Ende der Kabirenbecherherstellung als Nachahmung angefertigt wurde. Er kann daher nicht für die Nutzung des REB I bis in hellenistische Zeit herangezogen werden. Doch in Übereinstimmung mit Mallwitz dient er als *terminus post quem* für die erneute Nutzung des Heiligtums. Dörpfelds Phasenunterteilung der Tempel soll hier nicht diskutiert werden, s. Dörpfeld 1888, 87-99; Wolters – Bruns 1940, 10-18, da sie allein auf den Ergebnissen der älteren Grabung basiert, s. Wolters – Bruns 1940, 94; Heyder – Mallwitz 1978, 13.

(,Tempel IIb'), die Wolfgang Heyder und Alfred Mallwitz zufolge nach der Mitte oder am Ende des 2. Jhs. v. Chr. durchgeführt wurde, fügte man [sowohl einen Pronaos als auch einen Annex](#) an, der von außen durch zwei Türen betreten wurde<sup>411</sup> (Plan 3). Darin waren zwei mit Steinplatten ausgekleidete Opfergruben eingetieft. Dörpfeld beschreibt, dass die nördliche Grube ausschließlich Erde, die südliche hingegen Schenkelknochen von Schafen und Ziegen enthielt. Ferner bezeugten Auflager an den Längswänden, dass die beiden Gruben ehemals mit einem Deckel verschließbar waren; d. h. sie konnten fortlaufend zur rituellen Deponierung von Fleischteilen in der einen und vielleicht von Weichteilen der Opfertiere in der anderen Grube genutzt werden. Zum Zeitpunkt der neueren Grabungen waren die freigelegten Opfergruben bereits zerstört<sup>412</sup>. Die Unterteilung in zwei Kammern könnte durch die Zweizahl der hellenistisch-römischen Kabiren bedingt gewesen zu sein. Grundsätzlich fällt auch auf, dass sich für das nachklassische Kabirenheiligtum kein archäologischer Nachweis eines Altars unter freiem Himmel erbringen lässt, dessen Standort durch eine Konzentration von Asche oder Knochen angezeigt wäre.

Wahrscheinlich als eine der ersten Unternehmungen, nachdem das Terrain angehoben worden war, versorgte man das Heiligtum mit Wasser. Teil dieser wasserbaulichen Gestaltung war der Kanal 19<sup>413</sup>, der zu einem späteren Zeitpunkt von einem [Doppelbecken im Osten](#) gespeist wurde. Relativ bald, wohl noch im Verlauf der 2. Hälfte des 3. Jhs. v. Chr., wurden Kanal und Doppelbecken stillgelegt. Womöglich ersetzte man das östliche Doppelbecken mit einer ähnlichen Struktur im [Südwesten des Heiligtums](#), welche entweder gleichzeitig oder sogar erst lange Zeit nach der [Westhalle](#) – vielleicht mit deren zweiter, kaiserzeitlicher Bauphase – und der Treppenstraße dem Baubestand hinzugefügt wurde<sup>414</sup> (Plan 2). Als Hauptbestandteil der neu eingerichteten Wasserversorgung wurden frühestens in der 2. Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. Wassertröhen im Heiligtum verlegt<sup>415</sup>.

Einige Zeit nach der Errichtung des Tempels wurde an seiner Südostecke eine einfache Säulenreihe mit Architrav errichtet, die den Platz zwischen Tempel und Treppe abschloss<sup>416</sup> (Plan 3). Teil dieser umfassenden Baumaßnahmen war auch die Errichtung einer wohl ehemals viereckigen Anlage inmitten der Orchestra, ‚Podest 5', in dessen Nordostecke eine längsovale,

<sup>411</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 18-19 Abb. 12-13. 66.

<sup>412</sup> Dörpfeld 1888, 95; Wolters – Bruns 1940, 3. 15 Abb. 4. Da die Opfergruben kurze Zeit nach den Grabungen im Jahre 1888 entfernt wurden, lassen sich keine genauen Aussagen mehr zu ihrer Datierung treffen. Sicher ist jedoch, dass der Annexbau zur Phase ‚Tempel IIb' gehörte.

<sup>413</sup> Mallwitz und Heyder rekonstruieren am nördlichen Ende des Kanals, wo dieser in eine weitere Leitung mündet, das Wasserbecken eines Laufbrunnens, von dem jedoch keine Überreste gefunden wurden. Im Süden endet der Kanal im östlichen Doppelbecken, das allerdings ursprünglich nicht mit dem Kanal zusammen angelegt wurde, s. Heyder – Mallwitz 1978, 47-49. 61-62 Taf. 16.

<sup>414</sup> Bruns 1967, 245. 247-248 Abb. 29-31. 255-256. 258 Abb. 47-48; Heyder – Mallwitz 1978, 49. 50-51. 56-57. 66-67. Die Datierung des westlichen Doppelbeckens ist nicht gesichert; sie stützt sich allein auf Überlegungen zum Verlauf der erhaltenen Wassertröhen.

<sup>415</sup> s. Anm. 487-488.

<sup>416</sup> Wolters – Bruns 1940, 19; Heyder – Mallwitz 1978, 23-24. 26 Abb. 16. Heyder rekonstruiert eine zweite symmetrisch angeordnete Säulenstellung nördlich des Tempelpronaos. Von einer solchen zweiten Säulenstellung wurden jedoch keinerlei Überreste gefunden.

flache Vertiefung eingearbeitet wurde<sup>417</sup> (Plan 2). Inge Nielsen deutet Podeste in Theatern lokaler Heiligtümer als Altarflächen, die gemäß einer Nachricht bei Pollux ihres Erachtens gleichzeitig als Bühne verwendet werden konnten<sup>418</sup>. Albert Schachter geht einen Schritt weiter und beschreibt die Anlage als Podium, auf dem die Initianden den Eingeweihten des Mysterienkults vorgeführt wurden<sup>419</sup>. Im Fall des Kabirions fehlen entsprechende epigraphische oder literarische Belege für Schachters und Niensens Thesen, doch kann aufgrund der Lage des ‚Podests‘ im Zentrum der Orchestra ein eindeutiger Bezug zum Theaterrund und folglich zu einem Publikum gefolgert werden. Vielleicht war der Pronaos temporär als Skene für kultbezogene Aufführungen oder Handlungen genutzt worden<sup>420</sup>. Zwei Konglomeratsteine an der Nordseite könnten vielleicht als Antrittsstufen gedient haben, da Konglomerat im Kabirion häufig für Türschwellen verwendet wurde<sup>421</sup>. Für eine Deutung als Altar fehlen archäologische Hinweise wie Ascheschichten oder Knochenreste, obwohl die Lage östlich des Pronaos eine solche These stützen würde. Jedenfalls scheint mit den Opfergruben im Tempelannex ein ‚Altar‘ existiert zu haben.

Recht wahrscheinlich in derselben Phase entstand der Obere Rundbau (ORB), direkt oberhalb des Theatrons auf der Längsachse des Tempels gelegen, in dem eine enorme Menge an überwiegend ornamental dekorierten Kabirenbechern gefunden wurde<sup>422</sup> (Plan 2). Ebenfalls im 3. Jh. v. Chr. wurden zwei breite Treppenaufgänge gebaut. Im Nordwesten führte eine heute nicht mehr erhaltene Treppenanlage, die wiederum durch den ‚Torbau‘ der ‚[Nordwestanlage](#)‘ erreicht werden konnte, auf den Tempelplatz<sup>423</sup>. Vom Tempelplatz stieg man die zweite, südliche Treppenanlage in Richtung Süden hinauf, die sich auf der Höhe des Pronaos und südlich der ‚älteren

<sup>417</sup> Wolters – Bruns 1940, 19 (Dörpfeld); Bruns 1963, 119; Bruns 1964, 259. 261 Abb. 25; Bruns 1967, 245; Heyder – Mallwitz 1978, 24-25. Von dem ‚Podest‘ sind einige Blöcke im Norden – die meisten jedoch in Sturzlage – sowie eine durchgängige Binderschicht im Osten erhalten. Da bereits bei den alten Ausgrabungen nur wenige Blöcke dieser Anlage ergraben, bei den neuen nur zwei Blöcke des Aufrisses und anscheinend keine weiteren im Schutt darüber gefunden wurden, ist es wahrscheinlich, dass es sich um eine niedrig gebaute Struktur gehandelt hat, die vielleicht mit Holzbrettern gedeckt war. Bei einigen Blöcken handelt es sich um Spolien. Die dort gefundene Keramik und eine Münze des 3. Jhs. v. Chr. stellen das Podest in den Kontext der Umbauten des 3. Jhs. v. Chr. Vgl. das kreisrunde Podest, das Kevin Clinton als ‚Bühne‘ für die Initiation der Mysterien im samothrakischen Kabirenheiligtum interpretiert, s. Clinton 2003, 64. 62 Abb. 3.2 (Nr. 25). Alexandre Mitchell behauptet, das ‚Podest‘ stamme aus der Mitte des 4. Jhs. v. Chr. Einen Nachweis dafür bleibt er schuldig, s. Mitchell 2009, 251.

<sup>418</sup> Nielsen 2002, 86-88. 133; Poll. 4, 123.

<sup>419</sup> Schachter 2003, 133. Ebenso Batino 2004, 201.

<sup>420</sup> Bruns 1959, 241.

<sup>421</sup> Bruns 1967, 245.

<sup>422</sup> s. *Appendix 5. Der frühhellenistische Obere Rundbau.*

<sup>423</sup> Die Datierung bezieht sich hauptsächlich auf die südliche Treppenanlage. Die nördliche Treppe G ist aufgrund des Steinraubs nicht mehr erhalten, wie auch Raum E, die gemauerte Grube F, die Mauer H, große Teile von Raum C und die Wasserleitungen in diesem Bereich (Plan 3). Raum A und B sowie die Verbindungstür mit Schwelle zwischen diesen wurden nicht abgeräumt, s. Wolters – Bruns 1940, 5 Abb. 2; Bruns 1967, 262. 263 Abb. 58-59. 264 Abb. 60; Heyder – Mallwitz 1978, 37. 65 Taf. 8 c; Schachter 2003, 118. Noch im Jahre 1882 hatte Kalopais einen aufrecht stehenden Türrahmen *in situ* gesehen, bei dem es sich vielleicht um die Tür des ‚Torbaus‘ gehandelt hatte (Plan 3). Bereits 1887 war diese verschwunden, s. Kavadias 1888, 15; Wolters – Bruns 1940, 1-2. Heyder überlegt in diesem Kontext, „ob denn ein Zugang an dieser Stelle unbedingt erforderlich gewesen wäre“, da die geographische Lage den Eingang ohnehin hier zwingend mache, s. Heyder – Mallwitz 1978, 37. Vielmehr ist jedoch zu fragen, wie weit sich der ‚Torbau‘ erstreckte, da auch bei den jüngsten Ausgrabungen kaum über die Ausdehnung der alten Grabungen hinweggegangen wurde, d. h. die Nordwestanlage ist womöglich noch nicht vollständig erschlossen worden, s. Bruns 1967, 227-228 Abb. 1.



Grenzmauer' befand und die an der zeitlich und baulich zugehörigen Westhalle vorbeiführte. Wie es scheint, wurden die Treppenstufen an zwei Stellen im westlichen Teil abgearbeitet, um zwei Wasserleitungen zu verlegen und einen Pithos einzulassen<sup>424</sup> (Plan 3). Die Treppenstraße öffnete sich auf einen Platz (Plan 2), der an der Südseite von einer Stoa eingefasst war. Heyder vermutet, dass die [Südhalle](#) zwar hellenistisch, aber älter als die Westhalle ist. Von der Südhalle aus war das Temenos aufgrund eines Höhenunterschieds von 7 m zwischen Tempelbezirk und Südhalle gut einsehbar. Folglich könnte der Platz als Theatron gedient haben, das auf die Orchestra sowie die Treppenstraße ausgerichtet war; letzterer wendet sich auch die Westhalle zu<sup>425</sup>. In der 2. Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. errichtete man den Mauerzug M 70, einige Zeit später M 57 und füllte dann die Senke beim MRB bis auf die Höhe des natürlichen Theaterrunds auf, um es nach Süden hin zu erweitern<sup>426</sup>.

In römischer Zeit, ungefähr im 1. Jh. v. Chr., wurde das Theatron mit steinernen Stufen ausgebaut und ein neuer Tempel auf einem neu verlegten Fundament errichtet, der mit den Spolien eines älteren, ins Kabirion versetzten, dorischen Tempels größeren Ausmaßes gestaltet wurde<sup>427</sup>.

<sup>424</sup> Der Pithos ist allein durch den Steinplan der alten Grabungen nachgewiesen und war bereits zu Beginn der neuen Grabungen zusammen mit dem Großteil der Treppenstraße abgeräumt worden, s. Heyder – Mallwitz 1978, 43.

<sup>425</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 43. 54-56. 57. 64 Taf. 12 a. Die Fundamentverfüllung der Westhalle enthielt als jüngstes Material Funde aus dem 4. Jh. v. Chr., d. h. sie wurde frühestens im frühen 3. Jh. v. Chr. erbaut, s. Heyder – Mallwitz 1978, 42 Anm. 112. Heyder mag dieser Datierung jedoch nicht folgen, da der Kabirenbecher **221** aus dem REB I gegen eine Erbauung der Westhalle vor der Mitte des 3. Jhs. v. Chr. spricht. Den gleichen Befund von ausschließlich klassischem Material ergab die mächtige Fundschicht unter der hellenistischen Aufschüttung im Zentrum des Heiligtums; d. h. der Becher **221** datiert einzig die Einbringung der hellenistischen Aufschüttung. Grundsätzlich zu den Umständen und der Datierung von **221**, s. E. I. 7f) *Die Rechteckbauten*. Ob die Südhalle, wie Heyder meint, nach der Vergrößerung des Theaters in der 2. Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. ihren Zweck als Zuschauertribüne eingebüßt hatte, da nun der Blick in die Orchestra verwehrt blieb, ist zu bezweifeln. Zum einen schloss das Koilon des hellenistischen Theaters weiter östlich, auf der Höhe der Mauer M 70 ab (Plan 2), und zum anderen stand die Halle weit über der Höhenlage des Theaters. Der gewachsene Boden unter der Südhalle liegt bei +37,00, die Sitzsteine oberhalb des Theaters ca. bei +34,00-36,00.

<sup>426</sup> Die Mauern M 57 und M 70 wurden im Verbund mit dem abgeknickten Ostabschnitt der ‚älteren Grenzmauer‘ (Stützmauer der Anschüttung) angelegt, die hier gleichzeitig als Antrittsstufe des hellenistischen Theaters diente. Ferner versetzte man zahlreiche Mauerblöcke oberhalb des Koilons, die vielleicht als Unterlage für Holzsitze dienten, s. Heyder – Mallwitz 1978, 25-28. Heyder und Mallwitz datieren die Mauer M 70, die über den MRB hinweggeht, jünger als den hellenistischen Theaterausbau, s. Heyder – Mallwitz 1978, 25-28. Allgemein wird der Ausbau durch die Stützmauer M 57 zeitlich und topographisch festgelegt (Plan 2). Aber weder aus der Beschreibung von Heyder noch der von Mallwitz geht hervor, weshalb die Mauer M 70 jünger sein soll als die Stützmauer M 57. Vielmehr fußen beide mit ihrer UK auf derselben Höhe bei ca. +31,83-84 (Packlage unter dem westlichen Ende von M 57 bei +31,84, s. Abb. 4). Es scheint also, dass die Mauern M 41 (= ‚ältere Grenzmauer‘), M 57 und M 70 zur hellenistischen Theatererweiterung gehören. Unter der Mauer M 70 kamen drei Münzen zu Tage, von denen die jüngste in den Zeitraum von 244-197 v. Chr. zu datieren ist. Dies macht eine zeitliche Einordnung der hellenistischen Theateranlage in die 2. Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. wahrscheinlich (Plan 2), s. Heyder – Mallwitz 1978, 28: 1. Unbestimmte griechische Münze des 3. oder 2. Jhs. v. Chr. (Fundnr. der jüngeren Kabiriongrabung M 1343); 2. Münze aus Lokrien von 338-300 v. Chr. (Fundnr. M 1344); 3. Münze des böotischen Bundes von 244-197 v. Chr. (Fundnr. M 1342). Die Datierungen und Zuweisungen stammen von Peter R. Franke. Allgemein zum hellenistischen Theater, s. Bruns 1967, 232. 234; Heyder – Mallwitz 1978, 25. 49. 63-64; Braun – Haevernick 1981, 31.

<sup>427</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 67-68. Zum Tempelaltar, s. Wolters – Bruns 1940, 16; Heyder – Mallwitz 1978, 19. 64-65. Dörpfeld benannte die Steine zwischen dem Pronaos und dem ‚Podest 5‘ als ‚den Rest des Hauptaltars‘, wie es die Lage östlich vor dem Tempel befürworten würde (Plan 3). Bruns hingegen möchte nur zurückhaltend einen Altar darin erkennen, datiert die Anlage aber noch in spätklassische Zeit. Dies resultiert aus ihrer frühen Datierung der hellenistischen Aufschüttung, da die erhaltenen Blöcke des ‚Podests 5‘ auf dieser aufliegen (Laufniveau beim Podest +31,00, s. Heyder – Mallwitz 1978, 25; UK der hellenistischen Aufschüttung +30,08,

Das neue Theater wurde zu beiden Seiten mit den Analemmamauern M 74 und M 45 zu den Parodoi hin begrenzt (Plan 2). Anschließend wurde um die Cavea [eine Umfassungsmauer](#) aus *opus caementitium* errichtet<sup>428</sup>. Aus Heyders Nachgrabungen ging zudem hervor, dass sich das Heiligtumsgelände außerhalb dieser Umfassungsmauer noch weiter erstreckt haben muss<sup>429</sup>.

Es zeigt sich, dass im 3. Jh. v. Chr. der Kultplatz neuen Anforderungen gerecht werden musste. Der Tempelbau, die größere Theateranlage mit Altarpodium in der Orchestra, zusätzliche Zuschauerränge sowie Banketträumlichkeiten in den Stoi verdeutlichen, dass das Kabirion eine größere Kultgemeinschaft fassen musste und mit einer zeitgemäßen Architektur neu gestaltet wurde. Doch die Einrichtung des Opfergrubenannexes und die Tatsache, dass die Doppelgrube kontinuierlich zugänglich war sowie der unkanonische Tempelgrundriss<sup>430</sup> legen nahe, dass adäquate Räume für die Durchführung neuer Riten geschaffen wurden, wie sie in klassischer Zeit nicht bestanden hatten.

Die Annahme einer topographischen und architektonischen Neuordnung wird auch durch die Funde gestützt. Zunächst wurden nur noch vereinzelt Terrakotten als Weihgeschenk im Heiligtum dargebracht, wie die neuen Grabungen ergaben. Nur wenige hellenistische Tonfiguren wie bekleidete, auf einem Felsen oder Altar sitzende Knabenfiguren und Theatermasken wurden dokumentiert; Beispiele von sog. Tanagräerinnen fehlen völlig<sup>431</sup>. Die Sitte, Terrakottabilder des Stifters oder der Gottheit zu weihen, scheint für die Verehrung der Kultinhaber in hellenistischer Zeit entbehrlich geworden zu sein. Noch auffälliger hingegen ist, dass die letzten Exemplare schwarzer Glanztonkantharoi ins 3. Viertel des 4. Jhs. v. Chr. datieren; danach tritt ein abrupter Hiatus ein, der mit der Zerstörung Thebens durch Alexander im Jahre 335 v. Chr. in Verbindung zu stehen scheint<sup>432</sup>. Die früheste hellenistische Keramik im Kabirion ist durch Unguentarien und halbkugelige Schüsseln dokumentiert, deren älteste Exemplare um 300 v. Chr. anzusetzen

---

s. Heyder – Mallwitz 1978, 35). In seinen Rekonstruktionszeichnungen benennt Heyder die Blöcke vorsichtig als Altar, s. Heyder – Mallwitz 1978, 20-21 Abb. 14-15. Mallwitz erwähnt weder das ‚Podest‘ noch einen hellenistischen Altar.

<sup>428</sup> Wolters – Bruns 1940, 13-18; Bruns 1959, 241-242; Bruns 1964, 255-256. 259; Bruns 1967, 253-254; Heyder – Mallwitz 1978, 30-35.

<sup>429</sup> s. Anm. 22.

<sup>430</sup> Hierzu zählt auch die sog. Kultbildbasis, die nur ca. 30 cm über den Fußboden hinwegreichte und in deren Mitte in Längsrichtung eine Rille eingetieft war (Plan 3), s. Wolters – Bruns 1940, 14. Leider ist diese Basis nicht mehr erhalten (Plan 2), doch ist zu überlegen, ob sie eine Reliefplatte getragen hat oder eine Art Tempelschranke. Dörpfeld rekonstruierte gemäß den Darstellungen auf den Kabirenbechern **297** und **305** eine Statue des gelagerten Kabiros (Abb. 38, **297**; 39, **305**), s. Wolters – Bruns 1940, 14. Es ist jedoch nicht sicher, dass diese Ikonographie nach 300 v. Chr. weiterhin Gültigkeit besaß, s. auch Heyder – Mallwitz 1978, 20.

<sup>431</sup> Schmaltz 1974, 76-89 bes. 76. 87 Taf. 16-18. 132-134 Taf. 28 (vgl. Jeammet 2003, 226 Nr. 166-167: 330-200 v. Chr.). Schmaltz 1974, 3, merkt an, dass während der alten wie neuen Grabungen nur eine sehr geringe Menge spätklassischer oder sogar hellenistischer Terrakotten gefunden wurden, s. auch Tagebuch 1887/88, Eintrag vom 13. April 1888. Wolters betont, dass sich unter den Funden keine „tanagräischen Figuren“ befanden, s. Wolters 1887, 270-271.

<sup>432</sup> Alexander bestrafte damit den Aufstand der Thebaner gegen die makedonische Oberherrschaft, die mit dem Sieg der Makedonen 338 v. Chr. bei Chaironeia über das alliierte Heer der Griechen installiert worden war, s. Heimberg 1982, 21-22. 119; Schachter 1986, 103. Die Datierung der späten Kantharoi ist durch Funde aus dem Polyandron von Chaironeia gut fundiert, s. E. III. *Die Polyandria von Chaironeia (338 v. Chr.)*.

sind<sup>433</sup>. Für die 1. Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. sind verschiedene Gattungen und Formen belegt, wie z. B. Schüsseln mit nach innen und außen gestelltem Rand, Teller und Schalen der Westabhangware und Fischteller<sup>434</sup>, die bis in die 2. Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. hinabreichen (Tab. 1a). Um dieselbe Zeit kamen einige neue Formen hinzu, insbesondere Reliefkeramik – homerische und megarische Becher – und dünnwandige Kalottenschalen<sup>435</sup>. Diesen Gefäßen kann grundsätzlich eine Funktion als Trink-, Spende- oder Tischgefäß zugewiesen werden<sup>436</sup>. Als Leitform des hellenistischen Keramikgeschirrs im Kabirion, jedoch ohne spezifische Speise- oder Trinkfunktion, können die Unguentarien gelten, die in äußerst großen Mengen – insgesamt ca. 1000 Stück – bei den Grabungen zu Tage traten<sup>437</sup>. Im Allgemeinen werden Unguentarien als Nachfolger klassischer Lekythen und Alabastra gedeutet, da deren Produktion zum Ende des 4. Jhs. v. Chr. versiegt und die der Unguentarien zur gleichen Zeit aufgenommen wird. Beide Gefäßtypen dienten zur Aufnahme von Ölen, Parfüm, Honig, Essig oder Garum<sup>438</sup>.

Eine regere Nutzung des Heiligtums scheint aber erst im Laufe der 2. Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. wieder eingetreten zu sein, als u. a. auch das Theater erweitert wurde. Darüber hinaus müssen sich Trink- und Speisebräuche geändert haben, wie es vor allem die zahlreichen, hellenistischen Teller und Reliefbecher belegen. Dabei liegt es nahe, dass die Besucher des Kabirions weithin gültige, zeitgenössische Trinksitten adaptiert hatten, da die Trinkgefäßausstattung nun deutlich von überregionalen Gattungen dominiert wurde. Heimberg betont zu Recht, dass die hellenistische Keramik keinen Ersatz für die klassischen Trinkgefäßformen „mit so spezifisch lokalem Kolorit, mit so individueller Bindung gerade an diesen Kult“<sup>439</sup> bietet. Daraus ergeben sich verschiedene Überlegungen. Die Vielfalt der Trinkgefäße kann im Ritus oder im Festverlauf verwurzelt gewesen sein, die klassische Trinkkeramik spiegelt vielleicht eine enge Bindung der Kultteilnehmer an heimische Keramikwaren wider oder es ist Teil des gesamtgriechischen Phänomens, überregionalen Gefäßgattungen den Vorzug zu geben.

Die Veränderungen in der räumlichen Gestaltung scheinen aber nicht mit dem attischen Kultreformer Metaphos in Verbindung zu stehen, der Pausanias (4, 1, 7) zufolge eine Neu-

<sup>433</sup> Heimberg 1982, 17. 34-35 Nr. 163-171 Taf. 9. 92. 120. Die halbkugeligen Schüsseln ähneln in ihrer Gesamtform den megarischen Bechern, s. Heimberg 1982, 34.

<sup>434</sup> Heimberg 1982, 41-42 Nr. 242-253 Taf. 13 (Schüsseln mit einwärts gebogenem Rand). 43-44 Nr. 260-263 Taf. 13 (Schüsseln mit nach außen gebogenem Rand). 46-50 Nr. 317-321 Taf. 13 (Westabhangware). Nr. 322-325; 328-329; 334-337; 348 Taf. 15 (Teller). Nr. 338-342; 348; 350; 352; 357-360 Taf. 16 (Teller). Nr. 365-368; 370 Taf. 17 (Teller). 50-51 Nr. 374-376; 378; 383; 386 Taf. 17 (Fischteller).

<sup>435</sup> Heimberg 1982, 45-46 Nr. 300-301; 308-314 Taf. 14 (Kalottenschalen). 99-101 Nr. 801-970 Taf. 54-66 (Reliefkeramik).

<sup>436</sup> Heimberg 1982, 121.

<sup>437</sup> Wolters – Bruns 1940, 93-94; Heimberg 1982, 92-94.

<sup>438</sup> Hellström 1965, 24; Heimberg 1982, 92; Rotroff 1997, 175; Dotterweich 1999, 4. Am häufigsten wurden Unguentarien in Gräber beigegeben, seltener gelangten sie in Heiligtümer, bei denen es sich z. B. im Fall von Korinth, der Athener Agora, Delphi oder Knidos um Quell- oder Höhlenheiligtümer der Nymphen, des Pan oder der Demeter handelt. Ann Steiner weist den Unguentarien aufgrund der Häufigkeit im Grabkontext allgemein eine Funktion als „funerary-sanctuary“ zu, in dem öffentlicher Poliskult sowie privater Totenkult ausgeübt werden konnte, s. Steiner 1992, 403 (Zitat). 385-403 (Quellheiligtum auf der Agora von Korinth). 404-405 (Nymphenheiligtum (?) auf der Athener Agora; Höhle des Pan und der Nymphen bei Delphi); Rotroff 1997, 175-177 (Nymphenheiligtum (?) auf der Athener Agora); Dotterweich 1999, 44-45 (Quellheiligtum in Knidos).

<sup>439</sup> Heimberg 1982, 119.

strukturierung des Kults durchgeführt habe. Allgemein wird angenommen, dass Metaphos Mitglied des Genos der Lykomidai war, die für gewöhnlich im 4. Jh. v. Chr. angesiedelt werden<sup>440</sup>. Über die Wirkungszeit des Metaphos herrscht jedoch Uneinigkeit. Schachter macht wahrscheinlich, dass Metaphos und sein Geschlecht im 1. Jh. v. Chr. als Kultreformer auftraten, wie es sich im Fall des Mysterienkults in Andania (Messenien) zeitlich genauer belegen lässt<sup>441</sup>. In Pausanias' Bericht über die Kultgeschichte des Kabirions findet sich vielleicht ebenfalls Widerhall des Belegungsziats am Ende des 4. Jhs. v. Chr.: „Nach dem Zuge der Epigonen und der Einnahme von Theben wurden die Kabeiren von den Argeiern verjagt und die Weihen für einige Zeit ausgesetzt.“<sup>442</sup> Schachter verbindet diese Bemerkung mit der Zerstörung Thebens durch Alexander<sup>443</sup>.

## 6. Die mächtige Fundschicht – Fundort von Kabirenbechern

Die topographische Fundverteilung der Kabirenware im Heiligtum zeigt, dass der Großteil in und unterhalb der ‚hellenistischen Aufschüttung‘ für die Tempelterrasse zu Tage trat, die sich im Osten beginnend bei der spätrepublikanischen Temenosmauer bis in den Westen des Heiligtums erstreckte, wo die ‚ältere Grenzmauer‘ als Terrassenmauer fungierte<sup>444</sup> (Plan 2). Ein Teil dieser Aufschüttung überdeckte eine dicht gepackte Schicht, die enorm viele Kleinfunde aus archaischer und klassischer Zeit enthielt. Diese Schicht erstreckte sich im nördlichen und nordöstlichen Teil des Kabirions innerhalb eines Radius, der ungefähr dem Verlauf der nördlichen ‚älteren Grenzmauer‘, dem östlichen und südlichen Umkreis um die Treppe G sowie dem Bereich nördlich des hellenistisch-römischen Tempels auf der Höhe der Kultbildbasis entspricht. Über dieser Fundschicht befand sich eine ausgedehnte Ascheschicht, die das gesamte Zentrum des Kabirions bedeckte (Plan 3). Aus der Ascheschicht selbst konnten die Ausgräber nahezu keine Funde bergen. Heyder und Mallwitz folgern aus diesem Befund die überzeugende These, dass es sich bei der weitläufigen Ascheschicht um die Überreste eines Aschealtars handelte. Die stratigraphische und topographische Lage der Ascheschichten über der mächtigen Fundschicht kann vielleicht dahingehend erklärt werden, dass die Asche des Altars über die Altarbegrenzung hinaus auf den Votiven im klassischen Temenoszentrum verteilt wurde.

Die Kabirenbecher aus der mächtigen Fundschicht waren vor allem mit Fein- und Grobkeramik, Terrakotten und nur wenigen Metallfigurinen der geometrischen bis spätklassischen Zeit vergesellschaftet. Dörpfeld vertrat die Ansicht, dass das vorhellenistische Scherbenmaterial sekundär bei Erd- und Planierungsarbeiten für die Tempelanlage in diesen Bereich des Heiligtums

<sup>440</sup> Walters 1892-1893, 86 (4. Jh. v. Chr.); Wolters – Bruns 1940, 17-18 [W. Dörpfeld] (4. Jh. v. Chr.). 127 [G. Bruns]; Lebesi 1992 b, 6 (4.-1. Jh. v. Chr.); Daumas 1998, 14. Unentschieden über die zeitliche Einordnung von Metaphos' Reformen ist Schmaltz. Für ihn kommt das Ende des 6. und das Ende des 4. Jhs. v. Chr. in Frage, s. Schmaltz 1980, 162-163. Ebenso benennt Mallwitz verschiedene Zeiträume: das Ende des 6., die 1. Hälfte des 4. oder das 3. Jh. v. Chr., s. Heyder – Mallwitz 1974, 72.

<sup>441</sup> Schachter 2003, 113-114. 134 mit Anm. 20.

<sup>442</sup> Paus. 9, 25, 7; Übs. Meyer 1986-1989.

<sup>443</sup> Schachter 2003, 133-134.

<sup>444</sup> Zum Folgenden s. Heyder – Mallwitz 1978, 22-23. 27-28 Abb. 19. Beil. 2. Ausführlich zur ‚hellenistischen Aufschüttung‘ s. *Appendix 3. Die ‚hellenistische Aufschüttung‘*.

gelangte<sup>445</sup>. Aufgrund der weitläufigen Streuung und der relativen Vermischung aller Fundgattungen kann der exakte, primäre Niederlegungsort der Kabirenbecher, wie auch der anderen Funde, und der genaue Kontext der Erstverwendung nicht mehr mit Sicherheit erschlossen werden. Gegen Dörpfelds Ansicht spricht aber die konzentrierte Ansammlung von Terrakotten und Keramik<sup>446</sup> (Plan 3). Daher ist es wahrscheinlich, dass mehrheitlich Gefäße und Tonfiguren an dieser Stelle deponiert wurden, obgleich nicht zu bestreiten ist, dass das Keramikmaterial von den alten Ausgräbern als stark zerscherbt beschrieben wird. Ob die Fragmentierung durch Erdumwälzungen bei Bauarbeiten oder durch intentionelles Zerschlagen zu Stande kam, muss offen bleiben. Merkwürdig weniger klassisches Fundmaterial trat südlich des hellenistischen Tempels zu Tage, vor allem in den Randbereichen des Grabungsgeländes und im Südbezirk des Heiligtums, der erst im Hellenismus erschlossen wurde. Einzig der Befund oberhalb des römischen Theaterbunds beim Oberen Rundbau kann als Beleg dafür herangezogen werden (Plan 2), dass Fein- und Grobkeramik sowie Kabirenbecher vielleicht auch über dem natürlichen Koilon abgelegt worden waren<sup>447</sup>. Es kann davon ausgegangen werden, dass die Kleinfunde aus der mächtigen Fundschicht ursprünglich als Geschenke an die Kultinhaber intendiert waren. Der Großteil aller Weihinschriften befindet sich auf Fragmenten von Glanztonkantharoi aus eben jenem Stratum<sup>448</sup>.

## 7. Die klassischen Bauten – Nutzungskontext der Kabirenbecher?

In der Forschung zum Kult des Kabiros und Pais hat sich für die erhaltenen Gebäude, die recht sicher der klassischen Temenosbebauung zugeordnet werden können, weitgehend die Funktionsbestimmung als Symposions- oder Bankettbauten durchgesetzt<sup>449</sup>. Diese Deutung wird zum einen durch die außerordentliche Fundmasse an Kantharoi und Kabirenbechern gestützt, deren Formmerkmale vornehmlich die Funktion als Trinkgefäß nahelegen, zum anderen durch den „Nachweis von Bankreihen entlang der Wände“ und „Herdstellen in der Raummitte“, die neben den abnorm verzeichneten Bildern auf den Kabirenbechern „Zeugen für Weinseligkeit, Ausgelassenheit und Festfreude“ darstellen<sup>450</sup>. Kanonische Symposionsbauten weisen einen quadratischen oder rechteckigen Grundriss, einen aus der Achse versetzten Eingang, einen zwischen ca. 15-100 cm erhöhten Fußbodenstreifen von meistens 80-100 cm Breite und den Anschluss an eine Wasserver- und -entsorgung auf<sup>451</sup>. Diese Charakteristika können lediglich an zwei Bauten

<sup>445</sup> Wolters – Bruns 1940, 17. 43. 81. 95; Schmaltz 1974, 1-2; Schmaltz 1980, 4.

<sup>446</sup> Tagebuch 1887/88, Einträge vom 28.12.1887-16.1.1888.

<sup>447</sup> Für eine detaillierte Besprechung des Befunds am hellenistischen Oberen Rundbau, bei dem eine enorme Menge an sekundär deponierten Kabirenbechern zu Tage trat, s. *Appendix 5. Der frühhellenistische ‚Obere Rundbau‘*.

<sup>448</sup> s. *E. I. 4e) Die Inschriften*.

<sup>449</sup> Miller 1972, 78-79; Heyder – Mallwitz 1978, 46. 62; Börker 1983, 12; Seiler 1986, 28; Schachter 1986, 98. 102 (Wiederbenutzung des MRB „for ritual purposes“); Cooper – Morris 1990, 66-68. 71; Bookidis – Stroud 1997, 397; Batino 2004, 198. 205; Leypold 2008, 128-131 Nr. 34-35; Thompson 2008, 125-127. Keine definitive Aussage bei Daumas 1998, 19-21. 20: „Les structures rondes ont certainement eu une très grande importance dans le déroulement des mystères.“

<sup>450</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 62.

<sup>451</sup> Börker 1983, 12-13; Bergquist 1990, 37; Leypold 2008, 142-187.

von vermutlich ursprünglich ca. zwölf Gebäuden im Temenos nachvollzogen werden. Aufgrund dessen ist es erforderlich, den architektonischen und stratigraphischen Befund einer eingehenden Betrachtung zu unterziehen, um die ehemalige(n) Funktion(en) der Gebäude sowie deren etwaige Funktionsbindung zu den Kabirenbechern zu ergründen. Hierbei muss auch die Frage gestellt werden, ob Herdstellen und Bankreihen in klassischen Heiligtumsbauten unweigerlich nur im Kontext von Bankettgebäuden installiert wurden. Ferner soll geprüft werden, ob die Gefäße in rituelle Abläufe und Handlungen eingebunden waren.

Die spätarchaischen und klassischen Bauten im Kabirion umfassen drei verschiedene Grundrissformen: Rund- und Ovalbauten, vielleicht zwei apsidiale Bauten und rechteckige Gebäude. Nicht nur die äußere Form, sondern auch die innenarchitektonische Gestaltung der genannten Bauten differiert deutlich und beide Faktoren müssen als entscheidende Kriterien für die Funktionsbestimmung herangezogen werden. Von den Funden können nur solche die Deutung der Gebäude stützen, die aus Strata unterhalb des jeweils letzten Fußbodens stammen, da die Schichten über dem Laufniveau durchweg infolge der Terrassierungsarbeiten im Hellenismus entstanden sind.

#### a) Der Mittlere Rundbau (MRB): Altartempel oder Bankettgebäude

Als älteste Struktur an der Stelle des MRB wurde bei den Ausgrabungen des Jahres 1965 der schmale Feldsteinwinkel M 124 angetroffen<sup>452</sup> (Plan 1. 2). Das Mäuerchen lag auf einer dünnen Erdlage und „war stellenweise abgedeckt von einer dünnen, lockeren Ascheschicht“<sup>453</sup>. Schräg in der Ascheschicht liegend fanden die Ausgräber eine Jünglingsterrakotte, deren „Qualität“ Bruns als „mäßig“ beschreibt, aber gemäß den Proportionen nicht vor dem 4. Jh. v. Chr. entstanden sein könne. Die Fundnummer lässt sich nicht mehr ermitteln und somit bleibt auch das Aussehen der Figurine unbekannt; Schmaltz erwähnt sie nicht gesondert. Bruns' Datierung kann also nur als ungefähre Angabe übernommen werden. Ansonsten scheinen ausschließlich Fragmente schwarzer Glanztonware aus spätarchaischer Zeit zu Tage getreten zu sein<sup>454</sup>. Bruns plante, dem weiteren Verlauf der Ascheschicht innerhalb von M 124 nachzugehen, doch erfolgten in den anschließenden Jahren Aufarbeitungskampagnen, und nach Bruns' Tod im Jahre 1970 stellte das DAI die Grabungsarbeiten ein<sup>455</sup>. Das Innere des MRB wurde also nicht vollständig freigelegt.

Über den Mauerwinkel M 124 wurde der MRB als Quadermauerring von ungefähr 5,20 m Durchmesser errichtet, dessen Feldsteinfundament in Trockenmauertechnik in den gewachsenen

<sup>452</sup> Zur Mauer M 124 s. Bruns 1967, 236. 233 Abb. 5; Heyder – Mallwitz 1978, 45; Schachter 1986, 74-75 Abb. „Period 1“; Schachter 2003, 126.

<sup>453</sup> Bruns 1967, 236.

<sup>454</sup> Nahe bei M 124 wurde das Kantharosfragment K 2915 (bei +30,82) mit der Inschrift Μιξίλαος gefunden, ein Eigenname, den Bruns fälschlicherweise als Μιμίλαος transkribierte, s. Bruns 1967, 236. 237 Abb. 10. Die Schrift kann grob in spätarchaisch-frühklassische Zeit datiert werden, s. Tab. 2-3; Jeffery 1961, 89; Blümel 1982, 35 § 28. Zu den Befunden an dieser Stelle zählt auch K 2940 (Glanztonware).

<sup>455</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 4-5.

Boden eingetieft wurde<sup>456</sup>. Von der Quadermauer stehen noch zwei Lagen länglicher Blöcke aufrecht. Einen Zugang besaß der Rundbau im Norden. Im Inneren lassen sich mindestens zwei Bauphasen unterscheiden. In der ersten Phase bildeten eine Kieselschicht und „mit wenig Asche durchsetzte Erdschichten“<sup>457</sup> bei ca. +31,20, ungefähr 40 cm oberhalb M 124, einen Fußboden. An der Innenseite direkt neben der Türschwelle wurden knapp unterhalb dieses Fußbodens zwei schwarze Glanztongefäße entdeckt: [ein spätarchaischer Kantharos und eine einhenkige Tasse](#) gleicher Datierung, wobei ersterer in die Tasse gestellt deponiert wurde<sup>458</sup>. Grundlage und Anordnung der beiden Trinkgefäße legen nahe, dass diese intentionell bei der Erbauung niedergelegt wurden, sehr wahrscheinlich in Verbindung mit einem nicht weiter spezifizierbaren Ritual, für das der Kantharos und die einhenkige Tasse als Opfergerät verwendet wurden<sup>459</sup>. Die Erbauung des MRB erhält somit einen *terminus post* bzw. *ad quem* um 500 v. Chr.

Vermutlich nach einem Brand wurde der MRB im Inneren wiederhergestellt, die Ringmauer dabei aber nicht erneuert<sup>460</sup>. In dieser zweiten Phase brachte man einen neuen, ca. 20 cm dicken Boden aus fester, heller Lehmerde ein, in dem ausschließlich Fragmente schwarzer Glanztonware, ein Terrakottafragment sowie Teile von Eisenmessern vermengt waren<sup>461</sup>. Bereits Bruns hatte darauf hingewiesen, dass die Scherbenfunde nicht ausreichen, um diesen Umbau genau zu datieren<sup>462</sup>. Soweit aus der Funddokumentation nachvollziehbar, scheint m. E. ein Fragment grob ins 1. Drittel des 5. Jhs. v. Chr. zu datieren. Das Terrakottafragment gehört zu einem stehenden, nackten Jüngling, den Schmaltz in die Zeit des Strengen Stils datiert, ungefähr um 470 v. Chr.<sup>463</sup> Dieser Fund liefert somit einen *terminus post* bzw. *ad quem* für die Umbauten der zweiten Phase. Andererseits belegt das Fehlen von Kabirenbechern unter dem zweiten Fußboden, dass der Umbau nicht nach der Einführung der Kabirenbecher in das Heiligtum erfolgt sein kann oder zumindest gleichzeitig mit der Entstehungszeit der Becher anzusetzen ist; d. h. die Umbauphase fand vor 430 v. Chr. statt<sup>464</sup>. Der Brand muss sich demzufolge ungefähr zwischen 500 und 430 v. Chr. ereignet haben. Historisch lässt sich die Zerstörung des MRB mit den Ereignissen der Perserkriege in Verbindung bringen, die auch das Gebiet des Kabirions betrafen.

<sup>456</sup> Allgemein zum MRB s. Bruns 1966, 207 Taf. 214 a; Bruns 1967, 230-237. 233-238 Abb. 4-12; Bruns 1968, 224; Heyder – Mallwitz 1978, 44-47 Abb. 25-27 Taf. 10 d; Seiler 1986, 25-27; Schachter 1986, 75-76; Cooper – Morris 1990, 66-68; Wacker 1996, 88-89 Abb. 36; Schachter 2003, 116; Leybold 2008, 128-130 Nr. 34 Taf. 116-119.

<sup>457</sup> Bruns 1967, 236; Schnitt 91, Kabirionarchiv DAI Athen (vgl. Heyder – Mallwitz 1978, Taf. 15).

<sup>458</sup> Die Gefäße lagen bei +30,80 bzw. +31,14, s. Bruns 1967, 236 Anm. 10; Heyder – Mallwitz 1978, 44; s. Schnitt 139, Kabirionarchiv DAI Athen. Zu den Gefäßen, s. Bruns 1967, 234-236. 236 Abb. 9 (Fundlage); Bruns 1968, 224 Taf. 173 a; Heyder – Mallwitz 1978, 45 Abb. 25; Müller-Zeis 1994, 59. 104 Nr. 93; Weikart 2002, 63-64. 165-166 Nr. III 7; Heimberg 1982, 11-12. 128 Nr. 51 Taf. 4; 47: [Glanztonkantharos der Form 4](#), 1. Viertel 5. Jh. v. Chr. 27. 130 Nr. 115 Taf. 8: [Einhenkige Glanztontasse](#), der Henkel fehlt, Anfang 5. Jh. v. Chr.

<sup>459</sup> Weikart 2002, 14. 63-64. 149-150.

<sup>460</sup> Im Inneren des Gebäudes wurde eine ca. 10 cm dicke Schicht bestehend aus Asche und Ziegelbruch dokumentiert. Die OK der Schicht lag bei ca. +31,30 und die UK bei ca. +31,20, s. Bruns 1967, 236; Heyder – Mallwitz 1978, 45 Abb. 25 „Schicht 3“.

<sup>461</sup> Es handelt sich hierbei um die Fundkomplexe K 2879 (Randfragment eines Kantharos 1 oder 2, ca. 1. Drittel 5. Jh. v. Chr.), K 2914 (Glanztonware) und K 2939 (Glanztonware), s. Kabirionarchiv DAI Athen; Leon 1965, Einträge vom 20.-23.10.1965.

<sup>462</sup> Bruns 1967, 232; s. auch Heyder – Mallwitz 1978, 46.

<sup>463</sup> Schmaltz 1974, 72. 74. 165 Nr. 194 (T 882).

<sup>464</sup> s. Anm. 461. Zur stilistischen Datierung der Kabirenbecher s. *B. II. 5c) Datierung* und *B. III. Zusammenfassung*.

Das Polisgebiet von Thespiai war während der Kriegszeit durch das Heer der Perser verwüstet worden. Und nach der Schlacht von Plataiai 479 v. Chr. belagerte das alliierte Heer die Stadt Theben, die auf der Seite der Perser gekämpft hatte, und forderte die Herausgabe der thebanischen Anführer. Als Antwort auf Thebens Ablehnung verwüsteten die Alliierten das thebanische Umland<sup>465</sup>.

Der neue Boden wurde mit einer über dem Fußboden erhabenen, umlaufenden ‚Bank‘ aus kleinen Kalksteinen von 70-80 cm Breite ausgestattet<sup>466</sup>. Die Höhe der ‚Bank‘ betrug zur Zeit der Freilegung ca. 10 cm, doch vermutet Bruns, dass sich die ‚Bank‘ im Laufe der Zeit gesenkt hat und ehemals bis an eine Kante bei +31,70/75 heranreichte, bis zu der die Steinquader konkav behauen sind<sup>467</sup>. Somit hätte die Bodenstufe ehemals eine Höhe von ungefähr 30-45 cm besessen. Der Eingangstür gegenüber, etwas von der Wand weggerückt, wurde [ein quadratischer Block](#) von ungefähr 40 cm Höhe freigelegt, der offensichtlich an zwei Seiten mit dem Rand des umlaufenden Bodenabsatzes abschließt<sup>468</sup> (Plan 2). In Bruns' Grabungsbericht findet der Block keine Erwähnung, er wurde aber von Heyder in den Steinplan übernommen. Der Block kann nicht aus dem Verband des Quaderrings gefallen sein, da das Mauerrund aus länglichen Steinblöcken aufgeschichtet wurde. Aufgrund seiner Maße und des Niveaus der Oberseite bei +32,16<sup>469</sup> liegt er entweder auf der ‚Bank‘ auf, wenn diese sich an dieser Stelle nicht abgesenkt hat, oder der Block ruht auf einer Erdschicht von ca. 20 cm Dicke, die dann vermutlich Teil der ersten Verfüllschicht ist. Dann wäre der gesamte Block von dieser Einfüllung, deren Oberkante bei ca. +32,50 lag, umgeben gewesen<sup>470</sup>. Dieses Szenario legen [die Grabungsfotos](#) nahe<sup>471</sup>. Hingegen zeigt der Steinplan, dass die ‚Bank‘ mit dem Block auf Kante liegt; der Block also wöglich zum Baubestand der zweiten Phase gehörte. Da die Grabungen am MRB nie zu einem Ende kamen, kann letztlich nicht eindeutig bestimmt werden, ob der Block zur zweiten Belegungsphase des MRB zählte oder erst nach der Auflassung des Gebäudes an Ort und Stelle gelangte. Für die Deutung des Gebäudes kann er daher nur eine untergeordnete Rolle spielen.

Im Zentrum des MRB wurde entsprechend zur runden Bauform in der zweiten Phase ein Rund aus Dachziegeln verlegt, auf dem „eine hauchdünne Aschenschicht“ und darüber „eine Lage feinen, abgebrannten Tons“ lag<sup>472</sup>. Über diesem Boden stießen die Ausgräber im gesamten Innenraum auf zwei bis drei Lagen verstürzter Dachziegel, die über dem Ziegelrund in roter Er-

<sup>465</sup> Hdt. 9, 86-87; Buck 1979, 135. 141; Beck – Ganter 2015, 139.

<sup>466</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 45 Abb. 25 „Schicht 4“. Schachter vermutet, dass der Umbau in der Zeit zwischen 370-335 v. Chr. vorgenommen wurde. In diese Phase seien seines Erachtens die Errichtung der meisten Bauten und die Blütezeit der Kabirenbecher zu verlegen, s. Schachter 1986, 79. 102. Lippolis et al. 2007, 540 und Batinno 2004, 197 übernehmen Schachters Datierung. Dagegen s. Abschnitt *E. I. 9. Die Rekonstruktion der räumlichen Aufteilung*.

<sup>467</sup> Bruns 1967, 231. Die Bank liegt bei +31,50/56.

<sup>468</sup> Bruns 1967, 233 Abb. 4-5; Heyder – Mallwitz 1978, Taf. 10 d.

<sup>469</sup> Der Block ist ungefähr 60 cm breit, 60 cm tief und ca. 40 cm hoch (Plan 2), s. Bruns 1967, 233 Abb. 4.

<sup>470</sup> s. Anm. 481-482.

<sup>471</sup> Der Form nach ähnelt der Block den Teilen der hellenistischen [Koilonmauer M 70](#), die den MRB durchläuft. Allein daraus lässt sich zwar keine Beweiskraft entwickeln, dass der Block einst zu dieser Mauer gehörte, doch liegt auch M 70 auf der Füllschicht auf, auf der auch der Block vermeintlich vorgefunden wurde.

<sup>472</sup> Leon 1965, Eintrag vom 22.10.1965; Bruns 1967, 232. 235 Abb. 7-8 („Eschara“).



de und Ascheschichten eingebettet waren, die ihrerseits wiederum mit Ziegelbruch, Tierknochen und Fragmenten von Kabirenbechern vermischt waren<sup>473</sup>. Die Ziegellagen scheinen die endgültige Aufgabe bzw. Zerstörung des Baus zu kennzeichnen. Dabei gibt die Vielzahl an Ziegeln einen Hinweis darauf, dass das Gebäude einst mit einem gedeckten Dach versehen war<sup>474</sup>. Dies bedeutet ferner, dass die Ascheschichten zum Zerstörungshorizont zählen<sup>475</sup>. „In der obersten Aschenschicht“ bei +31,56 wurde neben einer „uncharakteristischen Kabirenscherbe“ eine Münze gefunden, die „durch das Feuer schwer beschädigt“ war. Peter R. Franke identifiziert sie als böotische Prägung der Zeit von 244-197 v. Chr.<sup>476</sup>

An der Außenseite wurden die Feldsteinfundamente durch eine Erdanschüttung verdeckt, deren Oberkante das Laufniveau bei ca. +31,00 bildete. Zum Eingang des MRB führte eine kurze Rampe hinauf, auf der Schotter bis knapp oberhalb der Türschwelle ausgebreitet war<sup>477</sup>. Neben der Rampe fanden die Ausgräber unter der hellenistischen Koilonmauer M 70, die in Nord-Süd-Richtung über den MRB hinweggeht<sup>478</sup> (Plan 2), *in situ* [einen steinernen, säulenartigen Pfeiler](#) mit runder, ausladender Basis und vorkragendem, oberem Abschluss. Der Pfeiler besitzt an der Oberseite eine runde und eine tiefer liegende quadratische Eintiefung, in die [ein steinerner, später mit Ton geflickter Ring](#) mit [Blei vergossen](#) eingesetzt war. Bruns benennt diesen Ständer als ‚Opferstock‘, Michèle Daumas als ‚Thymiaterion‘, doch muss der Pfeiler als Untersatz eines Louterions rekonstruiert werden, dessen Beckenaufsatz abgebrochen oder spätestens bei Errichtung der Mauer M 70 abgenommen wurde<sup>479</sup>. [Westlich vom Louterion](#) verlief ein schmales

<sup>473</sup> Leon 1965, Eintrag vom 20.10.1965: „In der Aschenschicht wenige Ziegelbrocken. Ebenso kleine Knochen, die bei dem Versuch sie herauszunehmen zerfallen“, bei +31.67 und etwas tiefer; Bruns 1967, 235 Abb. 8.

<sup>474</sup> Bruns 1967, 235 Abb. 8. Frederick Cooper und Sarah Morris postulieren hier fälschlich, dass keine Ziegel gefunden worden wären und keiner der Rundbauten im Kabirion ein Dach getragen hätte, s. Cooper – Morris 1990, 69.

<sup>475</sup> Dies wird insbesondere auf den Profilzeichnungen, die im Inneren des MRB angefertigt wurden, deutlich, s. Schnittzeichnungen 69 und 70, Kabirion- und Planarchiv DAI Athen. Der Ausgräber des MRB, Ch. Leon, notierte Ascheschichten, die auf folgenden Höhen eingemessen wurden: +32,43, +31,59, +31,56, +31, 50 und +31,44. Die Ziegellagen befanden sich zwischen +31,59/54 (OK) und +31,44/40 (UK) über dem zweiten Fußboden, s. Leon 1965, Einträge vom 18.-21.10.1965; Bruns 1967, 235 Abb. 235; Heyder – Mallwitz 1978, 45 Abb. 25 „Schicht 5“.

<sup>476</sup> Bruns 1967, 232 (Zitate); Heyder – Mallwitz 1978, 46. Zur „uncharakteristische Kabirenscherbe“ gehört der Fundnummer K 374. Weder die zugehörige Karteikarte im Fundkatalog der Grabung noch die originale Scherbe konnten auffindig gemacht werden.

<sup>477</sup> Leon 1965, Eintrag vom 23.10.1965.

<sup>478</sup> Heyder – Mallwitz 1978, Taf. 10 d; Bruns 1968, Taf. 173 b.

<sup>479</sup> Bruns 1967, 236-237. 233 Abb. 5. 238 Abb. 11-12; Heyder – Mallwitz 1978, 44; Schachter 1986, 81. 98 („censer“); Daumas 1998, 20; Batino 2004, 197 („thymiaterion“); Lippolis et al. 2007, 540 („thymiaterion“). Die Zeichnung bei Heyder – Mallwitz 1978, 46 Abb. 26 zeigt, dass der ‚Opferstock‘ an der Oberseite eine kreisrunde Vertiefung und darunter ein quadratisches Dübelloch aufweist. Eine Autopsie der erhaltenen Teile und die Fotografien, die von Bruns publiziert wurden bzw. sich im Kabirionarchiv des DAI Athen befinden, verdeutlichen hingegen, dass sich in den Vertiefungen ehemals ein steinerner Ringaufsatz mit einer kleinen runden Öffnung befunden hatte. Dieser besitzt eine erhabene Lippe, an die sich ein breiter profilierter Rand anschließt. Der Ringaufsatz befindet sich im Museum in Thespiai, über den Verbleib des Louterionständers ist nichts bekannt. Der steinerne Ring ist an der Oberseite gebrochen und wurde antik [mit einem tönernen Einsatz](#) geflickt, s. auch Bruns 1967, 236. Es lassen sich auf dem stark verwitterten, tönernen Teil noch die Konturen eines aufgemalten Mäanders oder Zungenmusters erkennen. Der Ring wurde in dem säulenartigen Untersatz [mit einem Bleiverguss](#) befestigt. Schachter deutet den Ring als Teil einer Vorrichtung für einen Deckel, s. Schachter 1986, 79 Anm. 4, Bruns als eine Art ‚Opferstock‘, s. Bruns 1967, 236-237. Sie möchte diesen auch auf dem Kabirenbecherfragment **59 a-b** wiedererkennen, doch handelt es sich hierbei um das Ende einer Kline mit den Füßen eines

Mäuerchen, das vielleicht als Stufe diente, um in den Keil zwischen dem MRB und dem benachbarten Ovalbau hinabzusteigen<sup>480</sup> (Plan 1).

Nach seiner Auflassung wurde der MRB von zwei Füllschichten überdeckt<sup>481</sup>, von denen die untere laut Ursula Heimberg als jüngste Keramikstücke Scherben aus dem 3. Viertel des 4. Jhs. v. Chr. enthielt, wobei sie die Kabirenbecher nicht einbezog, da diese von Karin Braun bearbeitet wurden<sup>482</sup>. Offenbar grub man in dieser Schicht aber auch wenige Funde jüngerer, hellenistischer Datierung aus<sup>483</sup>. Die ältesten Funde der oberen Füllschicht gehen jedoch nicht über die 2. Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. hinaus. Die untere Einfüllung scheint also von den ersten Umbaumaßnahmen im frühen Hellenismus („hellenistische Aufschüttung“) zu zeugen, und die obere Füllschicht muss mit den Baumaßnahmen für die Theatererweiterung in der 2. Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. in Verbindung gebracht werden<sup>484</sup>.

Als ausschlaggebenden Beleg für eine Nutzung des MRB bis ins 3. Jh. v. Chr. werteten die Bearbeiter die Münze aus der obersten Ascheschicht, die zwischen 244-197 v. Chr. geprägt wurde. Die Münze und die geringfügige Vermengung der ersten bzw. unteren Füllschicht mit Keramikfragmenten hellenistischer Zeit zeugen jedoch nicht zwingend von einer langfristigen Benutzung des MRB bis in den mittleren Hellenismus hinein – wie Braun und Bruns es folgern<sup>485</sup>. Vielmehr wird aus der Stratigraphie am MRB und der Keramikchronologie im Kabirion

---

Gelagerten unter seinem Himation; die weißen „Weihrauchkügelchen“ sind Beschädigungen in der Glanztonoberfläche, s. Bruns 1967, 273. 272 Abb. 72. Bruns spricht sich zudem gegen eine Funktion als „Weihwasserbecken“ aus, da das Blei zur Aufnahme von flüssigen Inhalten zu schlecht gegossen sei. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass der gebrochene Ringeinsatz der Fuß eines Beckens war, der mit dem Ständer durch die massive Verdübelung verankert wurde. Die Form und Größe des ‚Opferstocks‘ sowie die Konstruktionsweise entsprechen den von Heidrun Pimpl definierten Kriterien griechischer Louteria bzw. Perirrhanteria. Pimpl zählt verschiedene Befunde von Wasserbecken vor Gebäuden auf, die sich in Heiligtümern klassischer Zeit befinden und als Bankethäuser, Tempel oder Herdhaustempel zu benennen sind, s. Pimpl 1997, 27. 38-40. 59-60 (Tempel). 72-78 (Bankethäuser). 79-81 (Herdhaustempel); s. auch Leybold 2008, 169.

<sup>480</sup> Das Mäuerchen ist weder in den Grabungspublikationen erwähnt noch in den veröffentlichten Plänen verzeichnet worden. Nur auf Fotografien, die man während der Grabung anfertigte, ist das Mäuerchen zu sehen, s. Fotoarchiv, Kabirionarchiv DAI Athen. Dass das Laufniveau im Keil etwas tiefer als +31,00 gelegen haben könnte, deutet der Befund an dieser Stelle an: „Bei 30.83 bis 30.70: Westlich M 70 und nordwestlich M 68 von +30,83 bis auf +30,70 gegraben. Wieder viel schwarze Ware und Kabirenscherben. Diese Funde schon stark zerschlagen und über ganze Fläche verteilt.“ Entweder lagen die Scherben in der Einfüllschicht oder an dieser Stelle befanden sich die einzigen Funde *in situ*. Im Planum zwischen +31,54 bis +30,70 wurden zahlreiche schwarze Kantharoi und Kabirenbecher ausgegraben, unter +30,70 bis +30,56 wurde ausschließlich stark zerscherbte, „viel schwarze Ware gefunden“; sieben Fragmente trugen Weihinschriften, s. Leon 1965, Einträge vom 22.10.1965

<sup>481</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 45 Abb. 25 „Schicht 6“ und „7“.

<sup>482</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 61-62 Anm. 202. Die OK dieser Füllschicht „6“ lag ungefähr bei +32,20 im Osten, bei +32,10 im Westen, bei +31,80 im Norden und bei +32,50 im Süden. Vgl. die erhaltenen OK des Quaderrings Plan 2, s. auch Heyder – Mallwitz 1978, 45 Abb. 25.

<sup>483</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 61-62 Anm. 202.

<sup>484</sup> s. E. I. 5. *Das Heiligtum ab hellenistischer Zeit*.

<sup>485</sup> Bruns 1967, 232. 234; Braun – Haevernick 1981, 31. Bruns nimmt an, dass ausgehend vom genannten Münzfund der MRB um 200 v. Chr. von der Mauer M 70 überbaut wurde. Die Münze datiert jedoch nur allgemein den Bau dieser Mauer während der 2. Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. Braun setzt die Aufgabe des MRB aufgrund der darin gefundenen Kabirenbecher um 250 v. Chr. an. Brauns stilistischer Datierung muss widersprochen werden, s. B. II. 5c) *Datierung*. Die Spätdatierung der Kabirenbecher in hellenistische Zeit ist aufgrund morphologischer Kriterien nur für eine zeitlich separate Sondergruppe möglich, s. E. I. 7e) *Die Ostbauten*.

ersichtlich, dass das Heiligtum zu Beginn des 3. Jhs. v. Chr. erstmals terrassiert wurde und das Orthostatenrund dann unter die Erde gelangte. Auf dieser ersten Füllschicht aufliegend verlegte man zu Beginn der 2. Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. eine durchgängige Läuferschicht, [die Koilonmauer M 70](#)<sup>486</sup>. Später wurde das Gelände für die Neugestaltung des Theaters erneut erhöht und im Zuge dieser Erdarbeiten auch der östlich des Baus gelegene [Kanal 19](#) zusammen mit der Wasserleitung WL 16/17 angelegt, die von Osten Wasser ins Heiligtum führte<sup>487</sup> (Plan 2). Zu einem unbestimmten späteren Zeitpunkt – frühestens während der 2. Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. – wurde ein Wasserleitungssystem eingerichtet, zu dem auch die Tonrohrleitung WL 6/7 gehörte. Für diese [wurde der Kanal 19 durchbrochen](#), der spätestens zu dieser Zeit stillgelegt war, und [eine Öffnung sowohl in die Ost- als auch Nordwestwand](#) des MRB geschlagen<sup>488</sup>. Für die Verlegung des Wasserrohrs musste Erde ausgehoben und bis ungefähr +31,70-31,50 hinunter gegraben werden (Plan 2). Vermutlich traf man dabei auf die Ziegellagen im Zentrum des MRB, vielleicht auch auf das Ziegelrund. Allem Anschein nach wurde vor der erneuten Zuschüttung des Grabens an dieser Stelle ein großes Feuer entzündet, in dem auch ein Tieropfer dargebracht und die Münze hinterlassen wurde. Auch der Schichtenbefund an dieser Stelle deutet darauf hin,

<sup>486</sup> Bruns 1967, 228-229 Abb. 1: OK der Mauer M 70 bei +32,18; Heyder – Mallwitz 1978, 45 Abb. 25. M 70 wurde wahrscheinlich als Theaterstützmauer errichtet, wie auch eine zweite, M 57; sie überquert den Kanal 19 (Plan 2), s. auch *E. I. 5. Das Heiligtum ab hellenistischer Zeit*. Unter dem Nordende von M 70 und über dem Louterion wurden drei Münzen entdeckt, von denen die jüngste zwischen 244-197 v. Chr. geprägt wurde, s. Bruns 1967, 232. 233.

<sup>487</sup> Heyder merkt an, dass in der Schnittzeichnung der Kanal deutlich in der „Schicht 6“ verläuft und somit nach der Aufgabe des MRB datieren müsste; diese Zeichnung gebe aber eine idealisierte Vereinigung mehrerer Profile wieder, s. Heyder – Mallwitz 1978, 45 Abb. 25. Von größerer Bedeutung ist jedoch Heyders Angabe, dass die Höhe des Kanalbodens bei +31,21 im Verhältnis zum MRB die Aufgabe des Baus voraussetzt, s. Heyder – Mallwitz 1978, 46. 49. Andernfalls müsste man davon ausgehen, dass das Gehniveau rund um den MRB um ein vielfaches angehoben wurde, d. h. bis zur OK des unterirdisch gelegenen Kanals bei ca. +34,75, s. Heyder – Mallwitz 1978, 47. Dies würde einem Höhenunterschied von ungefähr 3,5 m über dem alten Laufniveau des MRB entsprechen! Hinzu kommt, dass kein neuer, höher gelegener Eingang eingerichtet wurde. Mallwitz hingegen vermutet, der Kanal diene als Stützmauer für den MRB. Dies erscheint aber wiederum aufgrund des Höhenunterschieds wenig plausibel, da dann die Ostseite des MRB unter der Erde gelegen haben muss. Bruns datiert den Kanal durch eine phokische Münze, die auf dessen Oberseite gefunden wurde. Sie stellt eine Prägung aus der Zeit von 371-357 v. Chr. dar, s. Heyder – Mallwitz 1978, 49. Die Münze könnte jedoch ebenso gut bei sekundären Erdumwälzungen an diese Stelle gelangt sein. Die den Kanal umgebende „Schicht 7“ (Heyder – Mallwitz 1978, 45 Abb. 25) datiert laut Heimberg um 250 v. Chr., s. Heyder – Mallwitz 1978, 61 Anm. 202. Außerdem wurde im Graben des Kanals eine böotische Münze gefunden, die zwischen 244-197 v. Chr. geprägt wurde, s. Kabirionarchiv DAI Athen (Fundortbeschreibung zu M 819 a-b: „Bei Kanaleinstiegsloch westlich des Kanals 50 cm unter Kanaloberkante und tiefer.“). Der Kanal kann daher frühestens um 244 v. Chr. angelegt worden sein. Im Allgemeinen nimmt das Wasserleitungssystem Bezug auf spätere Bauten wie das westliche und östliche Doppelbecken und es berücksichtigt in seinem Verlauf den hellenistisch-römischen Tempel, s. Wolters – Bruns 1940, Taf. 2; 16. Es durchneidet aber den MRB. Entgegen Mallwitz muss auch beachtet werden, dass die Wasserleitungen insgesamt zu hoch liegen, um den Apsisbau, den REB I (Leitung geht über den späten Bau T hinweg) oder den MRB zu versorgen (Plan 3). Die meisten wurden zudem bereits während der alten Grabungen in höheren Schichten aufgedeckt. Kurzum, der Kanal und die Wasserleitungen WL 16/17 können nicht mehr in klassischer Zeit errichtet worden sein, und der MRB wurde im 3. Viertel des 4. Jhs. v. Chr. mit der unteren Füllschicht überdeckt.

<sup>488</sup> Bruns 1967, 233-234 Abb. 4-6. Die Leitung durchquerte auch den Südabschnitt der ‚älteren Grenzmauer‘, wo ebenfalls eine Öffnung geschlagen wurde (Plan 2).

dass bei Verlegung des Tonrohrs WL 6/7 und anschließender Verfüllung zeitgenössisches Material in die Füllschicht gelangte<sup>489</sup>.

In der Zerstörungsschicht, auf dem zweiten Fußboden aufliegend und außerhalb des Baus über der Fundamentanschüttung, wurden Fragmente von Kabirenskyphoi entdeckt. Die Mehrzahl der Fragmente war nordwestlich und westlich des MRB im Keil zum Ovalbau hin konzentriert<sup>490</sup>. Die Fundnivelemente verdeutlichen, dass die Fragmente vollzählig aus der unteren Einfüllschicht stammen, sofern die Beobachtung stimmig ist, dass das Gelniveau westlich des MRB tiefer gelegen hat. Ein weiterer Befund mit zahlreichen Fragmenten wurde entlang des südwestlichen und südlichen Mauersegments dokumentiert und eine vergleichbare Anzahl war im Inneren verteilt<sup>491</sup>. Wichtig ist, dass diese Fragmente mit der unteren Einfüllschicht vermischt waren, und oftmals Fragmente ein- und desselben Gefäßes an verschiedenen Orten um den Rundbau sowie inner- und außerhalb davon gefunden wurden. Einzig die beiden ornamental

<sup>489</sup> Bruns 1967, 232. 234. 233-234 Abb. 4-6; Heyder – Mallwitz 1978, 49. 61 Taf. 10 d-e; 16; Braun – Haevernick 1981, 31. Leon vermerkte grob den Schichtenbefund für den „Ost-West-Graben“, der sich von der Kreuzung der Wasserleitung WL 6/7 mit dem Kanal bis zu M 70 südlich des Ziegelrunds erstreckte: Von ca. +32,77 bis +31,77 reichte offenbar die obere, zweite Füllschicht. Darunter folgte die erste Füllschicht bis ca. +31,50/60. Doch zeichneten sich bereits ab +32,07 im Planum drei von Norden nach Süden nebeneinander liegende Schichtbefunde ab – (dunkel)graue, schwarze und rote Erde –, die zum Teil bis +31,72 hinuntergingen. Für die Zusammensetzung der grauen und schwarzen Schichten notierte Leon den Fund von Unguentarien; sie können also nicht Teil der ersten Füllschicht gewesen sein. Das bedeutet, dass man vor Einbringung der zweiten Füllschicht die erste Verfüllung zum Teil wieder ausgegraben hatte, vermutlich um die Wasserleitung im Boden zu verlegen, s. Leon 1965, Einträge vom 6.10., 12.-13.10. und 15.10.1965; Schnittzeichnungen 71, 72 und 91, Kabirionarchiv DAI Athen (vgl. Heyder – Mallwitz 1978, Taf. 15).

<sup>490</sup> s. Anm. 480.

<sup>491</sup> Außen am Bau verzeichneten die Ausgräber beginnend bei +31,00 und höher Fragmente von Kabirenskyphoi. Darunter in der Fundamentanschüttung traten bis +30,51 Fragmente von Glanztonkantharoi und Eisenstücke zu Tage, u. a. in den unpublizierten Fundkomplexen K 1760, K 1761, K 2414, K 2748 und K 2771 (alle aus dem Zwickel zwischen MRB und Ovalbau, s. Leon 1965, Einträge vom 20.-23.10.1965; Karteikästen im Kabirionarchiv DAI Athen). Die unterstrichenen Katalognummern beziehen sich auf Gefäße, von denen Fragmente an mehr als einer Stelle gefunden wurden. Die Fundorte der Kabirenbecher in und um den MRB befinden sich an folgenden Orten:

- Östlich des MRB: **175**.
- Nahe dem Eingang (östlich M 70) oder auf Höhe des Louterions: **35, 66, 103, 176, 178**.
- Westlich der Mauer M 70 und nördlich des Nordwest-Zwickels: **177** (+31,42-31,10), **180** (+31,87-31,61-72), **181** (+31,87-31,61-62), **186** (+31,92-31,76), **187** (+31,61-31,41), **195** (+31,42-31,10), **197** (+30,99), **200** (+31,87-31,61-62).
- Nordwestlich des MRB im Zwickel zum Ovalbau: **3** (+31,44-31,34), **8** (+30,99), **35, 66, 103** (+31,44-31,34), **174** (+31,61-31,41), **177** (+31,75-31,32), **179** (über MRB), **180** (+31,42-31,10), **187** (+31,72), **188** (bei M70!), **189** mit Trichterbecher K 3283 (4. Jh. v. Chr.) (+31,20-31,30), **196** (+31,30), **198** (+30,99), **200** (+31,75-31,32), **202** (+31,30 und römische Ostanlage!), **203-205** (+31,44-31,34), **214** (+31,75-31,32). Ferner die ornamental dekorierten Fragmente aus den Fundkomplexen K 2615 (+31,72), K 2616 (+31,72-31,69), K 2618 (+31,69-31,44), K 2619 (= u. a. **3**. +31,44-31,34), K 2751 (= u. a. **35**), K 2844 (= u. a. **196, 202, 243, 247, 270**, zahlreiche Scherben), K 2872 (+31,31).
- Südwestlich der Mauer M 70 (s. Schnitt 64): **51, 172** (+31,79), **177** (+31,56), **190** (+31,74-31,79), **213, 215** (+31,59 und westlich der Ostmauer des Ovalbaus bei +31,59!).
- Südwestlich des MRB: **51, 172, 174, 210, 213** (+31,56).
- Südlich des MRB: **174** (+31,86-31,71), **193** (+31,86-31,71).
- Im Rundbau **173, 175, 181** (+31,72-31,62), **182** (31,72-31,62), **183** (östlich M 70 unter Bankabsatz bei +31,54 und Schnitt 53 bei + 32,62-32,72), **184** (+31,85), **185** (+31,54), **192** (nahe M 124 bei +31,70-31,54 und im östlichen Bereich bei +32,07-31,19), **199** (über ‚Eschara‘ in Ascheschicht und östlich der ‚Eschara‘ bei +31,75-31,54), **213** (östlich M 124 bei +31,95-31,54 und innen an M 123 b bei +31,60!), **237** (in Raummitte bei +31,54-31,27!; Keil 1 östlich Mauer M 45 bei +31,45).

verzierten Kabirenvasen **188** und **189** wurden weitgehend unebrochen, in Kies gebettet, eng an der nordwestlichen Außenmauer nebst einem Glanztontrichterbecher aus dem 4. Jh. v. Chr. entdeckt<sup>492</sup>. Die Beschreibung der Ausgräber beinhaltet jedoch keine Angaben darüber, ob die Becher aufrecht standen, auf den Kopf oder ineinander gestellt waren. Es kann demnach nicht entschieden werden, ob die Gefäße – ähnlich denen an der Türinnenseite – absichtsvoll vor der Erdaufschüttung platziert wurden, oder zufällig unebrochen in den Boden gelangten, als der Bau mit Erde zugedeckt wurde. Die Lage nahe der Mauer, die Auffindung von drei Gefäßen nebeneinander, der gute Erhaltungszustand und die Bettung in Kies deuten jedoch auf eine intentionelle Deponierung hin.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass kein Kabirenskyphos(fragment) mit Sicherheit am Ort seiner originären Verwendung entdeckt wurde<sup>493</sup>. Vielmehr scheint es, dass die Fragmente mit der unteren Füllschicht, also während der Erdarbeiten für die Terrassierung des Geländes, an die Stelle des MRB gelangten. Die Häufung von zusammengehörigen Fragmenten in und um den Bau weist aber darauf hin, dass die Becher in großer Anzahl von einem Ort, vielleicht aus nicht allzu großer Entfernung als Einfüllung zum MRB verbracht wurden. Der Bau selbst scheint – gemäß Heimbergs Datierung der unteren Füllschicht – spätestens im 3. Viertel des 4. Jhs. v. Chr. nicht mehr benutzt worden zu sein, womit auch ein allgemeiner *terminus ante quem* für die Kabirenbecherscherben in der unteren Füllschicht gewonnen ist.

In Hinsicht auf die Funktionsbestimmung des MRB wurden in der Forschung bisher zwei divergierende Ansichten vertreten. Bruns benennt den Bau als Kultgebäude und das Ziegelrund als Eschara, auf der geopfert wurde. Ihrer Meinung nach sind im Hellenismus die Brandopfer in größerem Radius auf den Ziegellagen dargebracht worden. In dem Ständer neben dem Eingang möchte sie einen Opferstock erkennen, der ehemals verschließbar war, aber keine Flüssigkeit enthalten hat<sup>494</sup>. Schachter befürwortet ebenfalls eine Deutung als Kultstätte. Er bringt den MRB mit der lyrischen Weihinschrift auf drei zusammengehörigen Fragmenten schwarzer Glanzton-

<sup>492</sup> Die Kabirenbecher **188** und **189** sowie der Trichterbecher lagen bei ca. +31,10-30. Bei ca. +31,00 befand sich die OK der Fundamentanschlüttung, die gleichzeitig das Laufniveau klassischer Zeit bildete, s. Heyder – Mallwitz 1978, 44. Die Fundortbücher im Kabirionarchiv nennen folgende Fundlage für **188**: „Zwickel nordwestlich des MRB 12-15 cm unter Horizontalfuge von 1. und 2. Quaderlage [= +31,10], eingebettet in Kies, der bis zum Tonrohr reicht, graue Schicht hart westlich an M70.“ **189** und der Trichterbecher: „Zwickel nordwestlich des MRB bei +31,30, oberhalb der OK der Ovalbaumauer M 123 a, an der nordwestlichen Außenwand des MRB, nahe dem Trichterbecher K 3283“. Auffällig ist, dass der Fundort der Gefäße auch im Schnitt 139 vermerkt war, der eine 180° Nord-Süd-Ansicht des Zwickels wiedergibt. Schnitt 139 ist nicht in den Schnittplan bei Heyder und Mallwitz eingetragen worden, vgl. Heyder – Mallwitz 1978, 46 Anm. 128 Taf. 15. Leider wurde die genaue Stellung der Gefäße bei ihrer Auffindung nicht beschrieben: „Bei +31,42 bis +31,10: Westlich M70 und nordwestlich M68 bis auf +31,10 gegraben. Zwei Gefäße unmittelbar an der Mauer (M 68) [= Nordwestmauer des MRB] gefunden. Sonst viele Kabirenscherben im Graben verteilt gefunden. Eisenstücke!“, s. Leon 1965, Eintrag vom 22.10.1965.

<sup>493</sup> Anders Daumas 1998, 23; Daumas 2005, 858 und Cooper – Morris 1990, 66. Michèle Daumas Vermutung, die Kabirenbecher seien in den Rundbauten und am Felsen oberhalb des Theaters deponiert wurden, um vor nicht eingeweihten Mysterien verborgen zu bleiben, ist völlig haltlos.

<sup>494</sup> Bruns 1967, 231-232. 234. 236-237.

ware in Verbindung, die [----] ΟΚΑΒΙΡΙΤΟΝΔΙΤ [----]ΝΑΟΝΚΑΛΟΝ lautet<sup>495</sup>. Als Hauptkandidat für den *naos kalos* des Kabiros nennt Schachter den MRB. Daher vermutet er auch in dem Mauerchen M 124 die Reste eines Altars und in dem ‚Opferstock‘ ein Thymiaterion. An anderer Stelle charakterisiert er den MRB jedoch als Bankettgebäude und folgt damit der in der jüngsten Forschung favorisierten These zur Funktion des MRB<sup>496</sup>. Heyder und Mallwitz vertraten als erste die Ansicht, dass der erhöhte Fußbodenstreifen als Unterlage für Lagerstätten aus organischem Material gedacht war. Ihnen folgend griffen Frederick Cooper und Sarah Morris diese These auf, plädierten aber für die Rekonstruktion einer umlaufenden Sitzbank, da aufgrund des engen Radius ein Lagern nicht möglich gewesen wäre. Zuletzt schlossen sich Sabrina Batino und Christina Leypold dieser These an<sup>497</sup>. Als allgemeine Indikatoren für eine Deutung als Bankettgebäude führen sie das Vorhandensein einer ‚Fußbodenbank‘ an, die zwischen 40-60 cm hoch ist, die Existenz einer Herdstelle, in der durch Knochen und Asche Mahlzeiten archäologisch nachgewiesen seien, wasserbauliche Installationen – Kanal 19 und die Wasserleitung WL 16/17 – und die Lage des Gebäudes in einem Heiligtum. Ferner deuten die Scherben von Kantharoi auf das Trinkgelage hin. Abschließend rekonstruieren sie eine umlaufende Holz- oder Tonbank von 55 cm Höhe<sup>498</sup>. Dagegen interpretiert Stephen G. Miller die Rundbauten im Kabirion als spezifisch für das Kottabosspiel geeignetes, architektonisches Design. Dabei geht er von der Deutung des runden Raums im Königspalast von Vergina aus, der in eine Reihe von Banketträumen integriert ist, die um den zentralen Hof angeordnet sind<sup>499</sup>. Gegen die Aufstellung eines Kottabosspiels, von dem der Anekdotenschreiber Hegesandros von Delphi erzählt, dass es in der Mitte eines runden Raumes platziert wurde<sup>500</sup>, spricht aber die zentrale Lage der Feuerstelle im MRB.

Die richtige Benennung des MRB, respektive seiner Funktion, ist von großer Bedeutung für das Verständnis der Heiligtumstopographie im Kabirion. Allein aus diesem Grund müssen die genannten Thesen geprüft und gleichzeitig der Befund erneut interpretiert werden. Bruns' These einer längerfristigen und durchgehenden Nutzung des MRB wurde bereits widersprochen. Das Feuer inklusive des vermuteten Brandopfers fand im Hellenismus im Zuge von Baumaßnahmen statt. Es wäre möglich, dass die Überreste von einem rituellen Vorgang im Rahmen eines Bau- oder Bestattungsofens stammen, das vorgenommen wurde, bevor man das Tonrohr verlegte und die Theatermauer M 70 einzog<sup>501</sup>. Gegen Coopers und Morris' Ausführungen muss eingewendet werden, dass keine Knochen in der Asche des Ziegelrunds gefunden wurden und dass keine

<sup>495</sup> IG VII 3598 (W. Dittenberger); Szanto 1980, 407 Nr. 79; Wolters – Bruns 1940, 77 Nr. 356; Schachter 1986, 77 mit Anm. 2; Schachter 2003, 122; s. *E. I. 4e*) *Die Inschriften*.

<sup>496</sup> Schachter 1986, 77 mit Anm. 2. 97; Schachter 2003, 122. 128 (Bankettgebäude); ebenso Lippolis et al. 2007, 540.

<sup>497</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 46. 62; Cooper – Morris 1990, 66-68. 71; Batino 2004, 198. 205; Leypold 2008, 130. 168. 170.

<sup>498</sup> Heyder – Mallwitz 1978, Taf. 16.

<sup>499</sup> Miller 1972.

<sup>500</sup> Athen. 11, 479 d-e: εἴτα κύλικες αἱ πρὸς τὸ πρᾶγμα χρήσιμαί μάλιστα εἶναι δοκοῦσαι κατεσκευάζοντο, καλούμεναι κοτταβίδες, πρὸς δὲ τούτοις οἴκοι κατεσκευάζοντο κυκλοτερεῖς, ἵνα πάντες εἰς τὸ μέσον τοῦ κοττάβου τεθέντος ἐξ ἀποστήματος ἴσου καὶ τόπων ὁμοίων ἀγωνίζοντο περὶ τῆς νίκης.

<sup>501</sup> s. *E. I. 8. Bauopfer und Bestattungsbeigaben*.

Kantharoi im primären Kontext ihrer Nutzung belegt sind. Auch die Anbindung an ein Wasserleitungssystem muss als Argument entfallen, da die Tonrohre frühestens um 250 v. Chr. im Heiligtum verlegt wurden.

Ausschlaggebend für die Klärung des ehemaligen Nutzungszwecks des MRB sind dennoch die baulichen Charakteristika sowie die mobile Ausstattung. Entgegen den bisherigen Deutungen war am Eingang des Rundbaus weder ein Opferstock noch ein Thymiaterion, sondern ein Louterion aufgestellt, dessen Becken der Mauer M 70 weichen musste. Louteria waren häufig am Zugang zu Temene sowie an Eingängen von Bankethäusern und Tempeln aufgestellt<sup>502</sup>. Ein besonders auffälliges Element des Baus stellt die mit Schotter bedeckte Rampe dar, die ca. 45 cm zwischen dem umgebenden Laufniveau und dem Boden im Innenraum überbrückte. Der Bau einer flachen Rampe muss aus einer bestimmten Notwendigkeit heraus erfolgt sein, die aus den Abläufen und Handlungen im Inneren erwuchs. Jüngst wies Debby Sneed im Kontext des Asklepieions von Epidauros darauf hin, dass dort spätklassische Bauten wie die Tholos und der Tempel über Rampen zugänglich waren<sup>503</sup>. Sneed deutet sie als barrierefreie Einrichtungen, da vermutlich Menschen mit beeinträchtigtem Bewegungsapparat regelmäßig das Heiligtum dieser Heilgottheit besuchten. Angesichts der häufig abgebildeten weißhaarigen sowie gebeugt gehenden und auf Stöcken gestützten Menschen auf den Kabirenbechern waren vermutlich auch im Kabirion Ältere anwesend<sup>504</sup>. Denkbar wäre, dass die Rampe am MRB für sie als Hilfestellung gedacht war.

Möglicherweise war sie auch nötig, um Opfertiere durch die 95 cm breite Türöffnung in den Bau zu geleiten. In den klassischen Ascheschichten auf dem Ziegelrund dokumentierten die Ausgräber jedoch kein Knochenmaterial, nur in den hellenistischen Schichten darüber. Es lässt sich auf diesem Weg nicht klären, ob das Ziegelrund nur zum Zwecke einer Wärmequelle, zum Zubereiten von Fleisch oder als Altar zum Opfern von Tieren gedient hatte<sup>505</sup>. Die dünnen Ascheschichten im Ziegelrund wie auch innerhalb von M 124 belegen, dass beide Installationen zum Feuermachen dienten. Dass dieser Platz während der ersten Phase des MRB eventuell weiterhin als Feuerstelle genutzt wurde, ist nicht sicher. Diverse Ascheeinschlüsse unterhalb des Ziegelrunds könnten von einer derartigen Funktion zeugen. Womöglich wurde dieser Ort also seit archaischer Zeit als Feuerstelle genutzt. Hinzu kommt, dass aus der zweiten und letzten Nutzungsphase des Baus keine Funde überliefert sind. Ebenso scheinen sich unterhalb des ersten sowie des zweiten Fußbodens nur wenige Fragmente von Glanztonware befunden zu haben, die wahrscheinlich mit dem Boden eingefüllt wurden. Auffällig ist, dass in beiden Fußbodenschichten, innerhalb des Mauerchens M 124 und unterhalb des Ziegelrunds, jeweils die Terrakottafigurine eines Jünglings zu Tage trat. Eventuell handelt es sich hierbei um Zeugnisse ritueller Vorgänge, die bei der Einrichtung des jeweils neuen Fußbodens vollzogen wurden.

<sup>502</sup> s. Anm. 479.

<sup>503</sup> Sneed 2020.

<sup>504</sup> s. D. VI. 1. *Gruppen alter Männer und Frauen*.

<sup>505</sup> Zur Deutung als Altar s. auch Lippolis et al. 2007, 540. Eine Funktion als Opferstelle räumt Leypold 2008, 167 ein. Zum Töten von Opfertieren über dem Altar s. van Straten 1995, 103-114.

Maßgeblich für eine Funktionsbestimmung des MRB ist der umlaufende Fußbodenstreifen, der ursprünglich vielleicht eine Höhe von ca. 30-45 cm besaß. In der Bauforschung wird die ‚Bank‘ durchweg als Unterlage für hölzerne Bänke interpretiert, die bis zu 25 Personen Platz geboten hätten<sup>506</sup>. Als gleichwertige Möglichkeit käme eine Nutzung als Votivablage oder Statuenbasis in Frage<sup>507</sup>, doch fehlen für eine solche Interpretation aussagekräftige Funde im Inneren. Wäre die ‚Bank‘ als Stylobat einer umlaufenden Peristase vorgesehen gewesen, wie z. B. in der monumentalen Tholos in Marmaria<sup>508</sup>, würde man eine stärkere Fundamentierung oder Plinthen erwarten, so dass diese Möglichkeit ausgeschlossen werden kann. Basierend auf dem Befund muss also eine Rekonstruktion als Sitz- oder Lagerfläche am wahrscheinlichsten gelten, obgleich Leybold zu Recht anmerkt, dass „die Tiefe der Stufe (...) für diesen Zweck übertrieben“<sup>509</sup> erscheint.

Der Quader gegenüber der Tür entspricht in seiner Lage einer Kultbildbasis, die im kanonischen Tempelbau auf der Längsachse des Eingangs zu liegen kommt. Obgleich die Ausrichtung auf einer Nord-Süd-Achse wie im MRB eher ungewöhnlich wäre. Enzo Lippolis und andere bezeichnen den Block als „tavola per le offerte“<sup>510</sup>, als Votivtisch; in der übrigen Literatur findet der Block keine Erwähnung. Da aus der Grabungsdokumentation nicht zu erschließen ist, ob er tatsächlich zum klassischen Baubestand gehört, kann er nur mit aller Vorsicht in eine Interpretation einbezogen werden. Es stellt sich die Frage, welche möglichen Funktionen sich aus der Konstellation von Herdstelle, umlaufender Bank und gegebenenfalls mittelaxial gelegenem Basisblock ergeben.

Einen Vergleich bietet der provisorische Kultbau im landschaftlich benachbarten Heiligtum des Apollon Hyampolis in Kalapodi aus der Zeit zwischen 480-450 v. Chr., der nach Zerstörung des archaischen Nordtempels durch die Perser als Übergangstempel bis zur Vollendung des klassischen Baus diente. Im vorderen Bereich des Provisoriums wurde vor einen Porosorthostat, auf dem die Ausgräber um Rainer Felsch zahlreiche bronzene und tönernen Kultutensilien *in situ* freilegten, ein aus Bruchsteinen aufgetürmter Brandaltar mit Lehmverstrich platziert, der mit einer dicken Schicht Asche bedeckt war<sup>511</sup>. Genau unterhalb dieses vorläufigen Brandaltars befanden sich der archaische Vorgänger – eine mit länglichen Steinblöcken eingefasste, rechteckige Herdstelle – und unter diesem eine geometrische Feuerstelle aus der 2. Hälfte des 9. Jhs. v. Chr., die aus einem verbrannten Lehm Boden mit einfacher Steineinfassung und darin Asche-

<sup>506</sup> Seiler 1986, 28: 20-25 Personen; Cooper – Morris 1990, 66: 6-10 Personen; Wacker 1996, 89: 12-14 Personen.

<sup>507</sup> Vgl. die ‚Hall of Votive Gifts‘ im Kabirenheiligtum von Samothrake, s. Leybold 2008, 150-152.

<sup>508</sup> Die Tholos der Athena in Marmaria (Delphi) besaß ein umlaufendes Podium mit Innensäulen. Florian Seiler vermutet, dass auf dem Podium „außer dem Kranz der korinthischen Säulen (...) noch weitere geweihte Kostbarkeiten gestanden haben“ könnten, s. Seiler 1986, 68. 57 Abb. 27. 61 Abb. 30. 63-65.

<sup>509</sup> Leybold 2008, 150.

<sup>510</sup> Lippolis et al. 2007, 540: „una tavola per le offerte sul muro di fondo“.

<sup>511</sup> Felsch et al. 1980, 85-89 Abb. 66. 88 Abb. 70. 90-91 Abb. 71-72 (Votivbank und Altar); Felsch 2007, 3 Abb. 2 (schematischer Heiligtumsplan). 19-20 (zum Provisorium). Beil. 1 (Steinplan des Heiligtums, L 22).



schichten bestand<sup>512</sup>. Es lässt sich daher über mehrere Jahrhunderte die Wahrung und Pflege eines heiligen Ortes, eines Asche- und Brandaltars, beobachten, der durchgängig in der Cella untergebracht war. Eine weitere Motivbank mit Waffen- und Werkzeugweihungen befand sich östlich vor dem Eingang des provisorischen Kultbaus auf dem Tempelvorplatz<sup>513</sup>.

Anlässlich der unmittelbaren Nähe des Steinquaders zum Ziegelrund im MRB erhält die Rekonstruktion des Quaders als Motivbank eine gewisse Wahrscheinlichkeit – insofern er aus klassischer Zeit stammt und das Ziegelrund als Altar genutzt wurde. Greift man Schachters Idee auf, dass sich mit M 124 an dieser Stelle bereits zuvor ein Altar befand, dann bestand hier vielleicht eine längere Kultradition. Handelte es sich beim MRB um ein Kultgebäude, dann würde der Altar im Inneren in klassischer Zeit eine ungewöhnliche räumliche Disposition kultischer Einrichtungen darstellen. Konzeptionell besäße der MRB somit eine enge Verwandtschaft zu frühen griechischen Herdhaustempeln, bei denen ebenfalls umlaufende Bänke, Herdstellen bzw. Altäre im Inneren, Motivbänke und das Kultbild auf einer freistehenden Basis in einem Raum vereint werden konnten<sup>514</sup>. In sog. Herdhäusern waren somit mehrere Funktionen in einem Gebäude zusammengeführt, welches „einer Herdgemeinschaft kultischer oder genossenschaftlich-politischer Art zu Versammlung, Opfer und Mahlzeit“<sup>515</sup> diene; d. h. die Herdstelle übernahm die Funktion des Altars. Selbiges Phänomen ist jedoch in Ausnahmefällen auch im griechischen Siedlungsraum in archaischer und klassischer Zeit anzutreffen, wie in Kalapodi aus der Zeit zwischen 480-450 v. Chr.

Eine recht beachtliche Liste früh- bis spätarchaischer Herdtempel stellte Martin P. Nilsson in den 1920er Jahren zusammen. Er nennt z. B. den archaischen Tempel der Hera Limenia von Perachora aus dem 6. Jh. v. Chr., der sich auf einer Terrasse oberhalb des eigentlichen Heiligtums befindet und in dem eine rechteckige, mit Steinplatten gerahmte und mit feiner, grauer

<sup>512</sup> Von der archaischen ‚Eschara‘ war nur mehr der westliche Abschnitt erhalten. Sie wurde sowohl im früh- als auch reifarchaischen Tempel als Opferstelle verwendet, s. Felsch et al. 1980, 98; Felsch et al. 1987, 5. 4-5 Abb. 3. 11 Abb. 15. 13; Felsch 2007, 8-9 (geometrische Phase). 12. 14 (archaische Phasen) Taf. 2,1 Beil. 1 (L 22). Für die beiden klassischen Tempelbauten von Kalapodi – der erste war um 430 v. Chr. fertig gestellt worden und fiel wenig später, 427/426 v. Chr., einem starken Erdbeben zum Opfer, der zweite wurde auf dessen Fundamenten errichtet – erwähnt Felsch weder für die Cella noch außerhalb des Baus den Befund eines Asche- oder Brandaltars, s. Felsch et al. 1980, 99-108. 108 Abb. 95; Felsch et al. 1987, 25-26; Felsch 2007, 16-21. 3 Abb. 2. Beil. 1 (L/K 20-25).

<sup>513</sup> Felsch 1980, 71 Abb. 45-47. 97 Abb. 81; Niemeier 2017, 329-330; s. auch *E. I. 8. Bauopfer und Bestattungsbeigaben*.

<sup>514</sup> Mazarakis Ainian 1997, 279-281. Allgemein s. RE I 2 (1894) 1649-1650 s. v. Altar (E. Reisch). Als Beispiele seien der Tempel A von Prinias des frühen 7. Jhs. v. Chr. und der Tempel der apollinischen Trias in Dreros auf Kreta genannt, der in die Mitte des 8. Jhs. v. Chr. datiert. Zum Tempel von Dreros s. Nilsson 1952, 704-706; Beyer 1976, 13-20 bes. 18 Taf. 2; 7. Immo Beyer zufolge stehe der Tempel von Dreros sowohl in kretisch-subminoischer als auch in geometrischer Bautradition. Als subminoisch definiert er z. B. die Nord-Süd-Orientierung des Tempels von Dreros, an dessen Nordseite der Altar platziert ist und die Motivbank im Süden. Zum Tempel A von Prinias s. Beyer 1976, 21-37 Taf. 9; 11-12. Es muss angemerkt werden, dass es sich um eine spezifisch kretische Tradition gehandelt haben könnte, Leypold 2008, 166-167.

<sup>515</sup> Börker 1983, 10.

Asche gefüllte Grube entdeckt wurde<sup>516</sup>. Humphrey Payne identifizierte das Gebäude als Tempel der Hera Limenia. Ihr Name findet sich auf verschiedenen Gegenständen eingeritzt, die aus einem nahe gelegenen Votivdepot stammen<sup>517</sup>. Vor dem Bau, der in Nord-Süd-Richtung orientiert ist, stellten die Ausgräber keine weiteren Strukturen fest, die als Altar oder ähnliches benannt werden könnten. Anfang der 1970er Jahre wurden erste Zweifel an der Identifikation als Tempel laut. Bald darauf bekräftigte R. A. Tomlinson die These, dass die Funktion aufgrund der aus der Achse verschobenen Türöffnung als *hestiatorion* zu bestimmen ist; er rekonstruiert ein Banketthaus mit elf Klinen<sup>518</sup>.

Ein ganz ähnlicher Fall liegt beim älteren ‚Heraklestempel‘ auf Thasos aus der Mitte des 6. Jhs. v. Chr. vor, den Nilsson als Beispiel eines Tempels mit zentraler, rechteckiger Herdstelle anführt. Birgitta Bergquist bestimmt ihn als Banketthaus, da beide Türöffnungen außeraxial angelegt sind. Außerdem wurde der ‚Tempel‘ in klassischer Zeit in eine Reihe von fünf *oikoi* integriert, die zur Abhaltung von Gelagen dienten<sup>519</sup>. Der Bau öffnet sich nach Norden zum Altarplatz hin, wo ein architektonisch gefasster Felsaltar als Zentrum ritueller Vorgänge lokalisiert wurde. Auf dem Altar wurden, anders als in der Herdstelle, Knochenreste gefunden<sup>520</sup>.

Keinesfalls abschließend diskutiert ist hingegen die ehemalige Funktion des spätklassischen ‚Temple C‘ (‚Building A 2‘) von Kommos auf Kreta. In der Mitte des rechteckigen Raums befindet sich eine ebenfalls rechteckige Herd- oder Feuerstelle, die bei ihrer Auffindung mit dunkler Asche verfüllt war. Der Bau, der erstmals um 375/350 v. Chr. errichtet wurde, besaß in seiner ersten Phase einen Eingang an seiner östlichen Schmalseite und gegenüber vor die Rückwand war ein stabiler, dreischichtiger Basisblock eingebaut worden, den der Ausgräber Joseph W. Shaw als Statuenbasis deutet und somit den Bau als Tempel benennt<sup>521</sup>. Östlich des spätklassischen Gebäudes hatte man eine rechteckige Quaderstruktur angelegt, die nach Aussage einer darauf liegenden Schicht verbrannter Erde und sehr vieler Knochen als Opferaltar (‚Altar C‘) genutzt wurde<sup>522</sup>. Im Hellenismus wurde unter Verwendung der Südwand des ‚Temple C‘ ein zweites Gebäude direkt nördlich angeschlossen, ‚Building A 1‘. Dieses besaß ebenfalls eine rechteckige Herdstelle im Zentrum und eine umlaufende Bank entlang der Innenwände. In den folgenden hellenistischen Phasen erhielt auch der ‚Temple C‘ umlaufende Bänke im Inneren und neben die Statuenbasis wurden jeweils „platforms“ gesetzt<sup>523</sup>. Es ist fraglich, ob der neue

<sup>516</sup> Nilsson 1952, 706; Payne 1940, 111 Taf. 7. Die Einfassungsplatten der Herdstelle stammen von Votivbasen aus dem 7. Jh. v. Chr., die Hera Leukolene als Empfängerin von Votivspießen nennen, s. Payne 1940, 256-267 Taf. 36.

<sup>517</sup> Payne 1940, 110; Menadier 1995, 136.

<sup>518</sup> Tomlinson 1977, 197-198. 199-200; Menadier 1995, 88-89. 136-139 (zum Epitheton Limenia).

<sup>519</sup> Bergquist 1973, 41-45. 47; Leypold 2008, 202-203.

<sup>520</sup> Bergquist 1973, 42-43.

<sup>521</sup> Shaw 2000, 37-51 bes. 49 Taf. 1.5; 1.79; 1.81; 1.83; 1.86. Der Innenraum misst 9 x 11,50 m; s. auch Leypold 2008, 77-79 Nr. 17 Taf. 59-60.

<sup>522</sup> Shaw 2000, 57-59 Taf. 1.145; 1.149. Im 1. Jh. v. Chr. wurde, geschützt von einer Platte, ein Terrakottaachse an der Südostecke des Altars befestigt, den die Ausgräber *in situ* bergen konnten, s. Shaw 2000, 59. 147 Nr. C 9 Taf. 3.6; 3.34

<sup>523</sup> Shaw 2000, 63-65 Taf. 1.80; 1.119-121. 51-55 Taf. 1.82-83.

Bau ebenfalls als Kultgebäude genutzt wurde oder ob beide Bauten grundsätzlich als Bankettgebäude dienten<sup>524</sup>.

Somit wird deutlich, dass eine Herdstelle allein im Zentrum eines Baus mit tempelartigem Grundriss nicht *a priori* als Opferstelle interpretiert werden kann. Grundsätzlich muss in Betracht gezogen werden, dass ausgehend von der geometrischen Tradition des Herdtempels, der sich aus dem Wohnhaus frühgriechischer *basileis* entwickelte, die Feuerstellen primär der Wärmezufuhr und Zubereitung von Essen dienten<sup>525</sup>. Ebenso kann die Bautradition einer Herdstelle an einer Stelle nur bedingt die Deutung einer kultischen Funktion untermauern. Andererseits erscheint es an der antiken Realität vorbeizugehen, kategorisch jeden Bau, der eine interne Herdstelle besitzt und keinen kanonischen Tempelgrundriss aufweist, ausschließlich als Bankettthaus zu deuten, wie Bergquist es vorschlägt<sup>526</sup>. So weist Christina Leypold anhand der Beispiele auf Thasos und in Perachora darauf hin, dass die früharchaischen Herdhäuser Opferritual und Kultmahl im gleichen Raum vereinigten. Spätestens in der Klassik fanden beide Ereignisse aber räumlich voneinander getrennt in Bankettgebäuden bzw. am Altar unter freiem Himmel statt<sup>527</sup>. Diese Trennung stellt zwar die Regel dar, sie schließt Ausnahmen jedoch nicht aus.

Mehrere Altäre im Inneren eines Baus beherbergte laut Pausanias der östliche Raum des Erechtheions auf der Athener Akropolis. Hier befanden sich die Altäre des Poseidon-Erechtheus, des Heros Boutes und des Hephaistos<sup>528</sup>. Der exzentrische Grundriss dieses ‚Sammelgebäudes‘ altherwürdiger, attischer Kulte resultierte vermutlich aus dem Standort der altertümlichen Kultmale und dem ‚Einhalten alter Bräuche‘<sup>529</sup>. Einen weiteren Vergleich bietet das sog. Heroon von Olympia aus dem 5. Jh. v. Chr., das ebenso wie der MRB eine runde Bauform besaß. Das Rund befindet sich außerhalb der Altis im Westbezirk des Heiligtums nahe der Pheidias-Werkstatt. Das ‚Heroon‘ selbst war in einen quadratischen Raum eingebunden, der die nördliche von zwei Kammern bildete, die über einen rechteckigen Vorraum bzw. eine Vorhalle betreten werden konnten<sup>530</sup>. Im Inneren an der Südwand des runden Raums wurde ein 37 cm hoher, 38 cm breiter und 54 cm tiefer Altar freigelegt, dessen seitliche Einfassungen an die Wand anstoßen. Zeit seines Bestehens wurde das Mauerchen mindestens zwölf Mal mit Kalkputz neu verstrichen und auf nicht weniger als neun Schichten das Wort  $\text{HP}\Omega\text{O}\Sigma$ ,  $\text{HP}\Omega\text{O}\Omega$  bzw.  $\text{HP}\Omega\text{O}\text{P}$  geschrieben. Auf die äußerste Schicht hatte man mit grüner Farbe einen Zweig aufgemalt. Aus dem Altar selbst bargen die Ausgräber Erde, Knochen und Kohle. Abgedeckt war die

<sup>524</sup> So Bergquist 1990, 40-41 Tab. 1 Abb. 1. 41-43 mit Anm. 6 (Die angekündigte Publikation ist bisher nicht erschienen). 45. 56 Abb. 9; Cooper – Morris 1990, 68, jedoch mit falscher Chronologie der Gebäude, vgl. Shaw 2002, 56-62. Milena Melfi diskutiert die Frage, welche Gottheit in Kommos verehrt wurde; sie geht davon aus, dass ‚Tempel C‘ ein Kultbau ist, s. Melfi 2013.

<sup>525</sup> Bergquist 1973, 41; Mazarakis Ainian 1997, 280. 283-284.

<sup>526</sup> Bergquist identifiziert z. B. auch die Tempel von Dreros und Prinias A als Bankettthäuser, s. Hägg 1983, 121; Bergquist 1990, 40-41 Tab. 1 Abb. 1. 44.

<sup>527</sup> Leypold 2008, 202-206.

<sup>528</sup> Paus. 1, 26, 5; Travlos 1971, 213-214. 218 Abb. 281 s. v. Erechtheion; Kron 1976, 48-52; ThesCRA IV (2005) 36 Nr. G. 1, 35 s. v. Heroon (A. Seiffert).

<sup>529</sup> Kron 1976, 51.

<sup>530</sup> Wacker 1996, 80-85 Abb. 10-11. 107-114; ThesCRA IV (2005) 37 Nr. G. 2, 39 s. v. Heroon (A. Seiffert); von Mangoldt 2013, 46-48.

flache Konstruktion „mit einer Ziegelplatte, die Abflüsse für die Opfergüsse aufwies“<sup>531</sup>. Demnach scheint der Altar sowohl für Libationen als auch für Brandopfer verwendet worden zu sein. Auf der Altareinfassung ist der Empfänger der Opferungen genannt: der Heros. Die Anrede ohne Eigennamen wurde auffallend häufig im Kontext von Heroenkulten verwendet<sup>532</sup>. Nach Ansicht von F. T. van Straten spiegelt die Namenlosigkeit die persönliche Nähe der Adoranten zu ihrem Heros wider<sup>533</sup>. Unklar ist jedoch, ob das olympische ‚Heroon‘, für das die deutschen Ausgräber kein Fußbodenniveau oder weitere Einbauten feststellen konnten, allein als Altargebäude oder auch anderen Zwecken gedient hatte. Diese Frage und die Tatsache, dass die Bauform des ‚Heroon‘ von Olympia eine morphologische Parallele für den MRB bietet, soll weiter unten im Abschnitt *E. I. 7d) Die Funktion und Symbolik der Bauten mit rundem Grundriss* unter Einbeziehung des Unteren Rundbaus (URB) analysiert werden.

Bemerkenswert ist jedoch die geringe Höhe des Altareinbaus im ‚Heroon‘, die auch das Ziegelrund im MRB aufweist. Sie resultiert vielleicht aus der Nähe des Opferempfängers zum Boden bzw. seinem Aufenthaltsort im Erdinneren. Eine vergleichbare flache Altarkonstruktion deckten die Ausgräber der athenischen Agora an der Südwestecke des Zwölfgötteraltars auf, die sie als Eschara eines Heros benannten<sup>534</sup>: Wenige Zentimeter über den Boden erhabene Bordsteine bilden ein 1,76 m auf 3,77 m messendes Rechteck. Darin fanden die Ausgräber mehrere Lagen Ton und Asche vor. Umgeben war die flache Feuerstelle von einer dünnen Steinmauer mit eventuell zwei gegenüberliegenden Eingängen. Wer an diesem Altar verehrt wurde – und ob es tatsächlich ein Heros war –, ist nicht überliefert<sup>535</sup>.

Gunnel Ekroth behandelt eine Reihe von Heroenheiligtümern, die hinsichtlich Raumaufteilung und Ausstattung deutliche Unterschiede aufweisen. Alle haben aber eine flache Altarstruktur in Bodennähe oder eine Opfergrube gemeinsam<sup>536</sup>. Ebenfalls als ein Kriterium für einen Heroenkult arbeiteten Bianca von Mangoldt und nach ihr Nora Brüggemann Gruben bzw. Bothroi u. a. als typische Kultinstallationen für Heroenkulte heraus<sup>537</sup>. Daraus lässt sich zwar keine Regelmäßigkeit ableiten, insbesondere, da Ausnahmefälle wie die Kulte des Herakles existierten,

<sup>531</sup> Wacker 1996, 82 (Zitat). 82-83 mit Anm. 19 Abb. 14.

<sup>532</sup> Thönges-Stringaris 1965, 51-52. 53-54.

<sup>533</sup> van Straten 1995, 96; s. auch Ferguson – Nock 1944, 73-74 mit Anm. 15. 123.

<sup>534</sup> Gemäß der archäologischen Terminologie hätte der MRB also eine ‚Eschara‘ oder ‚Hestia‘ beherbergt. Beide wurden in der älteren Forschungsliteratur als hügelartiger Altar, als Altar von geringer Höhe oder als eine Erdgrube beschrieben und grundsätzlich mit dem Kult von Heroen in Verbindung gebracht, s. Stengel 1898, 17-18. Die jüngsten Untersuchungen von Gunnel Ekroth, Annie Verbanck-Pièrard und Bianca von Mangoldt führen jedoch zu dem Ergebnis, dass in den schriftlichen Quellen die Bezeichnungen für Altäre, ἐσχάρα und βωμός, völlig unabhängig vom Ablauf der Riten oder vom ‚Rang‘ des Adressaten verwendet wurden, s. Verbanck-Pièrard 1998; Ekroth 2002, 54-59; von Mangoldt 2013, 147-148. ‚Eschara‘ bezeichnete im antiken Sprachgebrauch entweder den oberen Teil eines Altars, in dem das Feuer brannte, einen einfachen Altar am Boden (ab dem Hellenismus) oder sie wird allgemein als Element des Bankettgeräts neben Spießen, Fleischhaken oder Kochtöpfen in Inventarlisten aufgezählt, s. Ekroth 2002, 25-59 bes. 35. 49. 57-58; von Mangoldt 2013, 147-148. Ferner handelt es sich nicht um eine spezifische Altarbezeichnung im Kontext von Heroenkulten.

<sup>535</sup> Thompson 1953, 43-46. 44 Abb. 2 Taf. 15 a-b; Thompson – Wycherly 1972, 132 Taf. 3-4. Für einen weiteren Vergleich im Dionysion von Delphi, s. Thompson 1953, 46 Anm. 29.

<sup>536</sup> Ekroth 1998. Vgl. auch den flachen Altar im ‚Heroon‘ von Olympia, s. Anm. 530-531.

<sup>537</sup> von Mangoldt 2013, 150-155; Brüggemann 2015, 175-186. Einschränkend sei angemerkt, dass von Mangoldt nur einen Heroenkult in Böotien auflistet; den des Heros Ptoios bei Akraiphnion. Dabei existierten es sehr viel mehr Heroenkulte, s. Anm. 639.

die zwischen der Verehrung des Gottes und des Heros changierten, aber es lässt sich dennoch eine aussagekräftige Tendenz ausmachen. Das Fehlen eines Altarsockels könnte dabei als Hinweis auf die Erdverbundenheit des oder der Verehrten gewertet werden.

Im Fall des MRB sprechen folglich einige Indikatoren für die Bestimmung als Opfertempel, einige lassen eine Deutung als Bankettgebäude befürworten, und andere können für beide Interpretationen geltend gemacht werden. Herdstellen<sup>538</sup> und Louteria sind in sakralem wie profanem Kontext belegt. Das Vorhandensein eines gesonderten Basisblocks, der aufgrund seiner axialen Lage als Kultbildbasis oder Votivbank – wie im Fall von Kalapodi<sup>539</sup> – bestimmbar ist, verweist auf eine Nutzung als Kultstätte. Wenn, wie mehrfach einschränkend betont, dieser Block tatsächlich zum klassischen Baubestand gehört. Eine erhöhte, umlaufende Bank macht hingegen wahrscheinlich, dass mehrere Personen hier beieinander saßen, um zu trinken und zu speisen. Da Funde im MRB fehlen und die wenigen Fragmente schwarzer Glanztonware aus den Fußböden stammen, sich somit nicht eindeutig im Kontext ihrer ehemaligen Nutzung befanden, ist hierüber keine Entscheidung zu treffen. Insgesamt darf jedoch nicht übersehen werden, dass in den Ablauf antiker Gelage und Symposien immer auch rituelle Handlungen, vor allem Libationen eingebunden waren, und dass Versammlungen jeglicher Art häufig mit der Abhaltung von Mahlzeiten verknüpft wurden. Beispielhaft sei eine Stelle des attischen Redners Demosthenes genannt, der über die Prytanen, deren Amtsgebäude in der Tholos auf der Athener Agora lokalisiert war, sagt: „Ich weiß, dass alle Prytanen jedes Mal gemeinsam opfern, miteinander speisen und Libationen darbringen“<sup>540</sup>. Im Gegenzug stellte das Tieropfer für die Gemeinschaft eine hauptsächliche Ressource von Fleisch dar, das je nach Kultgesetz im Heiligtum verzehrt werden musste, mitgenommen oder verkauft werden durfte. Demgegenüber verdeutlicht der griechische Opferritus an sich, dass das anschließend gemeinschaftlich begangene Bankett eines der zentralen Ereignisse im Verlauf des Kultfests darstellte<sup>541</sup>. Beim Bankett im Heiligtum war der Akt des Opfern, das Zerteilen des Opfertieres, das Darbringen eines Teils an die Gottheit und das Verteilen des Fleisches – oftmals in festgelegter Reihenfolge nach Status und Geschlecht – und das gemeinsame Mahl der Gemeinschaft Bestandteile desselben Handlungsrahmens, jedoch

<sup>538</sup> Maria Deoudi nennt als Kriterien für eine Kultstätte in geometrischen Tempeln das Vorhandensein von „Opferasche, Tierknochen, Firniskeramik und Gebrauchskeramik“, s. Deoudi 1999, 12. Sie betont, dass Knochen allein nicht ausreichen, um eine Opferstelle zu erkennen. Für die geometrischen Tempel nennt Deoudi als Unterscheidungskriterium zwischen profan und sakral genutzten Herdstellen auch die Lage der Herdstelle im Raum. In zentral positionierten Escharai möchte sie Kultstätten erkennen; solchen hingegen, die vor eine Wand gesetzt wurden, spricht sie einen profanen Nutzcharakter zu, s. Deoudi 1999, 11. Für die klassische Zeit würde diese Unterscheidung nicht zutreffen. Vgl. das ‚Heroon‘ von Olympia; hier steht der Altar direkt an der Wand, s. Anm. 530-531.

<sup>539</sup> Felsch widerspricht Bergquists These, dass sog. Herdtempel prinzipiell als sakrale Bankethäuser bezeichnet werden müssen, s. Hägg 1981, 121-122. Er verweist auf die Tradition des Herdtempels in Kalapodi.

<sup>540</sup> Demosth. or. 19, 190: ἐγὼ δ' οἶδ' ὅτι πάντες οἱ πρυτάνεις θύουσιν ἐκάστοτε κοινῇ καὶ συνδειπνοῦσιν ἀλλήλοις καὶ συσπένδουσιν. Englische Übersetzung von Wycherley 1957, 180 Nr. 590: „I am aware that all the Prytaneis offer a joint sacrifice on each occasion, and dine together and make libation together“; s. auch *Appendix 6. Die Tholos auf der Athener Agora – Heroengräbern entlehnt?*

<sup>541</sup> van Straten 1995, 144-1153; Ekroth 2002, 140-150. 179-199. 287-301. 303-304; Lupu 2005, 55-56. 71-72.

nicht gezwungenermaßen desselben Handlungsraumes. Gleichwohl führt eine strikte Trennung von Bankett- oder Tempelgebäude eventuell an der antiken Wirklichkeit vorbei.

Zur Beantwortung der Frage, welche möglichen Funktionen der MRB in sich vereinigte, könnte ein bisher unerwähnter Faktor richtungsweisend sein: die runde Grundrissform und deren Semantik. Kanonische Bankethäuser sind rechteckig. Der zweifelsfreie Nachweis eines runden Bankettgebäudes – abgesehen von der Tholos auf der Athener Agora – fehlt indessen<sup>542</sup>. Die mögliche Bedeutung runder Bauten im Kontext griechischer Heiligtümer soll aber in der Zusammenschau mit dem URB in Abschnitt *E. I. 7d) Die Funktion und Symbolik der Bauten mit rundem Grundriss – Bauform des Heroengrabs* besprochen werden. Bevor es soweit ist, wird der Blick auf die Nachbarbauten des MRB gerichtet.

### *b) Die Kurven- und Ovalbauten plus eine Gefäßdeponierung*

Vermutlich zur selben Zeit wie der MRB wurden in dessen nächster Nähe der Ovalbau sowie mindestens zwei ‚Kurvenbauten‘ errichtet<sup>543</sup> (Plan 1. 2). Vom westlich gelegenen Ovalbau, der spätestens beim Bau des hellenistischen Theaters vom dritten Theaterkeil überdeckt wurde, war gemäß Heyder und Mallwitz nur noch das Fundament aus sauber verlegten Feldsteinen erhalten, das auf derselben Höhe wie der MRB gründet<sup>544</sup>. Im Osten besaß das Gebäude eine nahezu gerade Mauer, die im Südosten umbiegt und in einer weiten Krümmung im Südwesten wieder nach Norden gewendet ist. Cooper und Morris rekonstruieren den Bau in Anlehnung an den MRB in kreisrunder Form und mit einer umlaufenden Bank entlang der Innenwände<sup>545</sup>. Der er-

<sup>542</sup> Cooper und Morris versuchen, diverse Rundbauten als Bankethäuser zu identifizieren. Hierzu zählt das runde Gebäude D in Kommos nordöstlich der Gebäude A 1 und A 2, s. Cooper – Morris 1990, 68-69 Abb. 12; Seiler 1986, 158-159 Nr. 7; Shaw 2002, 60-61. Shaw konnte im Inneren keine Einbauten feststellen, die älteste Keramik aus dem Rundbau datiert ins 5. und 4. Jh. v. Chr., dabei ist „very little cooking ware“ unter den Funden. Gleichzeitig sind das ‚Building A 2/Temple C‘ und der ‚Altar C‘, anders als Cooper und Morris es beschreiben, die die hellenistischen Strukturen, ‚Building A 1‘ und die Altäre h, l und m, hinzunehmen und den Rundbau D als Teil eines Bankethausensembles beschreiben, wie es erst für das 2. Jh. v. Chr. überlegt werden könnte. Shaw interpretiert den Rundbau als Altar und als Bankethaus in Analogie zum MRB im Kabirion!– Ganz ähnlich verhält es sich für das Beispiel der Tholos von Didyma, die mit einer umlaufenden Bank ausgestattet ist und zwei Eingänge auf der Mittelachse besitzt, s. Fehr 1971/1972, 29-34; Cooper – Morris 1990, 70-71. Die Ausgräber erkannten darin ein Altargebäude. Fehr hingegen nimmt an, dass im Bau Bankette für Ehrengäste veranstaltet wurden. Auch weil im Inneren „eine Menge von verbrannten und unverbrannten Tierknochen – anscheinend von Hammeln – darunter viele Astragalknöchel; (...) mehrere Bleiastragale, Gefäßscherben, Reste von Kesselhenkeln, Bleireste, Eisenfragmente, ein Bruchstück eines Bronzespiegels, ein Messer aus Knochen, eine Bronzepfeilspitze“ gefunden wurden. Fehr zufolge gäben diese Funde „keinen Hinweis auf eine besonders heilige Stätte“ (Fehr 1971/1972, 34). Doch gerade die Tierknochen und die Astragale können auch als Überreste eines Opfers bzw. als Votiv verstanden werden. Als weitere Beispiele nennen Cooper und Morris die Tholos von Eretria und die Thymele von Epidauros, s. Cooper – Morris 1990, 72-75. Beide Rundbauten müssen jedoch als Tempel- bzw. Altargebäude mit Bothros identifiziert werden, s. *E. I. 7c) Der Untere Rundbau* und *7d) Die Funktion und Symbolik der Bauten mit rundem Grundriss*. Gegen eine Zweckbestimmung z. B. der Tholos im Athena Pronaia Heiligtum von Marmaria spricht sich auch Bergquist wegen der Maße der umlaufenden ‚Bank‘ aus, s. Bergquist 1990, 39. 54; Seiler 1986, 63: Das umlaufende Podium ist 60 cm hoch und 117 cm breit.

<sup>543</sup> Allgemein zu den Oval- und Kurvenbauten, s. Heyder – Mallwitz 1978, 46; Bruns 1965, 245 Taf. 299 a; Bruns 1967, 237. 239 Abb. 13; Bruns 1968, 225; Cooper – Morris 1990, 66-68; Schachter 2003, 116. Ovalbau von Osten, s. Foto im Kabirionarchiv DAI Athen Neg.nr. XXIV, 24(46); Ostbereich des Ovalbaus, s. Foto Kabirionarchiv DAI Athen Neg.nr. XXIV, 27(52).

<sup>544</sup> Die UK des Ovalbaus liegt bei +30,60, s. Schnitt 139, Kabirionarchiv DAI Athen. Diese Profilzeichnung ist bei Heyder – Mallwitz 1978, 46 Anm. 128 Taf. 15 nicht eingetragen; s. auch Anm. 492.

<sup>545</sup> Cooper – Morris 1990, 66-68. 67 Abb. 11 (Rekonstruktionsplan).

haltene Mauerabschnitt umschreibt aber einen ovalen Grundriss und von einer Bank sind keine Reste erhalten.

Die Mauerreste wurden in den Jahren 1964 und 1966 ausgegraben, wobei nur der Befund von 1966 in die endgültige Publikation von Heyder und Mallwitz einging. 1964 trafen die Ausgräber im Bau eine ausgedehnte Brandschicht an, die Bruns dazu bewog, den Ovalbau als Ofen zu interpretieren, eine Meinung, die sie zwei Jahre später revidierte<sup>546</sup>. Auf Grabungsfotografien aus dem Jahr 1964 endet die Südmauer in einem größeren unbehauenen Feldstein, dem ein weiterer im Norden gegenüberliegt (Plan 1). Dazwischen ist die Mauer unterbrochen; d. h. womöglich befand sich an dieser Stelle ein Eingang<sup>547</sup>. Es muss jedoch bedacht werden, dass die Schwarz-Weiß-Fotografien täuschen und es sich nicht um zwei Steinpostamente für Türwangen, sondern um Reste einer Lehmziegelmauer handeln könnte. Im Schnittprofil unterhalb der Theaterstufen sind Schuttlagen mit Ziegeln erkennbar, die scheinbar von der Zerstörung des Baus durch einen starken Brand herrühren – vielleicht stand dieser mit dem Feuer in Verbindung, das auch die erste Nutzungsphase des MRB beendete. Die Ziegel in der Schuttschicht können als Hinweis gewertet werden, dass der Ovalbau überdacht war.

Zwei Jahre später, 1966, wurde tiefer gegraben und [die durchgehende Mauer](#) entdeckt. Es scheint, dass Teile dieser Mauer aus dem Befund von 1964 bei der Folgekampagne entfernt wurden oder inzwischen ausgeschwemmt waren. Bei den Grabungen im Jahr 1966 deckten die Ausgräber jedoch einen bedeutsamen Befund an der Innen- und Außenseite der Südostecke des Ovalbaus auf, der im Vorbericht unerwähnt blieb (Plan 1). Zwischen der Westmauer des MRB und dem Ovalbau wurde aufrecht stehend direkt neben der Außenmauer – nach Aussage der Fundkartei bei +31,60 – der Kabirenbecher [207](#) mit Spiralhakenverzierung gefunden. Schräg gegenüber an der Innenwand in der Südostecke des Ovalbaus befand sich bei +31,65 der kleine Skyphos [206](#), der mit einer Punktreihe dekoriert ist. Er war auf den Kopf gestellt eng an die Wand niedergesetzt worden<sup>548</sup>. Die erhaltene Oberkante der Mauer liegt im Westen bei +31,32, ganz im Süden bei +31,75 und im Südwesten bei +31,45, d. h. laut der Höhenangaben müsste der Becher [207](#) ca. 30 cm über der Feldsteinmauer des Ovalbaus angetroffen worden sein. Die fotografischen Aufnahmen der Befundsituation<sup>549</sup> legen aber nahe, dass die beiden Kabirenskyphoi jeweils unterhalb der Maueroberkante zu Tage traten. Diese unklare Befundlage lässt zwei

<sup>546</sup> Bruns 1965, 245 Taf. 299 a; Bruns 1967, 237.

<sup>547</sup> Ovalbau von Osten, s. Foto im Kabirionarchiv DAI Athen Neg.nr. XXIV, 24(46); Ostbereich des Ovalbaus, s. Foto Kabirionarchiv DAI Athen Neg.nr. XXIV, 27(52). Bruns rekonstruiert den Eingang an der Nordseite unterhalb der beiden obersten, erhaltenen Treppenstufen des Koilons, s. Bruns 1968, 225. An dieser Stelle verengt sich der Zwickel zwischen MRB und Ovalbau jedoch derart, dass der Eingang nicht unbehindert erreichbar gewesen wäre.

<sup>548</sup> Fundortangabe von [207](#), s. Braun – Haevernick 1981, 32. 73: „Außen hart an M 123b [= Ostmauer des Ovalbaus] bei Schwingung zu Kyklos [MRB] hin. Stehend 12 cm u. Mauer-OK Niv. 31,60“; Fundbuch im Kabirionarchiv DAI Athen: „KVB hart aussen bei Bogenschwingung zum Rundbau hin 12 cm unter OK 123b richtigstehend ~Niv. 31,60“. Fundortangabe von [206](#), s. Braun – Haevernick 1981, 73: „O. im Scheitel des Bogens hart an M 123b, 10 cm unter Mauer-OK Fuß nach oben. Ungebrochenes Gefäß. Niv. 31,65“; Fundbuch im Kabirionarchiv DAI Athen: „KVB hart innen an 123b in Scheitel d. Mauerbogens 10 cm unter OK 123b also Niv. 31,65, Gefäßfuß nach oben“.

<sup>549</sup> Fotografien Nr. 66 VI 44/5; 46/7; 48/9, s. Kabirionarchiv DAI Athen.

Interpretationsmöglichkeiten zu: Die Becher lagen annähernd auf der gleichen Höhe, was ihre Zusammengehörigkeit belegt, doch wurden die Nivellements nicht korrekt notiert. Es waren ja Teile des Aufrisses zwischen 1964-1966 verschwunden. Im Jahre 1966 scheinen gemäß den Grabungsbildern im Ostbereich noch Erddruckungen auf den Mauern stehengelassen worden zu sein. Es könnte sich ebenfalls um Reste von Lehmziegeln handeln, die aber noch in derselben Kampagne abgenommen wurden. Übereinstimmend mit Heyder und Mallwitz handelt es sich bei der im Steinplan verzeichneten Mauer also sehr wahrscheinlich um die Feldsteinfundamente, neben denen innen wie außen je ein Kabirenbecher niedergelegt wurde – das eine Mal auf dem Kopf, das andere Mal auf dem Fuß stehend. Ähnlich der Einhenkeltasse und dem Kantharos unter dem ersten Fußboden des MRB hätte es sich dann um ein Bau- oder Gründungsdepot gehandelt.

Gesetzt den Fall, die Höhenangaben wären richtig und die Befundsituation auf den Fotografien wäre irreführend, dann hätten die beiden Skyphoi inmitten der unteren Füllschicht des MRB gestanden, deren Oberkante an dieser Stelle bei +32,17, die Unterkante bei +31,00 zu liegen kamen. Dies würde bedeuten, dass die Becher nicht mit der Intention, als Gründungsdepot zu fungieren, platziert wurden bzw. in ein Gründungsritual involviert waren, sondern im Zuge der Umbaumaßnahmen des frühen Hellenismus deponiert wurden. An dieser Stelle sei auch an die vermutlich intentionell platzierten Kabirenbecher [188](#) und [189](#) sowie den Glanztontrichterbecher erinnert, die auf dem klassischen Laufniveau des MRB standen und von der unteren Füllschicht an der nordwestlichen Außenmauer des MRB umschlossen wurden; d. h. alle genannten Becher wären in frühhellenistischer Zeit dem Boden anvertraut worden. Aufgrund stilistischer und formaler Gründe sowie aufgrund der Stratigraphie am MRB muss aber davon ausgegangen werden, dass die Produktion der Kabirenbecher im 3. Viertel des 4. Jhs. v. Chr. eingestellt worden war. Die Becher wären also nach Auflassung des Kabirions in einer Zweitverwendung in nächster Nähe zu den alten Gebäuden in den Boden gesetzt worden. Dass der eine Becher aufrecht und der andere umgedreht abgestellt war, könnte mit einem zugehörigen Ritual in Verbindung gestanden haben, bei dem Flüssigkeit in den Boden libiert bzw. im Becher belassen wurde. Die Absicht einer rituellen Bestattung des Baus könnte darin bestanden haben, für das irreversible Zuschütten sakraler Gebäude das Einvernehmen der Gottheiten für eine Neubebauung zu erhalten. Da die Fundsituation nicht zweifelsfrei geklärt werden kann, darf der Befund am Ovalbau nicht uneingeschränkt als Beleg für ein ‚Bestattungsdepot‘ herangezogen werden. Eine gewisse Wahrscheinlichkeit erhält die These aber durch die ähnlichen Befunde der Becher [188](#), [189](#) und des Trichterbeckers am MRB. Weitere Vergleiche, die weiter unten behandelt werden, kamen an den klassischen Ostbauten und am URB ans Licht.

An die südöstliche Seite des MRB grenzt [ein weiterer kurzer, gekrümmter Mauerabschnitt](#), der von Osten nach Süden in einem flachen Bogen verläuft<sup>550</sup> (Plan 1. 2). Die Feldsteinmauer ist wie beim Ovalbau als Trockenmauer errichtet worden, auf der wahrscheinlich ein Lehmziegel-

<sup>550</sup> Zu den Kurvenbauten I und II, s. Bruns 1967, 237; Bruns 1968, 225; Heyder – Mallwitz 1978, 47.



aufriss folgte. Im Osten überquert [der Kanal 19 diese Mauer](#), der wiederum von der hellenistischen Wasserleitung 6/7 durchbrochen wurde. Somit war der Bau – im Folgenden als Kurvenbau I bezeichnet – spätestens zu Beginn des 3. Jhs. v. Chr. zugeschüttet worden. Weitere Teile dieser Struktur wurden vermutlich durch wiederholte Baumaßnahmen südöstlich des Mauerabschnitts sukzessive entfernt. Eine Rekonstruktion des Kurvenbaus I als kreisrunder Bau mit einem erhabenen, umlaufenden Fußbodenstreifen an der Innenseite, wie es Cooper und Morris vorschlagen, lässt der Befund nicht zu<sup>551</sup>. Zum einen sind keine Reste einer Fußbodenbank erhalten und zum anderen würde die leichte Krümmung des erhaltenen Mauerzugs einen monumentalen Ring von mehr als 10 m Durchmesser ergeben, dessen Umfang mit dem Kurvenbau II kollidieren würde (Plan 1). Wahrscheinlicher ist es, dass die Mauer ehemals zu einem weiteren Ovalbau bzw. einer ovalen Einfassung gehörte, oder es sich – verglichen mit dem so genannten Apsisbau – um die Schenkelmauer einer Apsis handelt.

Weiter östlich im Hang stießen die Ausgräber auf vereinzelte Quaderblöcke (M 125), die in einer ringförmigen Anordnung liegen und zu denen vielleicht auch die angrenzenden Estrichreste zu rechnen sind (Plan 1. 2). Diese Ringmauer, benannt als Kurvenbau II, war spätestens durch die Theaterstützmauer M 57 in der 2. Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. überbaut worden. Somit kann der Kurvenbau II nicht zweifelsfrei der Bebauung des klassischen Kabirion zugeschrieben werden. Die Ähnlichkeit mit dem Grundriss des MRB und des Ovalbaus sowie die Tatsache, dass die Theatererweiterung allgemein zu den auf einen längeren Zeitraum ausgedehnten Umbaumaßnahmen des Hellenismus gehört, machen es wahrscheinlich, dass M 125 ebenfalls zu einem Rundbau oder einer runden Einfassung des 5. und/oder 4. Jhs. v. Chr. zählte.

Aufgrund der gemeinsamen Höhe von Kurvenbau I und des kurzen Mauerabschnitts M 127 bei ca. +32,10 und des westlich davon gelegenen Blocks bei +33,00 waren diese vielleicht ebenfalls Teil der klassischen Heiligtumsbebauung (Plan 1. 2).

### c) [Der Untere Rundbau \(URB\)](#): Altar und Heroenkult des *Thamakos*

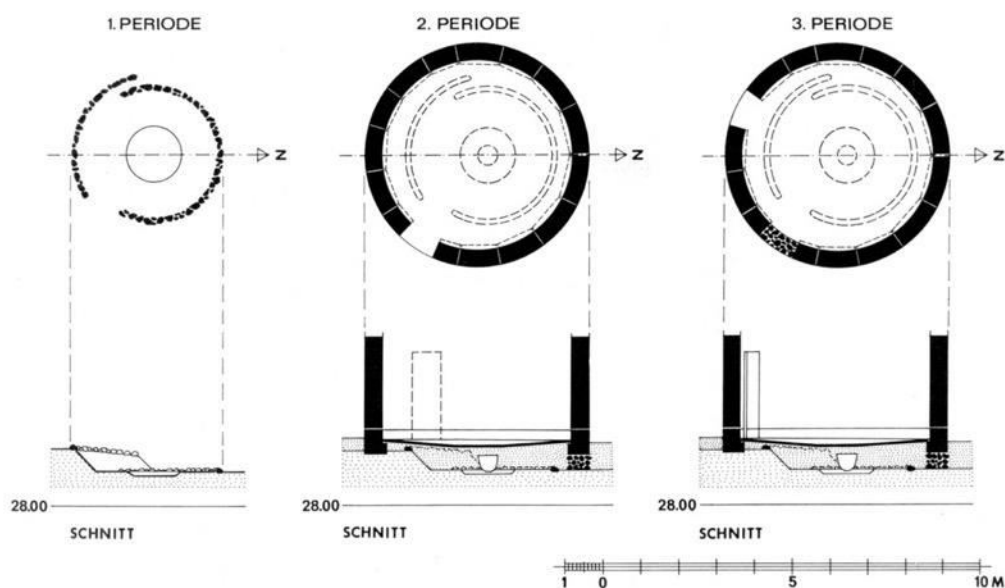
Auf der Südseite des Temenos, wo sich das Gelände vom Bereich der späteren Westhalle zum Bach hin deutlich absenkt, entdeckten die Ausgräber 1962 die erste runde Baustruktur im Kabirion, die später als Unterer Rundbau (URB) benannt wurde<sup>552</sup> (Plan 1. 2). Wie es scheint, wurde am URB nur in dieser Kampagne gegraben<sup>553</sup>. Heyders Befundauswertung führte zu dem Schluss, dass die Bautätigkeit an dieser Stelle in drei Phasen unterteilt werden muss, wobei die genaue Dauer der Phasen unsicher ist (Plan 5). Bruns und Florian Seiler hingegen bestimmen nur eine Bau- und eine Reparaturphase<sup>554</sup>.

<sup>551</sup> Cooper – Morris 1990, 67 Abb. 11. 68.

<sup>552</sup> Zum Unteren Rundbau s. Bruns 1959, 246; Bruns 1963, 117-118 Taf. 156 c; 157a-c; Bruns 1964, 242-251. 243-244 Abb. 10. 245-246 Abb. 11; Heyder – Mallwitz 1978, 21. 38-40 Taf. 9 a; Braun – Haevernick 1981, 30-31; Seiler 1986, 27. Die Texte von Bruns 1963 und Bruns 1964 sind weitgehend identisch.

<sup>553</sup> Bruns 1967, 230; Bruns 1968, 225.

<sup>554</sup> Bruns 1963, 117-118; Bruns 1964, 248; Heyder – Mallwitz 1978, 39-40; Seiler 1986, 27.



Plan 5. Bauperioden des URB

[aus: Heyder – Mallwitz 1978, 40 Abb. 23; © DAI Abteilung Athen, KAB B 1179]

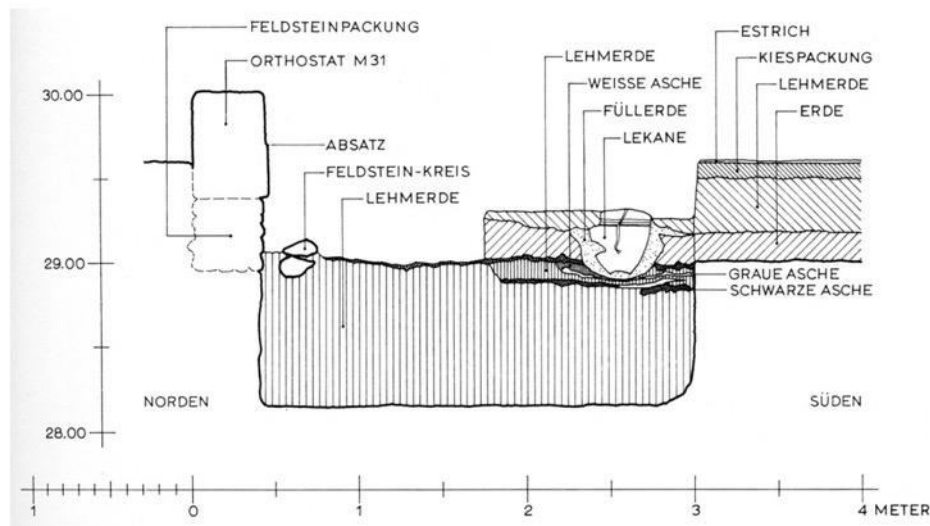
Die erste gebaute Struktur im Bereich des URB besteht aus zwei Feldsteinhalbrunden, die auf den Mutterboden geschichtet wurden (Plan 6). Das kleinere, südliche Halbrund liegt höher als das nördliche. Insgesamt fiel das Gelände an dieser Stelle von Südosten nach Nordwesten um ca. einen halben Meter ab. Der südliche Halbkreis fußt durchgehend auf einer Höhe von ungefähr +29,22 und war ca. 60 cm hoch aufgeschichtet, wobei im Westbereich nur noch die unterste Steinlage erhalten blieb<sup>555</sup>. Im Südwesten überlappen sich die Enden der beiden Halbkreise mit einem Höhenunterschied von ca. 40 cm. Im Südosten blieb eine Öffnung von ca. 90 cm frei und das Ende des nördlichen Feldsteinrings liegt hier ca. auf mittlerer Höhe des Feldsteinmüerchens<sup>556</sup>. Im Nordostsegment liegen einige Feldsteine im Versturz – vermutlich war der Ring auch an dieser Stelle höher aufgeschichtet. Da sich beim nachfolgenden Orthostatenrund der Eingang an derselben Stelle befindet wie die Lücke im Feldsteinring, lässt sich annehmen, dass hier auch der ‚Zugang‘ zur Ringanlage lag. Wann die beiden Feldsteinhalbrunde angelegt wurden, kann nicht bestimmt werden.

Im Zentrum war eine flache Grube in den natürlichen Lehmboden eingetieft worden (UK bei +28,80), auf deren Boden eine Ascheschicht vorgefunden wurde. Die Grube wurde mit Lehm verfüllt, in den mittig abwechselnd Asche- und Lehmschichten zu Tage traten, zwischen denen ein vollständiges, jedoch zerbrochenes Eisenmesser, Fragmente von Glanztonkantharoi und Knochen entdeckt wurden<sup>557</sup>. Die Ascheschichten zeugen laut einer chemischen Analyse von „Blut- und Brandopfern“<sup>558</sup>.

<sup>555</sup> Bruns 1964, 246; Heyder – Mallwitz 1978, 38.

<sup>556</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 38. OK-Niveaus des kleineren, südlichen Halbkreises, der höher liegt: +29,82 im Südosten, +29,45 im Südwesten. OK-Niveaus des größeren, nördlichen Halbkreises, der tiefer liegt: +29,56 im Südosten, +28,99 im Norden, + 29,07 im Südwesten.

<sup>557</sup> Thimme 1962, Eintrag vom 6.6.1962. Die Funde waren nicht mehr im Original auffindbar. Die Fotografien der Fragmente reichen nicht für eine genaue Datierung aus. Das Fehlen von Kabirenbechern mag andeuten, dass



Plan 6. Nord-Süd-Schnitt durch den URB  
 [aus: Heyder – Mallwitz 1974, 39 Abb. 22; © DAI Abteilung Athen, KAB B 1180]

Innerhalb der beiden Feldsteinringe und an einigen Stellen über diese hinweggehend wurde eine ausgedehnte Ascheschicht ergraben, die auch die mit Lehm verfüllte Grube im Zentrum bedeckte. Auf und in dieser Ascheschicht fanden die Ausgräber zahlreiche Ziegelbruchstücke, zwischen und auf denen ganze und fragmentierte Glanztonkantharoi sowie grobtonige, unbemalte Gefäße lagen<sup>559</sup>. Die Keramikfunde verweisen die Entstehung der Ascheschicht somit ungefähr ins letzte Viertel des 5. oder an den Beginn des 4. Jhs. v. Chr.<sup>560</sup> Bruns interpretiert den Brand als „Geländereinigung mit Opfern und Feuer“ für den folgenden Steinbau<sup>561</sup>. In diesem Zusammenhang erwähnt Ursula Heimberg, dass beim URB äußerst viel ‚intentional-red‘-Glanztonkeramik gefunden wurde, sie listet aber keine exakten Fundorte auf<sup>562</sup>.

---

diese Schichten vor das letzte Drittel des 5. Jhs. v. Chr. datieren; dies kann aber auch auf einem Zufall beruhen. Für ein Nord-Südprofil des Baus, s. Plan 6 (= Schnittzeichnung 18, s. Heyder – Mallwitz 1978, Taf. 15).

<sup>558</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 39; Bruns 1963, 117 (Zitat); Bruns 1964, 246 (Zitat).

<sup>559</sup> Thimme 1962, Eintrag vom 6.6.1962; Bruns 1964, 243-244 Abb. 10 (Ziegel und Gefäße im Bildvordergrund). 246-247. Hierzu zählen die Befunde K 588 (Südwestviertel im URB), K 556 (Südhälfte), K 560 (Südhälfte, schwarze Glanztonware), K 569 (Südwestviertel, schwarze Glanztonware), K 602 (Südwestviertel) und K 604 (Nordostviertel, schwarze Glanztonware), s. Kabirionarchiv DAI Athen. Ferner stammen aus dem Fundkomplex K 582 (Südwestviertel) der Kantharos Nr. 58 der Form 4 bei Heimberg, s. Bruns 1963, Taf. 158 a; Heimberg 1982, 128 Nr. 58 Taf. 4 (letztes Viertel 5. Jh. v. Chr.), und aus K 601 die grobtonige Amphora Nr. 690 (Südwestviertel), s. Heimberg 1982, 147 Nr. 690 Taf. 39 (Ende 5. Jh. v. Chr.). Im Vorbericht für das Jahr 1962 bildet Bruns im Tafelteil einen „Teller aus Rundbau, gefunden unter der Brandschicht“ ab, s. Bruns 1963, 121 Taf. 161 d. Im Text beschreibt sie den Teller als „Becher“, der als Teil spätarchaischer Schichten westlich des Tempels oder in der Grube nordöstlich des URB zu Tage kam! Der abgebildete Teller mit gestempelter Palmettenzier datiert ca. um 430/420 v. Chr. (vgl. Sparkes – Talcott 1970, 273 Nr. 532 Taf. 53. 270 Nr. 503-504 Taf. 51).

<sup>560</sup> s. auch Bruns 1963, 117; Bruns 1964, 247.

<sup>561</sup> Bruns 1964, 247. Nur am Rande merkt Bruns an, dass „südlich außerhalb an der Mauer des Rundbaus die gleiche Art Scherbenbeisetzung auf Ziegelbruchstücken gefunden wurde wie im Inneren des Rundbaus“, s. Bruns 1964, 248. Dieser Befund wurde jedoch nicht weiter untersucht.

<sup>562</sup> Heimberg 1982, 59 Anm. 200. Es handelt sich vor allem um Kantharoi der Form 1, 3, 4, 5 und 6 sowie einhenklige Tassen, zweihenklige, bauchige Becher und Näpfe, s. Heimberg 1982, Taf. 7-8. Leider spezifiziert Heimberg die betreffenden Stücke weder zeitlich noch morphologisch. Die zweihenkligen Tassen wurden jedoch nicht vor dem Ende des 5. Jhs. v. Chr. im Kabirion eingeführt, s. Heimberg 1982, 130 Nr. 109-114.



Abb. 53. Libationsaltar des Thamakos aus dem URB im Archäologischen Museum von Theben. Inschrift auf dem Rand des Gefäßes (unten)  
[Fotos: K. Schlott]

Konzentrisch um den südlichen Feldsteinring befindet sich ein halbrundes Feldsteinfundament, das nur zum Teil die unterschiedliche Bodenhöhe ausglich. Es besitzt einen Durchmesser von ungefähr 4,50-5,50 m

und eine Breite von ca. 40-45 cm. Auf dem Fundament wurden Orthostaten und darüber eine Wand aus Lehmziegeln und Feldsteinen errichtet, die im Südwesten noch zum Teil erhalten blieb. Nur aus Feldsteinen besteht die Mauer des Südostsegments. Im Osten befand sich der Eingang, der durch zwei aufrechte Türblöcke markiert ist. Heyder definiert den Orthostatenring als neue, zweite Bauphase aufgrund dessen exzentrischer Lage gegenüber den Halbrunden – ein „sicherer Hinweis auf zwei zeitlich differente Bauperioden“<sup>563</sup> (Plan 1. 2). Ihm zufolge war später im Süden des URB ein zweiter Eingang geöffnet worden, für den die Orthostaten an dieser Stelle ausgehackt wurden. Gemäß seiner Rekonstruktionszeichnung wurde mit Einrichtung dieser Türöffnung diejenige auf der Südostseite mit Feldsteinen geschlossen und damit eine dritte Bauphase eingeleitet<sup>564</sup>. Bruns beschreibt den Befund jedoch anders: Die Mauer im Süden sei „zerstört und durch eine Feldsteinmauer repariert worden“<sup>565</sup>, womit sie offenbar nicht den Zugang im Osten meint. An anderer Stelle beschreibt sie „eine Reparatur der Südostwand bis zur Tür“. Die zugehörigen Abbildungen zeigen, dass die gesamte Wand (!) im Südostviertel aus Feldsteinen hochgezogen wurde<sup>566</sup>. Generell ist bei Bruns keine Rede von einer zweiten Türöffnung.

<sup>563</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 39.

<sup>564</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 40.

<sup>565</sup> Bruns 1963, 118; Bruns 1964, 248. Ebenso Seiler 1986, 27.

<sup>566</sup> Bruns 1964, 245-246 Abb. 11 (s. Bildunterschrift); Bruns 1963, Taf. 157 a; d.

An der Reparaturstelle führte später die Außenwand des rückwärtigen Anbaus der hellenistischen Westhalle vorbei<sup>567</sup> (Plan 2). Als Grund für die Feldsteinauffüllung kommt daher auch die Erweiterung der Westhalle während des Hellenismus in Frage. Gleichfalls wäre es vorstellbar, dass die Feldsteinmauer zum ursprünglichen Baubestand des Runds zählte. Der ursprüngliche Zweck des Feldsteinabschnitts muss also offen bleiben. Unwahrscheinlich erscheint aber aufgrund seiner Ausdehnung die Rekonstruktion eines zweiten Eingangs, der bei Aufgabe des URB zugemauert wurde.

Basierend auf dem Fund einer lokrischen Münze von 338-300 v. Chr., die zwei Besucher nach der Grabungskampagne von 1962 am URB „in der Türschwellenfütterung, vom Winterregen freigespült, in offenbar sicherer Fundlage“<sup>568</sup> auflasen, schlägt Bruns eine Datierung der Mauerreparatur in die Zeit nach der Zerstörung Thebens durch die Makedonen vor und nennt selbiges Ereignis auch als Grund für die Instandsetzung. Ob der Winterregen die Münze tatsächlich *in situ* beließ oder vielleicht aus dem Fundamentgraben der Westhalle (Unterkante +30,00) herausschwemmte, kann nicht überprüft oder gar entschieden werden. Verglichen mit zahlreichen anderen Funden im Kabirion, die in die Fläche eingeschwemmt und deren originale Lage nicht mehr rekonstruiert werden kann, erweckt es Bedenken, dass dieser Münzfund bereitwillig als Datierungskriterium akzeptiert wurde. Ferner fanden die Besucher die Münze unterhalb der Feldsteintürschwelle des Eingangs (Oberkante bei +29,87), nicht im Verbund mit der Feldsteinmauer im Südosten. Die Münze eignet sich also nur bedingt als Anhaltspunkt für die Datierung der Feldsteinzusetzung<sup>569</sup>.

Zwei Mauerstücke, die an den URB anstoßen und sich auf einer gemeinsamen Nordost-Südwest-Linie gegenüberliegen, haben vielleicht zu einer Ummauerung gehört, von der aber nirgends im Grabungsareal eine Fortsetzung zu Tage getreten ist.

Aus der Grabungsdokumentation und insbesondere der Schnittzeichnung 18, die das Mittelachsenprofil in Nord-Süd-Richtung wiedergibt (Plan 6)<sup>570</sup>, geht hervor, dass entweder mit Errichtung des Quadermauerings oder zuvor eine rote Lehmerdeschicht, die sich zum Zentrum hin leicht senkt, auf der Innenfläche bis ca. +29,30 und außen bis +29,60 eingebracht wurde. Danach hob man ungefähr im Mittelpunkt des Rings eine 30 cm tiefe Grube aus der roten Lehmerdeschicht aus und senkte ein trogförmiges, sich nach unten verjüngendes Tongefäß von 32,5 cm Höhe und einem oberen Durchmesser von 47 cm ein (Plan 6)<sup>571</sup>. Das grobtonige Gefäß ist unbemalt und weist unter dem ausschwingenden, oben abgeflachten Rand zwei ausgestellte Handgriffe auf, zwischen denen drei umlaufende Rillen in die Wandung gekerbt sind<sup>572</sup>

<sup>567</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 41.

<sup>568</sup> Bruns 1964, 248.

<sup>569</sup> Rita Müller-Zeis interpretiert die Münze als Umbaudepot. Die nicht genau dokumentierte Fundlage mahnt aber zur Vorsicht, s. Müller-Zeis 1994, 69.

<sup>570</sup> Thimme 1962.

<sup>571</sup> Im Schichtverlauf ist deutlich zu erkennen, dass das Gefäß in die Erdschicht, die von +29,00 bis +29,20/30 reicht, eingelassen wurde.

<sup>572</sup> Bruns 1963, 117 Taf. 156 c; 157 b-c; Bruns 1964, 242-246. 243-244 Abb. 10; Heimberg 1982, 69 Taf. 47; 53, 1; Schachter 1986, 76-77. 80; Schachter 2003, 122-123. 123 Abb. 5.7; 5.8. Zum Schichtverlauf um das Gefäß s. Plan 6.

(Abb. 53). Auf einer Länge von ca. 25 cm wurde die Inschrift  $\tau\omicron\theta\alpha\mu\alpha\kappa\omicron$  auf die Oberseite der Lippe eingeritzt. Im Gefäßinneren wurde hauptsächlich gelbliche Erde und im oberen Drittel eine Abfolge von Erd- und Ascheverfüllungen beobachtet, die mit Steinen und Scherben versetzt waren. Hierzu zählte laut Bruns auch die Scherbe eines Kabirenbechers; ein *terminus post quem* für die Verfüllung des Gefäßes ist also mit dem Beginn des letzten Drittels des 5. Jhs. v. Chr. gegeben. Knapp über dem Gefäßboden war ein Loch durch die Wandung gestoßen worden, das von innen mit einer Scherbe abgedeckt war<sup>573</sup>. Die Erde neben dem Loch war „stark braun verfärbt“<sup>574</sup>. An der Nordseite des Gefäßes wurde den Grabungsfotografien zufolge ein flacher, rechteckiger Stein eingekleimt. Über dem Gefäß wurde ein neuer Fußboden eingezogen – eine Lehmschicht, Kiespackung und ein Estrichfußboden, die mit ihrer Oberkante bei +29,75 bzw. im Zentrum etwas tiefer bei +29,65 liegen (Plan 6). In der Südhälfte ragt der Feldsteinkreis an seiner höchsten Stelle aus dem Estrich hervor<sup>575</sup>; d. h. die neue bauliche Gestaltung nahm Bezug auf die Vorgängerstruktur. Dies wird auch durch die Beibehaltung der Eingangsposition deutlich. Mit dem neuen Boden wurde auch das Tongefäß in der Mitte vollständig überdeckt. Dass der zweite Fußboden mit dem Steinring in Verbindung stand, belegt der Absatz an der Innenseite der Orthostaten, über dem die Blöcke konvex abgearbeitet wurden. Das Niveau des Absatzes bei ca. +29,70 korreliert mit der Höhenlage des erhaltenen Stückes Estrich bei +29,75–29,65 im Südostsegment<sup>576</sup>.

Zwischen der Einbringung des Tontrogs und der Fertigstellung des Estrichbodens ist nach Ansicht von Bruns und Seiler keine allzu lange Zeit verstrichen. Sie betrachten auch die Feldsteinsetzung als zum URB zugehörig, „die eine ältere Opferstelle umgibt“, welche „den heiligen Platz vor profaner Antastung durch die Baustelle zu schützen“<sup>577</sup> hatte. Wie oben erwähnt, unterscheidet Heyder drei Bauabschnitte: den Feldsteinkreis, den Orthostatenring mit Tontrog, über den mehrere Bodenschichten bis +29,75/65 eingebracht wurden, und die Versetzung des Eingangs. Entgegen den genannten Thesen scheint m. E. zu Anfang der Feldsteinkreis mit Tontrog bestanden zu haben. Und womöglich war diese Anlage angesichts der Ziegelfunde in der Aschenschicht mit einer Dachkonstruktion überdeckt. Das Gefäß wurde vermutlich vor dem ausgedehnten Brandopfer entfernt – warum dies denkbar wäre, lege ich im nächsten Abschnitt dar. Danach brachte man die rote Lehmschicht ein und versenkte darin den Tontrog bis knapp unterhalb der Handgriffe. Auf der Lehmschicht und in nächster Nähe zum Tongefäß dokumen-

<sup>573</sup> Nach der Fundbeschreibung bei Thimme 1962, Eintrag vom 26.5.1962, bestand die oberste Schicht aus Erde und Lehm (3 cm), darunter lagen zwei Scherben (Glanztonware) und darauf folgten eine Asche- (8 cm), Lehm- (3 cm) und wieder eine Ascheschicht (0,5 cm). Die restlichen zwei Drittel des Tontrogs waren mit gelblicher Erde verfüllt, in der sich ein faustgroßer Stein und einige Kiesel befanden. Im unteren Teil lag eine graue, grobe Scherbe sowie ein dickes, schwarzes Glanztonfragment auf dem ca. 6 auf 6 cm großen Loch in der Wandung, s. Bruns 1963, 117. Das Kabirenbecherfragment aus dem Gefäß ließ sich weder in der Funddokumentation noch im Keramikmaterial bestimmen.

<sup>574</sup> Bruns 1963, 117; Bruns 1964, 245.

<sup>575</sup> Bruns 1964, 245–246 Abb. 11.

<sup>576</sup> Der erhaltene Estrichrest besitzt die Form eines Viertelkreises mit geraden Kanten (Plan 1. 2). Der Erhaltungszustand erweckt den Eindruck, dass der übrige Boden herausgeschlagen wurde; ein ‚Raubloch‘ im Estrich befindet sich vor der Türschwelle, s. Bruns 1964, 243 Abb. 10 (Estrichrest und ‚Raubloch‘).

<sup>577</sup> Seiler 1986, 27; Bruns 1964, 248.

tierten die Ausgräber ein Karchesion, einen Kantharos, einen bauchigen Zweihenkelbecher sowie das Fußfragment eines Kabirenbeckers, die allesamt frühestens ans Ende des 5. Jhs. v. Chr. datieren<sup>578</sup>. Die Funde, das Niveau der Lehmschicht und die Lage des großen Tongefäßes führen zu der Annahme, dass es sich um eine zusammengehörige Nutzungsphase handelt. Da der Verlauf des Lehm Bodens nicht im gesamten Bau nachvollzogen werden kann, darf es zudem nicht als gesichert gelten, dass das Orthostatenrund bereits errichtet worden war. Dann, vermutlich zu Beginn des 4. Jhs. v. Chr. oder später, erhöhte man den Boden nochmals und errichtete spätestens zu diesem Zeitpunkt auch den Quadermauerring. Bruns geht davon aus, dass es sich um „eine Hofanlage“ gehandelt hatte. Offenbar waren in den Schichten über dem Bau keine Dachziegel ans Licht gekommen<sup>579</sup>.

Die Ausgräber prägten für den Tontrog die im Grunde inkorrekte Bezeichnung ‚Lekane‘, da Lekanen zum einen Stabhenkel und einen Standfuß aufweisen, zum anderen als Gebrauchsware, z. B. als Kühlbehälter beim Symposion, als Urinal oder zum Auffangen von Opferblut, verwendet wurden<sup>580</sup>. Für gewöhnlich versenkte man sie aber nicht im Boden. In einen Fußboden integriert war z. B. ein äußerst ähnliches, nur wenig größeres Gefäß aus einem Haus am Nordhang des Areopags, auf das bereits Albert Schachter hinwies<sup>581</sup>. Diese ‚tub‘ datiert aufgrund des Kontextes in die Zeit vor den Perserkriegen. Die Fragmente eines weiteren, ganz ähnlichen Gefäßes wurden in einem Brunnen im Nordwesten auf der Athener Agora entdeckt, dessen Fundkontext in die Zeit von 480-450 v. Chr. datiert<sup>582</sup>. Ein formal ähnliches Stück ist auch aus einem Brunnen in Korinth bekannt. Hier gibt der Kontext eine Datierung in die 2. Hälfte des 6. Jhs. v. Chr. vor<sup>583</sup>. Bruns datiert die ‚Lekane‘ „ihrer Form nach (...) frühestens in das letzte Drittel des 5. Jahrhunderts“<sup>584</sup>, nennt aber keine Vergleiche. Ursula Heimberg übernimmt Bruns’ Datie-

<sup>578</sup> Thimme 1962, Eintrag vom 2.6.1962. Die Funde betreffen die Inventarnummern K 423 und K 426; die Gefäße selbst ließen sich nicht mehr ausfindig machen. Gemäß der Fundkartei scheint es sich bei dem Kantharos um einen solchen der Form 3 gehandelt zu haben, der eine Laufzeit vom Beginn des 5. bis zum Ende desselben Jahrhunderts besitzt. Karchesia und bauchige Zweihenkelassen wurden am Ende des 5. bzw. zu Beginn des 4. Jhs. v. Chr. eingeführt, s. Heimberg 1982, 22. 25-26. Bruns erwähnt in ihrem Bericht zur Kampagne des Jahres 1962, dass sich „Scherben der schwarzen Ware in Kabirennapfform (...) auch in einer mittleren Schicht unter dem Rundbau [URB]“ befanden, s. Bruns 1964, 261. Gemeint ist vielleicht der Fußboden um den Tontrog. In der Lehmerdeschicht im Nordostviertel der URB wurde auch ein Obsidianmesser entdeckt, s. Inventarnr. V475/K 508, Kabirionarchiv DAI Athen. Ausgehend von der darunter liegenden Ascheschicht, die im letzten Viertel des 5. Jhs. v. Chr. oder später verursacht wurde, können die Funde frühestens um dieselbe Zeit datieren.

<sup>579</sup> Zu den Befunden oberhalb des URB ließen sich im Kabirionarchiv keine Hinweise ausfindig machen.

<sup>580</sup> Bei Lekanen handelt es sich um offene Schüsseln, die zumeist zwei waagrechte Henkel im oberen Gefäßdrittel und einen Standring besitzen; sehr selten nur eine Standfläche. Der Rand hängt oft über und die Gefäße sind meistens innen mit Glanzton überzogen, s. Lüdorf 2000, 1. 13.

<sup>581</sup> Schachter 1986, 76 mit Anm. 6; Sparkes – Talcott 1970, 216. 366 Nr. 1847 Taf. 88: „tub“, 41 cm hoch, Durchmesser 45 cm, „pre-persian“.

<sup>582</sup> Talcott 1936, 344 mit Anm. 3 Abb. 11. Lucy Talcott identifiziert das Gefäß als „basin, bath-tub, laundry-tub, krater“.

<sup>583</sup> Das Keramikgefäß stammt aus einer Brunnenverfüllung. Der Kontext datiert in die Zeit zwischen 550-500 v. Chr., s. Campbell 1938, 566. 600 Nr. 172. 601 Abb. 23; Weinberg 1954, Taf. 30 e: „deep basin“, 23 cm hoch, oberer Durchmesser 30,5 cm, 550-500 v. Chr.

<sup>584</sup> Bruns 1963, 117; Bruns 1964, 245.

nung<sup>585</sup>. Die typologisch vergleichbaren Exemplare aus Athen deuten hingegen auf eine Datierung in die 1. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. hin. Schachter betont, dass das Theta der Inschrift mit gekreuztem Kern ebenfalls vor der Mitte des 5. Jhs. v. Chr. entstanden sein muss – bis ins 3. Drittel wird man aber noch hinuntergehen können<sup>586</sup>. Aufgrund des Fundkontextes im URB scheint die ‚Lekane‘ aber frühestens im letzten Viertel des 5. Jhs. v. Chr. in die rote Lehmbo-schicht eingesetzt worden zu sein, insofern sie nicht bereits vorher an dieser oder einer ande-ren Stelle installiert war und mit der Bodenerhöhung neu versenkt wurde<sup>587</sup>.

In der schwarz- und rotfigurigen Vasenmalerei Athens gibt es eine Reihe von Darstellungen, die morphologisch vergleichbare, in den Boden vergrabene Gefäße mit zwei seitlichen Hand-griffen zeigen, bei denen das obere Drittel heraussteht. Die Bilder schildern Szenen des Wein-kelterns, in denen die Gefäße zum Auffangen des Traubensaftes und seltener als Keltergefäß an sich dienen<sup>588</sup>. Die antike Bezeichnung für das Auffanggefäß ist *τριπήρ*<sup>589</sup>. Im Fall der oben genannten Originale werden wiederum verschiedene Begriffe genannt, die sich nach den mögli-chen Funktionen richten: Waschzuber<sup>590</sup>, Badewanne<sup>591</sup>, Becken oder Abfluss<sup>592</sup>. Ausgehend von den archäologischen und ikonographischen Vergleichsbeispielen sowie aufgrund des Lochs in der Wandung scheint die ‚Lekane‘ im URB zur Aufnahme von Flüssigkeiten installiert wor-den zu sein, die direkt in den Boden abgeleitet werden konnten.

Ob diese Funktion ritueller oder profaner Natur war, lässt sich indirekt mittels des Fundkon-texts erschließen. Es ist zwar unbekannt, ob ein aussagekräftiger Befund auf dem 30 cm dicken Lehmestrich oberhalb des Tontrogs angetroffen wurde, doch machen der Fundort in einem Hei-ligtum, die zentrale Lage im Rundbau, die braune Erdverfärbung nahe dem Wandungsloch so-wie die verschiedenen Ascheschichten in und unter dem Gefäß wahrscheinlich, dass der Tontrog in rituelle Handlungen einbezogen war.

Für eine Funktionsbestimmung des Auffanggefäßes ist speziell die Inschrift *ΤΟΘΑΜΑΚΟ*, zu le-sen als *τῶ θαμάκω*, von Bedeutung (Abb. 53). Gemäß dem Buchstabencharakter, insbesondere

<sup>585</sup> Heimberg 1982, 69.

<sup>586</sup> Schachter 1986, 76; s. auch Tab. 2.

<sup>587</sup> So auch Schachter in Schachter 1986, 76-77; Schachter 2003, 122.

<sup>588</sup> Ginouvès 1962, 52; Sparkes 1976; Amouretti 1992.

<sup>589</sup> Amouretti 1992, 85; Liddell – Scott 1822 s. v. *τριπήρ*: I. *pestle. mortar. board under the screw of a wine- or oil-press*. II. *vat into which wine or oil runs after being pressed out*. 2. *horse-trough*.

<sup>590</sup> Waschtönnen zum Wäsche waschen sind auf att. Vasenbildern als hohe, schmale Tröge wiedergegeben oder es wurden Louteria verwendet, s. beispielsweise ARV<sup>2</sup> 500, 31: [att.-rf. Pelike](#), Deepdene-Maler, Frauen waschen Wäsche in einem Louterion, Neapel NM 81635, 470/460 v. Chr.; CVA Paris, Louvre (8) III I D 33 Taf. 46, 1: [att.-rf. Pelike](#), Frauen waschen Wäsche in einem Trog, Pan-Maler, Paris Louvre G 547, um 480 v. Chr.

<sup>591</sup> Dass ähnlich geformte Gefäße vielleicht auch als Badewannen dienten, zeigen einige spätarchaische Vasenbil-der auf Kylikes aus der Werkstatt des Euergides-Malers, auf denen ein nackter, bekränzter Jüngling, der mit einer *kalos*-Inschrift betitelt ist, in einem Trog mit ausgestellten Henkeln steht. Die Jünglinge beugen sich nach vorne und versenken auch ihre Arme in das Gefäß. Bei einigen zugehörigen Außenseitenbildern, die einen Komos zum Thema haben, mag eine scherzhafte Bildaussage beabsichtigt gewesen sein: statt in Wasser baden die Jünglinge im Wein. In Beispielen Ginouvès 1962, 51-54 Taf. 10, 31; CVA Oxford (2) 105 Taf. 51, 3: [att.-rf. Kylix](#), Oxford Ashmolean Mus. 1929.465, um 510 v. Chr.; CVA Northampton (1) 21 Taf. 34, 4: [att.-rf. Kylix](#), Northampton Castle Ashby, um 520/510 v. Chr.; CVA Cambridge (2) 55 Taf. 5, 2 a-b; 8, 4: [att.-rf. Kylix](#), Cambridge Fitzwilliam Mus. GR 15.1937, um 510 v. Chr.; CVA Tarent (4) 16-17 Taf. 22, 2: [att.-rf. Kylix](#), Tarent Arch. Mus. 108/2, um 510 v. Chr.

<sup>592</sup> Ginouvès 1962, 29-49 bes. 42 Taf. 7, 20-21; 35, 114.



dem Theta, scheint die Inschrift bereits vor 425 v. Chr. entstanden zu sein, da – wie erwähnt – danach das Theta zumeist mit zentralem Punkt geschrieben wurde (Tab. 2-3). Es besteht also eine gewisse Wahrscheinlichkeit, dass man die Inschrift einige Zeit vor dem Versetzen des Tontrogs eingeritzt hatte. Diese Beobachtung gesellt sich zu der oben gemachten Datierung des Gefäßtyps in die 1. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr.

Was den Inhalt der Inschrift betrifft, so drückt der Artikel τῶ und die Endung -ω im böotischen Dialekt den Genitiv Singular Maskulinum aus. Günther Klaffenbach verbindet die Inschrift mit der Begriffserklärung von θαμάκης als σύμβιος in einem Kommentar bei Kyrillos, zu dessen Zeit, dem 5. Jh. n. Chr., σύμβιος die Bedeutung „Ehemann“ besaß. Klaffenbach möchte nicht so weit gehen, einen geheimen Kultnamen in τῶ θαμάκω zu erkennen, aber ein Element der Mysteriensprache<sup>593</sup>. Christian Wacker hingegen deutet τῶ θαμάκω als Namen eines unbekanntes Kultes<sup>594</sup>, und Schachter, der von derselben Etymologie wie Klaffenbach ausgeht, übersetzt die Inschrift mit „property of the husband“<sup>595</sup>. Schachter ist zuzustimmen, dass der Genitiv eine besitzanzeigende Bedeutung nahelegt. Somit galten wohl auch die in den Tontrog abgeführten Flüssigkeiten dem in der Inschrift Genannten. Der Genetiv θαμάκω muss aber auf die Grundform θάμακος zurückgeführt werden. Beide Formen sind jedoch weder literarisch noch epigraphisch weiter belegt. Im *Lexicon of Greek Personal Names* wurde τῶ θαμάκω als Eigenname aufgenommen, jedoch lesen die Herausgeber auf dem Gefäßrand Θαμάκως und geben als Nominativform daher „Thamax“ an<sup>596</sup>. Offenbar haben die Autoren eine Bruchstelle im Gefäßrand als Schrift missverstanden. Ein abschließendes Sigma ist jedoch nicht erhalten. Der Nominativ muss daher Thamakos lauten<sup>597</sup>.

<sup>593</sup> Bruns 1963, 117; Bruns 1964, 242-243; Liddell – Scott 1675 s. v. σύμβιος *companion, partner; husband; wife*.

<sup>594</sup> Wacker 1996, 89.

<sup>595</sup> Schachter 1986, 94; Schachter 2003, 122. Schachters Deutung folgt Daumas 1998, 19-20. 61-62.

<sup>596</sup> LGPN III B (2000) 185 s. v. Θάμαξ. Rechts von der Inschrift befindet sich ein nach rechts geöffneter Winkel, der jedoch in großen Abstand zum abschließenden Omikron erscheint (Abb. 53). Recht wahrscheinlich handelt es sich um keine beabsichtigte Ritzung. Für wichtige Hinweise betreffs dieser Inschrift bin ich Prof. eme. Albert Schachter (Montreal) und Dr. Richard W.V. Catling (Oxford) sehr zu Dank verpflichtet.

<sup>597</sup> In Thessalien begegnet im 3. Jh. v. Chr. der Name Δάμακος, s. LGPN III B (2000) 97 s. v. Δάμακος. Somit ließe sich Thamakos vielleicht als Variation des Namens Damakos verstehen. Allgemein könnte das Wort dialektalen Veränderungen unterworfen sein, die es von einer ionischen oder attischen Version stark unterscheiden. So sind im Böotischen gegenüber dem Ionischen z. B. Lautverschiebungen von α zu ε möglich, s. Schmitt 1997, 71, d. h. θέμακω statt θάμακω. Für Θέμακος existieren aber keine Belege. Bereits Bruns merkte in einer Fußnote an, dass es Zeugnisse für eine attische Deme Θημακός gibt, die zur Phyle Erechtheis zählte, s. Bruns 1964, 245; RE V A 2 (1934) 1625 s. v. Themakos (W. Wrede); And. 1, 17; 22. Peek 1941 13-16 Nr. 10 Zl. 3: Weihinschrift vom Kerameikos, Demenbezeichnung Θημακεύς, 325/324 v. Chr. Diese Verbindung kann jedoch nur als Analogie dafür gewertet werden, dass Thamakos einen Eigennamen wiedergibt. Die attischen Demen wurden bisweilen nach lokalen Heroen benannt, gleichermaßen aber auch nach topographischen Bezugspunkten, s. Verbanck-Pièrard 1998, 126. Es besteht also die Möglichkeit, dass die Deme Themakos mit dem Namen eines Heroen bezeichnet wurde. Als ungewöhnlicher Umstand sind in diesem Zusammenhang die Namen zweier Heroen zu nennen, die in Tanagra verehrt wurden und deren Namen von attischen Demen abgeleitet werden können: „The Tanagran hero Eunostos has been associated with the Attic deme and Neopolitan phratry called Eunostidai“, und „Euonymos was descended from Kephisos, had an Attic deme named after him“, s. Schachter 1981, 222 s. v. Eunostos (Tanagra). 223 s. v. Euonymos (Tanagra). Allgemein wäre es denkbar, dass Thamakos mit den Worten θαμά, „oft“, θάμεες „dicht“ und θάμνος, „Gebüsch, Strauch“, verwandt ist (Hinweis von R.W.V. Catling).

Einen mit der Troginschrift vergleichbaren Befund liefert die Altarterrasse oberhalb der künstlich herausgehauenen Nordosthöhle im Poseidon-Heiligtum von Isthmia. Die Höhle diente als unterirdischer Bankettraum einer kleinen Gemeinschaft, vielleicht ähnlich den attischen *Orgeones*, privaten ‚Opfervereinigungen‘ bestehend aus Familienmitgliedern einer Nachbarschaft, die ihre Opfer häufig einem Heros darbrachten und Bankette abhielten<sup>598</sup>. An einer Wand der Altarummauerung bei der Nordosthöhle ist der Name ONVMANTIOV (Ὀνυμάντιου) eingemeißelt, ein Eigenname im Genitiv, der ebenfalls nur in diesem einen Fall belegt ist<sup>599</sup>. Die Buchstabenform erlaubt eine grobe Datierung ins 4. Jh. v. Chr.; die gesamte Anlage war im 5. und 4. Jh. v. Chr. in Betrieb. Die Nähe der Inschrift zu einem Altar macht es m. E. wahrscheinlich, dass der Bezirk dem Onymantios geweiht war, bei dem es sich vielleicht um einen lokalen Heros handelte. Aufgrund der geringen Raumkapazität der Nordosthöhle und einer weiteren, der sog. Theaterhöhle, von insgesamt nur 27 Personen unterbreitet Elizabeth Gebhard den einleuchtenden Vorschlag, dass eine kleine Bankettgruppe hier zusammenkam, deren Nähe zu einem Heroenkult durch die unterirdische Lage der Speiseräume angedeutet wird<sup>600</sup>. Was die Anbringung von Inschriften auf Altären allgemein betrifft, so betont Emil Reisch in der Realencyclopädie: „Sehr häufig wird in älterer Zeit nur der Name des Gottes (im Genetiv) genannt, über den Stifter aber nichts verlautbart“<sup>601</sup>. Ein ähnlicher Befund liegt im oben behandelten Heroon von Olympia vor<sup>602</sup>.

Gleichwohl sich keine Interpretation für die Bedeutung der Inschrift auf dem Auffanggefäß zweifelsfrei darlegen lässt, schlage ich vor, dass eine Person als Besitzer oder Empfänger des Tontrogs bzw. von dessen Inhalt oder weiter gefasst als Inhaber des Feldsteinrings und des Rundbaus bezeichnet werden sollte. Dabei muss die bisher ausschließliche Deutung des Wortes als „Ehemann“ relativiert werden, da die Inschrift eben auch einen Eigennamen wiedergeben könnte. Thamakos wäre demnach der Empfänger von Libationen gewesen.

Einen ähnlichen Baubefund wie am URB – ein gebautes Rund mit mittiger Einlassung im Boden –, jedoch in monumentalerer Ausformung entdeckte Vasilios Chr. Petrakos bei seinen Grabungen Anfang der 1960er Jahre im antiken Stadtgebiet von Eretria<sup>603</sup>. Von dieser sog. Tholos aus dem 5. Jh. v. Chr.<sup>604</sup> ist der zweischalige Mauersockel von 10,50 m Durchmesser erhalten,

<sup>598</sup> Broneer 1973, 31-33 Taf. 14 e; 55 b. 33-37; Gebhard 2002, 63-69. 67 mit Anm. 13-14 (zur Inschrift). 72-74; Risser 2015, 86-87. Zu den *Orgeones*, s. Ferguson – Nock 1944, 61-64. 127-130.

<sup>599</sup> LGPN III A (1997) 344 s. v. Ὀνυμάντιος; SEG XXII 210.

<sup>600</sup> Gebhard 2002, 72-73.

<sup>601</sup> RE I 2 (1894) 1681 s. v. Altar (E. Reisch).

<sup>602</sup> s. Anm. 530. Nicht am Altar selbst, sondern auf einem Verschlussstein steht der Name der Epione in einem Bodenaltar in Epidauros. Sie galt als Frau des Asklepios; der Altar wird als Libationsstätte für den Heros Asklepios angesehen, s. Anm. 616.

<sup>603</sup> Petrakos 1961-1962, 148-151 Abb. 6-7 (Steinplan und schematischer Plan der Tholos). 153 Abb. 9, 11; ThesCRA IV (2005) 21 Nr. I, 1 s. v. Bothros (U. Sinn); Falti 2015, 227-231.

<sup>604</sup> Seiler schlägt aufgrund der Mauer- und Klammertechnik eine Datierung des Rundbaus ins 5. Jh. v. Chr. vor, da keine stratigraphisch auswertbaren Funde gemacht wurden, s. Seiler 1986, 38. Paul Auberson und Karl Schefold rücken die Erbauung aufgrund derselben Gründe an den Beginn des 5. Jhs. v. Chr. hinauf, s. Auberson – Sche-

der genau auf der Ost-West-Achse an jeder Seite einen nicht verschließbaren Zugang besitzt. In der Mitte des Raumes war ein runder, 70 cm starker, gemauerter Schacht mit einem inneren Durchmesser von 1,20 m eingebaut worden. Neben dem westlichen Eingang befindet sich eine quadratische Basis, die Petrakos als Hermen- oder Stelenbasis rekonstruiert<sup>605</sup>. Außen im Abstand von ca. 3 m um den Rundbau herum waren ursprünglich 62 Basen mit Einlassungen kreisrund angeordnet, die sehr wahrscheinlich zum Errichten eines Zaunes dienten. Zu einem späteren Zeitpunkt wurde dann ein Plattenring um die Mauer der Tholos gelegt<sup>606</sup>.

Petrakos spricht sich gegen eine Deutung des zentralen Schachts als Brunnen und der Tholos als öffentliches Brunnenhaus aus, da der Schacht nur salziges Brackwasser führe und die Schachtmauer keine Spuren einer dauerhaften Nutzung als Brunnenanlage zeige<sup>607</sup>. Demgegenüber bestimmen Cooper und Morris den Schacht als Brunnen und weisen der gesamten Anlage eine Funktion als Stallbereich für Tiere, die im abgezaunten Bereich gehalten wurden, und als öffentliches Banketthaus zu, vergleichbar der Tholos auf der Athener Agora<sup>608</sup>. Paul Auberson und Karl Schefold äußern die Idee, dass es sich bei der Tholos entweder um „das Heiligtum eines Heros oder den Speiseraum eines Beamtenkollegiums“<sup>609</sup> gehandelt habe. Florian Seiler interpretiert die Tholos ebenfalls als Altar eines Heros. Hierauf verweisen seines Erachtens die beiden Eingänge, die z. B. an die beiden gegenüberliegenden Zugänge des rechteckigen Zwölfgötteraltars auf der Athener Agora erinnern. Allerdings ist im Fall des Zwölfgötteraltars nicht gesichert, wem der Altar galt. Vor allem spricht sich Seiler wie Petrakos gegen eine Bestimmung des Schachts als Brunnen aus, da in klassischer Zeit Laufbrunnen gebaut wurden, und sich zudem in nächster Nähe zur eretrischen Tholos ein Brunnenhaus befand. Ferner deutet Seiler den Zaun als Abgrenzung der Altartholos zum umgebenden öffentlich-profanen Raum, bei dem es sich sehr wahrscheinlich um den Südwestbereich der antiken Agora gehandelt hatte<sup>610</sup>. Seilers Identifikation ist beizupflichten, da gegen Coopers und Morris' Benennung als Banketthaus auch das Fehlen eines umlaufenden, erhöhten Fußbodenstreifens spricht, den beide ansonsten als eindeutiges Kennzeichen eines Banketthauses fordern<sup>611</sup>. Ebenso fand Petrakos keine

---

fold 1972, 123-124. Die derzeitigen Ausgräber von Eretria, Archäologen der Schweizer Schule in Athen, setzen das Erbauungsdatum ans Ende des 5. und den Anfang des 4. Jhs. v. Chr., s. Ducrey et al. 2004, 246.

<sup>605</sup> Petrakos 1961-1962, 151.

<sup>606</sup> Zur Tholos s. Petrakos 1961-1962, 148-151; Auberson – Schefold 1972, 123-125; Seiler 1986, 36-39. 36-37 Abb. 17-18; Cooper – Morris 1990, 72; Sakellarakı 1995, 47 Abb. 28-29; Ducrey et al. 2004, 246-247. Seiler 1986, 38, bezeichnet den Plattenring als „Prellstein für das Wasser von der Dachtraufe“, Petrakos interpretiert ihn hingegen als Unterlage für eine umlaufende Holzbank; Cooper und Morris als Wasserkanal zum Waschen und Tränken von Tieren.

<sup>607</sup> Petrakos 1961-1962, 151.

<sup>608</sup> Cooper – Morris 1990, 72. Zur Tholos s. *Appendix 6. Die Tholos auf der Athener Agora – Heroengräbern entlehnt?*

<sup>609</sup> Auberson – Schefold 1972, 125.

<sup>610</sup> Seiler 1986, 38-39. 39 Anm. 134 (Brunnenhaus); Sakellarakı 1995, 47; Ducrey et al. 2004, 246. Zum Brunnenhaus s. Auberson – Schefold 1972, 122; Ducrey et al. 2004, 244-245. Zur Umgrenzung von sakralen Orten mit Zäunen s. Seiler 1986, 39.

<sup>611</sup> Cooper – Morris 1990, 68.

Reste eines wasserdichten Estrichs oder eines anderen Fußbodenbelags vor<sup>612</sup>. Wem der ‚Altar‘ auf der Agora von Eretria geweiht war, ist jedoch nicht überliefert.

Als bekannten Vergleich für solche Altäre, durch die die dargebrachte Flüssigkeit in den Boden abgeführt wurde, kann der hohle Altarsockel des Erechtheus in der Nordhalle des Erechtheions auf der Athener Akropolis dienen<sup>613</sup>. Unterhalb dieses Altars befinden sich Felsspalten, die als Ort, an dem Zeus Erechtheus mit einem Blitz oder Poseidon ihn mit dem Dreizack erschlug, erachtet wurden<sup>614</sup>. Gleichfalls hat das quadratische Felspodium, das über der Inkubationshalle des athenischen Asklepieions gelegen ist, einen großen, gemauerten Bothros im Zentrum, das von einem Viersäulenbau überdeckt war. Hier scheinen die Patienten vor Behandlungsbeginn ein Opfer am Grab des Heros Asklepios dargebracht zu haben, während der Gott Asklepios in den Kultanlagen, die mit dem Tempel unterhalb der Inkubationshalle in Verbindung standen, verehrt wurde<sup>615</sup>. Und jüngst haben Grabungen bestätigt, dass in Epidauros vor der Erbauung der Tholos ‚Thymele‘ um 360 v. Chr. – mit seinem Bothros im Inneren – eine ganz ähnliche kultische Einrichtung existierte. So lag östlich vom Eingang der Tholos ein umbrüsteter Bodenaltar, der um 700 v. Chr. eingerichtet und mit Bau der Tholos verschlossen wurde<sup>616</sup>. Zu diesem Zeitpunkt war der Bodenaltar nämlich in die Tholos verlegt worden. Aus diesen Beispielen wird zudem deutlich, dass derartige Altäre nicht in jedem Fall überdacht wurden.

Das geht auch aus einem weiteren Beispiel hervor, bei dem die Altäre zwar nicht als Bothroi gestaltet wurden, sie aber ähnlich wie am URB von einer runden Mauer eingefasst waren: im Heiligtum des Heros Ptoios bei Akraiphnon, das sich über zwei Hangterrassen erstreckte<sup>617</sup>. Auf der oberen Terrasse standen ein Tempel und ein Altar, an dem Terrakotten von weiblichen Figuren gefunden wurden. Auf der unteren Fläche fanden sich die Überreste einer Stoa, Dreifußbasen und zwei Altäre. Letztere waren von einer runden Feldsteinmauer mit ca. 20 m Durchmesser umgeben. In diesem Bereich stießen die Ausgräber auf Terrakotten von Reitern, ebenso Aryballoi und Kantharoi, die laut der Ritzinschriften an den Heros Ptoios geweiht waren. Als Kultinhaberin auf der oberen Terrasse deuten sie einen Muttergöttheit, eine Art Kourotrophos für Ptoios. Die Anlage war vermutlich vom 6. bis ins 4. Jh. v. Chr. in Betrieb.

Allgemein wurden Heroen als verstorbene Menschen oder Gestalten der mythischen Vorzeit aufgefasst, die sich während ihres Lebens durch herausragende, körperliche oder geistige Leistungen hervortaten und nach ihrem Tod als Vorbild und Helfer – häufig als „Segensspender,

<sup>612</sup> Petrakos 1961-1962, 149.

<sup>613</sup> Kron 1976, 43-44. 46; LIMC IV 1 (1988) 923-925 s. v. Erechtheus (U. Kron); Ekroth 2000, 274. 275 Abb. 1. Der hohle Altar datiert womöglich ans Ende des 5. Jhs. v. Chr.

<sup>614</sup> Als älteste Quelle nennt Pseudo-Apollodoros Erechtheus' Grab als auf der Akropolis befindlich, s. Apollod. 3, 191 (1./2. Jh. n. Chr.); LIMC IV 1 (1988) 927 s. v. Erechtheus (U. Kron).

<sup>615</sup> Riethmüller 1999; Riethmüller I 2005, 265-273. 266 Abb. 38 (Plan von Podium und Halle). 253 Abb. 36 (Plan des Asklepieions). 381; Riethmüller II 2005, Taf. 9, 1; ThesCRA IV (2005) 21 Nr. I, 1 s. v. Bothros (U. Sinn).

<sup>616</sup> Lambrinouidakis 2018, 130-134. Laut Vassilis Lambrinouidakis hatte man dafür einen Steinblock verwendet, der zuvor mit dem weiblichen Namen ΑΠΙΟΝΑΣ beschriftet wurde. Dabei handelt es sich um Epione, die Gattin des Asklepios.

<sup>617</sup> Für den Hinweis auf diesen Bereich im Ptoion danke ich Prof. eme. Albert Schachter. Schachter 1986, 9-21; von Mangoldt 2013, 30-32.

bes. als Heiler<sup>618</sup> – für die Polisbürger fungieren konnten. Ihr Wirkensbereich zu Lebzeiten war verschiedentlich in Gesellschaft und Polis verortet bzw. die Biographie eines Heros wurde bisweilen auch an einen Ort verpflanzt oder für diesen konstruiert<sup>619</sup>. Gleichfalls stiegen Stadtgründer, Gesetzgeber<sup>620</sup>, Feldherren<sup>621</sup>, herausragende Schriftsteller<sup>622</sup>, Athleten<sup>623</sup>, Politiker oder Kriegsgefallene<sup>624</sup> zu heroischer und kultischer Verehrung auf. Allgemein wurden in der Antike unter dem Begriff ‚Heros‘ also äußerst unterschiedliche kultische Erscheinungsformen subsumiert, doch zeichnen sich die meisten Heroenkulte durch eine Grabstätte, ein ‚Heroon‘ aus<sup>625</sup>, für das in geometrischer und früharchaischer Zeit oftmals eine altertümliche architektonische Struktur aus der Bronzezeit als topographischer und kultischer Bezugspunkt der Verehrer gewählt und bisweilen mit einem Altar kombiniert wurde<sup>626</sup>. Dass die Anfänge des Kultgeschehens im Kabirion eventuell mit einem Heroenkult verknüpft waren, der aufgrund architektonischer Überreste aus der griechischen Vorzeit an diesem Ort gegründet wurde, lassen die Reste frühhelladischer Architektur, die Heyder in einer Nachgrabung an einer Stelle östlich des MRB freigelegt hatte, als möglich erscheinen<sup>627</sup>. Vielleicht waren bronzezeitliche Strukturen in geometrischer Zeit noch auf der Oberfläche sichtbar, die ähnlich der klassischen Bebauung durch spätere Umbaumaßnahmen abgeräumt wurden oder noch nicht ausgegraben sind.

Spätestens seit der Archaik sind literarisch wie epigraphisch Namen von Heroen in Verbindung mit ihren Kultstätten überliefert<sup>628</sup>. Als Kultorte kamen Agorai, Gymnasien, Stadttore,

<sup>618</sup> Thönges-Stringaris 1965, 51-52. 53-54; van Straten 1995, 95-96; DNP 5 (1998) 478 (Zitat) s. v. Heroenkult (F. Graf); Ekroth 2002, 285; von Mangoldt 2013, 5-6.

<sup>619</sup> So sollten z. B. die eponymen Phylenheroen Attikas „als mythische Archegeten und Stammväter für die Angehörigen der künstlich konstruierten, dreigeteilten Phylen“ deren Zusammengehörigkeit „anhand eines gemeinsamen Ahnen“ (Kron 1976, 242) stärken; s. auch Dentzer 1982, 475-476.

<sup>620</sup> Zu Stadtgründern und Gesetzgebern, s. Dentzer 1982, 475-476; DNP 6 (1999) 881-882 s. v. Ktistes (C. Frateantonio – W. Eder).

<sup>621</sup> Beispielsweise der spartanische Feldherr Brasidas, der als Retter und Gründer von Amphipolis auf der Agora bestattet wurde und an seinem Grab als Heros kultische Ehren genoss, s. Thuk. 5, 11; Ekroth 2000, 266-267; Ekroth 2002, 172. 257-258; Currie 2005, 164-165.

<sup>622</sup> Der Tragödiendichter Sophokles wurde als Heros Dexion, der „Empfänger“, von attischen *Orgeones* zusammen mit den Heroen Asklepios und Aminos verehrt, s. Ferguson – Nock 1944, 87. 90-91.

<sup>623</sup> Zahlreichen, erfolgreichen Athleten wurde nach ihrem Tod ein heroischer Status und Kult verliehen, bisweilen auch als Gott, wobei die Statue des Athleten auf der Heimatagora häufig als Fokus des Kults fungierte, s. Bentz – Mann 2001; Currie 2005, 123-124. 120-157.

<sup>624</sup> z. B. die Gefallenen von Thermopylai 480 v. Chr. wurden als Heroen verehrt. Im Grabepigramm des Simonides wird das Grab der Hopliten als Altar und heiliger Bezirk bezeichnet, βωμὸς δ' ὁ τάφος und ὄδε σηκός, s. Currie 2005, 91-92. 89-109.

<sup>625</sup> Boehringer 2001, 31: „Es ist daher falsch zu behaupten, alle Heroenkulte hätten sich auf ein Grab konzentriert. Das Grab erscheint vielmehr als zuverlässiger Bestandteil der Heroenlegenden“; ThesCRA IV (2005) 24 s. v. Herron (A. Seiffert).

<sup>626</sup> Carla M. Antonaccio kommt in ihrer Arbeit zu frühgriechischen Heroenkulten zu dem Ergebnis, dass die geometrischen Funde in mykenischen Gräbern nicht als Überreste kultischer Handlungen für Heroen zu werten sind, d. h. es wurden keine Heroenkulte in bronzezeitlichen Gräbern eingerichtet. In den Funden möchte sie spätere Bestattungen und Hinweise auf einen echten Ahnenkult erkennen, s. Antonaccio 1995, 245-250. 266. David Boehringer führt aus, dass der griechische Totenkult kein Konzept für einen Ahnenkult der eigenen Vorfahren ausbildete, sondern allein fiktive, mythische oder historische Figuren als Vorfahren im Sinne eines Heros entwirft und verehrt, s. Boehringer 2001, 42-45. Boehringer listet auch Beispiele für Kulttätigkeiten an bronzezeitlichen Gräbern auf, s. Boehringer 2001, 103-119. 130-131. 242. Ebenso Deoudi 1999; Currie 2005, 48-49; ThesCRA IV (2005) 25 s. v. Heroon (A. Seiffert); von Mangoldt 2013, 155. 159.

<sup>627</sup> s. E. I. 2. *Das Heiligtum von geometrischer bis in archaische Zeit.*

<sup>628</sup> Martin 1951, 195; Antonaccio 1995, 263; Boehringer 2001, 33.

Heiligtümer anderer Gottheiten oder ein eigenes Temenos in Frage. Was die archäologischen Quellen zu Heroenkulten betrifft, so waren deren Heiligtümer architektonisch und räumlich recht unterschiedlich gestaltet. Es existierte keine kanonische Kombination von Tempel, Altar und Grabstätte bzw. nicht jedes der genannten Elemente war im Einzelfall für die Ausführung des Kults vonnöten<sup>629</sup>. Im Allgemeinen müssen die Ritualabläufe und Opferhandlungen für Heroen nicht von denen olympischer Gottheiten abweichen<sup>630</sup>. Die Riten konnten aber an diejenigen des Totenkultes angelehnt sein. Hierzu gehörten u. a. Festbankette, an denen der Heros imaginär teilnehmen sollte – sog. *theo-* oder *heroxeniai*. Zu diesem Zweck wurden dem Heros eine Festkline und ein Tisch mit Opfern bereitet<sup>631</sup>. Heroenkulte unterscheiden sich aber von der privaten Totenverehrung durch die periodische und langfristige Begehung der Bestattungsriten, durch das größere Ausmaß an Opfern, die staatliche oder gemeinschaftliche und nicht nur familiäre Verwaltung des Kults sowie bisweilen durch Kultereignisse wie das Abhalten von Spielen und die Durchführung von gemeinschaftlich begangenen Opfern. Vom Götterkult setzten sich Heroenkulte auch durch deutlich kleinere Verehrergruppen ab, wie die attischen *Orgeones*<sup>632</sup>.

Zu den thebanischen Heroen klassischer Zeit zählten mythische Gestalten wie z. B. die Alkaidai, die Söhne des Herakles, oder Iolaos, der gemäß Pindar zusammen mit seinem Großvater Amphitryon an seinem Grab in Theben mit *θυσίασι φαενναῖς*<sup>633</sup>, mit glänzenden Opfern, verehrt wurde<sup>634</sup>. In seiner vierten Isthmischen Ode beschreibt Pindar, dass die Bürger von Theben vor dem Elektra-Tor neu errichtete, bekränzte Altäre vorbereiten, auf denen Brandopfer für die *χαλκοαρᾶν ὀκτὼ θανόντων*, die acht mit Bronze gewappneten Toten, dargebracht werden<sup>635</sup>. Dabei handelte es sich um die acht Söhne des Herakles und der Megara, die womöglich mit dem Namen Alkaidai belegt waren. Laut Pindar fanden auch jährliche Agone zu Ehren der Alkaidai statt. Ferner überliefert Plutarch, dass die aus dem Amt scheidenden Hipparchen von Theben zur Zeit des 1. Viertels des 4. Jhs. v. Chr. am Grab der Dirke des Nachts geheime Riten vollzogen<sup>636</sup>. Ebenso ist schriftlich ein Kult des Sehers Amphiaraios, einer der Sieben gegen Theben, aus der Nähe von Theben überliefert, der vielleicht in seiner Funktion als „saving hero“ verehrt wurde<sup>637</sup>. Wie es scheint, waren gerade die Thebaner dafür bekannt, dass sie ihren Kriegsgefal-

<sup>629</sup> Ekroth 1998; ThesCRA IV (2005) 25-26. 27-38 s. v. Heroon (A. Seiffert); von Mangoldt 2013, 146-147. 148-149.

<sup>630</sup> Verbanck-Piérard 1998, 117. 119. 125-126; Ekroth 2002, 169. 212-213. 339-341. 341: „Even though the heroes were dead, they must in many ways have been perceived as being similar to the gods“.

<sup>631</sup> DNP 5 (1998) 479 s. v. Heroenkult (F. Graf); Jameson 1994; Ekroth 2000, 274-277; Ekroth 2002, 136-140. 169. 276-286; von Mangoldt 2013, 169. 175.

<sup>632</sup> Ferguson – Nock 1944, 62-96; Boehringer 2001, 38-41; Currie 2005, 114-115; ThesCRA IV (2005) 25 s. v. Heroon (A. Seiffert). Currie stellt diese Kriterien im Zusammenhang mit Heroenkulten für Kriegsgefallene zusammen. Sie sind m. E. aber allgemein auch auf klassische Heroenkulte übertragbar.

<sup>633</sup> Pind. I 5, 30.

<sup>634</sup> Schachter 1981, 30-31 s. v. Amphitryon (Thebes); Schachter 1986, 18 s. v. Herakles (Thebes). 64-65 s. v. Iolaos (Thebes). Schachter vermutet, dass sich das Grab des Iolaos südlich der Kadmeia nahe dem Herakleion befand. Currie 2005, 48. 212-213; Pind. I 5, 33-34; Pind. O. 9, 98-99; Pind. P. 9, 80-84.

<sup>635</sup> Pind. I 4, 61-68; Schachter 1981, 11 s. v. „Alkaidai“ (Thebes); Ekroth 2002, 181-182; Currie 2005, 57-58.

<sup>636</sup> Schachter 1981, 198 s. v. Dirke (Thebes); Plut. de genio Socrates 578 b.

<sup>637</sup> Currie 2005, 212 mit Anm. 50 (schriftliche Quellen); Strab. 9, 2, 10. Schachter spricht sich gegen die Existenz eines Amphiaraios-Kults in Theben aus, s. Schachter 1981, 22 s. v. Amphiaraios (Oropos).

lenen bereits kurz nach dem Tod den Status von Heroen verliehen; eine Sitte, über die sich die Athener, die im 5. Jh. v. Chr. äußerst sparsam postume Ehrungen verliehen, in ihren Komödien lustig machten<sup>638</sup>. Grundsätzlich war die Kultlandschaft Böotiens, insbesondere Südböotiens, von auffällig vielen Heroenkulten geprägt, zu denen mythische Figuren und lokale, bisweilen eponyme Heroen gehörten<sup>639</sup> – ein prominentes Beispiel ist der Heros Ptoios von Akraiphnion<sup>640</sup>. Letztere Gruppe ist dabei häufig über den lokalen Kultplatz hinaus weder schriftlich noch archäologisch ein weiteres Mal belegt.

Im Fall des Thamakos im Kabirion erscheint es aufgrund des regionalen und chronologischen Kontextes sowie der Befundlage am URB wahrscheinlich, dass es sich um einen lokalen Heros gehandelt hatte. Die Tatsache, dass sein Name in keiner weiteren epigraphischen Quelle aus dem Kabirion Erwähnung findet, kann mit dem Umstand in Verbindung gebracht werden, dass die Namen lokaler Heroen aufgrund ihres regional begrenzten Verehrungsradius insgesamt sehr selten überliefert sind. Der Tontrog im URB muss wegen der Lage im Boden, der Öffnung in der Wandung und der Namensbeischrift als Libationsaltar benannt werden, der architektonisch gefasst, aber wohl nicht dauerhaft überdacht war. Der Empfänger der Trankopfer wurde also gleichsam unter der Erde lebend lokalisiert, was an Ritualkonzepte des griechischen Toten- und Heroenkults erinnert. Die verschiedenen Ascheschichten unterhalb des Tontrogs, vermengt mit Knochenresten, deuten auch an, dass man Brand- und Tieropfer an dieser Stelle durchgeführt hatte, dieser Platz also für rituelle Vorgänge bestimmt war. Speziell die chemische Analyse der Erde, die sich um das Loch in der Wandung und unterhalb des Libationsaltars im URB befand, zeugt womöglich von Blut, dass hier ausgegossen wurde. Zwar ist dieser Anhaltspunkt recht mager, doch sind Opfer, bei denen Blut libiert wurde, laut Gunnel Ekroth ausnahmslos für Heroenkulte belegt; sie sind jedoch nicht für den griechischen Totenkult nachgewiesen<sup>641</sup>. Von Bedeutung ist dabei Ekroths Aussage, dass Blutopfer fast ausschließlich am Grab des Heros oder der Heroine bzw. an der Stelle, wo er oder sie verstarb, dargebracht wurden<sup>642</sup>. Sie dienen dazu,

<sup>638</sup> Thönges-Stringaris 1965, 50; Currie 2005, 210-211 (PCG 77, Komödiendichter Platon).

<sup>639</sup> Klassische Heroenkulte in Bötien, s. Schachter 1981, 9-10 s. v. Aleas/Alea (Haliartos). 13-14 s. v. Alkmene (Thebes); (Haliartos/Okalaia). 28 s. v. Amphion and Zethos (Thebes) (Amphion und Zethos wurden sicher in nachklassischer Zeit an ihrem Grab nördlich der Kadmeia verehrt). 19-26 s. v. Amphiaraios (Oropos). 26 (Altar mit "the greatest collection of deities"). 30-31 s. v. Amphitryon (Thebes). 33 s. v. Androkrate (Plataiai). 196-197 s. v. Dioskuroi (Thespiiai); (Tanagra); (Koroneia). 198 s. v. Dirke (Thebes). 222 s. v. Eunostos (Tanagra). 223 s. v. Eunymos (Tanagra); Schachter 1986, 1-37 s. v. Herakles (Thebes); (Akraiphia); (Chaironeia); (Hyettos); (Koroneia); (Mykalessos); (Orchomenos); (Oropos); (Thebes); (Thespiiai); (Thisbe). 55-56 s. v. Heroes Archegetai (allgemein hohe Konzentration von Heroenkulten in Südböotien). 64-65 s. v. Iolaos (Thebes). 112 s. v. Kasstoridas (Thespiiai). 117-118 s. v. Koronis (Koroeneia) (eponymer Heros oder Epitheton). 120-121 s. v. Leto. 122 s. v. Leuktrides (Leuktra). 144 s. v. Mixinoos Heros (Kopai). 180 s. v. Myllichidai (Mykalessos). 185-190 s. v. Nymphs. 192-193 s. v. Oidipous (Eteonos); Schachter 1994, 22-24 s. v. Pyres, Seven (Thebes). 40 s. v. Teneros (Teneric Plain/Thebes) „the eponym of the Teneric Plain“. 41-42 s. v. Thamyris (Thespiiai). 66-89 s. v. Trophonios (Lebadeia). 91 s. v. Tydeus (Thebes) (klassisch?); s. auch Demand 1982, 48-49. 69; Vlachogianni 2001, 153 mit Anm. 104.

<sup>640</sup> Schachter 1994, 11-21 s. v. Ptoios, Hero (Akraiphia); ThesCRA IV (2005) 34 Nr. F. 1, 28 s. v. Heroon (A. Seiffert); von Mangoldt 2013, 30-32. Zu den Dreifußweihungen im Heiligtum des Ptoios, s. Papalexandrou 2008, 271-276.

<sup>641</sup> Ekroth 2000; Ekroth 2002, 135-136. 242-268. 305-306; von Mangoldt 2013, 12-13. Menschlichen Verstorbenen libierte man Wasser oder Wein.

<sup>642</sup> Ekroth 2000, 273-274; s. auch Lambrinouidakis 2018, 133-134.

mit den toten Heroen Kontakt aufzunehmen, vergleichbar Odysseus' Blutopfer an Teiresias in der Unterwelt<sup>643</sup>; oder um sie wachzurufen und zur Teilnahme am Festbankett in Form einer *theoxenia* einzuladen<sup>644</sup>.

Die Funktionsweise des Tontrogs verdeutlicht, dass an der Stelle des URB vermutlich das Grab des Thamakos lokalisiert wurde, an dem ihm eine lokale Gemeinde Libationen darbrachte. Auffällig ist dabei auch, dass für die ‚Geländereinigung‘ unterhalb des ersten Fußbodens des URB fast ausschließlich Glanztonkantharoi, zwei- sowie einhenklige Tassen und einige Näpfe ins Feuer gelegt wurden. Im Abschnitt zu den früh- und hochklassischen Keramikfunden aus dem Kabirion wurde bereits die Signifikanz des Kantharos als Statussymbol heroischer und männlicher Tugenden vor Augen geführt<sup>645</sup>. Im Kult des Thamakos spielten die Kabirenbecher, die nach Aussage einiger Weihinschriften wohl alleinig dem Kabiros galten (Tab. 4), scheinbar keine Rolle. Die überlieferten Fest- und Ritualabläufe böotischer Heroenkulte machen es überdies wahrscheinlich, dass auch Agone Teil des Kabiroskults waren. Ferner war die überschaubare Ausdehnung des Kabirions, die in der Forschung oftmals zur Charakterisierung als ländliches Heiligtum führte, von der Größe der Kultgruppe und durch den Charakter des Kults, eines lokalen Heroenkults, abhängig gewesen.

Die Biographie des Thamakos kann zwar nicht erschlossen werden, in Anlehnung an das Aufgabenfeld griechischer Heroen im Allgemeinen könnte er aber als Heilheros oder Retter angesehen worden sein. Die diversen Beigabengattungen im Kabirion legen Zeugnis davon ab, dass das hauptsächliche Aufgabenfeld der Kultinhaber den Schutz von Kindern und Jugendlichen betraf. Unsicher ist jedoch, welche der drei Kultfiguren – Kabiros, Pais oder Thamakos – diesem Bereich zugeordnet war oder ob alle drei Aufgaben als *Kourotrophoi* übernahmen.

Für den Bereich außerhalb des steinernen URB notierten die Ausgräber zwei bedeutende Befunde: In dem Bereich nordöstlich des Orthostatenrings zwischen Rundbaumauer, rechtwinklig abgehendem Mauerfortsatz und der ‚älteren Grenzmauer‘ – zum Teil auch jenseits dieser – sowie bis zur Nordwestecke des Westhallenfundaments wurden ab ca. +29,00 frühklassische Schichten ergraben, die bis ca. +28,30/20 hinabreichten und zahlreiche, zum Teil ungebrochene Glanztonkantharoi und sichelförmige Messer zwischen mehreren Lehmschichten enthielten<sup>646</sup> (Plan 1. 2). Die große Anzahl und der gute Erhaltungszustand der Funde lassen darauf schließen, dass die Trinkgefäße hier deponiert wurden. Soweit aus der Grabungsdokumentation nachvollziehbar, datieren die ältesten Glanztongefäße aus dieser Grube ans Ende des 6. Jhs. v. Chr.<sup>647</sup> Allgemein scheinen um den URB herum, ca. 20 cm unterhalb des Niveaus der weitläufigen Brandschicht

<sup>643</sup> Hom. O. 11, 23-43; 90-99.

<sup>644</sup> Dentzer 1982, 515; DNP 5 (1994) 477 s. v. Heroenkult (F. Graf); ThesCRA I (2004) 245 s. v. Libation, N. Totenkult (E. Simon); Ekroth 2000; Ekroth 2002, 136-137. 257-268. 282-286.

<sup>645</sup> s. E. I. 3a) *Keramik*.

<sup>646</sup> Thimme 1962, Einträge vom 18.-26.5.1962; Inventarnr. M 303/K 400 und M 280/K 354, Kabirionarchiv DAI Athen.

<sup>647</sup> Bruns 1964, 280-262; Heimberg 1982, 128 Nr. 27 Taf. 2: Kantharos der Form 2, Ende 6. Jh. v. Chr.; Braun – Haevernick 1981, 79 Nr. R 1 Taf. 26, 1 (= Bruns 1964, 262 Abb. 26): Fragment einer att.-rf. Schale, Panaitios-Maler, Theben Arch. Mus., 510-500 v. Chr.



(+29,00), zahlreiche Eisenmesser und Nägel ausgegraben worden zu sein. Die ehemalige Zweckbestimmung der Eisenmesser lässt sich nur recht grob auf Rasier- oder Opferrmesser, Essensbesteck oder Sichel eingrenzen<sup>648</sup>, aber womöglich stellten sie zusammen mit einigen Glanztonkantharoi Weihegaben an Thamakos dar.

Auf den zweiten, herausragenden Befund stieß man südlich des südlichen Türwangenblocks an der Südostseite des URB (Plan 1. 2). An dieser Stelle wurden vier ornamental dekorierte Kabirenbecher freigelegt: die Skyphoi **217** mit Myrtenzweigornament, **218** mit Olivenzweig, **219** mit doppelter Punktreihe und der fragmentierte Becher **220** mit Efeurankendekor. Bruns beschreibt den genauen Fundort wie folgt: „Neben der Reparaturstelle südlich des Eingangs waren außen Kabirennäpfe sorgfältig beigesetzt, die bei der Auffindung zerbrochen waren“<sup>649</sup>. Braun zitiert als Fundortangabe die Einträge des Fundbuches und der Fundkartei<sup>650</sup>, die unter Einbeziehung der persönlichen Abschrift folgendermaßen lauten:

„**217**: 15 cm unter OK des südl. Türgewändeblocks Außenseite: »Beisetzung der Kabirenbecher« [K 453], vgl. K 521+518, s. KK unter K 521; URB sö. Eingang, -20 cm unter Orthostaten-OK, s. a. K 453 u. K 518, Niv. 30,27-30,20 [K 521].

**218**: URB sö. Eingang, -20cm unter Orthostaten-OK, s. a. K 453 u. K 518, Niv. 30,27-30,20 [K 521].

**219**: URB 15cm u. OK südl. Türgewändeblock (Außenseite). L. neben der Tür des URB u. Ziegeln beigesetzt [K 453 a].

**220**: URB sö. Eingang, -20cm unter Orthostaten-OK, s. a. K 453 u. K 518, Niv. 30,27-30,20 [K 521].“

Demzufolge waren die Becher Teil einer Schicht, die an dieser Stelle über das klassische Laufniveau bei +29,52 hinwegging. Bei den Grabungen dokumentierten die Ausgräber zwei Einfüllschichten über dem URB, von denen die erhaltenen Mauern offenbar nach Auflassung des Geländes vollständig überdeckt wurden. In beiden waren Kabirenbecher- und Unguentarienfragmente vermengt. Innerhalb wie außerhalb des URB verlief die erste Verfüllschicht von ca. +29,60-30,00 und die zweite von +30,00-30,40<sup>651</sup>. Wie es scheint, wurden auf dieses Füllstratum die späteren Mauerzüge südlich des URB errichtet. Möglicherweise war es beabsichtigt, das abschüssige Gelände im Zuge der hellenistischen Umbaumaßnahmen zu terrassieren, insbesondere für den Bau der benachbarten Westhalle. Die erste Bauphase der Westhalle datiert in die 1. Hälfte des 3. Jhs. v. Chr.<sup>652</sup>

Einen genaueren Eindruck über die Fundlage und Position der Becher vermitteln Fotografien, die bei der Grabung angefertigt wurden, und die Niederschrift im Grabungstagebuch von J. Thimme. Am 9. Juni 1962 vermerkte er, dass man südöstlich des Baus auf einen Schwellenblock (M 32 B) mit Feldsteinunterpackung gestoßen sei (Plan 2), dessen Oberkante bei +30,91 eingemessen wurde. Ungefähr bei „-45cm unter Schwelle“ wurde dann „die Kyklosmauer aus Feldsteinen“ – d. h. die ‚Reparaturstelle‘ – freigelegt, an deren Außenkante große Ziegelfrag-

<sup>648</sup> s. E. I. 4d) *Eisenklingen und Obsidianschaber*.

<sup>649</sup> Bruns 1964, 248; Müller-Zeis 1994, 59. 104 Nr. 95; Weikart 2002, 71-72. 168 Kat. IV 1.

<sup>650</sup> Braun – Haevernick 1981, 30-31. 55-56 Nr. 217-220. 73.

<sup>651</sup> Thimme 1962; Schnittzeichnungen 16, 18 und 19, Kabirionarchiv DAI Athen (s. Heyder – Mallwitz 1978, Taf. 15). Braun – Haevernick 1981, 31: **9**, **111** und **112** (aus Einfüllung +30,00-30,40), **116** (westlich, südöstlich und südwestlich des URB!), **130** (Fundamentgraben Westhalle bei +30,00), **135** (über Estrich bei +29,65-29,75), **136** (über Estrich sowie zwischen Westhalle und URB).

<sup>652</sup> Die Fundamentunterkante der Westhalle liegt bei ca. +30,00, s. Heyder – Mallwitz 1978, Beil. 3 „Schnitt E-F“.

mente lagen, die zum Teil doppelt nebeneinander standen, aber nicht bis zum südlichen Türwangenblock reichten. Wir befinden uns also bei ca. +30,46 mit der Oberkante der Feldsteinsetzung; die Oberkante der Feldsteintürschwelle, die in den URB führt, liegt um einiges tiefer bei +29,87. Im Folgenden notierte Thimme dann:

„Zwischen Eingangsblock und letztem großen Ziegel, nebeneinander in der Reihe, entlang außen an der Feldsteinlage des Kyklos, umgestülpt, drei Kabirenbecher über denen mindestens noch zwei weitere gestülpt sind. Die Becher [unleserlich] auf einem Niveau 15 cm unter Feldsteinoberkante (Maueroberkante). An die Ziegel und Becherböden schiebt sich von außen eine Brandschicht heran.“<sup>653</sup>

Aus Thimmes Beschreibung geht nun hervor, dass drei Kabirenbecher auf den Kopf gestellt nebeneinander auf dem Boden standen und dass auf zweien von diesen noch zwei weitere mit der Mündung nach unten aufgesetzt worden waren. Gemäß der Fundortbeschreibung lag der Becher **217** auf dem Skyphos **220** und **219** auf **218**. Die Beschreibung im Fundbuch liefert die zusätzliche Information, dass die Becher „unter einem schützenden Ziegel beigesetzt waren“<sup>654</sup>. Die Brandschicht nahe dem Befund stammte womöglich von einem Feuer, das im Zusammenhang mit dem Gefäßdepot hier entzündet wurde. Endgültig geborgen wurden offensichtlich vier Becher statt der fünf, die Thimme dokumentierte. Seine Annahme resultierte vielleicht aus dem fragmentierten Zustand der Becher, was auch die Vergabe von zwei unterschiedlichen Fundnummern an zwei der Becher zur Folge hatte. Besonders auffällig ist jedoch der Erhaltungszustand des Bechers **220**, bei dem die untere Gefäßhälfte fehlt und offensichtlich nicht gefunden wurde. Da Thimme die Becher jedoch *in situ* intentionell auf den Kopf gestellt und mit einem Ziegel bedeckt antraf, wäre zu erwarten, dass alle Becher vollständig geborgen wurden. Es sei denn, die Gefäße – oder zumindest der Becher **220** – wurden in fragmentiertem Zustand in den Boden gelegt. Verglichen mit den bisher besprochenen Gefäßdepots im Kabirion erweist sich die starke Fragmentierung der Becher prinzipiell als ungewöhnlich<sup>655</sup>. Die vier Gefäße waren ursprünglich nicht für den Zweck der Deponierung am URB bestimmt, was sich mit der Beobachtung deckt, dass die Becher von der hellenistischen Geländeaufschüttung umgeben waren. Bruns vertritt die gegenteilige Ansicht, dass „bei den (sic!) immer wieder beobachteten Brauch, die Gefäße zerbrochen (sic!) auf die Erde zu werfen“, nicht angenommen werden kann, dass „Gefäße beigesetzt wurden, die Jahrzehnte alt waren“<sup>656</sup>. Demgegenüber lässt sich eine Reihe ornamental dekorierte Kabirenbecher anführen – z. B. **203**, **211-214**, **215**, **223**, **224**, **230**, **231**, **232**, **233**, **234**, **236**, **237**, **238**, **240**, **244** –, die vollständig oder weitgehend komplett aufgefunden wurden.

Bruns und Braun bringen die niedergelegten Kabirenbecher mit den postulierten Reparaturmaßnahmen an der Südseite des URB in Verbindung, die sie mittels der lokrischen Münze in die Zeit nach der Zerstörung Thebens datieren. Damit könne das Weiterbestehen der Kabirenbecher bis weit in die 2. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. belegt werden, nach Braun bis an die Wende vom 4.

<sup>653</sup> Thimme 1962, Eintrag vom 9.6.1962. Am selben Tag schrieb Thimme auf, dass sich unter der südlichen Türwange „ein weiterer Block bei -32 cm OK südl. Eingangsblock“ befände, d. h. bei ungefähr +30,00.

<sup>654</sup> Bruns 1963, 121; Bruns 1964, 262.

<sup>655</sup> Von dem Einhenkelbecher des Bauopferdepots unter dem ersten Fußboden im MRB fehlte einzig der Henkel. Das Gefäß war intakt, s. Anm. 458.

<sup>656</sup> Bruns 1963, 121.

zum 3. Jh.<sup>657</sup> Folgt man Bruns' Annahme, so ergibt sich die Schwierigkeit, dass die Errichtung der Feldsteinmauer am URB m. E. weder unabhängig noch zweifelsfrei datiert werden kann. Heyder wertet den Münzfund als *terminus post quem* um 338 v. Chr. für die Schließung des Eingangs im Südosten, die seines Erachtens mit der Errichtung der Westhalle in Verbindung zu bringen ist. Abgesehen davon, dass – wie oben erläutert – keine Hinweise auf einen zweiten Eingang im Südwesten bestehen, führen die Angaben im Fundbuch der Kabiriongrabung zu dem gegenteiligen Schluss, dass die Kabirenbecher in der oberen, hellenistischen Einfüllschicht des Kabirions lagen. Zu diesem Zeitpunkt muss das Rund aber bereits aufgegeben worden sein. Die formalen und stilistischen Merkmale der vier Kabirenbecher decken sich zudem nicht mit den Charakteristika hellenistischer Keramikwaren aus Mittelgriechenland.

Der Befund am URB erlaubt die Rekonstruktion eines Kultplatzes, an dem ab dem Ende des 6. Jhs. v. Chr. Eisenmesser und Glanztonware niedergelegt wurde und zu einem unbestimmten Zeitpunkt zwischen 500 und 430 v. Chr. Brand- und Gefäßopfer in einer Grube vollzogen wurden. In demselben Zeitraum wurde auch ein einfacher Tontrog als Trankopferaltar für Thamakos im Boden versenkt. Die genaue zeitliche Abfolge von Bothros und Grube lässt sich nicht mehr erschließen. Möglicherweise war der Altar bereits von zwei Feldsteinringen eingefasst, die den Opferplatz auf unterschiedlichen Höhen umfingen. Im letzten Drittel des 5. Jhs. v. Chr. wurden innerhalb der Ringe ein oder mehrere Feuer entzündet. Dabei scheinen vornehmlich rote Glanztonkantharoi niedergelegt worden zu sein. Die geringe Anzahl an Kabirenbechern legt nahe, dass sie an dieser Stelle im Kult eine untergeordnete Rolle spielten. Anschließend – im Zeitraum von ca. 430–400 v. Chr. – wurde ein neuer, roter Lehm Boden eingelassen, in dessen Mitte der Tontrog erneut eingesetzt wurde, wie es auch Schachter vorschlägt<sup>658</sup>. Die Funktionsweise des Altars und der Vergleich mit ähnlichen Anlagen in Eretria, Athen und Epidauros zeigen, dass Thamakos offenbar als Heros unter der Erde lebend imaginiert wurde.

Nach der Installation des Auffanggefäßes wurde der Boden zu einem unbestimmten Zeitpunkt erhöht. Spätestens dann mit diesem Boden war auch ein Orthostatenrund, das ebenfalls im Südosten seinen Eingang besaß, auf einem Feldsteinfundament um die beiden Halbrunde errichtet worden. Womöglich wurde der URB in ganz identischer Weise wie sein Feldsteinkreisvorgänger als Altar genutzt. Bei den Grabungen fanden sich zudem keine Hinweise, dass er überdacht war. Spätestens mit dem Umbau des Kabirions, der ca. um 300 v. Chr. begonnen wurde, begrub man den URB unter zwei Füllschichten und deponierte an der Südostwand des Steinrings vier zum Teil unvollständige Exemplare des altertümlichen Kultgeschirrs.

Aus diesem Befund geht hervor, dass, anders als bisher in der Forschung betont, der URB nicht explizit als Symposionsbau oder Bankettgebäude interpretiert werden kann<sup>659</sup>. Dagegen spricht auch, die offenbar fehlende Überdachung. Zudem lässt sich z. B. eine zentrale Herdstel-

<sup>657</sup> Bruns 1964, 248; Braun – Haevernick 1981, 30.

<sup>658</sup> Schachter 1986, 76.

<sup>659</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 46. 62; Seiler 1986, 28; Cooper – Morris 1990, 66 Anm. 4; Töpferwien 1995, 109; Wacker 1996, 89; Bookidis – Stroud 1997, 397.

le, wie sie Mallwitz beschreibt, nicht rekonstruieren. Gesichert ist einzig der Bothrosaltar für Thamakos<sup>660</sup>. Die zuvor vollzogenen Brandopfer mögen gemäß Bruns und Seiler mit der Reinigung und Sakralisierung der Fläche in Verbindung gestanden haben. Hingegen können die auf unterschiedlichen Höhen angelegten und schräg verlaufenden Feldsteinkreise kaum als umlaufende Bank interpretiert werden, auf der man hölzerne Sitz- oder Lagergelegenheiten für ein Bankett aufstellte<sup>661</sup>. Sie scheinen zuvorderst der Kenntlichmachung des kultischen bzw. sakralen Bereichs, der seinen Zugang im Südosten besaß, gedient zu haben – vergleichbar einer niedrigen Temenosmauer. Im Sinne Seilers kennzeichnete der Feldsteinkreis „eine Stätte von besonderer Heiligkeit“<sup>662</sup>.

Eine endgültige Interpretation des URB lässt sich aus der Wechselbeziehung zwischen der Semantik der runden Form und der Funktion des runden Trontrogs als Libationsaltar gewinnen. Teil einer solchen Betrachtung müssen auch die anderen Rund- und Ovalbauten im Kabirion sein.

#### *d) Die Funktion und Symbolik der Bauten mit rundem Grundriss – Bauform des Heroengrabs*

Im Südwesten des Kabirions war ein Konglomerat von mindestens vier Gebäuden angesiedelt, die sich vor allem durch einen runden, apsidialen oder ovalen Grundriss auszeichneten. Abgesehen vom MRB kann aber für keines dieser Gebäude eine ehemalige Funktion rekonstruiert werden, da außer den Fundamenten, Estrichresten und möglicherweise kleinsten Partien des Lehmziegelaufstrichs von der Innenbebauung nichts erhalten blieb. Nur für den MRB, der in auffällig gutem Zustand unter die Erde gelangte, kann in Betracht gezogen werden, dass der Bau einen Zweck innerhalb des Kultrituals erfüllte. Nachdem der spätarchaische Rundbau infolge der Verwüstung des thebanischen Umlands nach den Perserkriegen einem Brand zum Opfer gefallen war, wurde das Innere um 470 v. Chr. neu gestaltet. Das Louterion neben dem Eingang wurde zur Reinigung beim Betreten und/oder Verlassen des Rundbaus verwendet. Die Existenz einer Rampe deutet möglicherweise darauf hin, dass Opfertiere in den MRB geführt wurden oder in der Bewegung beeinträchtigten Menschen der Zugang erleichtert werden sollte. Der Steinblock vor dem Südsegment der Ringmauer könnte als Kultbildbasis oder Motivbank gedient haben. Die erhöhte, umlaufende Bank war eventuell als Unterlage für Mobiliar aus vergänglichem Material vorgesehen, auf dem eine kleine Gemeinschaft in runder Anordnung Platz nehmen konnte. Das Ziegelrund, dessen Vorgänger ein rechteckiger Herd (M 124) war, wurde entweder als Wärmequelle, Herd und/oder als Altar genutzt. Als ungewöhnlich im Rahmen griechischer Kultgebäude erweist sich die Ausrichtung der Türöffnung nach Norden. Doch darf eine mögliche räumliche und visuelle Anknüpfung an das natürliche Halbrund und den offenen Platz, die Orchestra, im Nordosten des Heiligtums nicht außer Acht gelassen werden<sup>663</sup> (Plan 1). Wie zu

<sup>660</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 62. So auch Cooper – Morris 1990, 66 Anm. 4: „‘Kurvenbau 29’ was displaced in the mid-fourth century, but ‘unterer Rundbau 12’ appears” als Ersatz für die Banketttholoi „with similar facilities (bench and central hearth)“.

<sup>661</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 62.

<sup>662</sup> Seiler 1986, 27.

<sup>663</sup> So auch Batino 2004, 198.

Beginn dieses Kapitels postuliert, war das natürliche Halbrund möglicherweise ausschlaggebend für die Wahl des Heiligtumsstandortes. Geht man nun davon aus, dass der Orchesterbereich un- bebaut blieb<sup>664</sup>, könnte dieser Raum allgemein für Kultveranstaltungen reserviert gewesen sein.

Ganz sicher als Tempel oder Altar wurde der URB genutzt, der mit dem MRB exakt auf einer Ost-West-Linie liegt (Plan 1). Spätestens seit dem letzten Drittel des 5. Jhs. v. Chr. war der URB mit einem im Boden versenkten Libationsaltar ausgestattet worden. Der ‚Altarbehälter‘ selbst datiert jedoch mehrere Jahrzehnte früher und hatte vielleicht bereits vor der Einbringung des ersten Fußbodens im letzten Drittel des 5. Jhs. v. Chr. an dieser Stelle gestanden. Nach einer anscheinend kurzen Nutzungsphase wurde der Altar des Thamakos im letzten Viertel des 5. Jhs. v. Chr. oder später von einer zweiten Fußbodenschicht überdeckt. Leider lassen sich für die Folgezeit keine Aussagen über etwaige Einbauten oder allgemein den baulichen Zustand in der Raummitte treffen. Die Funktionsweise des Tontrogs legt jedoch nahe, dass Thamakos als Heros mit Trankopfern im URB verehrt wurde.

Es stellt sich die Frage, ob die Identifikation des Thamakos als Lokalheros auch durch die architektonische Rahmung des Libationsaltars bestätigt oder ihr damit widersprochen wird. Aus diesem Grund soll die mögliche symbolische Signifikanz erörtert werden, die die runde Bauform des URB bzw. die Feldsteinhalbkreise besessen haben könnten.

Allgemein schreibt die archäologische Forschung runden Einfassungen, Rundbauten bzw. Tholoi eine Fülle an Funktionen zu, die von Tempel über Altargebäude, Anathemhaus, Versammlungsort, Bankettgebäude, Schwitzbad und Tumulus bis Heroon reichen<sup>665</sup>. Für die funktionale Bestimmung runder Strukturen müssen grundsätzlich drei Faktoren beachtet werden: der topographische Kontext, die architektonische Ausformung sowie Ein- oder Anbauten und die Funde aus den Belegungsschichten. Danach kann eine semantische Deutung der Bauform erfolgen. Die Lage in einem Heiligtum und die Untersuchung des Innenraums des URB führten zur Bestimmung als Altar- bzw. Tempelgebäude. Im Falle des MRB kann eine kultische Nutzung nicht ausgeschlossen werden. Zumal sich in vielen griechischen Heiligtümern runde Sakralbauten aus klassischer Zeit finden. Das *Heroon* von Olympia sowie die Tholos von Eretria, die sich auf der antiken Agora befand, wurden bereits angesprochen. Dabei wurde eine Deutung der ereträischen Tholos als Altar eines lokalen Heroenkults wahrscheinlich gemacht. Gleichfalls befindet sich im *Heroon* von Olympia ein Altar für den ‚Heros‘.

Ausgehend vom *Heroon* von Olympia versucht Wacker die Funktion und Entstehungsgeschichte der runden Bauform aus ephemeren Zelten abzuleiten, mit denen die Festwiesen der

<sup>664</sup> Es darf nicht übersehen werden, dass die jüngsten Ausgrabungen nur in der Gegend des Podests 5 unter das Gelniveau der römischen Orchestra vordrangen (Plan 2). Eventuelle klassische Bauten sind vielleicht bisher unausgegraben, s. Bruns 1967, 230 Abb. 2 a; Heyder – Mallwitz 1978, Taf. 1 a.

<sup>665</sup> Für Beispiele s. Seiler 1986, 72-89 (Tholos-Thymele des Asklepios von Epidauros [Altar und Tempel]). 36-39 (Tholos von Eretria [Altar]). 29-35 (Prytaneion auf der Athener Agora [Speisehaus]). 40-55 (Alte Tholos in Delphi [Anathemhaus]). 56-71 (Tholos der Athena Pronaia in Marmaria, Delphi [Altar und Tempel]). 89-103 (Philippeion von Olympia [Anathemhaus]); Wacker 1996, 79-120 („Heroon“ von Olympia [Versammlungsort, Altar]); Cooper – Morris 1990 (runde Bankettgebäude); Koenigs et al. 1980 (runde Grabbauten); Riethmüller I 2005, 313-324.

Heiligtümer während des Fests gefüllt waren und die im Laufe der Zeit in Lehm und Stein umgesetzt wurden, bis sie in monumentalen Tholosbauten mit Peristasen aufgingen<sup>666</sup>. Auch Cooper und Morris setzen die Begriffe *θόλος* und *σκίας* (Pavillon) bzw. *σκήνη* (Zelt) miteinander in Verbindung. Zum einen leiten sie die baugeschichtliche Verwandtschaft von Fehrs Rekonstruktion des didymäischen Rundbaus ab, der ein Plandach auf Holzstützen über dem Mauerring der Tholos annimmt<sup>667</sup>. Identisches Material – Stoff für ein Dach oder für das gesamte Zelt – kann aber keine bauhistorische Abhängigkeit beweisen. Zum anderen verweisen Cooper und Morris auf Inschriften des 2. Jhs. v. Chr. bis ins 3. Jh. n. Chr., in denen die Tholos auf der Athener Agora gleichbedeutend als *Tholos* und *Skias* bezeichnet ist, womit auch bewiesen sei, dass Zelte in der griechischen Antike rund waren<sup>668</sup>. Damit ist aber eine etwaige Bindung von Zelt und Tholos erst für den Hellenismus bezeugt. Außerdem berichtet der Schriftsteller Ammianus von Lamptraia im 2. oder 1. Jh. v. Chr., dass die Athener Tholos wegen ihrer Ähnlichkeit zu einem Sonnenhut *Skias* genannt wurde<sup>669</sup>. Prinzipiell gibt es weder literarische noch archäologische Hinweise dafür, dass Zelte in der griechischen Antike rund waren<sup>670</sup>.

Dass der runden Bauform jedoch allgemein eine Konnotation als Wohnhaus eines Heros, d. h. seinem Grab, innewohnt, veranschaulicht z. B. die Tholos des Asklepios in Epidauros, die gemäß einer Bauinschrift aus dem 4. Jh. v. Chr. als *Θυμέλα* bezeichnet wurde. Dieser Name erwuchs aus der Funktion der Tholos als Opferstätte und bezieht in seinen Konnotationsradius die Bedeutungen Opferherd und -altar mit ein<sup>671</sup>. Errichtet wurde die Tholos wahrscheinlich in den 60er Jahren des 4. Jhs. v. Chr. Im Unterschied zum URB und MRB handelt es sich um einen monumentalen Tholosbau, der auf sechs Fundamentringen gründet, von denen die drei äußeren eine innere und äußere Peristase sowie die Cellamauer trugen. Der lichte Durchmesser der Cella betrug 13,25 m. Betreten wurde die Thymele, die sich außen wie innen durch einen äußerst reichen und vielfarbigen Bauschmuck auszeichnete, über eine Rampe im Osten. Etwas entfernt von der Tholos, axial zum Eingang in östlicher Richtung, ist der zugehörige Altar H lokalisiert, der vor dem Bau der Tholos als Bothrosaltar gedient hatte<sup>672</sup>. Ihre bedeutungsvollste Eigentümlichkeit besitzt die Tholos unterhalb der Cella, wo die drei inneren Mauerringe ein ‚Labyrinth‘ bildeten, das im Richtungswechsel durchschritten werden musste, um zum Zentrum zu gelangen.

<sup>666</sup> Wacker 1996, 101. Ebenso Schachter 2003, 127: „Most of the early dining buildings at the Kabirion were round, their shape no doubt based on tents“.

<sup>667</sup> Fehr 1971/1972, 33-34.

<sup>668</sup> Cooper – Morris 1990, 71. 76.

<sup>669</sup> Wycherley 1957, 181 Nr. 595.

<sup>670</sup> Goldstein 1978, 55. Vgl. die Beschreibung des Zeltes, das Ion im gleichnamigen Stück des Euripides errichtet, s. Eurip. I. 1132-1140. Die Zeile 1133 wird häufig falsch mit „des Zeltes Rundung“ (z. B. Donner II 1958, 47) übersetzt, obwohl *περιβολάς* nur den Umfang bzw. die Umfriedung des Zeltes, nicht dessen Form beschreibt. Wenige Zeilen später heißt es nämlich *πλήθρου σταθμίσας μήκος εις εὐγωνίαν* – „Er maß ein Viereck winkerecht ...“ (Donner II 1958, 47); s. auch Lee 1997, 125 (Übs.). 281 Zl. 1129. 282 Zl. 1133; 1137 (Kommentar). Cooper – Morris 1990, 76 Anm. 36, zitieren eine Stelle aus der Kultinschrift von Andania (IG V 1 1390, 34-39), in der die Größe des Zeltes festgelegt wurde, und kommentieren wenig nachvollziehbar: „no longer than a square of 30 feet’ which does *not* mean the tent itself was square, but merely expresses a maximum area.“

<sup>671</sup> IG IV 1<sup>2</sup> 103; Robert 1939, 259-264; Seiler 1986, 86 mit Anm. 344; Riethmüller I 2005, 320; Liddell – Scott 809 s. v. *θυμέλη*.

<sup>672</sup> Lambrinouidakis 2018, 130-134.

Hier befand sich eine gemauerte Vertiefung im Boden, die Jürgen W. Riethmüller als ‚Bothros‘ im Sinne einer Libationsöffnung benennt<sup>673</sup>. Schon Fernand Robert schlug in den 1940er Jahren vor, dass die unterirdische Anlage als Altar für den heroischen Asklepios identifiziert werden muss<sup>674</sup>. Riethmüller hebt in diesem Zusammenhang ähnliche Anlagen in anderen Asklepios-Heiligtümern hervor, wozu auch die Bothrosanlage im athenischen Asklepieion zählt<sup>675</sup>. Besondere Aufmerksamkeit richtet er aber darauf, dass „die spätantike Überlieferung zu einem Grab des Asklepios in Epidauros (...) durchaus ernstzunehmen ist“ und dass die Tholos vor allem aufgrund des Rundbaumotivs als Heroengrab verstanden werden muss<sup>676</sup>.

Diese These sieht Riethmüller auch im Reliefschmuck der Metopen bestätigt, die sog. Eierphialen mit kranzartig angeordneten, ovalen Vertiefungen zeigen. Im Kontext des Heiligtums gäben sie ein für den Asklepioskult spezifisches Kultgerät wieder<sup>677</sup>. Dabei ist von Bedeutung, dass Eier als „Speise der χθόνιοι besonders geeignet“<sup>678</sup> waren. Recht wahrscheinlich wurden Schlangen allgemein als Erscheinungsform eines Heros erachtet<sup>679</sup>.

Es ließen sich noch zahlreiche weitere Rundmonumente in verschiedenen griechischen Heiligtümern anführen, die als Altargebäude für Heroenkulte fungiert hatten oder für die zumindest

<sup>673</sup> Robert 1939, 296-305. 297 Abb. 9. 339 Abb. 14; Seiler 1986, 72-80. 73-77 Abb. 31-35; Riethmüller I 2005, 313-318. 315-316 Abb. 46-47- 380-381; Riethmüller II 2005, Taf. 11, 2-13; Lambrinoudakis 2018, 135.

<sup>674</sup> Robert 1939, 338-358. Riethmüller bespricht eingehend die Forschungsgeschichte und bisherigen Deutungen der Thymele, s. Riethmüller I 2005, 318-320.

<sup>675</sup> s. Anm. 615.

<sup>676</sup> Riethmüller I 2005, 320 (Zitat). 320-321. Hinsichtlich der Bothrosanlage im Asklepieion von Athen und deren Bedeutung als Heroengrab schreibt Riethmüller I 2005, 272: „Dieses ‚Heroon‘ ist als fiktives Grab des Asklepios Zentrum und Ausgangspunkt seiner der Erde verhafteten, aus ihr emporsteigenden iatromantischen Kraft, die den Kranken heilt“; vgl. Riethmüller I 2005, 381.

<sup>677</sup> Riethmüller I 2005, 322-324.

<sup>678</sup> RAC IV (1959) 738 s. v. Ei (J. Haussleiter).

<sup>679</sup> Mit Verweis auf Altar- und Weihreliefs des Asklepios, die Schlangen beim Verspeisen von Eiern zeigen, deutet Riethmüller die Tholos-Thymele als Ort, an dem Eier an imaginäre Schlangen im zentralen Bothros geopfert wurden. Somit sei das Labyrinth unter der Tholoscella zum einen als Heroengrab und zum anderen „als Wohnort der heiligen Schlangen“ (Riethmüller I 2005, 324.) aufgefasst worden. Generell waren Schlangen durch ihre naturgemäße Erdverbundenheit und als in der Erde hausendes Tier im antiken Sepulkralkontext bildlich wie ideell fest verwurzelt. Andererseits darf nicht außer Acht gelassen werden, dass in klassischer Zeit die Schlange weniger mit menschlichen Toten in Verbindung gebracht wurde, sondern dezidiert mit Heroen bzw. heroisierten Verstorbenen, s. Dentzer 1982, 495-501; Salapata 1997, 250-252; Riethmüller I 2005, 324. In der darstellenden Kunst tritt die Schlange als obligatorisches Bildelement auf den sog. Totenmahreliefs auf, Weihreliefs an Heroen, s. Thönges-Stringaris 1965, 56-57; Dentzer 1982, 335-336. 495-501. Auch die literarischen Quellen legen eine enge Bindung zwischen Heroen und Schlangen nahe; z. B. Plutarchs Bemerkung in seinem Buch über das Leben – und den Tod – des spartanischen Königs *Kleomenes* (Plut. Kleomenes 39): (...) οἱ παλαιοὶ μάλιστα τῶν ζώων τὸν δράκοντα τοῖς ἥρωσι συνωκεῖωσαν. – „... die Alten brachten von allen Lebewesen am meisten die Schlange mit Heroen nahe in Verbindung“. In eine ganz ähnliche Richtung verweist auch ein Scholion zu einer Stelle in Aristophanes' *Plutos* (Aristoph. Plut. 733-738): Κοινῶς μὲν καὶ τοῖς ἄλλοις ἥρωσι δράκοντες παρειτίθεντο, ἐξαιρέτως δὲ τῷ Ἀσκληπιῷ – „Im Allgemeinen wurden Schlangen auch den anderen Heroen zur Seite gestellt, im Besonderen aber dem Asklepios“. In der Stelle bei Aristophanes beschreibt Karion die Heilung des blinden Plutos durch den Gott Asklepios, auf dessen Ruf hin zwei Schlangen herbeieilten und Plutos Augenlider leckten. Danach konnte Plutos – wundersam geheilt – wieder sehen. Dass die Schlange womöglich als Verkörperung oder Erscheinungsform des Heros aufgefasst wurde, überliefert z. B. Pausanias (2, 10, 3): „Der Gott soll zu ihnen [den Athenern] in Gestalt einer Schlange auf einem Gespann mit Maultieren aus Epidauros übergeführt worden sein“. Übs. Eckstein I 1986-1989.

eine kultische Funktion plausibel gemacht werden kann<sup>680</sup>. Der semantische Konnex, der zwischen runder Bauform und Grab eines Heros im Denken der Griechen bestanden hatte, scheint aber aus der Form ummauerter Grabtumuli geboren worden zu sein. Dabei hat womöglich weniger die runde Bauform prähistorischer Tholosgräber Pate gestanden, sondern zeitgenössische, archaische und klassische Gräberrundbauten<sup>681</sup>. Wolf Koenigs listet ausgehend vom archaischen Rundbau im Kerameikos, von dem nur mehr die Bauglieder erhalten sind, der ehemalige Standort aber unbekannt ist, weitere runde Grabanlagen auf, die aus einem Quadermauerring mit oder ohne Dach bestanden und mit Erde verfüllt wurden. Ursula Knigge bespricht im gleichen Kerameikos-Band ein rundes Familiengrabmonument am Eridanos: Zwei zeitlich aufeinander folgende, ummauerte Tumuli, die im Zeitraum von 700-400 v. Chr. an derselben Stelle aufgeschüttet wurden, überdecken eine kleine Zahl an Gräbern<sup>682</sup>. Als gut erhaltenes Beispiel kann auch das Menekratesdenkmal auf Korfu aus der Zeit um 600 v. Chr. gelten. Es handelt sich ebenfalls um einen mit Quadern ummauerten und bedeckten Kenotaphtumulus, auf dessen oberen Mauerabschnitt eine Inschrift angebracht wurde, die Menekrates als Ehrenbürger von Oiantheia bezeichnet<sup>683</sup>. Weithin sichtbar in Kolones, auf einem Felssporn am Südende der Insel Salamis, errichtete man im 4. Jh. v. Chr. ein rundes Grabmonument aus Steinquadern, das drei in den Felsen versenkte Sarkophage umschließt und einen Eingang besitzt. Es hatte kein Dach und war im Inneren mit Erde verfüllt. Die Bearbeiterin Iphigeneia Dekoulakou deutet das Rund als Grab einer Familie, die aufgrund der Lage des Baus in Seefahrt und Handel involviert war<sup>684</sup>. Im Sinne eines Heroengrabs ist wohl auch das mit Schilden bekrönte, kreisrunde Kriegsdenkmal von Leuktra, das die Böoter nach der siegreichen Schlacht gegen die Spartaner 371 v. Chr. aufstellten, zu verstehen<sup>685</sup>. Koenigs hebt in diesem Kontext ausdrücklich hervor, dass „die Verbindung der Tholosform zum Grabhügel (...) mit der Bestimmung der Tholoi“ zusammenhängt:

<sup>680</sup> Beispielhaft, s. Seiler 1986, 7-24; Wacker 1996, 90: Lathuresa [Attika]: Es handelt sich um einen Rundbau mit innen umlaufender Bank und vier Innenstützen. Seiler rekonstruiert eine mittige Eschara, von der aber nichts erhalten ist. Es wurden zahlreiche Ton- und Schmuckvotive aus der Zeit von ca. 700-500 v. Chr. gefunden, die auf eine Kulttätigkeit hindeuten. Gruben 2001, 103: Delphi: Tholos im Athena Pronaia Heiligtum, die an den Anfang des 4. Jhs. v. Chr. datiert. Im Fundament wurde ein 3,6 m tiefes Loch eingelassen, das bis zum Erdboden reicht. Hier wurde der Heros Phylakos verehrt. Grandjean – Salviat 2000, 73-76; Bentz – Mann 2001, 233. 234 Abb. 4: Thasos: Dreistufiger Rundbaualtar des heroisierten Schwerathleten Theogenes auf der Agora. Eine Ascheschicht deutete auf Opfertätigkeit hin. An der untersten Stufe befindet sich ein Ring, der vielleicht zum Anbinden der Opfertiere gedient hatte. Fehr 1971/1972, 29-34; Wacker 1996, 96-98: Didyma: Die Deutungen rangieren zwischen Altar, Kultbau oder Banketthaus. Der Mauerring liegt östlich des Tempeleingangs. Boehringer 2001, 67-68: Turkovuni [Attika]: Es sind zwei Ovalbauten erhalten. Der nördliche besitzt eine innere, umlaufende Bank; der Bau war von geometrischer bis in klassische Zeit in Gebrauch; Wacker 1996, 102-104; Shaw 2000, 59-61: Kommos [Kreta]: „Building D“ aus dem 5.-4. Jh. v. Chr.

<sup>681</sup> Wenig überzeugend ist die Erklärung in ThesCRA IV (2005) 26 s. v. Heroon (A. Seiffert): „Eine entwicklungs-geschichtliche Verbindung von Rundtempeln im Heroenkult zu den Heroenkulten in mykenischen Tholosgräbern ist nicht gesichert. Vielmehr wird davon ausgegangen, dass Tholoi ganz allgemein zu Versammlungszwecken kultischen Charakters mit Trinkgelagen und Mahlzeiten dienten. Daher waren sie auch für den Heroenkult geeignet“.

<sup>682</sup> Koenigs et al. 1980, 2-3. 36 (archaischer Rundbau). 38-46. 72-76 (Tumulus am Eridanos). Weitere Beispiele runder Bauten, s. Koenigs et al. 1980, 53-54. Beispiele runder Grabbauten auch bei Dekoulakou 2003, 52-53.

<sup>683</sup> Koenigs et al. 1980, 42-43 Abb. 21.

<sup>684</sup> Dekoulakou 2003, 51-53. 58 Abb. 4. 60-61 Abb. 7-10.

<sup>685</sup> Lauffer 1989, 391-392 s. v. Leuktra.



„sie haben die Bedeutung von Heroengräbern“<sup>686</sup>. Es darf aber nicht übersehen werden, dass das Rundbaumotiv aufgrund seiner Morphologie eindeutig das optische Signal „Heroengrab“ vermittelt, dass daraus aber nicht *a priori* die ehemalige Nutzung des Baus gefolgert werden kann. Diese ergibt sich, wie es oben als Arbeitsansatz formuliert wurde, aus der Innenbebauung und dem Standort.

Sowohl der Grundriss des URB als auch seiner Vorgängerstruktur charakterisieren den URB als ungedecktes Heroengrab, an welchem dem Heros Themakos über einen einfachen Altarbothros Trankopfer, vielleicht sogar Blutopfer, dargebracht wurden. In Hinblick auf die räumliche Verbundenheit stellt sich die Frage, ob selbiges Formkonzept, die Referenz zu einem Heroengrab, im Kabirion als erstes auf die Bauform des MRB angewandt worden war. Es lässt sich zwar nicht endgültig beweisen, dass der MRB alleinig als Kultstätte genutzt wurde, andererseits fehlt der Nachweis eines runden, überdachten Gebäudes, das alleinig als Banketthaus intendiert war. Als Ausnahme wurde weiter oben die Tholos auf der Athener Agora kurz erwähnt, die aber in vielerlei Hinsicht einen Sonderstatus einnimmt<sup>687</sup>. Sollte die runde Form des MRB von Heroengräbern entlehnt gewesen sein, so wäre dies allerdings die einzige Gemeinsamkeit zum URB. Denn hinsichtlich der Innenausstattung und der Überdachung unterscheiden sich beide deutlich. Der MRB war als längerer Aufenthaltsort für Menschen konzipiert worden – mit einem warmen Herd in der Mitte und einem Dach über dem Kopf.

Welche Aufgabe die restlichen kreisförmigen Gebäude, die dem MRB nah benachbarten Kurven- und Ovalbauten, im Kabirion erfüllten, kann nur vermutet werden. Der schlechte Erhaltungszustand im Vergleich zum URB und MRB, die beide offenbar mit großer Vorsicht mit Erde verfüllt wurden, bewegt zu der Annahme, dass sie nicht als Sakralbauten gedient hatten; zu beweisen ist dies aber nicht. Die runde und ovale Bauform sollte vielleicht ebenfalls die Konnotation zu Heroengräbern herstellen, sie könnten aber auch als altertümliche Bauformen verstanden worden sein. Dazu äußere ich mich ausführlicher in Abschnitt *E. I. 7h) Der Apsisbau*.

#### e) Die Ostbauten – Ort der Niederlegung imitierter Kabirenbecher aus frühhellenistischer Zeit

Eine kleine Serie von ornamental dekorierten Kabirenbechern konnte bereits als frühhellenistische Imitationen klassischer Kabirenbecher identifiziert werden<sup>688</sup>. Die außerordentlichen Fundumstände der Becher [226](#), [227](#) und [228](#) ermöglichen es, nun endgültige Überlegungen zur Funktion der Gefäße zu formulieren. Alle drei Becher wurden „direkt auf der Mauer M 58“<sup>689</sup> des nördlichen Ostbaus gefunden, der vom hellenistischen, sog. älteren Nischenbau und einem hellenistischen Fußboden bei +39,16-39,18 überdeckt wurde<sup>690</sup> (Plan 1. 2). Bruns bezeichnet den Fund als „Keramiknest, das die rohste Form von Kabirenbechern enthielt, die wir bisher kennen“<sup>691</sup>. Der Mauerzug M 58 bildete zusammen mit der nördlich gelegenen Mauer M 66, die in

<sup>686</sup> Koenigs et al. 1980, 50 (Zitat). 50-53; s. auch Gruben 2001, 103.

<sup>687</sup> s. *Appendix 6. Die Tholos auf der Athener Agora – Heroengräbern entlehnt?*

<sup>688</sup> s. *B. II. 6. Frühhellenistische Imitationen klassischer Kabirenbecher*.

<sup>689</sup> Bruns 1967, 242.

<sup>690</sup> Bruns 1967, 241-242. 244 Abb. 22-23; Heyder – Mallwitz 1978, 35.

<sup>691</sup> Bruns 1967, 242.

4 m Entfernung parallel zu M 58 verläuft, möglicherweise einen rechteckigen Bau, der „auf gewachsenem Boden aufliegt“<sup>692</sup>. Leider wurde nicht dokumentiert, auf welcher Höhe man den Mutterboden an dieser Stelle angetroffen hatte. Ungefähr 4,5m südlich von M 58 wurde ein weiterer klassischer, rechteckiger Bau entdeckt (M 67 und M 67 A), für den Bruns jedoch explizit hervorhebt, dass er außerordentlich tief gründet und der zugehörige Lehmfußboden bei +35,59 auf dem gewachsenen Boden festgestampft wurde. Übertragen auf den nördlichen Ostbau würde dies eine erhaltene Höhe des Maueraufrisses von ca. 3,3 m (!) bedeuten, da die Maueroberkante von M 58 bei +38,94 liegt. Ohne erneute Prüfung des Befunds vor Ort kann dieser rekonstruierten Mauerhöhe keine Richtigkeit zugesprochen werden. Wichtig ist jedoch, dass die drei Becher [226](#), [227](#) und [228](#) bei ihrer Auffindung ineinander gestapelt längs auf der Mauer M 58 lagen<sup>693</sup>. Hinzu kommt, dass die Mauer über die Oberkante bei +38,94-38,96 hinaus von der hellenistischen Aufschüttung bedeckt und umschlossen war. Dies gibt auch die Höhe des darüber befindlichen, hellenistischen Fußbodens bei +39,16-39,18 vor. Die Einbringung der hellenistischen Aufschüttung wiederum kann allgemein in die 1. Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. datiert werden<sup>694</sup>. Somit ist klar, dass die Becher erst nach Auflassung des Gebäudes, nachdem das Dach eingestürzt oder abgetragen worden war, und vielleicht Teile der Mauer bereits erodiert waren, an diese Stelle gelangt sein können. Zwischen Ziegelverschüttungen an der Innenseite der Mauern wurde eine thebanische Münze ergraben, die im Zeitraum von 379-338 v. Chr. geprägt wurde. Sie liefert einen *terminus post quem* um 379 v. Chr. für die Zerstörung des Baus<sup>695</sup>.

Es stellt sich nun die Frage, welche Absicht mit der Herstellung dieser Skyphoi und ihrer Deponierung auf einem bereits zerfallenen Bau einherging. Die formalen Merkmale verweisen die Becher [226](#), [227](#) und [228](#) in die Zeit des frühen 3. Jhs. v. Chr., als im Kabirion umfassende Baumaßnahmen eingeleitet worden waren, um das Heiligtum zu modernisieren und neuen kulturellen Anforderungen entsprechend umzugestalten. Hierfür begrub man die klassischen Bauten und den Brandaltar im Zentrum unter einer mächtigen Terrassierungsschicht.

Welches Szenario wäre nun denkbar? Ungefähr 30 Jahre oder mehr nach der Auflassung des Kabirosheligtums, als sich die Thebaner entschieden, die Kulttätigkeit im Temenos wieder aufzunehmen, waren die Kabirenbecher sicherlich noch als überaus markantes, mobiles Ausstattungsmerkmal auf der Oberfläche sichtbar; vielleicht besaßen einige Angehörige der ältesten Generation noch Erinnerungen an die Gefäße, deren Verwendung zusammen mit dem Kultleben im Kabirion spätestens um 335 v. Chr. mit der Vertreibung der Thebaner eingestellt worden sein müsste. Zu Beginn des 3. Jhs. v. Chr. wurden die Becher [226](#), [227](#) und [228](#) in Nachahmung

<sup>692</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 35.

<sup>693</sup> Bruns 1967, 244 Abb. 23.

<sup>694</sup> s. hierzu das Kapitel *E. I. 5. Das Heiligtum ab hellenistischer Zeit*.

<sup>695</sup> Zum Bau M 67/M 67 A, der auch als Klassischer Tiefenbau bezeichnet wurde, s. Bruns 1967, 241-242. 246 Abb. 24-25; Heyder – Mallwitz 1978, 35; Schachter 1986, 78-79 mit Abb. Schachter folgt Bruns' und Brauns Datierungen. Seines Erachtens wurde der Bau nach 370 v. Chr. errichtet und um 275 v. Chr. zerstört. Bruns schreibt aber, dass die „thebanische Münze der Zeit 379-338“ südlich der Mauer M 67, d. h. im Inneren des Baus zwischen zwei Lagen von Ziegelfragmenten lag, s. Bruns 1967, 242; Heyder – Mallwitz 1978, 35. Bruns zieht die Münze zur Datierung der Mauer heran; sie kann aber nur einen *terminus post quem* im Jahre 379 v. Chr. für die bzw. eine Zerstörung oder die Auflassung des Gebäudes bieten.

klassischer Vorbilder gefertigt. Ihr Niederlegungsort und die Tatsache, dass der Bau kurz darauf zugeschüttet wurde, lassen die Gefäße als ‚Bestattungsbeigabe‘ ganz ähnlich den Kabirenbechern am URB verstehen. Mit ihnen wurden die alten Bauten und somit auch der klassische Kult an Ort und Stelle begraben. Analog zu schriftlich überlieferten Riten, die im Zusammenhang mit der Errichtung und Einweihung von Gebäuden oder Kultbildern vollzogen wurden<sup>696</sup>, wäre es vorstellbar, dass mit dem zu jener Zeit altertümlichen Kultgeschirr bzw. den imitierten Gefäßen rituelle Handlungen durchgeführt wurden, um das Wohlwollen und Einvernehmen der Kultinhaber zu erwirken, die Bauten unter einer mächtigen Erdaufschüttung dem Boden zu übergeben.

f) Die Rechteckbauten I und II (REB I und II) plus ein Gründungsdepot mit Glanztongefäßen

Ungefähr zeitgleich mit dem steinernen URB errichtete man zu Beginn des letzten Drittels des 5. Jhs. v. Chr. südlich des späteren römisch-hellenistischen Tempelgebäudes den sog. Rechteckbau (REB I), der auf dem nach Westen abfallenden Gelände fußt<sup>697</sup> (Plan 1. 2. 3). Als einziger klassischer Bau wurde der REB, respektive die Außenmauern, schon während der alten Grabungen im Jahre 1888 entdeckt. Ungefähr 75 Jahre später wurde er erneut ausgegraben. Dieses Mal ging man bis in Schichten unterhalb des alten Grabungsniveaus hinunter und legte die architektonische Innenausstattung frei. Die Längsachse des rechteckigen Gebäudes ist leicht nach Nordosten aus der Ost-West-Achse verschoben. Somit öffnete sich der REB I sehr wahrscheinlich in Richtung der Orchestra. Vollständig erhalten ist die westliche Rückwand des REB I, die im Verbund mit den beiden Langseiten steht, die nicht mehr in ihrer vollen Länge überdauert haben. Die südliche Mauer ist zudem teilweise mit der ‚älteren Grenzmauer‘ überbaut worden und die Ostseite durch die Erbauung der hellenistischen Säulenstellung vollständig verloren gegangen. Die erhaltenen Ausmaße des Baus betragen 4,25 auf 6,25 m. Ebenso wie beim URB, MRB, den Oval- und Kurvenbauten stehen die länglichen Mauerquader auf einem Feldsteinfundament, das als Ausgleich des Bodengefälles hier nur im westlichen Teil verlegt wurde. Heyder geht davon aus, dass auch am REB I das aufgehende Mauerwerk aus Lehmziegeln aufgeschichtet war. Die Nordquadermauer weist an zwei Stellen an der Außenseite kleine Nischen auf, die jeweils durch einen mächtigen Sockelblock an der Unterkante abschließen. Bei den alten Grabungen scheint auf der gegenüberliegenden Seite ein weiterer Sockel ausgegraben worden zu sein (Plan 3). Heyder erklärt deren Funktion als Pfostensockel, die dem Quadersockel mit Lehmziegelaufmauerung vorangegangen sei<sup>698</sup>. Dennoch betont er, dass „diese an eine Ständerbauweise erinnernde Lösung (...) für griechische Verhältnisse sehr ungewöhnlich“<sup>699</sup> sei. Falls in den Nischen Holzstützen platziert waren, wäre es m. E. denkbar, dass sie zum Aufspannen eines Parasols dienten. Ein solches Plandach rekonstruiert Burkhard Fehr für die archaische ‚Tholos‘,

<sup>696</sup> Müller-Zeis 1994, 15-17; Weikart 2002, 17-24.

<sup>697</sup> Zum REB I s. Wolters – Bruns 1940, 19; Bruns 1963, 118 Taf. 158 b-c (Depot); Bruns 1964, 251-252. 249-250 Abb. 13-14; Heyder – Mallwitz 1978, 21-22. 60 Taf. 3 c; 4 a-b; 14; Schachter 1986, 77. 99; Schachter 2003, 116. 128; Leybold 2008, 130-131 Nr. 35 Taf. 116; 119 b.

<sup>698</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 22.

<sup>699</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 22.

die sich östlich des hellenistischen Tempels von Didyma befindet<sup>700</sup>. Gestützt wird diese Vermutung durch den Grabungsbefund am REB I: Offensichtlich wurden im Inneren des Baus keine Ziegel in Sturzlage gefunden.

Mit dem Mauerverband der Nordwestecke des REB I ist laut Heyder eine kleine Feldsteinmauer verzahnt, die in geringer Entfernung zur Gebäudeecke in einem rechten Winkel nach Norden umbiegt. Bei den alten Grabungen konnte das Mauerchen bis zum äußeren Tempelfundament verfolgt werden (Plan 3). Die Fortsetzung wurde wohl beim Ausheben der Fundamentgräben für den hellenistischen Tempel entfernt. Heyder und Mallwitz deuten den Mauerwinkel als Rest einer niedrigen Hofmauer<sup>701</sup>. Die Oberkante der Feldsteinmauer kommt aber mit +29,29-29,50 deutlich unterhalb der Unterkante der Quaderecke zu liegen, die sich bei ungefähr +29,50 befindet<sup>702</sup>. Somit liegen die erhaltenen Mauerhöhen knapp unterhalb des antiken Gelniveaus bei ca. +29,55 (Fußboden REB I). Wahrscheinlicher erscheint es, dass die ‚Hofmauer‘ die Fundamentlage eines Vorgängerbaus darstellt. Das Feldsteinmauerchen entspricht in Mauertechnik und -stärke den Fundamentlagen des REB I, des URB und des MRB.

Im Inneren des REB I entdeckten die Ausgräber einen Lehmfußboden bei ungefähr +29,55, den eine 1,20-1,50 m tiefe und 30 cm hohe ‚Bank‘ aus kleinen Feldsteinen überragt, die parallel zu den Außenmauern verläuft. Auffällig ist, dass die ‚Bank‘ an der Südwand deutlich schmaler ist als an der Nord- und Westwand. Darüber hinaus wird die umlaufende Kante an zwei Stellen im nordöstlichen Bereich und in der Mitte der Südseite von kleinen, rechteckigen Fortsätzen unterbrochen. Wie am inneren Mauerabsatz noch in Resten erkennbar, war die Bank mit grünem Lehm und darüber mit weißem Kalkestrich verputzt. Entlang der Südwand ist eine Rinne eingetieft, die mit dem gleichen grünen Lehm ausgestrichen war. Christoph Börker deutet Rinnen, die unter Türschwellen oder durch die Wand führen, als Abwasserkanäle, die zur Reinigung des Raumes gedient haben<sup>703</sup>. Obwohl die Rinne im REB parallel zur Wand verläuft, besaß sie eventuell dieselbe Funktion. In der Rinne wurden ein Eisenmesser sowie Fragmente grober Gebrauchsware gefunden<sup>704</sup>.

Ein weiteres Bauopfer, das an der Unterkante des Nordmauerfundaments niedergesetzt wurde, ermöglicht es, das Erbauungsdatum des REB ins letzte Drittel des 5. Jhs. v. Chr. zu setzen (Plan 1). Gemäß Bruns wurden Glanztongefäße „an den Fundamenten des Rechteckbaus beige-  
setzt“, zu denen „auch Scherben der schwarzen Ware in Kabirennapfform“<sup>705</sup> gehören. In ihrem

<sup>700</sup> Fehr deutet die um die Ringmauer (Höhe 2,50 m) liegenden Blöcke mit flachen Einlassungen, die nicht *in situ* angetroffen wurden, als Sockel für Stützen, die ein ephemeres Laubdach aus Zweigen oder Stoff getragen haben, s. Fehr 1971/1972, 29-34. Ausgehend von einer attischen Inschrift wäre es vorstellbar, dass der REB ebenfalls nur zu Festzeiten mit einem Parasol- oder Laubdach versehen wurde. In einem Vertrag zwischen Diognetos und den Orgeones des Heros Egretes in Athen wurde vereinbart, dass Diognetos das Heiligtum der Orgeones für zehn Jahre mietet. Die Häuser darin wurden jedoch ohne Dach und Türen bereitgestellt. Für deren Beschaffung musste der Mieter selbst sorgen, s. IG II<sup>2</sup> 2499; Ferguson – Nock 1944, 79-81; Ekroth 2002, 144. 148-149.

<sup>701</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 22. 59-60.

<sup>702</sup> Heyder – Mallwitz 1978, Taf. 4 b.

<sup>703</sup> Börker 1983, 12.

<sup>704</sup> s. Kabirionarchiv DAI Athen.

<sup>705</sup> Bruns 1964, 261.

Grabungsbericht von 1964 bildet Bruns hierzu ein Karchesion und einen Einhenkelbecher ab, die scheinbar als die beiden alleinigen Bestandteile des Bauopfers aufzufassen sind<sup>706</sup>. Leider hielten die Ausgräber nicht fest, ob die Gefäße ähnlich den Baudepots am URB, MRB oder auf der Mauer M 58 ineinander gestellt, auf dem Kopf oder in anderweitiger Position vorgefunden wurden. Aus dem Fundbuch wie auch der Fundkartei des Grabungsarchivs geht nur hervor, dass die beiden Gefäße am „Nordrand 7-22cm südl. 2,85-3,25m westl. vom Ostende direkt an der Orthostaten-UK bei ca. 29.60“<sup>707</sup> freigelegt wurden. Das bedeutet, dass der Becher und das Karchesion auf einer sehr kleinen, rechteckigen Fläche von ungefähr 15 cm Breite und 40 cm Länge gelegen haben. Überraschenderweise enthält die Fundkartei aber noch ein weiteres Glanztongefäß, einen Kantharos der Form 3 oder 4, für den dieselbe Fundlage vermerkt wurde<sup>708</sup>. Wie es scheint, lagen drei Gefäße auf sehr engem Raum beieinander. Aufgrund der geringen Größe und Qualität der Fotografie auf der Karteikarte ließ sich die Kantharosform nicht genauer bestimmen oder gar in Heimbergs Publikation der Keramik ermitteln<sup>709</sup>. Darüber hinaus listeten die jüngeren Ausgräber eine ganze Reihe, ca. zehn Stück, von weiteren Glanztonvasen auf, die vollständig oder nahezu komplett unter dem Fußboden, der ‚Bank‘ oder nahe der Orthostatenunterkante geborgen wurden<sup>710</sup>. Bisweilen ist die Bemerkung „Fundamentbeigabe“ beigefügt. Aus den An-

<sup>706</sup> Bruns 1964, 251-252. 252 Abb. 15-16; Heimberg 1982, 23. 129 Nr. 90 Taf. 4: Karchesion, Theben Arch. Mus., letztes Drittel 5. Jh. v. Chr. 27. 131 Nr. 125 Taf. 8: Einhenkelbecher, Theben Arch. Mus., letztes Drittel 5. Jh. v. Chr. Bei Rita Müller-Zeis und Stefan Weikart werden die beiden Gefäße als ein Bauopferensemble angeführt, s. Müller-Zeis 1994, 59. 104 Nr. 94; Weikart 2002, 63-64. 166 Nr. III 8. Heyder und Mallwitz erwähnen die Gefäße nicht. Heyder bezeichnet den Bau als einen der „frühesten Anlagen im Heiligtum“, s. Heyder – Mallwitz 1978, 22. Mallwitz datiert den REB ohne jede Begründung ins 4. Jh. v. Chr., s. Heyder – Mallwitz 1978, 60-61. s. Fundkartei, Kabirionarchiv DAI Athen.

<sup>708</sup> Inventarnr. K 187, s. Karteikasten „K 1500-2200“, Kabirionarchiv DAI Athen; vgl. Heimberg 1982, Taf. 3-4.

<sup>709</sup> Leider veröffentlichte Heimberg die Glanztonware ohne die Inventarnummern der Ausgrabung und ohne eine entsprechende Konkordanz. Heimberg hat die Fundorte „nicht aufgelistet, da sie nichts besagen“, s. Heimberg 1982, 126.

<sup>710</sup> Einträge aus der unpublizierten Fundkartei im Karteikasten „K1500-2200“, s. Kabirionarchiv DAI Athen.

1. Inventarnr. A 23: Kantharos der Form 2 (?) (Ende 6. Jh. v. Chr.) mit flach zusammengedrückten Henkeln und Kegelfuß, gefunden 1956, „*Rechteckbau zwischen M21 [Westmauer] und M23 [Westbank], Niv. 29.56-29.40 Fundamentbeigabe*“.

2. Inventarnr. A 156: Kantharos (?), „*Rechteckbau Nordmauer UK 1,30m östl. Westecke, Niv. 29,46; Oberlage Fundamentbeigabe*“.

3. Inventarnr. A 236: Kantharos mit Kegelfuß und ohrenförmigen Henkeln (Form 4 oder 5), „*Rechteckbau Nordwand innen, 1,10m östl. NW-Ecke, Niv. 29,64 [unter ‚Bank‘] vgl. A268*“.

4. Inventarnr. A 268: Kantharos mit Kegelfuß und ohrenförmigen Henkeln (Form 4 oder 5), „*Rechteckbau Nordwand Innenseite, Niv. 29.67-29.60 d.h. unter ‚Bauhöhe‘ vgl. A236*“.

5. Inventarnr. A 284: Karchesion der Form 2 mit Ringhenkeln (vgl. Heimberg 1982, 130 Nr. 92-97 Taf. 6, letztes Drittel 5. Jh. v. Chr.), „*ES [Einschwemmung] Rechteckbau 1,10m südl. Nordwand Innenseite, Niv. 29.67*“.

6. Inventarnr. A 158a und b: zwei Kantharoi mit Ringhenkeln (Form 3 oder 6), „*Rechteckbau 2,30m südl. Nordwand, Niv. 29.30*“.

7. Inventarnr. A 264: Kantharos mit breitem Kegelfuß und kleinen Ohrenhenkeln (Form 4 oder 5), „*Rechteckbau M22 [Nordmauer] Südseite Fundamentk., Niv. 29.30*“.

8. Inventarnr. A 273: Kantharosunterteil mit Kegelfuß, „*Rechteckbau Nordwand Innenseite, Fundamentbeigabe, Niv. 29.30*“.

9. vielleicht auch Inventarnr. A 29, Kantharos der Form 3 (?) mit tief gesetztem Griffdorn, über den Rand gezogenen, ohrenförmigen Henkeln und breitem Kegelfuß, ohne Fundortangabe; ebenso Inventarnr. A 37: Kantharos (?).

Im östlichen Bereich des Baus wurden bei den alten Grabungen „etwa 20 Gefäße, meist schwarze Kantharoi, theils ganz, theils in Scherben“ (s. Anm. 721) gefunden, jedoch in einer höheren Fundlage ab ca. +30,20 und tiefer, d. h. über dem Fußbodenniveau.

gaben kann gefolgert werden, dass sich im Inneren nahe der Nordwestecke unterhalb der ‚Bank‘ bei +29,67/60 zwei Kantharoi mit Kegelfuß (Form 4 oder 5)<sup>711</sup> und ein Karchesion, das ins letzte Drittel des 5. Jhs. v. Chr. datiert, befanden<sup>712</sup>. Nahe der Fundamentkante in der Nordwestecke entdeckte man ein weiteres Glanztongefäß<sup>713</sup>. Gleichfalls an der Innenseite der Nordwand, ca. 30 cm tiefer an einer nicht näher bestimmbar Stelle, wurden zwei Kantharoi mit Kegelfuß angetroffen<sup>714</sup>. In 2,30 m Entfernung von der Nordmauer an einer unbestimmbar Stelle im Rauminnen unterhalb des Fußbodens lagen ebenfalls zwei Kantharoi<sup>715</sup>. Wie es scheint, wurden insbesondere entlang der Nordmauer unterhalb des Bodens sowie nahe den nördlich gelegenen Fundamenten eine erstaunliche Anzahl an größtenteils unversehrten Glanztongefäßen entdeckt, die ins letzte Drittel des 5. Jhs. v. Chr. datieren. Die wenigen Fragmente von Kabirenbechern, deren Fundortangabe „REB“ lautet, stammen dagegen allesamt aus den späteren Einfüllschichten der ‚hellenistischen Aufschüttung‘<sup>716</sup>.

Über den Fußboden und die Feldsteinbank gingen mehrere Lehmschichten hinweg, die in der Mitte des Raumes von einer Brandschicht bedeckt waren<sup>717</sup>. Eine weitere Brandschicht, die jedoch von den Lehmschichten überdeckt wurde, befand sich im südwestlichen Teil des Baus<sup>718</sup>. In der Raummitte wurden auf Höhe des Fußbodens wenige Fragmente von Kabirenbechern, schwarzer Glanztonware und der attischen St.-Valentin-Gattung gefunden<sup>719</sup>. Über diesen Lehm- und Brandschichten vermerkten die Ausgräber nur mehr Abraum und Einschwemmschichten, die nach den Grabungen von Wolters die ausgehobene Fläche wieder verfüllten.

Die alten Ausgräber, die zum Ende der Kampagne des Jahres 1888 beim Freilegen der südlichen Tempelfundamente auf die Säulenreihe zwischen Tempel und Treppenstraße sowie die Außenmauern des REB trafen (Plan 3), beschreiben, dass die Arbeiter im Nordostbereich des REB in einer Tiefe von ca. +30,20 auf eine Brandschicht und „die üblichen Funde“ gestoßen seien, von denen Terrakotten, Glasperlen, Bronze- und Bleitierfiguren sowie Fragmente und Gefäße der schwarzen Glanztonware aufgezählt werden. Die genannten Fundgattungen zählen im Kabirion zum Fundmaterial der archaischen und klassischen Zeit<sup>720</sup>. Am häufigsten waren sie

<sup>711</sup> vgl. Heimberg 1982, Taf. 4-5.

<sup>712</sup> s. Nr. 3, 4 und 5 in Anm. 710.

<sup>713</sup> s. Nr. 2 in Anm. 710.

<sup>714</sup> s. Nr. 7 und 8 in Anm. 710.

<sup>715</sup> s. Nr. 6 in Anm. 710.

<sup>716</sup> Nur ein Fragment, **107**, scheint nahe der Innenseite der Nordmauer bei +29,30 gefunden worden zu sein. Dort wurde aber auch eines der Fragmente der Tonglocke **283** aufgelesen, deren restliche Teile auf den gesamten Südbereich des klassischen Heiligtums verteilt waren. Die beiden kleinen Scherben scheinen also ebenfalls bei der Terrassierung des Heiligtums an Ort und Stelle gelangt zu sein.

<sup>717</sup> Von +29,60-29,80 wurde eine rote Lehmschicht und bis +30,00 eine gelbe dokumentiert, s. Grabungstagebücher REB, Kabirionarchiv DAI Athen.

<sup>718</sup> Bruns 1964, 251.

<sup>719</sup> Befund A 177, s. Fundkartei, Kabirionarchiv DAI Athen.

<sup>720</sup> Tagebuch 1887/88, Eintrag vom 13.4.1888. Die Fundlage der Brandschicht wird wie folgt beschrieben: „An der Südseite des Tempels, westlich vom Ansatz der „guten Mauer“ [= Säulenreihe L] wird in die Tiefe gegraben (Grube II) es tritt dabei in einer Tiefe von etwas 1,20 m eine Brandschicht auf, die die üblichen Funde, wenn auch noch in geringem Maße liefert. Auch die Erde darüber enthielt schon solche, darunter eine Terrakottafigur (Eros stehend) von jüngerem Stil [hellenistisch].“ Die heute erhaltene OK des Säulenreihenfundaments liegt zwischen +30,62-30,59 (Plan 2), die UK bei +30,20 „auf festem gewachsenem Boden“, s. Heyder – Mallwitz

aber in der ‚hellenistischen Aufschüttung‘ miteinander vermengt. Die beschriebene Brandschicht scheint also über den Lehmschichten im Inneren des Baus angetroffen worden zu sein, bei denen es sich um die Reste verstürzter Lehmziegelmauern gehandelt haben könnte. Am 14. April 1888 wurde dann die Nordmauer des REB und in allernächster Nähe eine kleine Menge an Funden klassischer und archaischer Zeit entdeckt, die ausgehend vom umgebenden Grabungsniveau vermutlich ebenfalls Teil der ‚hellenistischen Aufschüttung‘ waren<sup>721</sup>. Für den Folgetag betonten die Ausgräber, dass beim Freilegen der Mauern des REB kaum weitere Fundstücke verzeichnet werden konnten.

Was nun den Zeitpunkt der Auflassung bzw. der Überbauung des REB durch die ‚ältere Grenzmauer‘ betrifft, so richten sich Heyder und Mallwitz nach Brauns Datierung des Gefäßes **221** in das 2. Viertel des 3. Jhs. v. Chr.<sup>722</sup> Der Becher wurde in zwei Teile zerbrochen in der Mitte des REB aufgefunden. Der eine Teil befand sich auf der zentralen Brandschicht, die die Zerstörung des Gebäudes markiert, und der andere Teil wurde in einer Erdschicht ergraben, die die Brandschicht abdeckte<sup>723</sup>. Demzufolge lag das Tongefäß oberhalb der vermutlich verstürzten Lehmmauern. Wegen seiner Fundlage kommt dem Becher eine entscheidende Bedeutung hinsichtlich der klassischen Nutzungsphase des Kabirions und des Herstellungszeitraums der Kabirenbecher zu. Auch der Zeitpunkt der Auflassung des REB und das Erbauungsdatum der ‚älteren Grenzmauer‘ basieren allein auf der Datierung des Bechers **221**. Den Brandspuren zufolge stand der Becher in einem Feuer, von dem möglicherweise auch die umgebende Brandschicht herrührt<sup>724</sup>. Sofern man nicht davon ausgehen möchte, dass der Becher auf dem Parasoldach stand, als der REB durch einen Brand zerstört wurde, deutet die Lage von Brandschicht und Becher oberhalb der mittigen Lehmschichten darauf hin, dass das Gefäß, nachdem der REB zu-

---

1978, 24. Es ist nicht ganz klar, ob die Ausgräber mit „Ansatz“ der Mauer die OK oder UK meinen. Sicher ist jedoch, dass der Stylobat sowie die meisten Blöcke der darunter verlaufenden Läuferreihe nach der alten Grabung abgenommen wurden. Die ursprüngliche OK des Stylobats hatte somit bei ungefähr +30,40 gelegen, die UK bei ca. +30,00, s. Heyder – Mallwitz 1978, 24 Taf. 3 c. Die Brandschicht scheint also bei +30,20 oder sogar +28,80 entdeckt worden zu sein. Nach der Beschreibung der alten Ausgräber fand man in der Schicht über der Brandschicht die Terrakottastatue des Eros aus dem frühen 4. Jh. v. Chr., s. Schmaltz 1974, 2. 138-139. 183 Nr. 379 Taf. 30.

<sup>721</sup> Folgende Funde wurden im Tagebuch 1887/88 für den 14. April 1888 notiert: „Etwa 20 Gefäße, meist schwarze Kantharoi, theils ganz, theils in Scherben, 37 bemalte Scherben (darunter ein Frauenkopf mit Inschrift ΣΑΤΥ; zur Kabirenvasse?), 4 Scherben mit eingeritzten Inschriften: ΗΙ – ΚΑ – und ΑΙΔΟΝ – und ΑΙΔΟΣ, 3 Terracottathierchen. 1 Fuß eines Stieres (?) von besonderer Größe, 1 Terracottarelieff länglich oval, oben durchbohrt mit recht hübscher Darstellung eines Pan mit Hund, ἀποσκοπέων, 2 Terracotten, menschlich, 1 weiblicher Kopf, 1 Relieffragment (Bein mit Hintertheil eines Thieres), 1 bronzener Stilus und allerlei Kleinigkeiten (Münze, Perlen).“ Obgleich die 20 Glanztonkantharoi eine auffällige Anhäufung darstellen, handelte es sich bei diesen Funden um zerscherbtes Material, das vor Einbringung der ‚hellenistischen Aufschüttung‘ im Zentrum verteilt wurde. Als Beleg dient das Fragment „mit Inschrift ΣΑΤΥ“, das von der Rückseite der Kabirscherbe **302** stammt, wohingegen die Kabirscherbe nördlich des Tempels jenseits der ‚älteren Grenzmauer‘ in der mächtigen Fundschicht zu Tage trat. Insgesamt deutet die Beschreibung der Funde, die zum Teil auf einzelne Stücke zurückverfolgt werden können, ebenfalls auf eine Datierung in vorhellenistische Zeit, s. Schmaltz 1974, 15-16. 138. 183 Nr. 378 Taf. 29: [Terrakottarelieff](#) mit Pan und Hund, Athen NM 10400, 2. Hälfte 5. Jh. v. Chr.; Wolters – Bruns 1940, 40-41 Nr. 45: [Bronzestilus](#) mit Panfigürchen, dessen Kopfputz den Schaber bildet, Weihinschrift in ionischen Buchstaben, nach 400 v. Chr.

<sup>722</sup> Braun – Haevernick 1981, 32; s. B. I. 6. *Frühhellenistische Imitationen klassischer Kabirenbecher*.

<sup>723</sup> Braun – Haevernick 1981, 32.

<sup>724</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 22 mit Anm. 58. 23; Braun – Haevernick 1981, 15-16. 32.

sammengestürzt war, an Ort und Stelle gelangte. Die untypische Form und Bemalung legt aber nahe, dass der ‚Kabirenbecher‘ **221**, ähnlich den Bechern [226](#), [227](#) und [228](#) auf der Mauer M 58 im Osten des Heiligtums, im frühen Hellenismus in Nachahmung klassischer Originale entstanden war. Somit wäre auch der REB in Verbindung mit einem Opferritus, in dem Feuer und vielleicht auch der ‚Kabirenbecher‘ **221** eine Rolle spielten, gleichsam bestattet worden.

Während der Grabungen des Jahres 1962 wurden auch südöstlich des REB I mehrere Mauerzüge im östlichen Abschnitt der hellenistischen Treppenstraße entdeckt, die Bruns aufgrund der Höhenlage sowie der umgebenden Funde als klassische Gebäudeteile identifizierte (Plan 1. 2). Recht sicher zu einem Bau gehörig sind die Schmalseite M 46 und Teile der im Verband stehenden Langseiten, M 35 und ein nicht benannter Mauerzug, im Folgenden als M ? bezeichnet<sup>725</sup>, die einen leicht trapezförmigen Grundriss ergeben. Die grob behauenen Porosquader dieser Mauern, im Folgenden als REB II benannt, fußen in der Nordwestecke und am Südende der westlichen Langseite auf einem Feldsteinfundament, das an der Außenseite der Nordostecke scheinbar in zwei Stufen verlegt wurde. Die zeichnerischen und fotografischen Ansichten lassen aber nicht sicher entscheiden, ob es sich eventuell auch um eine ältere Struktur handelt, die vom REB II überlagert wurde<sup>726</sup>. Ähnlich dem REB I wurde entlang der Innenwände des REB II eine um 10-30 cm höher liegende Bank von durchschnittlich 1 m Breite eingebaut. An einer Stelle nördlich der späteren Quermauer M 47 wurde noch rote Lehmerde – vergleichbar der grünen Lehmerdeschicht im REB I – auf der umlaufenden Feldsteinunterlage beobachtet, in der die Ausgräber eine Fußbodenlage vermuteten<sup>727</sup>.

Ein mögliches Erbauungsdatum des REB II kann nur recht grob bestimmt werden. Für eine Errichtung in klassischer Zeit sprechen die Ähnlichkeiten in Grundriss und Innenausstattung zum REB I, der recht sicher im letzten Drittel des 5. Jhs. v. Chr. erbaut wurde. Zu einer Datierung kann der nahezu vollständige Kabirenbecher [240](#) verhelfen, der unterhalb der äußeren, nördlich an die Nordwestecke anfügenden Feldsteinstufe gefunden wurde. Nach Aussage der Ausgräber befand er sich ungefähr 10 cm unterhalb der Feldsteinoberkante. Die Informationen im Fundbuch und in der Fundkartei sind zu spärlich, um zu beurteilen, ob das Gefäß intentionell deponiert wurde oder Teil der Fundamentierungseinfüllung war. Folglich kann für den REB II nur ein ungefähres *terminus post quem* mit dem letzten Drittel des 5. Jhs. v. Chr. gegeben werden, der nach unten mit dem Bau der Treppenstraße und der zugehörigen Westhalle eingegrenzt werden kann (Plan 2), die frühestens zu Beginn des 3. Jhs. v. Chr. und spätestens im 3. Viertel des 3. Jhs. v. Chr. errichtet wurden. Heyder schreibt die Mauerzüge M 35 A, M 35, M 46, M ? und den Schwellstein ebenfalls der klassischen Zeit zu, Albert Schachter verlegt sie in die Zeit

<sup>725</sup> Offensichtlich wurde keine Nummer für diese Mauer vergeben; auf den schematischen Plänen bei Heyder – Mallwitz 1978, Taf. 13-22 fehlt sie völlig, obwohl sie auf dem Steinplan eingetragen wurde (Plan 2). Sie fehlt auch bei Bruns 1967, 228-229 Abb. 1.

<sup>726</sup> Bruns 1964, 254 Abb. 20. 257 Abb. 22; Heyder – Mallwitz 1978, Taf. 5 d.

<sup>727</sup> Fundkarteikarten zu den beiden Befunden K 505 und K 506 (= **159**, s. Kurzkatalog), s. Kabirionarchiv DAI Athen. Zur Lage von M 47 s. Heyder – Mallwitz 1978, Taf. 14.



nach der Neugründung Thebens im Jahr 316/315 v. Chr.<sup>728</sup> Als Grund für seine späte Datierung nennt Schachter die identische Orientierung der REB II und der hellenistischen Mauer M 54. Beide Mauern unterscheiden sich aber deutlich in der Mauertechnik: Anders als die Mauern des REB II wurde M 54 aus regelmäßig geformten Quadern mit Randschlag errichtet<sup>729</sup>.

Dem REB II nach Westen vorgelagert verläuft der Mauerzug M 35 A in Nord-Süd-Richtung, dessen Höhen bei +31,18-31,94 eingemessen wurden (Plan 1. 2). Nördlich von M 35 A leicht nach Osten versetzt dokumentierten die Ausgräber das „linke Tüргewände eines Hauses“ nebst einem Schwellstein, der bei ca. +30,80 liegt<sup>730</sup>. Trotz des Höhenunterschieds der beiden Mauerabschnitte von ungefähr 1 m, der durch die Neigung des Geländes bedingt sein kann, lassen sich die Mauer M 35 A und der Schwellstein zu einem gemeinsamen Bau von rechteckiger Form rekonstruieren, dessen Ost- und Südmauer jedoch unter dem REB II zu liegen kamen. Somit wäre dieser Bau dem REB II vorangegangen, der ihn später dann ersetzte.

Südlich des REB II und westlich der Mauer M 35 A entdeckten die Ausgräber unterhalb des Nordendes der Westhalle – gemäß den Höhenangaben in klassischen Schichten fußend – einige Blöcke (M 17), die in einer Flucht liegen und an die eine einfache, einreihige Feldsteinmauer anstößt. Beide Mauerarten erinnern an die Feldsteinhalbkreise bzw. das Quaderrund des URB.

#### *g) Die Funktion der Rechteckbauten*

Die rechteckige Bauform und der umlaufende, erhabene Fußbodenstreifen stellen zwei Kriterien dar, die für archaische oder klassische Banketthäuser typisch sind<sup>731</sup>. Infolgedessen kann angenommen werden, dass die Rechteckbauten I und II zur Aufstellung von Klinen und zur Abhaltung von Gelagen genutzt wurden. Nach Christina Leypold lassen sich Ungenauigkeiten in der Breite der umlaufenden Fußbodenbank wie im Fall des REB I des Häufigeren in Bankettgebäuden beobachten, die vielleicht auf unterschiedliche Klinengrößen und deren grundsätzlich ephemeren Charakter zurückzuführen sind<sup>732</sup>. Nicht zu belegen, aber aufgrund des rechteckigen Grundrisses denkbar, könnten auch Bau D, die ‚Hofmauer‘ des REB I, der Nachbarbau des REB II, M 35 A und der Schwellstein und die Ostbauten als Banketthäuser gedient haben (Plan 1). Auffällig ist, dass die Innenräume von REB I und II nur für wenige Klinen Platz geboten hätten, vielleicht für nicht mehr als neun bis elf Stück pro Bau. Leypold rekonstruiert im Fall des REB I sogar weniger Klinen – nur acht bis neun Personen hätten hier lagern können<sup>733</sup>. Waren jedoch mehr Bauten als REB I und II als Bankettgebäude genutzt worden, dann galten die

<sup>728</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 43; Schachter 1986, 80 Anm. 5.

<sup>729</sup> Vgl. Bruns 1963, Taf. 159 b (REB II) mit Bruns 1967, 263 Abb. 59 (M 54).

<sup>730</sup> Bruns 1963, 119 Taf. 158 e; Bruns 1964, 255. 253 Abb. 18. 254 Abb. 20; Heyder – Mallwitz 1978, 43; Schachter 1986, 80. Die genaue Position wurde weder beschrieben noch im Steinplan vermerkt. Allein Heyders Anmerkung, dass sich am Ostende der Antrittsstufe der Treppenstraße ein Schwellstein befindet sowie die Abbildungen zu diesem Befund ermöglichen es, die ungefähre Position der Schwelle und der Türwange zu ermitteln.

<sup>731</sup> s. Anm. 451 und die Diskussion zu Banketthäusern in Abschnitt *E I. 7a) Der Mittlere Rundbau*.

<sup>732</sup> Leypold 2008, 148-150.

<sup>733</sup> Leypold 2008, 146. 180.

beiden Rechteckbauten eventuell nicht als exklusive Speiseorte einer etwaigen elitären Symposionsgemeinschaft.

*h) Der Apsisbau und die Nordbauten (M 54 mit M 73): Geometrischer Tempel und hellenistischer Bau*

Nachdem bei den Sondierungsarbeiten des Jahres 1956 ein Teil einer Aschenstelle im Nordwesten des Kabirions angegraben wurde, deckte man den Bereich ab und setzte die Grabungen 1965 an dieser Stelle fort. Dabei legten die Ausgräber den sog. Apsisbau frei<sup>734</sup> (Plan 1. 2). Erhalten sind einfache Feldsteinlagen, die auf einem von Südosten nach Nordwesten abfallenden Gelände gründen<sup>735</sup>. Die östliche Apsismauer ist vergleichsweise gut erhalten und verläuft über den Apsisbogen hinaus nach Norden gerade weiter. Der westliche Abschnitt hingegen ist nur noch an einzelnen Stellen ergraben worden. Im südlichen Abschnitt bildet eine West-Ost-Mauer eine 3,50 m breite, einbindende Querwand, die in der Mitte einen Eingang freilässt. Über die Eingangswand hinaus sind die Längsmauern als Anten fortgesetzt. Der apsidial angelegte Bau ist ca. 5,30 m lang. Auf der Längsachse inmitten des Baus lag bei +29,39 die Aschestelle, die 1956 entdeckt wurde. Südlich des Eingangs war wenig höher bei +29,68 ebenfalls ein Ascherest erkannt worden.

Die Bautechnik – Feldsteine im Lehmörtelverbund – ist an den anderen klassischen Bauten nicht anzutreffen. Bei den erhaltenen Mauern des Apsisbaus dürfte es sich um die Fundamente des Gebäudes handeln. Somit würde die größere Aschestelle unterhalb der Fundamentunterkante und die kleinere ungefähr auf Höhe der Grundmauern liegen. Daher nehmen Bruns und Heyder an, dass es sich bei den Aschestellen um 60-100 cm bzw. 30-70 cm tiefe Gruben gehandelt hätte, in denen Feuer entzündet wurden. Über den genauen Befund oberhalb der Aschestellen gibt Bruns leider keine Auskunft. Hinzu kommt, dass dieser Bereich sehr wahrscheinlich durch spätere Baumaßnahmen gestört wurde. Ob in der Grube nur einmalig oder mehrmals Feuer brannten oder die Vertiefung zur Einfüllung von Asche genutzt wurde, kann nicht entschieden werden. Schlussendlich lässt sich deren ehemaliger Zweck nicht eindeutig bestimmen.

Der gerundete Mauerverlauf im nördlichen Teil führt zur Rekonstruktion und Benennung des Baus als Apsisbau. Zu bedenken ist aber, dass der Mauerverlauf weitestgehend rekonstruiert und gerade am Scheitelpunkt der Apsis die Mauer vollständig unterbrochen ist. Ein größerer Feldstein, der den postulierten Türwangen des Ovalbaus ähnelt<sup>736</sup>, bildet hier das Nordende der gekrümmten Mauer. Der Stein liegt auf der Flucht der nördlich anschließenden Nord-Süd-Mauer, von der etwas weiter nördlich eine kurze Feldsteinreihe nach Westen abgeht<sup>737</sup>. Laut Bruns ist die Befundsituation an dieser Stelle aber unklar.

<sup>734</sup> Zum Apsisbau s. Bruns 1966, 209 Taf. 216 b; Bruns 1967, 237 (Zitat). 237-241. 239-241 Abb. 14-16. 263 Abb. 58; Heyder – Mallwitz 1978, 37-38 Taf. 8 d; Schachter 1986, 80. 103.

<sup>735</sup> Die UK der Mauern liegt im Norden bei +29,52, im Süden bei +30,01. Die Feldsteinmauer-OKen liegen im Ostabschnitt des Baus von Norden nach Süden bei +30,22, +29,92, +30,24 und +30,11. Im Westabschnitt befinden sie sich bei +29,51, +29, 12 und +29,61, ebenfalls von Norden nach Süden (Plan 2).

<sup>736</sup> s. E. I. 7a) *Der Mittlere Rundbau*.

<sup>737</sup> Bruns 1967, 240-241 Abb. 15-16.

Sie beschreibt auch, dass nördlich und nordöstlich des Apsisbaus „eine Anzahl älterer Feldsteinmauern“<sup>738</sup> angeschnitten wurde. Ihren Beschreibungen folgend und mit Blick auf die Grabungsfotografien scheint die nordöstlich gelegene Mauer aus Findlingssteinen bestanden zu haben. Bruns schreibt, dass sie für die betreffenden Mauerzüge „noch keine Deutung zu geben vermag“<sup>739</sup> und sie daher nicht in den Heiligtumsplan eintragen möchte. Nur eine kurze Linie mit der Höhenangabe „+31,10“ fand Eingang in den schematischen Plan des Grabungsberichts des Jahres 1965<sup>740</sup> (Plan 1). Danach wird die Mauer nicht mehr erwähnt. Es wäre möglich, dass die Ausgräber den Teil einer größeren, architektonischen Struktur freigelegt hatten, die in den Folgekampagnen jedoch nicht weiter untersucht wurde. Da Bruns es unterließ, die ‚Findlingsmauer‘ sowie die benachbarten Mauern in den Steinplan zu übertragen, scheinen sie bei der endgültigen Publikation übersehen worden zu sein. Die schroffe Steinoberfläche und längliche Form der ‚Findlinge‘ findet ihresgleichen am ehesten unter den Quadermauern der klassischen Bauten im Kabirion, wobei mit diesem Vergleich aber keine fundierte Datierung der ‚Findlingsmauer‘ einhergehen kann.

Oberhalb dieser Feldsteinmauer und zwischen den ‚Findlingen‘ stieß man auf den nahezu vollständig erhaltenen, figürlich bemalten Kabirenbecher **74** und den ungebrochenen Kreisel **282**. An eben dieser Stelle lagen, ähnlich wie am Oberen Rundbau (ORB)<sup>741</sup>, zahlreiche weitere Keramiknester, die vor allem aus ornamental verzierten Kabirenbechern bestanden. In Verbindung mit dem Kreisel **282** war zudem eine Vielzahl an Eisenmessern aus dem Boden gehoben worden<sup>742</sup>. All diese Funde befanden sich jedoch in Auffüllschichten, die den Apsisbau wie auch die ‚Findlingsmauer‘ ab ca. +29,50 vollständig überdeckten und mit Keramik und Terrakotten versetzt waren, die zeitlich nicht über das 4. Jh. v. Chr. hinausgehen<sup>743</sup>. Die Zusammensetzung der Schichten gleicht den Verfüllungen, die im Zuge der hellenistischen Terrassierungsarbeiten auch andernorts im Kabirion festgestellt wurden und die bei den alten Grabungen südlich und westlich des Apsisbaus neben der Treppe G aufgedeckt wurden (Plan 3). Dass die Fragmente von Kabirenbechern, die innerhalb des Apsisbaus und bei den Findlingen zusammengeführt wurden, sich nicht mehr am Ort ihrer ehemaligen Nutzung oder Niederlegung befanden, führt z. B. das Fragment **9** vor Augen, von dem ein Teil beim URB und ein anderes beim Apsisbau zu Tage trat.

Der Befund lieferte nur wenige Funde, mit denen eine Datierung für den Apsisbau gewonnen werden kann. Bruns bedient sich hierfür des Bechers **74**, den sie dem frühen 4. Jh. v. Chr. zu-

<sup>738</sup> Bruns 1967, 240. 241 Abb. 16.

<sup>739</sup> Bruns 1967, 240. 241.

<sup>740</sup> Bruns 1966, 208-209 Abb. Plan 1.

<sup>741</sup> s. *Appendix 5. Der frühhellenistische ‚Obere Rundbau‘ – ein nachklassisches Kabirenbecherdepot?*

<sup>742</sup> Inventarnr. M 737 und M 760/K 1506 bei +29,90-29,70, s. Kabirionarchiv DAI Athen.

<sup>743</sup> Zu den Terrakottafunden, s. Schmaltz 1974, 3 Anm. 13. 43. 154 Nr. 83 Taf. 6 (Anfang 4. Jh. v. Chr.). 46-47. 155 Nr. 94 b Taf. 7 (frühklassisch). 61. 161 Nr. 146 a (um 400 v. Chr.). 103-104. 173 Nr. 266 b (frühklassisch). 110. 175 Nr. 294 (Ende 5. Jh. v. Chr.); Heyder – Mallwitz 1978, 37. Folgende Fragmente von Kabirenbechern wurden im Zusammenhang mit dem Apsisbau gefunden, s. **9, 16, 17, 22, 53, 55, 59, 74, 77, 81, 108, 122, 132, 148, 171, 235, 236, 238, 241, 251, 252, 271, 272, 274, 277, 279** und **282**.

weist. Somit sei auch der Apsisbau nicht vor Beginn des 4. Jhs. v. Chr. angelegt worden. Da dieser Fund aber aus den Einfüllschichten stammt, können diese, wie es auch Heyder richtig bemerkt, nicht zur Bestimmung des Baubeginns oder des Zerstörungszeitpunkts herangezogen werden. Nach Meinung von Heyder deutet das Scherbenmaterial nur darauf hin, dass der Apsisbau „trotz seiner altertümlichen Grundrißform und schlichten Bauweise nicht sehr früh datiert werden muss“<sup>744</sup>.

Als Ansatzpunkt, um einen *terminus post quem* für die Erbauung zu setzen, können die Fragmente **147** eines böotisch-schwarzfigurigen Kantharos, der zwischen 500 und 470 v. Chr. einzuordnen ist<sup>745</sup>, dienen. Gemäß der Fundkartei wurde ein Fragment östlich des Apsisbaus und eines im Inneren bei +29,30-28,76 dem Boden entnommen<sup>746</sup>, d. h. die Fragmente **147** lagen unterhalb der Oberkante der Apsismauer in Schichten, die nicht mit Kabirenbecherscherben vermischt waren – demnach auf einem spätarchaischen Niveau. Im Fundbuch wurde jedoch die Vermutung notiert, dass es sich in diesen Höhen womöglich um gestörte Schichten handelte. Für den Apsisbau scheint also kein stratigraphischer Kontext der Erbauungszeit mehr erhalten zu sein. Sicher ist allein, dass der Bau auf einem recht tiefen Niveau gründet.

Grundsätzlich stellen apsidiale Gebäude mit und ohne Anten eine architektonische Leitform der proto- bis spätgeometrischen Epoche dar. In jener Zeit wurde diese Bauform laut Alexander Mazarakis Ainian vor allem für Tempelgebäude gewählt<sup>747</sup>. Im Erscheinen von Apsisbauten in nachgeometrischer Zeit vermutet Mazarakis Ainian einen bewussten Rückgriff, um das hohe Alter einer Kulttradition aufzuzeigen. Der Apsisbau könnte daher mit der Absicht, das Bestehen des Kabiroskults bis in mythische Vorzeit zurückzusetzen, in Nachahmung geometrischer Bauten im 5. Jh. v. Chr. errichtet worden sein. Mazarakis Ainian bezieht sich aber vor allem auf archaische Apsidialbauten. Für die klassischen Perioden sind im Grunde keine Gebäudestrukturen mit apsidialer Rückwand überliefert<sup>748</sup>. Nimmt man nun den Grundriss zum Ausgangspunkt einer Datierung, so müsste das Erbauungsdatum grob in geometrische Zeit verlegt werden. Dann würde der Apsisbau den ältesten Bau im Temenos darstellen, dessen Eingang auffälligerweise der Votivkonzentration aus der mächtigen Fundschicht gegenüberliegt, in deren Nähe m. E. auch der Aschealtar rekonstruiert werden muss. Wertet man die Aschegruben als Zeichen ritueller Vorgänge, dann diene der Apsisbau vielleicht als eine Art Bothrostempel für Kabiros und/oder Pais<sup>749</sup>.

<sup>744</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 37.

<sup>745</sup> s. hierzu den Katalogeintrag von **147**.

<sup>746</sup> Fundlage von **147**: Das Fragment mit der Inventarnr. A 149 lag „6m südl. M 80 (Graben A), Niv. 29,30-28,97“, und das Fragment A 365 im „Graben A, 4-8m südl. M 80, Niv. 28,92-28,76; muss also in Wests. d. Grabens gelegen haben in gest. Schichten v. 17-13m; wäre in Schn. 34 unter Sch. 5 (!?)“.

<sup>747</sup> Mazarakis Ainian 1997, 112-113; Lippolis et al. 2007, 60-66 bes. 63. Als Beispiel seien der Tempel des Apollon Daphnephoros von Eretria (Apsisbau D) vom Ende des 8. Jhs. v. Chr. und der apsidiale Tempel von Paralimni in Nordböotien, der um 700 v. Chr. errichtet wurde, genannt, s. Mazarakis Ainian 1997, 62-63 Abb. 104-105 (Eretria). 46-47 Abb. 71-72 (Paralimni); Lippolis et al. 2007, 684-684.

<sup>748</sup> Erst wieder in hellenistischer Zeit in monumentaler Ausformung, s. Lippolis et al. 2007, 63.

<sup>749</sup> Zu Bothroi und Libationsinstallationen in geometrischen Tempeln, s. Mazarakis Ainian 1997, 281.

Gegen eine Deutung als Kultstätte wäre einzuwenden, dass im Inneren keine Votive entdeckt wurden, die Kulttätigkeiten belegen könnten. Angesichts der Tatsache, dass kein Fußbodenniveau gefunden wurde, und gesetzt den Fall, der Bau war tatsächlich lange Zeit in Benutzung, erklärt sich das Ausbleiben von Votivfunden vielleicht durch wiederholte Reinigungen. Die metrische Inschrift [Σοὶ φέρ]ω, Κάβριε, τὸνδε τ[ὸν ----- ὁ δεῖνα ----- πρὸς] ναὸν καλόν<sup>750</sup> auf schwarzen Glanztonfragmenten könnte sich also auch auf den Apsisbau beziehen.

Eine zweite apsidiale Struktur befand sich möglicherweise südöstlich des MRB, der KVB I (Plan 1), der sich dann nach Osten geöffnet hätte. Somit wäre der MRB an zwei Seiten von ovalen bzw. apsidialen Bauten flankiert worden, die womöglich eine altertümliche Bauart wiedergeben sollten. Belegen lässt sich diese Vermutung aufgrund des fragmentarischen Baubestands freilich nicht.

In direkter Nachbarschaft zum Apsisbau, ebenfalls auf gewachsenem Boden bei +29,70 fußend, trafen die Ausgräber auf die Mauer M 54, die nicht in ihrer vollen Ausdehnung gesäubert wurde<sup>751</sup> (Plan 1. 2). Bruns beschreibt die zwei Reihen freigelegter Blöcke als „aus sauber geschnittenen Quadern mit Randschlag gefügten älteren“ Mauerzug<sup>752</sup>. Gleichzeitig räumt sie ein, dass dieser Bereich noch genauer ergraben und untersucht werden muss, was aufgrund Bruns' Tod und der Einstellung der Grabungsarbeiten nicht mehr erfolgte. Bruns erwähnt in ihren Vorberichten leider nicht die östlich benachbarte Mauer M 73, die unterhalb des äußersten Keils des römischen Theaters in Ost-West-Richtung verläuft; Heyder äußert nur die Vermutung, es könnte sich um eine zu M 54 zugehörige Mauer handeln, „allerdings treffen sich M 54 und M 73 nicht genau im rechten Winkel“<sup>753</sup>. Ferner bringt Heyder die Zerstörung des postulierten Baus mit der Errichtung der Terrassenmauer („ältere Grenzmauer“) in Verbindung, d. h. die Mauern könnten aufgrund der Lage noch in klassische Zeit datieren.

Gegen eine Zugehörigkeit der Mauer M 54 zur klassischen Bebauung sprechen jedoch zwei Gegebenheiten. Keine der klassischen Quadermauern ist an der Außen- oder Innenseite mit Bossen und Randschlag versehen worden. Diese Technik lässt sich erstmals an der „älteren Grenzmauer“ aus der Zeit vom 1.-3. Viertel des 3. Jhs. v. Chr. beobachten<sup>754</sup>. Darüber hinaus gründet M 54 unterhalb der Feldsteinreihen des Apsisbaus. Die beiden Quaderreihen wären also vollständig unter dem Gelniveau der klassischen Zeit gelegen. Eine solch starke Fundamentierung ist jedoch für keinen klassischen Bau nachgewiesen. Außerdem ist es wahrscheinlicher, dass M 54 nach der „älteren Grenzmauer“ errichtet wurde. Hätte die „ältere Grenzmauer“ die Aufgabe des zu M 54 zugehörigen Baus bedingt, dann wäre zu erwarten, dass der Mauerzug M 54 in die „Grenzmauer“ integriert oder sogar abgerissen worden wäre. Hierfür könnte sprechen, dass die

<sup>750</sup> s. Anm. 495; s. *E. I. 7a) Der Mittlere Rundbau*.

<sup>751</sup> Zu M 54 (vorher M 8), s. Bruns 1966, 208-209 Abb. Plan 1, 8; Bruns 1967, 254. 263 Abb. 59; Heyder – Mallwitz 1978, 38 Taf. 2 a; 17; Schachter 1986, 80.

<sup>752</sup> Bruns 1967, 254.

<sup>753</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 38.

<sup>754</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 22.

‚ältere Grenzmauer‘ an dieser Stelle unterbrochen ist, doch lässt sich diese Vermutung ohne stratigraphischen Kontext nicht endgültig prüfen. Für den Mauerzug M 73 gilt selbiges Postulat. Die Stratigraphie und zugehörigen Befunde konnten im Kabirionarchiv nicht identifiziert werden, um eine Altersbestimmung der Mauer vorzunehmen. Die Lage unterhalb der römischen Theaterstufen erlaubt nur eine grobe zeitliche Einordnung in vorrömische Zeit.

## 8. Bauopfer und Bestattungsbeigaben: Die Gefäßdeponierungen klassischer und frühhellenistischer Zeit

Als intentionelle Niederlegungen, die mit Baumaßnahmen in Verbindung stehen, definiert Stefan Weikart Kombinationen von verschiedenen Fund- und Befundgattungen, die u. a. Asche, Knochen, Speisereste oder Kultgeräte umfassen. Von Bedeutung sei der Zustand der Gegenstände sowie die Art und Weise ihrer Niederlegung. So muss aus dem Befund die Absicht ersichtlich werden, dass die deponierten Objekte unwiederbringlich niedergelegt wurden. Zudem betont Weikart, dass insbesondere der Ort der Deponierung ausschlaggebend für eine Identifikation als Baudepot sei. Das Depot sollte „innerhalb des Fundaments, einer Mauer oder zumindest in unmittelbarem Umkreis des Bauwerks liegen“ und „durch den stratigraphischen Befund sollte sichergestellt sein, daß die betreffenden Objekte direkt vor oder während irgendeiner Bautätigkeit dorthin gelangt sind“<sup>755</sup>.

Im Fall des Kabirions erfüllen mehrere Befunde die genannten Kriterien. Das früheste Depot datiert um 500 v. Chr. Es lag nahe dem Eingang des MRB. Eine zweite Deponierung befindet sich womöglich unterhalb des Opfergrubenannexes des hellenistisch-römischen Tempels<sup>756</sup> (Plan 1). Die spätarchaich-frühklassischen Opfergruben waren im Nordwesten von einem Mauerwinkel umgeben, der zu einer baulichen Struktur gehört haben könnte. Für die Deutung als Bauopfer sprechen der zeitlich geschlossene Befund, dessen einzelne Fundbestandteile allerdings nicht mehr zusammengestellt werden können, sowie die relative Häufigkeit von Bauopfern im Kabirion. Beide Depots bestanden aus schwarzen Glanztongefäßen, zu denen im Fall des MRB ein Einhenkelbecher und ein Kantharos der Form 4 zählen; in einer der Opfergruben wurde ein unversehrter Kantharos gleicher Form gefunden.

Für die Folgezeit können die Funde an der Nordwand des REB I als intentionell und irreversibel niedergelegte Keramikdepots gedeutet werden. Die Funddokumentation erlaubt jedoch nur eine grobe Datierung der Gefäßtypen ins letzte Drittel des 5. Jhs. v. Chr. Bruns veröffentlichte eine Einhenkeltasse sowie ein Karchesion als die alleinigen Komponenten eines Depots an der Nordmauer des REB I, doch muss gemäß der Fundkartei noch ein Kantharos der Form 3 oder 4 hinzugenommen werden. In der Fundkartei waren noch weitere Glanztongefäße als Fundamentbeigabe aufgelistet: Zwei Kantharoi und ein Karchesion wurden an der Nordwestecke gefunden, zwei Kantharoi an der Innenseite der Nordwand und zwei Kantharoi unter dem Fußboden in der Raummitte. Für diese Befunde fehlen zwar genaue Beschreibungen der Fundposition,

<sup>755</sup> Weikart 2002, 14.

<sup>756</sup> s. E. I. 3. *Das Heiligtum in klassischer Zeit I.*

doch lagen die Gefäße entweder neben den Fundamenten oder unter dem Fußboden. Aus der Fundbeschreibung wird ersichtlich, dass sie zu Gruppen von zwei oder drei Glanztongefäßen – vergleichbar dem Ensemble am MRB – zusammengestellt waren. Es wäre allerdings auch denkbar, dass an dieser Stelle bereits vor dem Bau des REB I Glanztonkantharoi niedergelegt worden waren. Ich erinnere daran, dass unweit davon, zwischen der Grenzmauer und dem URB, ebenfalls zahlreiche Gefäße ans Licht kamen. Wie dieser Befund endgültig zu deuten ist, lässt sich m. E. nicht mehr klären.

Ungefähr zur selben Zeit als die Bauarbeiten am REB I im Gange waren, wurde innerhalb des Feldsteinkreises an der Stelle des späteren URB ein ausgedehntes Feuer entfacht, in das zahlreiche Glanztonkantharoi gelegt wurden. Bei ihrer Auffindung lagen die Fragmente zum Teil auf Bruchziegeln. Ob die Ziegel zu einem Dach über den Feldsteinkreisen gehört haben, ist möglich, aber nicht sicher – vielleicht dienten sie als Unterlage für Opfertagen wie Fleisch, Früchte oder ähnliches, die man ebenfalls ins Feuer gesetzt hatte. Dieser Befund unterliegt streng genommen nicht den Kriterien eines Bauopfers, dennoch kann wahrscheinlich gemacht werden, dass das Opferfeuer mit einer Bautätigkeit in Verbindung stand. Die Überreste des Opferfeuers wurden alsbald mit einer neuen Bodenschicht abgedeckt, in die der Libationsaltar (neu) versetzt wurde.

Glanztonkantharoi, Einhenkelbecher und Karchesia wurden demnach im Kabirion des 5. Jhs. v. Chr. als Kultgerät im Zusammenhang mit der Erbauung von Tempel-, Altar- und Bankettgebäuden eingesetzt. Die Kabirenbecher hingegen wurden offensichtlich nicht als rituelles Gefäß in Verbindung mit klassischen Baumaßnahmen verwendet, d. h. im Zeitraum ihrer Herstellung und ursächlichen Nutzung waren sie kein geeignetes Kultwerkzeug für Bauopferriten. Bei den älteren und jüngeren Ausgrabungen wurden die Kabirenskyphoi durchweg in sekundären Kontexten ergraben. Entweder waren sie in Füllschichten eingestreut oder erst in nachklassischer Zeit in größeren Mengen im Bereich älterer und unterhalb neuer Gebäude zusammengehäuft worden; so z. B. nordöstlich des Apsisbaus oder am hellenistischen Oberen Rundbau (ORB)<sup>757</sup>.

Dabei muss Sabrina Batinos Aussage widersprochen werden, dass aus der Tatsache, dass ganze wie fragmentierte Kabirenbecher in der ‚hellenistischen Aufschüttung‘, im ORB, bei der Tür des URB und im MRB intentionell zerbrochen oder „accuratamente sepolti“<sup>758</sup> aufgefunden wurden, abgeleitet werden könne, die Gefäße seien bereits in klassischer Zeit für rituelle Handlungen bestimmt gewesen. Ebenso kann die Verwendung eines Trinkgefäßes beim Festbankett das irreversible Zurücklassen des Trinkgeschirrs verlangt haben.

Die beiden Kabirenbecher an der Innen- und Außenseite des Ovalbaus würden als einzige Befunde Zeugnis über eine rituelle Bauopferhandlung im 5. Jh. v. Chr. ablegen, falls die Vermutung stimmig ist, dass die Nivellements nicht korrekt umgerechnet wurden. Was die unzweifelhaften Befunde betrifft, so waren Kabirenbecher also erst im Zuge der Umbaumaßnahmen im

<sup>757</sup> s. Appendix 5. Der frühhellenistische ‚Obere Rundbau‘ – ein nachklassisches Kabirenbecherdepot.

<sup>758</sup> Batino 2004, 199.

frühen Hellenismus in rituelle Vorgänge eingebunden worden, genauer bei der Zuschüttung der Gebäude. Durch die gerichtete Position im Boden und den Nachweis von Ascheschichten zeugen die vier Kabirenskyphoi am URB sowie die Kabirenbecher [188](#), [189](#) und der Trichterbecher an der nordwestlichen Außenmauer des MRB von ihrer eventuellen Verwendung bei einer Opferhandlung im Rahmen eines rituellen Vorgangs. Doch in diesen Fällen ist es wahrscheinlich, dass sie mit der Intention in den Boden gelangten, als Grabbeigabe für diese Bauten zu fungieren. Die ‚Nester‘ im ORB und am Apsisbau zeugen möglicherweise von derselben Absicht, nämlich die alten Gefäße „im Zuge einer Bautätigkeit in einem bewussten Vorgang im Bereich des entsprechenden Bauwerks“<sup>759</sup> abzulegen und mit den Bauten zu bestatten, wobei für die Deponierung umfangreicher und ungeordneter Gefäßansammlungen möglicherweise keine spezifischen Opferhandlungen stattfanden, die sich zumindest archäologisch nachweisen ließen. Mit derselben Zielsetzung scheinen folglich aber auch die Terrakotta- und Keramikvotive aus der mächtigen Fundschicht unter der Asche des Brandaltars beerdigt worden zu sein. Das Heiligtum der vorhellenistischen Zeit wäre also regelrecht unter einer Decke sakraler Überreste bestattet worden, um das Votivinventar des alten Heiligtums den Kultinhabern als eine Art Grabbeigabe zu übereignen.

Ein Beispiel zeigt, dass dieser Befund kein Einzelfall ist. Denn dass man gerade altertümliche Gegenstände als ‚Bestattungsbeigabe‘ für kultische Einrichtungen niederlegte, führt der Befund im Nordtempel von Kalapodi vor Augen. Das bereits erwähnte Tempelprovisorium von ca. 480-450 v. Chr. war mit einer Votivbank und einem Brandaltar ausgestattet worden, an dessen Stelle schon seit ca. 850 v. Chr. eine Feuerstelle gelegen hatte<sup>760</sup>. Die vornehmlich spätarchaischen Gegenstände, die inmitten der Ascheschicht eines Opferfeuers lagen, wurden sorgfältig mit Lehmziegeln abgedeckt. Auf der Votivbank lagen u. a. ein dreibeiniger Gefäßuntersatz aus Bronze, eine eiserne und mehrere bronzene Gewandnadeln, ein eiserner Bratspieß, eine korinthische Miniaturkotyle, die Tonstatuette eines Hahns und die Tonmaske einer Frau mit Polos und Schleier<sup>761</sup>. An einer Ecke der Votivbank wurde die Bronzestatuetten eines Kuros eingelassen. Nahezu alle Gegenstände stammen aus spätarchaischer Zeit. Felsch möchte in dieser Objektzusammenstellung eine deutliche Anlehnung an Grabkontexte erkennen<sup>762</sup>. Allerdings merkt Felsch an, dass der Bratspieß als Opfergerät und die Statuette als Kultbildersatz gedient haben

<sup>759</sup> Weikart 2002, 119.

<sup>760</sup> Anm. 511. Auch bei den Grabungen der Jahre 2004-2007 wurden im Bereich des Südtempels Altäre und Votivniederlegungen freigelegt. So entdeckten die Ausgräber einen geometrischen Libationsaltar aus Feldsteinen mit zugehörigem Antentempel. Um den Altar befanden sich zahlreiche Votive aus Metall und Ton (u. a. Eisenmesser und Bronzefibeln). Nach Aufgabe des geometrischen Tempels wurden Votive auf dem Boden des aufgelassenen Tempels verteilt (u. a. Schmuck, Fibeln, ein Schwert) und der Boden mit Lehmziegeln versiegelt. Nachdem der folgende spätgeometrisch-früharchaische Tempel um 570/560 v. Chr. durch ein Erdbeben zerstört worden war, planierte man das Areal und verwendete ein dorisches Kapitell als provisorischen Brandaltar. Um den Altar fanden sich zahlreiche Votive (u. a. Bronzefibeln, eine eiserne Lanzenspitze, Eisenmesser, Obeloi), s. Niemeier 2006, 166-167; Niemeier 2007, 212-213; Niemeier 2008, 101-102.

<sup>761</sup> Felsch et al. 1980, 89-90. 93 Abb. 74-75 (Statuette). 94 Abb. 76 (Tonmaske); 77 (Hahn). In der Asche fanden die Ausgräber eine Münze, die zwischen 457-446 v. Chr. datiert.

<sup>762</sup> Felsch et al. 1980, 95-96.



könnten<sup>763</sup>. Von Bedeutung ist, dass die restlichen Gegenstände zusammen mit dem Altar bestattet wurden, sie nicht wieder entfernt werden sollten und zu dieser Zeit schon über ein halbes Jahrhundert alt waren. Nach 457 v. Chr. wurde der provisorische Kultbau zugeschüttet, um den neuen Tempelbau fertig zu stellen. Beim Verlegen der Stylobate für die Innensäulen stießen die Bauarbeiter auf den vergrabenen Altar und gruben dabei dessen Südteil ab. Wie Felsch beschreibt, war die „angegrabene Altarasche sorgsam mit Ziegelbruch abgedeckt, und gegen die ebenfalls angeschnittene Ecke der Opferbank beim Kuros wurden größere Ziegelplatten als Kantenschutz gestellt“. Außerdem „deponierte man in der Baugrube eine neue kostbare Fundamentweihung, das (...) geometrische Bronzepferd, bedeckt von einem korinthischen Aryballos, dem ein Bronzering zur Sicherung seines Standes untergelegt war“<sup>764</sup>. Aus griechischen Heiligtümern der archaischen und klassischen Zeit sind weitere, ähnliche Befunde bekannt, in denen altertümliche Votive in einer Grube irreversibel verfüllt wurden, die in direktem Kontext mit Neu- oder Umbaumaßnahmen in dem jeweiligen Heiligtum standen. So wurden z. B. unter dem spätarchaischen Tempelbau der Athena Pronaia bei Delphi vor allem mykenische Idole deponiert<sup>765</sup>.

Der Befund am Provisorium in Kalapodi bietet eine Parallele für den Vorgang der Bauopferdeponierung, die das Einvernehmen der Gottheit entweder für die erneute Nutzung eines bereits bebauten Geländes oder für die Übereignung eines Baus an den Boden versichern soll. Zwar unterscheidet sich das Inventar der Ensembles in Kalapodi von den Gefäßzusammenstellungen im Kabirion, doch unter Berücksichtigung von Lage und Datierung der Gefäße wird deutlich, dass im Kabirion des 5. Jhs. v. Chr. Bauopfer bei der Neugründung von Bauten getätigt wurden, und im frühen Hellenismus die alten kultischen Einrichtungen bei der erneuten Nutzung des Geländes mit Imitationen und Originalen des altertümlichen Kultgeschirrs im Sinne einer Grabbeigabe bestattet wurden<sup>766</sup>.

Spätestens mit der Zerstörung Thebens und der Vertreibung seiner Einwohner im Jahre 335 v. Chr. kam der Kult des Kabiros, Pais und Thamakos zum Erliegen. Erst mit der Reinstitutionalisierung der Polis sowie der Heimführung der Flüchtlinge 316 v. Chr. auf Betreiben Kassanders wurde offenbar auch das Heiligtum wieder betreten und für eine erneute Kultausübung aufbereitet. Der Wandel im Weiheverhalten und in der Bebauung des Kabirions kann aufgrund neu aufgestellter Kultgesetze oder durch Veränderungen in der Zusammensetzung der Kultgemeinschaft eingetreten sein. Um das Heiligtum für eine neue ‚Kultidee‘ und die hellenistisch-

<sup>763</sup> Felsch 2007, 55. Ebenso könnte der Untersatz ein rundbodiges Gefäß getragen haben, das vor Verfüllung des Tempelprovisoriums entfernt wurde, um vielleicht weiterhin im Kultritual verwendet zu werden. Einzig die Tonmaske, die Hahnenfigur und die Gewandnadeln sind sowohl als Grabbeigabe, aber auch als Votivgabe aus Böotien bekannt. Es lässt sich also nicht entscheiden, ob einige Objekte bei der Zuschüttung des Altarbereichs niedergelegt wurden oder zum notwendigen Kultgerät gehörten.

<sup>764</sup> Felsch et al. 1980, 98-99 Abb. 86-87. 60. 58 Abb. 31.

<sup>765</sup> Weikart 2002, 121. 119-128 (weitere Beispiele aus archaischer und klassischer Zeit). Aus dem Kontext athenischer Wohnhäuser, z. B. in der Nähe der Pnyx, des Areopags, der Agora und im Kerameikos, sind ebenfalls Bauopfer bekannt geworden, die eventuell mit der ideellen Intention einer Grabbeigabe vorgenommen wurden, s. Weikart 2002, 81-98.

<sup>766</sup> Mit einem Opfer im Zuge der Umbaumaßnahmen des 3. Jhs. v. Chr. muss vielleicht auch das Brandopfer in der Mitte des MRB in Verbindung gebracht werden, s. *E. I. 7a) Der Mittlere Rundbau*.

römischen Kabiren oder Megaloi Theoi nutzbar zu machen, mussten die alten Bauten und das alte Kultgeschirr zunächst durch entsprechende Riten an die Gottheiten übereignet werden.

## 9. Die Rekonstruktion der räumlichen Aufteilung

Die vermeintlich unübersichtliche Heiligtumstopographie unterteilt Schachter in zwei Gruppen von Bauten: Der MRB, der Ovalbau und die Kurvenbauten bilden einen Komplex, der URB und der REB I einen weiteren<sup>767</sup>. Schachter geht davon aus, dass zwei Priesterfamilien die Gebäude im Kabirion errichten ließen, da das Sitzen im Rundbau „entirely appropriate to a family occasion“<sup>768</sup> sei. So wäre die eine Familie für den MRB und den Kult für Kabiros und Pais verantwortlich gewesen, die andere sorgte sich um den URB, die seines Erachtens dem „consort of the goddess“<sup>769</sup> galt. Vor Schachter hat Mallwitz versucht, eine Geschichte der Heiligtumstopographie in der Klassik nachzuzeichnen<sup>770</sup>. Beide Darstellungen stimmen in den Hauptzügen überein. Die Annahme, dass Familiengruppen die Bauten anlegen ließen, ist attraktiv, doch muss die Verteilung der klassischen Bauten und Gebäudereste im Kabirion zu einer anderen Rekonstruktion führen.

Das Bild, das die vorliegende Untersuchung skizziert, weicht von den vorangegangenen Vorschlägen hinsichtlich der chronologischen Entwicklung und des zusammengehörigen Baubestands ab. Schachter nimmt die natürliche Cavea, einen Ost-West-Fluss und den Felsen oberhalb des Halbrunds zum Ausgangspunkt seiner topographischen Studie („Period 1“). Die Existenz eines permanenten Flusses kann m. E. aber nicht nachgewiesen werden und auch der Felsen scheint frühestens im Hellenismus als Ort etwaiger kultischer Handlungen erschlossen worden zu sein<sup>771</sup>. Nach der Errichtung der Feldsteinhalbkreise und des Rundbautenkomplexes wurde nach Ansicht von Schachter das Temenos erst um 450/430 v. Chr. durch ein weiteres Gebäude, den REB I („Period 2-3“), ergänzt. Auch die Opfergruben unterhalb des späteren Tempelannexes nimmt er zu dieser Phase hinzu. Der in sich geschlossene Inhalt dieser Opfergruben verweist aber auf den Beginn des 5. Jhs. v. Chr.<sup>772</sup> Die Blüte des Heiligtums verlegt Schachter in die Zeit zwischen 370-335 v. Chr. Das natürliche Theater sei erweitert, der Fluss in die Wasserleitung WL 16/17 und den Kanal 19 unterirdisch umgeleitet, die Opfergruben unter dem ORB ausgehoben, die Ostbauten errichtet und die produktivste Phase der Kabirenbecher erreicht worden. Den Aufschwung in „Period 4“ verknüpft Schachter mit der Hegemonie Thebens unter Epameinondas und Pelopidas. Erst nach 315 v. Chr. seien der ORB, der Apsisbau und der REB II der Temenosbebauung hinzugefügt worden („Period 5). Die Theatererweiterung, das Wasserleitungssystem und der ORB zählen jedoch zu den Baumaßnahmen der 2. Hälfte des 3. Jhs. v. Chr.<sup>773</sup>,

<sup>767</sup> Schachter 1986, 98; Schachter 2003, 117. 128.

<sup>768</sup> Schachter 2003, 128.

<sup>769</sup> Schachter 2003, 128.

<sup>770</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 59-62 Taf. 17; Schachter 1986, 74-80 Abb. Period 1-5. 79-103; Schachter 2003, 115-118 Abb. 5.2-3. 136-138.

<sup>771</sup> s. Anm. 9-10.

<sup>772</sup> s. Anm. 49.

<sup>773</sup> s. E. I. 5. *Das Heiligtum ab hellenistischer Zeit.*

der Apsisbau sowie die Ostbauten können nicht exakt datiert werden. Eine Erbauung des Apsisbaus in geometrischer Zeit ist aber wahrscheinlich.

Aufgrund der unsicheren Datierung vieler Gebäude scheint es wenig aussichtsreich, eine Übersicht über die Bauanordnung von ca. 500–430 v. Chr. oder gar früher zu erstellen. Gerade die schlecht erhaltenen Bauten wie auch die Feldsteinhalbkreise unter dem URB, die Ost- und Kurvenbauten oder der Ovalbau sowie das Polygonalmauerwerk können nur grob als archaisch bzw. klassisch datiert werden. Nach 430 v. Chr. kamen jedoch sicher der REB I, der URB (2. Phase) und im 4. Jh. v. Chr. der REB II hinzu. Eine Rekonstruktion des Heiligtumsbebauung für die Zeit vom letzten Drittel des 5. bis ins 3. Viertel des 4. Jhs. v. Chr. zu wagen, scheint somit auf einem stärkeren Fundament zu stehen. Dabei darf jedoch nicht außer Acht gelassen werden, dass selbst die jüngeren Grabungen im Kabirion bei weitem nicht das gesamte Areal erfasst haben. Es ist deshalb sehr wahrscheinlich, dass gerade im Ostbereich des Temenos noch weitere klassische Bauten ihrer Entdeckung harren.

Im Fall des Kabirions ist klar, dass die Rund- oder Ovalbauten auf recht engem Raum gruppiert stehen. Basierend auf der Lage der erhaltenen Bauten maß das Temenos in klassischer Zeit ca. 50 m in Nord-Süd-Richtung und ca. 70 m in West-Ost-Richtung (Plan 1). Auf den ersten Blick verrät die exzentrische Lage der klassischen Strukturen keine zusammenhängende Planung<sup>774</sup>. Bezieht man jedoch alle ergrabenen Überreste in die Rekonstruktion der räumlichen Anordnung ein, wird deutlich, dass die Gebäude ringförmig um die Orchestra des natürlichen Theaters angelegt sind<sup>775</sup>. Angefangen im Nordwesten beim Bau D, der auf einer Linie mit dem Polygonalmauerwerk bzw. den Fußböden P 18 sowie P 19<sup>776</sup> und dem REB I liegt, öffnen sich die genannten *oikoi* zur Orchestra hin. Die ‚Hofmauer‘, die vom REB I überbaut wurde, teilt diese Orientierung. Es sollte daher weniger von einer ‚Hofmauer‘ als vielmehr von einem Vorgängerbau an dieser Stelle gesprochen werden, der vielleicht dieselbe Funktion wie der REB I besaß. Westlich des Polygonalmauerwerks befand sich anscheinend noch eine weitere Struktur, von der die Opfergruben zeugen. Gleichfalls könnte östlich davon ein Bau gestanden haben, von dem noch die beiden Fußbodenreste P 18 und P 19 erhalten sind. Zwischen Bau D und dem ‚Polygonalmauerwerk‘ wurde eine mächtige Fundschicht angetroffen (Plan 3), d. h. hier scheinen traditionell Gefäß- und Terrakottaweihungen niedergelegt worden zu sein. Des Weiteren muss auch der Aschealtar in allernächster Nähe gestanden haben. Verglichen mit der grundsätzlichen räumlichen Aufteilung griechischer Heiligtümer, in denen der Altar als Fokus kultischer Begehungen im Zentrum und zumeist auf einem weitgehend un bebauten Platz seinen Standort hat, würde diese Kriterien im Kabirion die Orchestra erfüllen. In den Befunden, die bei den alten und neuen Ausgrabungen gewonnen wurden, befand sich an dieser Stelle das hellenistische Podest 5

<sup>774</sup> Schachter 1986, 99.

<sup>775</sup> Ähnlich beschreibt Leypold die Lage des MRB und des REB I als „rings um das Kulttheater“, s. Leypold 2008, 191. Vgl. auch mit dem nicht architektonisch gefassten Theatron im Zeus-Heiligtum von Olympia, s. Sinn 2004, 236.

<sup>776</sup> Zu den möglichen Deutungen des Polygonalmauerwerks als ‚Votivbothros‘ oder profanes Gebäude, s. *Appendix 4. Das Polygonalmauerwerk*.

(Plan 2. 3). Die jüngeren Ausgräber stießen offensichtlich auf keine klassische Vorgängerstruktur oder vorhellenistische Schichtbefunde. Als wahrscheinlich kann aber vielmehr angenommen werden, dass der Altar nahe der Motivkonzentration gelegen hat<sup>777</sup>: im Bereich zwischen Apsisbau, Bau D und dem Polygonalmauerwerk.

In einem Bogen schlossen sich an die westliche Reihe von Rechteck- und Rundbauten (Polygonalmauerwerk) südöstlich vom REB I drei weitere Gebäude an: das Mauerstück M 17, die Längsmauer M 35 A und der Schwellstein mit Türwange sowie der REB II. Zumindest die Längsmauer M 35 A zusammen mit dem Schwellstein und der REB II lassen eine Rekonstruktion als Bauten, die in Nord-Süd-Richtung angelegt sind, zu. Wo sich die Eingänge befunden haben, bleibt ungewiss, in Analogie zu den anderen Bauten waren sie vielleicht ebenfalls zur Orchestra hin orientiert. Dem URB kehrten sie dann aber förmlich den Rücken zu. Eventuell war dieser auch mit einer Mauer versehen, zu der die beiden Fortsätze am nordöstlichen sowie südwestlichen Mauersegment einen Hinweis geben. Er wäre somit als eigenes Temenos konzipiert gewesen. Auffällig ist jedenfalls, dass der Eingang des URB von der Orchestra abgewendet ist.

Der Ring um das natürliche Theater mit Vorplatz endete offensichtlich mit dem Bautenkonglomerat um den MRB, das sich weiter nach Osten fortsetzte<sup>778</sup>. Hier stand ein von zwei apsidialen bzw. ovalen Bauten flankierter Kult- oder Bankettbau. Mit einigem Abstand zum Gebäudering rund um die Orchestra waren noch mindestens zwei Gebäude etwas weiter oberhalb des Halbrunds errichtet worden. Aufgrund des Höhenunterschieds von ca. 5,50 m zwischen Ostbauten und Orchestra hätte eine Position in den Ostbauten sicherlich einen besonders guten Blick auf die Geschehnisse, die sich in der Orchestra abspielten, gewährt. Aneinandergereihte, rechteckige Räume, die aufgrund der innenarchitektonischen Ausgestaltung als Bankettbauten identifiziert werden können und sich auf einen Altarplatz öffnen, sind aus verschiedenen Landschaften des griechischen Siedlungsraums überliefert<sup>779</sup>. Vielleicht könnte die Lücke zwischen Ost- und Rundbauten im Südosten irgendwann einmal durch neue Grabungen geschlossen werden.

An drei Stellen waren im Kabirion möglicherweise Kult- bzw. Altargebäude platziert: der URB des Heros Thamakos im Südwesten, der MRB im Südosten und der Apsisbau im nordwestlichen Bereich, wobei die beiden letzteren nur unter Vorbehalt als Kultstätten benannt werden können. Die drei Gebäude markieren aber in ungefähr gleichem Abstand den Verlauf des Bautenrings um die Orchestra, gewissermaßen spiegelbildlich zum natürlichen Koilon. Ein zentraler Aschealtar war vielleicht dem Apsisbau vorgelagert, wo etwas weiter westlich die mächtige Fundschicht ergraben wurde. Die Anordnung und Ausrichtung der Gebäude legen nahe, dass

<sup>777</sup> s. E. I. 6. *Die mächtige Fundschicht.*

<sup>778</sup> Bruns 1968, 225. Bruns in ihrem Grabungsbericht zur Kampagne des Jahres 1966: „Es zeichnen sich immer deutlicher die Bauten der klassischen Periode, die weit nach Osten reichten, (...) ab“.

<sup>779</sup> Zum Beispiel im Heraklesheiligtum von Thasos war in der Zeit von ca. 500-300 v. Chr. eine langrechteckige Struktur mit Räumen auf den Altarplatz hin orientiert, die als Gelageräume fungierten, s. Bergquist 1983, 45-50. 46 Abb. 7. 49 Abb. 8; Leypold 2008, 125-128 Nr. 33 Taf. 113-115.

den Handlungen und Geschehnissen in der Orchestra einige Bedeutung beigemessen wurde. Hier scheinen die zentralen Kult- und Festereignisse stattgefunden zu haben.

## II. Das Polyandrion von Thespiai (424 v. Chr.) und die Identität des Kultpublikums im Kabirion

Einen der wenigen Fixpunkte für die absolute Datierung bildet der Fund dreier Kabirenskyphoi im Polyandrion von Thespiai. Das Staatsgrab der 424 v. Chr. bei Delion gefallenen Thespier bietet zudem die Möglichkeit, die Identität des Kultbesucher im Kabirion genauer zu erfassen.

Delion war ein Heiligtum des Apollon auf tanagräischem Territorium, das von den Athenern in der ersten Phase des Peloponnesischen Krieges besetzt und befestigt wurde. Nachdem die Böoter bereits den Plan der Athener vereiteln konnten, von Siphai aus in Bötien einzumarschieren, bewegten sich die alliierten böotischen Truppen nach Delion und besiegten die Athener. Somit wurde eine Übernahme Böotiens durch die Athener verhindert. Nach der Schlacht hatten die Böoter 500 Tote zu beklagen, von denen ungefähr 300 Thespier waren, die in ihre Heimatpolis überführt und bestattet wurden<sup>780</sup>.

Das Polyandrion von Thespiai befindet sich ungefähr 1km östlich der antiken Stadt, 1km südlich des modernen Ortes Thespiai am Südufer des Kanavari(s)-Flusses<sup>781</sup>. Ausgegraben wurde das Polyandrion im Jahre 1911 unter der Leitung von Antonios D. Keramopoulos, nachdem P. Stamatakis bereits 1882 eine Voruntersuchung durchgeführt hatte<sup>782</sup>. Durch die Grabungen wurde eine Umfassungsmauer von 32 m auf 23 m freigelegt, innerhalb derer ein Tumulus aufgeschüttet worden war. Die Ausgräber förderten hier große Mengen an Ton- und Metallbeigaben aus dem Boden<sup>783</sup>. An der Stelle des Staatsgrabes wurden auch Fragmente einer kolossalen, gelagerten Löwenstatue gefunden, die ehemals den Tumulus bekrönte<sup>784</sup>. Vor der Umfassungsmauer wurden neun Stelen mit Namen von Gefallenen *ex situ* freigelegt. Bei einer ungefähren Zahl von 300 Toten geht Demetrius U. Schilardi von ursprünglich 30 Stelen aus, die an der Mauer befestigt oder in der Nähe aufgestellt waren<sup>785</sup>.

Der Bau des Polyandrions kurz nach der Schlacht von Delion bietet einen *terminus ante quem* für die Entstehung der Kabirengefäße. Allerdings konnte Schilardi feststellen, dass die Gefäße von unterschiedlichen Fundorten innerhalb der Grabanlage stammen. Der Skyphos [413](#) des Pan-Satyr-Malers mit der Darstellung einer Tierjagd wurde in den Kernschichten des Grabes gefunden und würde somit zur Erstbelegung des Polyandrions, dem Scheiterhaufen der Hopliten, zählen<sup>786</sup>. An anderer Stelle erläutert Schilardi, dass die Kennzeichnung der Vase durch den Ausgräber darauf hindeutet, dass sich das Tongefäß in einer Steinkiste befand, wie sie zu mehre-

<sup>780</sup> Thuk. 4, 76.77; 89-101.4. In 4, 96, 3 berichtet Thukydides, dass zahlreiche Thespier bei Delion gefallen sind, und in 101, 2, dass insgesamt ca. 500 Böoter fielen. Schilardi, s. Schilardi I 1977, 29, errechnet 300 thespische Gefallene. Offenbar waren es mindestens um die hundert, s. Schachter 1996, 118; Snodgrass 2016, 10.

<sup>781</sup> Schilardi I 1977, 22. Abb. 3; Lauffer 1989, 675.

<sup>782</sup> Stamatakis 1882-83; Keramopoulos 1911; Aravantinos 2010, 21.

<sup>783</sup> Stamatakis 1882-83, Taf. A'; Schilardi I 1977, 23-24. 26. Abb. 4. Bei den Beigaben handelte es sich vornehmlich um Glanztonkantharoi, Lekythen, Einhenkelbecher, Kylikes, Skyphoi, Kannen und Pyxiden, Terrakotten von Jünglingen und Mädchen, Terrakottaprotomen und Tonglocken, sowie eiserne Strigileis, Messer und Nägel, einige Stein- und Glasgefäße sowie Astragale aus Knochen.

<sup>784</sup> Stamatakis 1882-83, 67-68; Schilardi I 1977, 37-40.

<sup>785</sup> Schilardi I 1977, 25. 28-35. Hier auch zur Identifikation des Polyandrions als Grabstätte der Gefallenen von Delion.

<sup>786</sup> Schilardi I 1977, 27; Schilardi II 1977, 52-53.

ren in den Schichten oberhalb des Scheiterhaufens im Tumulus versenkt wurden<sup>787</sup>. Schilardi vermutet, dass es sich bei den Keramik- und Metallbeigaben aus den Steinkisten um Opfergaben gehandelt hatte, die sehr bald oder gleichzeitig mit der Bestattung der Toten eingebracht wurden, da die Funde typologisch denen aus den Kernschichten nahe stehen<sup>788</sup>. Laut Inventarnummer sei der Kabirenbecher [413](#) mit einem Amphoriskos mit Stempelverzierung, zwei Oinochoen und einem Kantharos der Form 4 vergesellschaftet gewesen, die alle um 430/420 v. Chr. datieren<sup>789</sup>. Der genaue Fundort von [413](#) geht also aus Schilardis Beschreibung nicht zweifelsfrei hervor; der Beigabekontext bestätigt jedoch den Skyphos als Teil der ursprünglichen Grabausstattung.

Auch der ornamental verzierte Kabirenbecher [415](#) wurde in einer Steinkiste aufgefunden, doch lässt sich in diesem Fall kein Beigabekontext rekonstruieren. Im Vergleich mit den restlichen Steinkisten ist jedoch auch von einer Datierung um 430/420 v. Chr. auszugehen.

Dieser zeitliche Ansatz kann für den figürlich bemalten Kabirenskyphos [414](#) des Pan-Satyr-Malers nicht als gesichert gelten, da dessen Fundortdokumentation verlorenging. Dies ist deshalb von Bedeutung, da im thespischen Polyandron Keramik gefunden wurde, die einheitlich in die Zeit 400/380 v. Chr. datiert und zu einer Brandbestattung oder einem Brandopfer gehört, das um diese Zeit vorgenommenen wurde. Deswegen verhelfen auch die Brandspuren am Becher [414](#) nicht zu einer Entscheidung, bei welchem Ereignis der Kabirenbecher in das Polyandron gelangte, da auch große Teile des späteren Depots sekundär gebrannt sind<sup>790</sup>. Für eine frühe Datierung spricht, dass die Gefäße [413](#) und [414](#) recht wahrscheinlich in derselben Werkstatt des Pan-Satyr-Malers gefertigt wurden<sup>791</sup>, doch muss prinzipiell berücksichtigt werden, dass eine gewisse Restunsicherheit bei der Datierung des Bechers [414](#) vor oder um 424 v. Chr. besteht, man aber auch nicht später als 380 v. Chr. hinuntergehen darf. Unabhängig davon scheint die Werkstatt des Pan-Satyr-Malers ungefähr in die Zeit des letzten Drittels des 5. Jhs. v. Chr. gearbeitet zu haben.

Zusammen mit einigen weiteren Gefäßen bezeugen die Polyandron-Becher die Sitte, Kabirenskyphoi als Grabbeigabe niederzulegen<sup>792</sup>. Da die Grabungsdokumentation leider unvollständig ist oder verlorenging, kann der Fundkontext der einzelnen Kabirenbecher nicht mehr komplett rekonstruiert werden. Insgesamt setzte sich das umfangreiche Beigabenensemble aus speziellen Grabvasen (85 Lekythen) und einer großen Bandbreite an Trink- und Schöpfgefäßen (139 Kantharoi, 12 Kylikes auf hohem und 24 auf niedrigem Fuß) zusammen, von denen Schi-

<sup>787</sup> Schilardi I 1977, 567-568.

<sup>788</sup> Schilardi II 1977, 64-65. 91-92.

<sup>789</sup> Schilardi I 1977, 159-165 Nr. 49; 52 Taf. 15. 350-352 Nr. 262. 409-415 Nr. 380 Taf. 48.

<sup>790</sup> Schilardi I 1977, 91-92. 570-571; Schilardi II 1977, 222-238 Nr. 811-848 Taf. 65-68. 260. Die Funde aus den Steinkisten weisen keine Brandspuren auf, s. Schilardi I 1977, 65.

<sup>791</sup> s. B. II. 1. *Der Pan-Satyr-Maler*.

<sup>792</sup> Hinsichtlich weiterer Funde von Kabirenbechern in böotischen Gräbern, s. E. IV. *Die Grab- und Depotfunde in der Thebais*.

lardi die Kothones (73 Stück) als Teil der Feld- und Soldatenausrüstung interpretiert<sup>793</sup>. Hinzu kommen einige Terrakottafiguren von Jünglingen und Mädchen, die zusammen mit den Vasen weit verbreitete und übliche Elemente böotischer Grabausstattung in klassischer Zeit darstellen<sup>794</sup>. Die athletischen Qualitäten der Hoplitensoldaten und das Trainieren im Gymnasium wurden durch eine Vielzahl von eisernen Strigileis, Aryballoi und Knochenastragalen hervorgehoben. Obwohl es sich um ein Hoplitengrab handelt, befanden sich weder Angriffs- noch Schutzwaffen unter den Beigaben<sup>795</sup>, abgesehen von eisernen Messern, die jedoch neben den Trink- und Schöpfgefäßen als Bankettbesteck oder als Rasierklingen gedeutet werden können. Verglichen mit allen anderen Beigabentypen stellen die Kabirenbecher also einen außergewöhnlichen Bestandteil der Grabbeigaben dar, der als einziger konkret mit einem Kult in Verbindung steht. Womöglich gehörten sie zum persönlichen Besitz einiger der Hoplitensoldaten.

Diese Gefallenen waren folglich mit dem thebanischen Kabiroskult assoziiert, auch wenn das Verhältnis nicht weiter bestimmt werden kann. Demgegenüber kann aber die Identität der im Polyandron bestatteten Hoplitensoldaten genauer umrissen werden. Zum einen handelte es sich um thespische Polisbürger und zum anderen gehörten sie der Hoplitensoldatenklasse an, d. h. sie waren Vollbürger. In klassischer Zeit machten gut situierte Bauern mit mittlerem oder größerem Landbesitz die absolute Mehrheit der böotischen Bevölkerung mit vollem Bürgerrecht aus<sup>796</sup>. Grundsätzlich waren die böotischen Poleis, nachdem die athenische Oberherrschaft durch den Sieg 447/446 v. Chr. bei Koroneia beseitigt worden war, erneut als föderaler Staatenbund vereint. Mit der Gründung des Böotischen Bundes scheinen die Böoter oder vielmehr die Thebaner, die bald die Hegemonialstellung im Bund besetzten, ein oligarchisches Politsystem entwickelt zu haben, das kaum eine direkte Einflussnahme der Bevölkerung zuließ<sup>797</sup>. Böotien war in elf Polisbezirke unterteilt und jeder Distrikt entsandte je einen Böotarchen und 60 Ratsmitglieder in die *Halia*, die Ratsversammlung, die sich ebenfalls aus vier Kompartimenten zusammensetzte. Jeder Viertelrat erhielt in Rotation für drei Monate im Jahr den Vorsitz und somit die Exekutivgewalt. Ebenso hatte jeder Bezirk Reiter, Hoplitensoldaten und Leichtbewaffnete im Kriegsfall zu stellen<sup>798</sup>. In dersel-

<sup>793</sup> Schilardi I 1977, 65-68. Zur Bedeutung des böotischen Kantharos, s. *E. I. 4a) Keramik*.

<sup>794</sup> Schilardi I 1977, 63. 65. bes. 66-68. Für ähnliche Grabbefunde in Böotien, s. Schilardi I 1977, 65; Andreiomenou 1988 (Akraiphnion); Aravantinos 1994, 281-283 (Haliartos); Aravantinos 1995, 301-304 (Akraiphnion); Aravantinos 1996, 275 (Akraiphnion); Aravantinos 1997, 371-372 (Tanagra); Aravantinos 1998, 343-344 (Akraiphnion); Walker 2004, 33-41; Aravantinos 2007, 61-64 (Haliartos, Theben); Harami 2007, 73 (Tanagra; Grab 22). 76 (Tanagra; Grab 27); Kountouri – Harami – Vivliodetes 2016. Zu den Jünglingsfigurinen s. *E. I. 4b) Figurinen aus Ton und Metall*.

<sup>795</sup> Nur zwei Pfeilspitzen wurden gefunden, s. Schilardi I 1977, 559. Für Gräber der klassischen Zeit wäre es an sich aber nicht zu erwarten, dass Waffen beigegeben wurden.

<sup>796</sup> Gehrke 1986, 101; Cook 1988, 70; Buck 1994, 4-5. 9-10; Munn 1997, 68-69; Hammond 2000, 83-84.

<sup>797</sup> Buck 1985, 28.

<sup>798</sup> Die elf Bezirke bestanden aus den Territorien verschiedener Städte, von denen wiederum mehrere kleinere Städte abhängig waren und finanzielle und militärische Abgaben leisten mussten. Theben verwaltete Mykalessos und seit 427 v. Chr. Plataiai; es beaufsichtigte damit vier Bezirke. Thespiiai besaß zwei Bezirke einschließlich Thisbe, Korsiai, Siphai und Eutresis. Orchomenos und Hyettos bildete ebenfalls zwei Bezirke und Tanagra einen. Haliartos, Lebadeia und Koroneia bildeten einen Bezirk sowie Akraiphnion, Kopais und Chaironeia. Jede der elf Bezirke musste 100 Ritter, 1000 Hoplitensoldaten sowie zusätzliche Leichtbewaffnete zur föderalen Armee beisteuern, s. Buck 1994, 10; Bakhuizen 1994, 309-312. 313 (Theben). 316 (Thespiiai). 318. 324; Munn 1997, 68-69; Hammond 2000, 84-85; Beck – Ganter 2015, 140-149. Ausgehend von schriftlichen Quellen (Herodot, Aris-



ben Weise wie die *Halia* waren auch die Polisversammlungen als Viererrat organisiert. Der Erhalt des Stimmrechts und die Teilnahme in den Ratsversammlungen wurden an der Größe des Landbesitzes bemessen. Vereinfacht betrachtet, stellten die Großbesitzer die Reiterei, bei denen es sich wohl auch um den Landadel Böotiens gehandelt hatte. Aus dem Kreis der Bauern, deren Besitztümer das erforderliche Minimum überschritten, um das Wahlrecht zu erhalten und sich in Polis oder Bund zur Wahl stellen zu dürfen, wurden die Hopliten rekrutiert. Wohingegen diejenigen mit mäßigem oder keinem Landbesitz die breitere Masse von Bürgern ohne Wahlrecht bildeten, die im Kriegsfall als Leichtbewaffnete eingesetzt wurden. Bei ihnen handelte es sich womöglich um Handwerker und Händler<sup>799</sup>. Im Polyandrion scheinen folglich Angehörige der Hoplitenklasse, der begüterten ‚Mittelschicht‘, beerdigt worden zu sein. Dadurch dass das Begräbnis vom Staat ausgerichtet und, wie Schilardi bekräftigt, gewaltige Mengen an Grabbeigaben und großzügige Opferungen auf dem Scheiterhaufen dargebracht wurden, ehrte die Polis sich selbst und ihre Helden mit großem Aufwand – sowohl während der Bestattung als auch mit der signifikanten Form der Grabanlage. Daraus leitet sich die Annahme ab, dass die ungefähr 300 thespischen Gefallenen als „eminent citizens and, even more, outstanding soldiers“<sup>800</sup> erachtet wurden. Diese These wird von der Tatsache gestützt, dass es sich nach Aussage der Gefallenenlisten bei zweien um Sieger in Panhellenischen Spielen gehandelt hatte. Tesimenes gewann bei den Pythischen Spielen und Polynikos trug, wie sich genauer feststellen lässt, einen Sieg im Ringen der Knaben bei den Olympischen Spielen des Jahres 448 v. Chr. davon<sup>801</sup>.

Zur Schlacht von Delion berichtet Thukydides, dass die Thespier große Verluste hinnehmen mussten und damit der Großteil des oligarchisch gesinnten Thespiäi in den Tod gegangen sei<sup>802</sup>. Danach gewannen pro-athenische Kräfte die Oberhand in Thespiäi, die jedoch bald darauf im Jahre 423 v. Chr. von den Thebanern niedergeschlagen und auch in der Folgezeit unterdrückt wurden. Zudem schleiften die Thebaner die thespischen Stadtmauern, um die Verteidigung der demokratischen Kräfte lahmzulegen. Die pro-athenische Haltung Thespiäis erörtert Thukydides genauer: Die Thebaner bezichtigten nämlich die Thespier des ‚Attizismus‘, um im Bötischen Bund die Zustimmung zu erwirken, die thespischen Stadtmauern niederreißen und das thespische Land annectieren zu dürfen<sup>803</sup>.

---

toteles, Xenophon, dem Oxyrynchus-Papyrus-Historiker und Diodorus Siculus) nimmt S.C. Bakhuizen an, dass Theben bis 366 v. Chr. alle Poleisbezirke in seine Abhängigkeit gebracht hatte, s. Bakhuizen 1994, 316. 314-315 Abb. 1-4.

<sup>799</sup> Buck 1985, 26. 28-29; Gehrke 1986, 101; Buck 1994, 9-10; Munn 1997, 68-69; Vottéro 1998, 59-60; Hammond 2000, 83-87. Als weitere soziale Schicht ohne Wahlrecht scheinen Siedlungen oder Gruppen von Periöken bestanden zu haben, s. Buck 1994, 4. 98-100; Vottéro 1998, 169. 180.

<sup>800</sup> Schilardi I 1977, 65.

<sup>801</sup> Schilardi I 1977, 28-34 bes. 33-34. 30 Abb. b 9-10. 65. Abb. 5, b 9-10.

<sup>802</sup> Thuk. 4, 96, 3; 4, 133, 1. Larsen 1955, 47-49; Buck 1994, 18; Low 2003, 101. 108-109; Beck – Ganter 2015, 145; Snodgrass 2016, 10-11. Die archäologische Fundsituation legt nahe, dass Thespiäi trotz der Verluste und politischen Einschnitte im 5. und 4. Jh. v. Chr. durchweg gleichstark besiedelt war, s. Snodgrass 2016.

<sup>803</sup> Thuk. 4, 133, 1: ἐν δὲ τῷ αὐτῷ θέρει Θηβαῖοι Θεσπιῶν τεῖχος περιεῖλον ἐπικαλέσαντες ἀττικισμόν, βουλόμενοι μὲν καὶ αἰεὶ, παρεσχηκός δὲ ῥᾶον ἐπειδὴ καὶ ἐν τῇ πρὸς Ἀθηναίους μάχῃ ὅτι ἦν αὐτῶν ἄνθος ἀπωλόλεϊ: „In diesem Sommer [423 v. Chr.] rissen die Thebaner die Stadtmauer der Thespier nieder, denen sie Attizismus vorwarfen; doch wollten sie [die Thebaner] dies schon seit langem, und es war nun leichter gewährt, seit in der Schlacht gegen die Athener die Blüte von diesen [den Thespiern] vernichtet worden war.“

Jakob A.O. Larsen zufolge zeichneten sich in Böotien solche Bürger als oligarchisch aus, die über genügend Landbesitz verfügten und das volle Bürgerrecht besaßen. Die Bürger ohne Wahlrecht, die Leichtbewaffneten, favorisierten nach Larsen oftmals eine pro-athenische Haltung und ein System im Sinne der athenischen Demokratie<sup>804</sup>. Letztere Vermutung basiert jedoch auf der Annahme, dass fehlendes politisches Mitspracherecht unweigerlich in einer demokratischen Haltung resultieren würde. Für eine solche Zweiteilung der böotischen Politik und Bevölkerung fehlen allerdings Belege in den antiken Quellen. Vielmehr scheinen nur kleine Gruppierungen, so genannte *hetairiai*, die aus befreundeten oder miteinander verwandten Aristokraten bestanden und denen ein oder mehrere prominente Anführer vorstanden, gemeinsame politische und insbesondere persönliche Interessen verfolgt zu haben. Sie besaßen jedoch keine übergeordnete organisatorische Struktur und mussten durch überzeugende Reden die Mehrheit der Bürger in der Ratsversammlung für jede innen- wie außenpolitische Entscheidung erneut für sich gewinnen. Der deutliche Großteil der *Halia* gehörte also keiner Gruppierung an, die sich vereinfacht als pro-spartanisch oder oligarchisch bzw. pro-athenisch oder demokratisch bezeichnen ließe. Soweit ersichtlich, unterschieden sich auch die *hetairiai* weniger in ihren politischen und ideologischen Grundideen, sondern in ihren individuellen Überzeugungen<sup>805</sup>.

Die soziale Identität der Thespier, die im Polyandron beerdigt wurden, lässt sich daher nur darauf eingrenzen, dass es sich um Angehörige des Besitzbauerntums oder sogar um Großgrundbesitzer gehandelt hatte<sup>806</sup>. Eine politische Identität lässt sich nicht erfassen. Recht sicher ist jedoch, dass die Thespier, mindestens bis zur Schlacht von Delion, zum Einzugsbereich des Kabirions zählten. Ob die übrigen Thespier danach weiterhin in die kultischen Geschehnisse des Kabirions involviert waren, legen die geschichtlichen Ereignisse nach der Schlacht bei Delion zwar nicht nahe, plausibel widerlegen oder bestätigen lässt es sich jedoch nicht<sup>807</sup>. Sicher ist von

<sup>804</sup> Larsen 1955, 42.

<sup>805</sup> Cook 1988, 65. 67-68. 71-82. So erhielt z. B. die ‚pro-athenische‘ Gruppierung des Ismenias, die in der Zeit nach dem Peloponnesischen Krieg in Opposition zur oligarchischen Gruppe des Leontiades stand, die Bezeichnung ‚attisierend‘, da sie den athenischen Exilanten während der Tyrannei der Dreißig Hilfe leisteten, aber ansonsten keine längerfristigen, programmpolitischen Gemeinsamkeiten mit den Athenern aufwiesen, s. Cook 1988, 59; Buck 1994, 24. 26. In gleicher Weise wird nochmals deutlich, dass die Anschuldigung der Thebaner, die Thespier seien ‚attisierend‘, als Vorwand diente, um die territorialen und wirtschaftlichen Interessen der Nachbarpolis zu beschneiden und sich letztendlich der Polis zu bemächtigen.

<sup>806</sup> Keiner der Namen auf den erhaltenen Gefallenenlisten aus dem Polyandron lässt sich mit den Namen, die in den Weihinschriften auf der klassischen Keramik aus dem Kabirion vorkommen, in Übereinstimmung bringen. Zu den Gefallenenlisten s. Schilardi I 1977, 28-34.

<sup>807</sup> Denkbar wäre folgendes Szenario: Nachdem die Mehrzahl der thespischen ‚Oligarchen‘ gefallen war und die Thebaner ein Jahr später, 423 v. Chr., die Mauern von Thespiai schleiften, gerieten die Thespier unter thebanische Oberherrschaft, die trotz eines Aufstands im Jahr 414 v. Chr. bis zum Königsfrieden 387/386 v. Chr. bestehen blieb, s. Schilardi I 1977, 8-9. 12; Buck 1994, 18. 22-23; Vottéro 1998, 75; Beck – Ganter 2015, 146-149. In der Folgezeit zwischen 387 und 379 v. Chr. richteten die Spartaner zwischenzeitlich oligarchisch orientierte Regierungen in allen böotischen Städten ein, nachdem Thebens Hegemonialstellung und der Böotische Bund, der nach dem Peloponnesischen Krieg eine Allianz mit Athen und Korinth eingegangen war, von den Spartanern zerschlagen wurde, s. Buck 1994, 59-62. 79; Vottéro 1998, 64-65; Beck – Ganter 2015, 147. Ob auch in Thespiai eine ‚oligarchische‘ Fraktion an die Macht kam, lässt sich nicht zweifelsfrei verifizieren. Freilich würde ein Opfer zu Ehren gleich gesinnter und heroisierter Hopliten aus der Frühzeit des Peloponnesischen Krieges, die ebenfalls mit Sparta alliiert waren, in den 80er Jahren des 4. Jhs. v. Chr. Sinn ergeben und auch mit

archäologischer Seite her, dass Thespiai während jener Zeit offenbar durchweg gleichstark besiedelt war<sup>808</sup>.

Thespische Bürger der Reiter- und Hoplitenklasse, zu denen womöglich auch angesehene Bürger zählten, die sich als Wettkampfsieger panhellenischer Spiele hervorgetan hatten, zählten zur Kultgemeinschaft des Kabirions<sup>809</sup>. In dieselbe Richtung deutete bereits die Auswertung der Eigennamen in den Weihinschriften des 5. Jhs. v. Chr.<sup>810</sup> Dieser Befund widerspricht nun der Einschätzung von Alexandre Mitchell. In seinem Buch zu „Greek Vase-Painting and the Origins of Visual Humour“ postuliert er, dass die Kultbesucher des Kabirions zum ‚gewöhnlichen Volk‘ zählten. Diese These leitet er von den Kabirenbechern ab: Keramikgefäße seien *per se* keine „elitist artefacts“, sondern Objekte der „popular strata of society“<sup>811</sup>. Obgleich Mitchell nicht weiter erklärt, wer die volkstümlichen Schichten der Gesellschaft waren, legt der Fundkontext im Polyandron von Thespiai und im Kabirion den gegenteiligen Schluss nahe.

Nach Aussage der schriftlichen und archäologischen Quellen sowie aufgrund der geographischen Nähe zu Theben scheint das Kabirion auf thebanischem Territorium gelegen zu haben und wäre folglich vor allem von Thebanern aufgesucht worden<sup>812</sup>. Doch die Fundsituation im Polyandron belegt: Das Heiligtum könnte ebenso gut an Thespiai angebunden gewesen sein – bis es dann 423 v. Chr. in thebanisches Territorium übergang? Zwei der bisher gemachten Befunde stützen diese Vermutung: Der Pan-Satyr-Maler stellte als früheste Werkstatt Kabirenbecher her, die sich jedoch mit keiner thebanischen Töpferwerkstatt korrelieren lassen; anders als die der Rebrankengruppe und der Mystenmaler, die ihre Arbeit ungefähr um 420 v. Chr. begannen<sup>813</sup>. Demnach wäre es denkbar, dass der Pan-Satyr-Maler im Auftrag der Thespier arbeitete. Er führte auch die Kabirenskyphoi ein. Doch später, als sich die Thebaner die heilige Stätte einverleibten, engagierten sie mindestens noch zwei weitere Töpferwerkstätten. Ebenfalls mit einer Übernahme durch Theben könnte zusammenhängen, dass sich in jener Zeit im Kabirion umfassende Veränderungen hinsichtlich der Architektur und der Art der Votivgattungen vollzogen<sup>814</sup>. Dafür sprechen auch parallele Entwicklungen in Bötien. Nach der Zerstörung Plataiais im Jahre 427 v. Chr. errichteten die Thebaner einen neuen Tempel für Hera Kithaironia sowie Gästehäuser. Ferner wurden periphere Heiligtümer durch Rituale und Prozessionen aneinandergebunden, d. h. die Bevölkerung verschiedener Bezirke wurde stärker zu einem *koinon* zusammengeführt. Allgemein nutzte Theben seit dem späten 6. Jh. v. Chr. extraurbane und ländliche Heiligtümer, wie

---

der Datierung der späteren Keramik aus dem Polyandron übereinstimmen. Darüber hinaus wäre so auch eine Referenz zu Kriegshelden des noch unabhängigen Thespiai hergestellt worden, s. Schilardi I 1977, 36-37. 77. Zweifelsfrei belegen lässt sich diese Vermutung jedoch nicht.

<sup>808</sup> Snodgrass 2016.

<sup>809</sup> Sandra Blakelys Schlussfolgerung, die Kabirenskyphoi aus dem thespischen Polyandron „reflecting both pride in their possession and the prestige of Kabiric initiation“, lässt sich durch den Befund nicht verifizieren, s. Blakely 2006, 38.

<sup>810</sup> s. E. I. 4e) *Die Inschriften auf den Kabirenbechern, Glanztongefäßen und Metallstieren*.

<sup>811</sup> Mitchell 2009, 250.

<sup>812</sup> Bakhuizen 1994, 314 Abb. 1-2.

<sup>813</sup> s. B. II. 2c) *Gefäßformen und Datierung* und B. II. 3e) *Zusammenfassung*.

<sup>814</sup> s. E. I. 4f) *Zusammenfassung*.

z. B. die Orakelstätten des Apollon Ptoios, als Knotenpunkte lokaler Machtentfaltung. „For in the sixth and fifth centuries, Thebes adapted existing cults and inscribed a Theban grammar into the regional text of myth“, fasst Angela Ganter die Vorgehensweise zusammen. Indem die Thebaner Kultstätten übernahmen und ihnen den eigenen Legitimationsmythos überstülpten, versuchten sie ihre Vorherrschaft zu untermauern<sup>815</sup>. Im Zuge dessen könnte auch das Kabirion unter thebanische Aufsicht gekommen sein.

---

<sup>815</sup> Mackil 2003, 273-280. 280-291 bes. 282-283; Kurke 2007, 68-71. 80-81. 91; Ganter 2013, 94.

### III. Die Polyandria von Chaironeia (338 v. Chr.)

Angeblich seien im 19. Jahrhundert in den Polyandria von Chaironeia, also dem Massengrab der Makedonen und jenem der Thebaner, auch Scherben zu Tage getreten, die von Kabirenbecher stammen<sup>816</sup>. Damit sei auch ein Anhaltspunkt für die Laufzeit der Gefäße gegeben. Allerdings ist die Fundsituation nicht so eindeutig, wie es scheint. Eine Durchsicht der publizierten Grabungsbefunde und der noch erhaltenen Fundstücke führt jedenfalls zu dem Schluss, dass in den beiden Soldatengräbern sehr wahrscheinlich keine Kabirenskyphoi gelegen hatten.

Zunächst zur Geschichte der beiden Denkmäler: Nach der entscheidenden Schlacht um die Hegemonie im spätklassischen Griechenland zwischen den Makedonen und dem alliierten griechischen Heer konnte Philip II. bei Chaironeia im Jahre 338 v. Chr. den Sieg davontragen. Die Gefallenen beider Seiten wurden jeweils in ein ‚Massengrab‘ in relativer Nähe zum Schlachtfeld begraben, jedoch an verschiedenen Stellen in der Ebene. Das Massengrab der Makedonen liegt in der Nähe des Kephisos-Flusses und das der Thebaner ca. 2 km westlich vom Grabhügel der Makedonen nahe der antiken Stadt Chaironeia<sup>817</sup>. Um 1900 lokalisierte Georgios Sotiriadis das Polyandrium der Makedonen, nachdem das der Thebaner bereits 1818 von englischen Reisenden identifiziert worden war – sie entdeckten Teile des Löwenmonuments, welches das Polyandrium der Thebaner bekrönte<sup>818</sup>.

Sotiriadis grub den im Durchmesser ca. 70m messenden und noch ca. 7m hohen Grabhügel der Makedonen von oben und von der Nordseite her aus. Neben Lanzenspitzen, Schwertern, Strigileis, Asche und Knochenresten entdeckte er auch eine beträchtliche Menge an böotischen Vasenscherben<sup>819</sup>. Er beschreibt die Funde als „ausnahmslos dem vierten Jahrhundert“ zugehörig, wobei am zahlreichsten „die aus anderen Funden, besonders aus dem Kabirion, wohl bekannten böotischen Kantharoi mit hohen Füßen und hochgezogenen Henkeln und andere Becher von der nämlichen Thonart und mit dem nämlichen Firnisüberzug“<sup>820</sup> zu Tage traten. Tatsächlich wurden auch im Kabirion zuhauf Kantharoi mit dieser Formbeschreibung geborgen, doch diese – Heimbergs Form 1 – laufen um 400 v. Chr. aus<sup>821</sup>.

<sup>816</sup> Braun – Haevernick 1981, 3; Rotroff, Agora XXIX, 97 Anm. 67.

<sup>817</sup> Sotiriades 1902, 54-57; Sotiriades 1903, 301-312. 305 Abb. 2 („Tumulus“ = Grabhügel der Makedonen; „Löwe“ = Grabhügel der Thebaner); Pritchett 1958, 308-309. 311; Fossey 1988, 379, Ma 2008, 73-74.

<sup>818</sup> Körte 1878, 385-387 Nr. 151; Sotiriades 1902; 58-59; Sotiriades 1903; Pritchett 1958, 311; Papachatzis 1981, 260-266; Lauffer 1989, 161-162; Ma 2008, 79-80. Zum Löwenmonument, s. auch Paus. 9, 40, 10.

<sup>819</sup> Sotiriades 1902, 58; Sotiriades 1903, 306-310; Ma 2008, 74-75. 77-78.

<sup>820</sup> Sotiriades 1903, 306. Zu den Gefäßen aus dem Polyandrium der Makedonen gehören auch eine geriefelte Zweihenkelkasserolle, vgl. Ure 1913, 29 Taf. 17, 15; 21; 24 (vgl. auch Heimberg 1982, 130 Nr. 114 Taf. 7 [3. Viertel 4. Jh. v. Chr.]), und ein Napf, vgl. Ure 1913, 30 Taf. 11,7. Percy N. Ure untersuchte die Vasen aus dem Polyandrium im Jahr 1912, s. Ure 1913, 23 Anm. 4. Die Keramikbeigaben aus dem makedonischen Polyandrium sind böotisch. Für einen [böot. Glanztonkantharos der Form 6](#) von Heimberg sowie [eine unbemalte Einhenkelschale](#) aus dem makedonischen Polyandrium, s. Wolters – Bruns 1940, Taf. 50, 5-6.

<sup>821</sup> Heimberg 1982, 127 Nr. 1-20 Taf. 1-2: [Kantharoi](#) der Form 1.

Die sehr wenigen erhaltenen Funde aus dem Tumulus der Makedonen lagern heute im Museum von Chaironeia<sup>822</sup>. Die wenigen zugehörigen Scherben sind mit Eisenteilen verbacken. Offenbar lagen die Gefäße auf dem Scheiterhaufen, was auch durch die grau-bräunliche Verfärbung deutlich wird, die auf den sekundären Brand zurückgeht. Was für Becher hatte Sotiriades dann gefunden? Es wäre denkbar, dass er Kantharoi mit langem Stiel und knaufartigem Fuß ausgrub, die um die Mitte des 4. Jhs. v. Chr. eingeführt wurden<sup>823</sup>. Daneben verzeichnete Sotiriadis auch einige Fragmente, die „eine Verzierung von Epheuranken“ zeigen, „so namentlich eine guterhaltene dünnwandige Kanne“, die Sotiriadis ins 4. Jh. v. Chr. datiert<sup>824</sup>. Allgemein „überwiegen jedoch bei weitem die Kantharoi und die kleinen Becher aus feinem hellem Thon mit schwarzem Firnis“<sup>825</sup>. Karin Braun identifiziert die Scherben mit Efeurankenzier als Kabirenbecherfragmente, die somit sicher eine Laufzeit der ornamentalen Kabirenbecher bis in die Zeit um 338 v. Chr. belegen würden<sup>826</sup>.

Die erhaltenen Funde aus dem makedonischen Polyandrion sowie eine Überprüfung der Korrespondenz zwischen Wolters und Sotiriadis führen jedoch zu einem gegensätzlichen Schluss. In der Abschrift einer Postkarte vom 23. August 1906, die Wolters von Sotiriadis erhielt, heißt es:

„Da ich in etlichen 10-14 Tagen in Chäroneia zu sein gedenke, so will ich Ihnen von dort einfach einige kleine Scherben als „Muster“ schicken. Im Allgemeinen aber kann ich Ihnen sagen (wie mir auch andere versicherten), daß es sich um dieselbe Ware handelt, wie im Kabeirion, d.h. mit schwarzem Firniß überzogene Kantharoi mit hohem Fuß und langgestreckten Henkeln, Tassen, auch etliche mit der Epheuranke und Epheublättern. Einige Scherben, die ich nicht beim Löwenmonument im theban. Polyandrion (also sicher 338 vor Chr.) gefunden habe, sind auch ganz dieselbe Ware.

G. Sotiriadis

N. Die versprochenen Scherben habe ich nie erhalten. Paul Wolters<sup>827</sup>

Braun kommentiert den Inhalt der Postkarte folgendermaßen: „Dieser sehr konkrete Anhaltspunkt aus der unmittelbaren Nachbarschaft des Kabirion ist nicht ohne Bedeutung für die Datierung der Kabirenkeramik mit Efeurankenverzierung, wurde allerdings damals nicht weiter ausgewertet“<sup>828</sup>. Im Anschluss wurde in der Forschung dann die Ansicht vertreten, dass mit dem Fundort Chaironeia der Typus des Kabirenbechers sicherlich bis 338 v. Chr. belegt sei<sup>829</sup>. Aus dem Text der Postkarte geht aber hervor, dass Wolters benannte Scherben nie persönlich überprüft hatte, und es sich sehr wahrscheinlich auch nicht um Fragmente von Kabirenbechern handelte. Sotiriades schreibt, dass er Scherben gefunden habe, die von derselben Art wie die

<sup>822</sup> Aus dem Grab der Makedonen sind vor allem verbrannte Eisenteile, wenig Keramik und Bronze Fragmente überliefert. Die Keramikscherven sind zum Teil mit den Eisenteilen verbacken, s. Ma 2008. Der Form nach scheinen es offene Glanztongefäße gewesen zu sein. Im Museum von Chaironeia sind gut erhaltene Beispiele der Beigaben aus dem Makedonengrab ausgestellt: Kopsisfragmente, Lanzen- und Katapultspitzen, Strigleis, Saurotere, ein Schleifstein und ehemals vergoldete Tonblümchen, die vermutlich Totenkränze schmückten.

<sup>823</sup> Kern 1964, 122-124; Ure 1962, 373 Taf. 112, 10-11: Kantharoi der Class of Athens Agora P 13579, um 350 v. Chr.

<sup>824</sup> s. auch Sotiriades 1902, 58: Σφά ἦτο μία οἰνοχόη με κοσμήματα φύλλον κισσοῦ, χαρακτηρίζοντα τὰ ἀγγεῖα ταῦτα τοῦ τετάρτου αἰῶνα.

<sup>825</sup> Sotiriades 1903, 309-310.

<sup>826</sup> Braun – Haevernick 1981, 3.

<sup>827</sup> Kabirionarchiv DAI Athen; s. auch Braun – Haevernick 1982, 3.

<sup>828</sup> Braun – Haevernick 1981, 3.

<sup>829</sup> s. Rotroff, Agora XXIX, 97 Anm. 67.

Glanztonware aus dem Kabirion seien, die dort in beträchtlichem Umfang ergraben wurde. Dass er damit die schwarze Glanztonware meint, wird besonders aus seinem Vorbericht deutlich: „Es überwiegen jedoch bei weitem die Kantharoi und die kleinen Becher aus feinem hellem Thon mit schwarzem Firnis.“<sup>830</sup> Sotiriadis entdeckte also schwarze Glanztonkantharoi auf hohem Fuß. Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, dass es sich bei den kleinen Bechern um Glanztonkabirenskyphoi gehandelt hatte. Deren Formelemente – wie die Ringhenkel oder eine bauchige Wandung – sind auch für kleine Kantharoi der Form 6 oder geriefelte Becher typisch<sup>831</sup>, d. h. Sotiriadis hätte sie gegebenenfalls mit Kabirenbechern verwechseln können. Es ist jedoch davon auszugehen, dass er wahrscheinlich die exzeptionelle Vasenform der Kabirenbecher erkannt und als solche benannt hätte. Auffällig ist auch, dass sich nur für wenige Keramikfunde aus dem Kabirion eine zeitliche Koinzidenz mit der Vasenausstattung des Polyandrions ergibt.

In seiner Karte an Wolters setzt Sotiriadis die Scherben mit Efeurankenverzierung deutlich in Verbindung mit den Glanztonkantharoi. Vermutlich handelte es sich um Fragmente von Glanztonware mit Efeurankendekor. Seit dem 6. Jh. v. Chr. bis in den Hellenismus findet sich in Bötien Glanztonkeramik mit weiß aufgemalter oder geritzter Efeurankenzier, besonders aber in der Archaik und dann wieder ab der Spätklassik, z. B. mit der Westabhangkeramik<sup>832</sup>. Dies verdeutlicht, dass der alleinige Hinweis auf die Efeurankenverzierung der Fragmente aus dem Polyandron von Chaironeia in keinem Fall als Beleg für eine spätklassisch-frühhellenistische Datierung der ornamental dekorierten Kabirenbecher herangezogen werden kann.

Das Polyandron der Thebaner, dessen Standort durch die seit 1902 wieder aufgestellte Löwenstatue markiert ist, wurde bereits in den Jahren 1879 und 1880 unter der Leitung von Stamatakis ausgegraben. Die Funde und Befunde zum thebanischen Polyandron sind neben zwei Vorberichten durch John Ma näher beleuchtet werden<sup>833</sup>.

Aus den Vorberichten, die vorrangig das Löwenmonument behandeln, geht hervor, dass bei den Grabungen innerhalb einer Umfassungsmauer die Körperbestattungen von 254 Kriegerern entdeckt wurden, die in sieben Reihen niedergelegt und mit einer bescheidenen Menge an Beigaben ausgestattet waren<sup>834</sup>. Hierbei handelte es sich um eiserne Strigileis, Knöpfe, von denen

<sup>830</sup> Sotiriades 1903, 310; s. auch Sotiriades 1902, 58: „Τὰ ἀγγεῖα ταῦτα ἦσαν τὰ πλεῖστα κánθαροι, ὁποῖοι εἶνε οἱ ἐν τῷ Καβειρίῳ εὐρεθέντες κατὰ τὰς ὑπὸ τοῦ γερμανικοῦ ἰνστιτούτου αὐτόθι πρὸ ἐτῶν ἐνεργηθείσας ἀνασκαφάς, καὶ ὁποῖοι συγγάκις ἐν γένει ἐν Βοιωτίᾳ εὐρίσκονται“.

<sup>831</sup> Heimberg 1982, Nr. 79-86 Taf. 6 (Kantharoi der Form 6, 3. Viertel 4. Jh. v. Chr.). Nr. 107-108a Taf. 7 (Karchesia, Mitte 4. bis 3. Drittel 4. Jh. v. Chr.). Nr. 114 Taf. 7 (Zweihenkeltasse, Mitte 4. bis 3. Drittel 4. Jh. v. Chr.).

<sup>832</sup> Archaische Beispiele, s. Ure 1913, 10 Taf. 6, 31.217(.15): Glanztonskyphos mit geritzter und gemalter Efeuranke, um 500 v. Chr. 11 Taf. 7, Grab 49: Glanztonkantharoi mit Weißauftrag, Mitte 6. Jh. v. Chr. Klassische und hellenistische Beispiele, s. Heimberg 1982, 133 Nr. 218 Taf. 12: Napf mit weißer Efeuranke, 1. Viertel 4. Jh. v. Chr. 132 Nr. 169 Taf. 9: halbkugelige Schale mit weißer Efeuranke, 1. Hälfte 3. Jh. v. Chr. 136 Nr. 307 Taf. 14: Kalottenschale, 1. Hälfte 2. Jh. v. Chr.; Taf. 48, 7; 49, 1-4. Allgemein s. Alexandropoulou 2002, 4-5. 9-10. 21. 28. bes. 33-34. 177-178; Harami 2015, 36 ; Sabetai – Avronidaki 2018.

<sup>833</sup> Für einen Einblick in seine Forschungen zum Schlachtfeld bei Chaironeia und den beiden Grabhügeln bin ich Dr. John Ma, Columbia University, sehr zu Dank verpflichtet.

<sup>834</sup> Sochos 1902, 28; Ma 2008, 81-82.

nicht wenige aus Knochen beständen, und kleinformatige Tongefäße<sup>835</sup>. Die Vasenfunde scheinen sich vornehmlich aus groben Einhenkelschalen, wenigen Kantharoi und Zweihenkelassen zusammengesetzt zu haben, die zu den typischen Formen des letzten Drittels des 4. Jhs. v. Chr. zählen<sup>836</sup>. Erhalten sind ein Kantharos der Form 6, ein Napf und ein Einhenkelbecher, die alle mit schwarzem Glanzton bedeckt sind. Zu den Beigaben zählen zudem zwei tongrundige Einhenkelschalen und zehn kleine Ringe aus Knochen oder Geweih, die vielleicht als Knöpfe dienten. Es sind jedoch keine Kabirenbecher darunter. Unter den wenigen Keramikfragmenten aus dem thebanischen sowie makedonischen Polyandron, die im Museum von Chaironeia verblieben sind, gibt es keine Fragmente, die von Kabirenbechern stammen könnten. Die Polyandria von Chaironeia müssen also als *terminus ad quem* für die Laufzeit der Kabirenbecher ausgeschlossen werden.

<sup>835</sup> Kastorchis et al. 1879, 22-24; Stamatakis 1879, 24-26; Stamatakis et al. 1880, 16-20. 18: Τα κτερίσματα (...) συνιστάμενα ἐκ σπλεγγίδων σιδηρῶν, κομβίων ὄχι ὀλίγων ὁ στειῶν (...) καὶ ἀγγείων τινῶν πηλίνων μικρῶν (...). Ma 2008, 74-75 Taf. 6 a-b.

<sup>836</sup> Die Funde aus dem thebanischen Polyandron sind im Museum von Chaironeia ausgestellt: sw. Glanztonnapf, Mus. Chaironeia, 4326a, um 338 v. Chr. (vgl. Ure 1913, 23 Anm. 4. 28 Anm. 3. 30 Taf. 11, 7, ähnlich, aber datiert um 400 v. Chr.); Ure 1913, 29; Wolters – Bruns 1940, Taf. 50, 6; Ma 2008, Taf. 6 b (rechts): sw. Glanztonkantharos der Form 6, Mus. Chaironeia, 1327, um 338 v. Chr. (vgl. Heimberg 1982, 13. 129 Nr. 82. 85 Taf. 6. [3. Viertel 4. Jh. v. Chr.]); Ma 2008, Taf. 6 b (Mitte): Glanztoneinhenkelbecher mit Tonnoppen neben den Henkelansätzen, Mus. Chaironeia, 4329, um 338 v. Chr.; Ma 2008, Taf. 6 b (links): Glanztonzweihenkelbecher, Mus. Chaironeia, 4328, um 338 v. Chr.; Wolters – Bruns 1940, Taf. 50, 5: zwei tongrundige Einhenkelschalen, Mus. Chaironeia, 4330 und 4331, um 338 v. Chr.; Ma 2008, Taf. 6 a: zehn Ringe aus Knochen oder Geweih, Mus. Chaironeia, 4340 A-L, um 338 v. Chr.



#### IV. Die Grab- und Depottfunde in der Thebais

Bereits Hermann Winnefeld und Paul Wolters hatten angenommen, dass die Kabirenskyphoi aus dem Kunsthandel aufgrund ihres guten Erhaltungszustandes während der 2. Hälfte des 19. und den ersten Jahrzehnten des 20. Jhs. bei Raubgrabungen in Nekropolen entdeckt und über den athenischen Kunstmarkt an europäische und nordamerikanische Museen verkauft wurden<sup>837</sup>. In diesem Zusammenhang verweist Wolters auf Grabungen, die zu seiner Zeit Nikolaos Pappadakis am Ende des 19. Jhs. südwestlich von Theben in der Gemarkung Tachi durchgeführt haben soll. Dieser habe neben „schwarzfigurigen Schalen, wie sie in Tanagra so häufig sind, und schwarzen Kantharoi, auch einige der für das Kabirion charakteristischen kugelförmigen Skyphoi mit Epheuranke, sowie weiß überzogene tönernerne Kreisel gefunden“<sup>838</sup>. Leider wurden die Ergebnisse dieser Grabungen nicht publiziert; und heutzutage sind die Stücke nicht mehr auffindbar<sup>839</sup>. Einzig der Becher **417** mit Efeurankendekor und zwei umlaufenden Glanztonlinien ist bei Wolters und Bruns abgebildet. Bruns äußert sich jedoch weder über den Fundkontext noch die Maße dieses Bechers<sup>840</sup>. Die Grabfunde von Tachi belegen aber, dass Kabirenbecher in ‚reguläre‘ Gräber beigegeben wurden, und nicht nur zu den Beigaben von Staatsbegräbnissen zählten.

Die klassischen Nekropolen von Theben waren entlang der Hauptausfallstraßen lokalisiert, die von Theben nach Mykalessos im Osten (Nordostnekropole [Βορειανατολικό Νεκροταφείο]), nach Eleusis und Athen im Süden (Südnekropole [Νοτιό Νεκροταφείο], Ταχη) und nach Westen in Richtung Livadia und Delphi (Piri [Πυρί]) führten sowie nach Norden zum Ptoion und nach Akraiphnion verliefen (Kanapitsa [Καναπίτσα])<sup>841</sup>. Die Gräberfelder beginnen direkt außerhalb der Stadtmauer, einige Gräbergruppen wurden nördlich und nordöstlich sowie südlich und südöstlich der Kadmeia entdeckt. Kleinere Nekropolen, die zu Satellitensiedlungen in der thebanischen Chora gehörten, befinden sich nördlich Thebens nahe der Nationalstraße zwischen Athen und Lamia (Agios Elëusas [Άγιος Ελεούσας], Eleona [Ελεώνα]) sowie 500 m nördlich des Kabirions in der Gemarkung Moreokambos [Μορεόκαμπος]<sup>842</sup>. In den Jahren 2000 und 2001 wurden ca. 2 km nordöstlich von Theben (Nordostnekropole) 843 Gräber freigelegt, die durch die Erbauung einer Eisenbahnüberführung veranlasst wurden und die einen Belegungszeitraum vom Ende des 8. Jhs. v. Chr. bis ins 1. Jh. n. Chr. umfassen<sup>843</sup>. Die Nekropole an sich erstreckte sich von den Stadtmauern entlang der Straße nach Chalkis und einer Abzweigung nach Tanagra über mehr als 2 km. Die Mehrzahl der Gräber datiert in klassische und hellenisti-

<sup>837</sup> Winnefeld 1893, 64; Wolters – Bruns 1940, 6. 126; Aravantinos 2006, 730; Aravantinos 2007, 63; Aravantinos 2010, 21-22. 252.

<sup>838</sup> Wolters – Bruns 1940, 6. 126; Pappadakis 1911, 140.

<sup>839</sup> Aravantinos 2006, 732 Anm. 17; Aravantinos 2010, 22.

<sup>840</sup> Wolters – Bruns 1940, 119 Anm. 1 Taf. 59, 8. Als Fundort nennt Bruns die ‚Chore-Voivoda‘, d. h. es wurde auf dem Landbesitz eines Mannes namens Βοίοδαζ gefunden.

<sup>841</sup> Faraklas 1964, 6-7 παρενθέτος πίνακας.

<sup>842</sup> Symeonoglou 1985, 84-86. 85-86 Abb. 3.1-2; Aravantinos 2006, 731-734. 746 Abb. 1-2; Keramopoulos 1917, 210-253. 1 Karte von Theben (Gräber aus dem 4. Jh. v. Chr. südlich der Kadmeia im Vorort Kolonaki).

<sup>843</sup> Jeammet 2003, 188; Aravantinos 2006, 730-731. 735-739. 747-748 Abb. 3-4; Aravantinos 2007, 63; Aravantinos 2010, 246; Harami 2015; Kountouri – Harami – Vivliodetis 2016.

sche Zeit<sup>844</sup>. In der neu konzipierten Ausstellung im Archäologischen Museum in Theben ist zudem ein Kabirenbecher (350) zu sehen, der als thebanischer Grabfund ausgewiesen ist<sup>845</sup>.

Hingegen ergaben die Gräber aus der Nähe des Kabirions in der Gemarkung Moreokambos, die der archaischen und klassischen Zeit angehören, keine Kabirenbecherfunde, obwohl die Gräber recht wahrscheinlich zu einer dem Heiligtum nahe gelegenen Siedlung gehörten<sup>846</sup>. Gleichfalls befanden sich keine Kabirenbecher unter den Funden aus den Nekropolen böotischer Poleis wie Haliartos, Akraiphnion oder Tanagra. Dieser Negativbefund ist in statistischer Hinsicht interessant. Die Gräber aus den genannten böotischen Nekropolen bieten einen äußerst repräsentativen Durchschnitt klassischer Grabkontexte. Es stellt sich die Frage, woher die Kabirenvasen in den Museen letztlich stammen. In diesem Zusammenhang wäre es denkbar, dass die Nekropolenbelegung nach Stadtteilen und Vororten Thebens unterteilt war, und die Kabirenbecher aus einem oder wenigen Friedhofbezirken stammen, die bei Raubgrabungen geplündert wurden. Im 19. und beginnenden 20. Jh. öffneten böotische Bauern eine immense Zahl an Gräbern. In Tanagra wurden z. B. innerhalb von zwei Jahren, 1872 und 1873, ca. 8000 bis 10.000 Gräber ausgeraubt<sup>847</sup>. Dass in den vergangenen Jahrzehnten offenbar kaum ein Kabirenbecher in sepulkralem Zusammenhang gefunden wurden, kann also auf einem Zufall beruhen.

Denn bei zwei Grabungen der böotischen Ephorie in den 1970er Jahren trafen die Ausgräber auf Kabirenbecher, der antike Kontext ist jedoch unklar. Im einen Fall wurde 1971 in Agioi Theodoroi (Ἅγιοι Θεόδωροι), einem Vorort nordöstlich von Theben, auf dem Grundstück von K. Panagainas, ein kleines Depot im Kontext eines römischen Gebäudes gefunden, das nach Aussage der Ausgräber Haushaltsware – „οἰκιακά σκεύη“ – und wenig Feinkeramik, genauer σκύφους, κρατήρας etc., enthielt<sup>848</sup>. Von der Feinkeramik wurden Fragmente von zwei Kabirenbechern mit Efeurankenzier (444 a-b), einmal mit bemalter und einmal mit tongrundig belassener unterer Wandungshälfte, eine Glanztonlampe und ein unbemalter Volutenkrater mit Bild publiziert<sup>849</sup>. Die Haushaltsware blieb unpubliziert. Es kann zwar eine ungefähre Datierung für den Krater und die Lampe bestimmt werden – die 1. Hälfte bzw. das letzte Viertel des 5. Jhs. v. Chr. –, doch lässt sich kein engerer chronologischer Rahmen um diese Funde ziehen.

Die Gegend von Agioi Theodoroi ist zwar durch einige Grabfunde auch als Ort einer Nekropole ausgewiesen<sup>850</sup>, doch war das Depot nicht mit einem Grab assoziiert und es lässt sich nicht

<sup>844</sup> Nach mündlicher Aussage von Dr. Vasilis Aravantinos wurden hier keine Kabirenbecher gefunden. Einzig eine bisher unpublizierte Stamnos-Pyxis, die in ein Grab (Grab 423, um 400/380 v. Chr.) der Nordostnekropole bei der Eisenbahnüberführung [Γέφυρα Ο.Σ.Ε.] nordöstlich von Theben beigegeben worden war, stammt aus der Werkstatt des Mysterienmalers, s. Aravantinos 2007, 63; Aravantinos 2006, 735-739.

<sup>845</sup> Aravantinos 2010, 260 Abb. 261 Abb. Mitte; Charami 2015, 32. 33 Abb. Showcase 133; Martin 2019, 74 Abb. 3.10; s. D. VI. 3c) *Prozession mit Opfertier*. Weder Bruns und Braun kannten das Gefäß.

<sup>846</sup> Aravantinos 1994, 284-285; Aravantinos 2006, 731.

<sup>847</sup> Higgins 1986, 29-30. Allgemein s. Aravantinos 2006, 730-731.

<sup>848</sup> Spyropoulos 1972, 307 Taf. 250 α; Aravantinos 2006, 746 Abb. 2 (Karte von Theben und Umgebung); Keramopoulos 1917, 1 Karte von Theben.

<sup>849</sup> Spyropoulos 1972, Taf. 250 α-γ; vgl. die Glanztonlampe mit Heimberg 1982, 95-96 Nr. 767a; 768; 770 Taf. 53 (letztes Viertel 5. Jh. v. Chr.) und den Volutenkrater mit Heimberg 1982, 141 Nr. 497 Taf. 25 (1. Hälfte 5. Jh. v. Chr.).

<sup>850</sup> Threpsiadis 1963, 14; Symeonoglou 1985, 85 Abb. 3.1. 267-268 Nr. 100.

klären, ob es sich um primär oder sekundär deponiertes Material handelt. Aufgrund der topographischen Lage, die in keinem Zusammenhang zum Kabirion stehen kann, ist jedoch ein ehemaliger Grabkontext der beiden kleinformatischen Kabirenbecher wahrscheinlich.

Im Fall des Fragments **424** konnte ich nicht sicher feststellen, ob es ehemals zu einem Kabirenbecher gehört hatte – die Streifenzier am Gefäßrand und unterhalb des Bildfelds entspricht aber dem Dekorschema der Kabirenskyphoi. Die Darstellung stammt aus der Hand des Mysterenmalers I: Eine Flötenspielerin steht vor einer Opfergabe bestehend aus Kuchen, Zweigen und einer Fackel, auf die eine andere, verlorene Figur eine weitere Fackel senkt. Ebenso zählen der Rest eines aufrecht stehenden Zweiges und die Punktrosetten zum Ornamentbestand des Mysterenmalers. Neben der Flötenspielerin sind die Buchstaben  $\text{H}$  eingeritzt worden. Somit ist klar, dass es sich bei dem Gefäß um ein Weihgeschenk gehandelt hatte.

Das Fragment war Teil einer umfangreichen Deponierung, die auf der Kadmeia westlich der modernen Plateia ausgegraben wurde<sup>851</sup>. Den Ausgräbern zufolge erstreckte sich der Befund auf eine relativ große Fläche und reichte in eine beachtliche Tiefe hinab. Das Depot enthielt vor allem zerscherbte Tongefäße sowie hunderte von Terrakottafiguren, die nur als Götter, Frauen und verschiedene Tiere beschrieben sind, die von archaischer bis in römische Zeit datieren. Der Fundort ist in nächster Nähe zum Heiligtum der Demeter Thesmophorios auf der Kadmeia gelegen<sup>852</sup>. Ausgehend hiervon nehmen die Ausgräber an, dass es sich um eine Deponierung von Votivgaben gehandelt habe, was durch die  $\text{H}\Gamma(\alpha\rho\acute{o}\varsigma)$ -Inscription auf **424** bestätigt wird.

Mit welchem archäologischen Kontext das Fragment **429** vergesellschaftet war, ließ sich bislang nicht eruieren. Das Fragment war mir zunächst nur durch eine Fotografie in der Fotothek des DAI Athen bekannt, inzwischen ist es in der Dauerausstellung des Archäologischen Museums in Theben zu sehen<sup>853</sup>. Die Fotobezeichnung lautet „Orchomenos 130 (Kunze)“. Folglich wäre es denkbar, dass Emil Kunze das Fragment im Zusammenhang der Grabungen des Deutschen Archäologischen Instituts in Orchomenos zu Beginn des 20. Jhs. fand. Da der genaue Fundort aber nicht zu rekonstruieren ist, möchte ich der möglichen Herkunft des Fragments keine allzu große Bedeutung beimessen.

Der einzige, jedoch sporadische Fund eines Kabirenbeckers außerhalb Böotiens scheint in Eretria auf Euböa ans Tageslicht gekommen zu sein. Bei Sondagen in der Nähe der Agora wurde im Kontext eines vermuteten Stoagebäudes eine Herdstelle freigelegt, die mit einer großen Menge an Keramik der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. verfüllt war. Unter den Vasenfragmenten befand sich auch „ein Kantharos des späteren 5. Jahrhunderts“, der vollständig mit „blauschwarze[m]“ Glanzton überzogen ist und der sich gemäß Ingrid Metzger „deutlich von den attischen Gefäßen

<sup>851</sup> Spyropoulos 1973, 247 Taf. 205 δ; Symeonoglou 1985, 298 Nr. 227 (Grundstück von Χαράλαμπος Σταμάτης).

<sup>852</sup> Symeonoglou 1985, 123-125.

<sup>853</sup> s. ausführlicher zu dem Fragment **429** in *B. II. 4. Singulär vertretene Maler*. Stilistisch steht die Zeichnung dem Kreis der Rebrankenwerkstatt und des Kabirmalers nahe; Martin 2019, 74 Abb. 3.9.

trennen und (...) vielleicht euböisch bezeichnen“ lässt<sup>854</sup>. Das Gefäß ist nur in Profilzeichnung veröffentlicht worden, die einen gebauchten Becher mit leicht nach innen geneigter Wandung, einem flachen Standring sowie einem Ringhenkel, an dessen oberer Henkelrundung ein Sporn ansteht, wiedergibt. Das Profil entspricht dem der böotischen Kabirenbecher. Dass es sich um einen Kabirenskyphos handelt, wird durch Metzgers Beobachtung gestützt, dass der Ton nicht attisch und auch nicht sicher euböisch ist.

Folgende Gefäße sind einigermaßen sicher als Grabbeigaben identifizierbar: der Kabirenbecher **350** aus einem Grab bei Theben, der Skyphos **387** in Heidelberg (Abb. 28, **387**), dessen Provenienz mit „Grab bei Theben“ angegeben ist – dasselbe gilt für die Becher **290**, **291** und **292** (Abb. 37, **292**) in Athen –, dann die beiden Kabirenskyphoi **444 a** und **b** aus Agioi Theodoroi, den Kabirenskyphoi aus der Pappadakis-Grabung und den drei Vasen **413**, **414** und **415** aus dem thespischen Polyandrion. Weitere Nachforschungen zu dokumentierten Grabfunden ergaben einen Negativbefund. Somit wäre es müßig, die Verwendung der Kabirenbecher im sepulkralen Kontext zu untersuchen, da sich Fragen hinsichtlich Beigabekontext, Häufigkeit, Geschlechterdifferenz oder Altersunterschiede nicht beantworten ließen. Ebenso ist unklar, wie häufig nun Kabirenbecher Verstorbener ins Grab mitgegeben wurden.

Nimmt man aber an, die ganz erhaltenen Skyphoi, die in Museen lagern und aus dem Antikenhandel stammen, seien allesamt Grabfunde, dann zeigt sich, dass alle der behandelten Motivgruppen sowohl im Kontext des Heiligtums als auch als Grabbeigabe in Frage gekommen wären. Dies ergab eine Auswertung der Fundort- und Provenienzangaben aller bekannten Gefäße. Eine spezifisch sepulkrale Ikonographie hätte demnach nicht existiert.

---

<sup>854</sup> Metzger et al. 1966, 214-215. 215 Abb. 2. 219-221 (Fundort: Schnitt 91 a. C). 221 Plan 4

## V. Unstimmige Fundortangaben

Für mehrere Kabirenskyphoi, die Museen aus dem Kunsthandel erworben haben, verweisen die Fundort- und Provenienz auf italische und griechische Landschaften außerhalb Böotiens. So soll der Kabirenbecher **296** (Abb. 10, **296**) in Megara zu Tage getreten sein. Ähnlich verhält es sich für die Athener Kabirenvasen **294** und **295** (Abb. 46, **294. 295**); hier lautet der Fundort „Aigina“. Bereits 1888 hatte Hermann Winnefeld zu diesen drei Bechern glaubhaft gemacht, dass davon auszugehen ist, dass „die gewöhnlichen Geschäftsbeziehungen der betreffenden Händler (...) Böotien als Fundort voraussetzen“<sup>855</sup>.

Der Heidelberger Kabirenbecher **385** stammt angeblich von der nördlichen Kykladeninsel Keos (Abb. 47-48, **385**). Dieser Becher wurde von derselben Hand wie **294** und **295** gefertigt und – soweit ersichtlich – ungefähr zur selben Zeit wie die vorangegangenen aus dem Kunsthandel erworben. Auch in diesem Fall gehe ich daher davon aus, dass die Fundortangabe nicht der Wahrheit entspricht<sup>856</sup>. Erstens erscheint der Herkunftsort ungewöhnlich, mehr noch: Nahezu alle böotischen Vasen in der Heidelberger Antikensammlung sollen von der Insel Keos kommen<sup>857</sup>. Zweitens erwähnt der Autor des betreffenden CVA-Bandes, Fulvio Canciani, dass er zwei Briefe von Robert Zahn eingesehen habe, der die betroffenen Vasen erwarb und an die Heidelberger Universitätsammlung schenkte. Laut Canciani gehe aus den Briefen hervor, dass die Fundortangabe ‚Keos‘ mit ‚Böotien‘ zu berichtigen sei. Vor ihm zweifelten bereits Konrad Schauenburg und Percy N. Ure die Richtigkeit dieser Provenienz an<sup>858</sup>. Darüber hinaus weisen die drei Becher **294**, **295** und **385** hinsichtlich der Gefäßform und des Stils untereinander so klare Übereinstimmungen auf, dass es nicht abwegig ist anzunehmen, die drei Becher bildeten ehemals ein gemeinsames Grabensemble. Womöglich hatte der Antikenhändler sie mit den unterschiedlichen Herkunftsangaben ‚Aigina‘ und ‚Keos‘ versehen, um die illegale Beschaffung zu verschleiern.

Ebenfalls zu berichtigen ist eine Aussage von David Walsh. Er will wenige athenische Polisbürger mit dem Kabirion bei Theben verknüpft sehen, weil: „two pieces of Kabeiric ware were found in Athens, which might indicate that at least some Athenians took an interest in Theban affairs or were directly connected to the Kabeirion itself, perhaps travelling to Thebes as initiates“<sup>859</sup>. Bei diesen beiden Stücken handelt es sich nach Aussage von Gerda Bruns um ein

<sup>855</sup> Winnefeld 1888, 414 Anm. 2: „Drei völlig gleichartige Nöpfe besitzt seit längerer Zeit die Archäologische Gesellschaft (n. 2639-2641) mit der schon im Inventar als ganz unsicher bezeichneten Provenienzangabe Aegina, sowie einen wenigstens nahe verwandten (n. 3518), der nach ebenso zweifelhafter Behauptung des Verkäufers aus Megara stammt. Die gewöhnlichen Geschäftsbeziehungen der betreffenden Händler lassen auch für diese Vasen Böotien als Fundort voraussetzen“. Bei der von Winnefeld genannten Inventarnummer 2639 handelt es sich um den Becher **294**, Nr. 2640 ist **442** und Nr. 2641 ist **295**.

<sup>856</sup> Sparkes 1967, 117.

<sup>857</sup> Folgende Vasen sollen aus Keos stammen: CVA Heidelberg (1) 16 Taf. 5, 9. 39-40 Taf. 22, 4; 5. 40-42 Taf. 23, 1; 2; 5; 9. 42-43 Taf. 24, 1; 5. 44 Taf. 25, 3; 5. 47 Taf. 27, 7. 50 Taf. 29, 8; 13; CVA Heidelberg (3) 56-59 Taf. 117-119, 1-3. Taf. 120. Die aufgelisteten Vasen datieren von geometrischer bis in klassische Zeit.

<sup>858</sup> CVA Heidelberg (3) 5; CVA Heidelberg (1) 38.

<sup>859</sup> Walsh 2009, 270. Erin Thompson nimmt fälschlicherweise an, dass alle Kabirengefäße im Athener Nationalmuseum aus Attika stammen würden. Dabei handelt es sich aber um die Funde aus der Altgrabung, s. Thompson 2008, 116; Wolter – Bruns 1940, 81.

böotisch-schwarzfiguriges Choenkännchen und eine Lekythos gleicher Ware, die beide in Athen gefunden wurden<sup>860</sup>. Die Lekythos mit der Darstellung in Silhouette gemalter tanzender Satym datiert ins 2. Viertel des 5. Jhs. v. Chr. und das Choenkännchen lässt sich um 400 v. Chr. einordnen. Muss die Lekythos aus chronologischen Gründen aus der Diskussion entfallen, so ist die allein mit Stiefeln und Kopftuch bekleidete Frau auf dem Choenkännchen, die eine Art Sack auf dem Kopf trägt und im Laufschrift nach rechts zu einem Tischchen mit Krug eilt, durch den eingeknickten Rücken, die hängende Brust und den fetten Bauch als teilweise verformt charakterisiert. Die Darstellung der laufenden Sackträgerin lässt sich stilistisch zwar der Rebrankengruppe zuordnen<sup>861</sup>, doch handelt es sich anders als Walsh behauptet nicht um ‚Kabirenware‘ oder gar einen Kabirenbecher.

Die Fundorte Megara, Aigina, Keos und auch Athen<sup>862</sup> sind aus dem Verbreitungsgebiet der Kabirenbecher auszuschließen. Der Kreis der Fundorte engt sich somit auf das Kabirion und Theben ein.

---

<sup>860</sup> Braun – Haevernick 1981, 5; Wolters – Bruns 1940, 126 Taf. 61, 5-6.

<sup>861</sup> s. B. II. 3. *Die Rebrankengruppe und ihr Werkstattkreis.*

<sup>862</sup> s. B. II. 7. *Fehlidentifizierte ‚Kabirenware‘.*

## VI. Zusammenfassung

Die Auswertung der Fundorte, die sich allesamt auf Bötien konzentrieren, und die Befundanalyse im Kabirion erbrachten neue Hinweise, um die Funktion der Kabirenvasen und die Identität ihrer Nutzer näher zu bestimmen. Bei den Grabungen im Kabirion konnte jedoch kein Becher und kein Fragment im Kontext seiner Erstverwendung geborgen werden. Die Gefäße fanden sich mit vorhellenistischem Material vermengt vor allem in den Füllschichten der hellenistischen Aufschüttung, die in der 1. Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. ins Heiligtum eingebracht wurde. Zur gleichen Zeit legte man in größeren Mengen Kabirengefäße im Bereich älterer und unterhalb neuer Gebäude ab, z. B. nordöstlich des Apsisbaus bei der ‚Findlingsmauer‘ oder am ORB (Plan 1).

Die originalen Kabirenbecher **217-220**, die man als Bauopfer neben die Eingangstür des URB deponierte, sind recht sicher im Zuge der Neubelegung und zum Teil in zerstörtem Zustand wiederverwendet worden. Die Funddokumentation im Fall des Ovalbaus ist unklar, die Becher **206** und **207** wurden aber allem Anschein nach ebenfalls im frühen Hellenismus dem Boden anvertraut – ähnlich den beiden intentionell platzierten Kabirenbecher **188** und **189** an der Außenseite des MRB.

Wie im Kapitel *B. II. 6.* angesprochen, stimmt eine kleine Gruppe ornamental dekorierte Kabirenbecher (**226**, **227**, **228**) weder in Ware, Ton- und Glanztonfarbe noch hinsichtlich der spröden Tonoberfläche mit den formalen Charakteristika der Kabirenskyphoi überein. Auch besitzen diese Becher einen ungewöhnlichen Kegelfuß, der an der Innenseite schräg ansteigt und in der Mitte konvex aufgewölbt ist (App. 8 Zeichn. 8; 9; 10). Derartige Formdetails sind für Gefäße des frühen 3. Jhs. v. Chr. charakteristisch. Offenbar wurden diese Becher in Nachahmung des altertümlichen Kultgeschirrs gefertigt. Von großer Bedeutung ist, dass diese ‚Kabirenbecher‘ an besonderen Plätzen im Heiligtum deponiert wurden. So lagen die Skyphoi **226**, **227** und **228** ineinander gestapelt längs auf der Mauer M 58 des nördlichen Ostbaus<sup>863</sup> (Plan 1), der von der hellenistischen Aufschüttung umschlossen war, die in der 1. Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. eingebracht wurde; d. h. die Becher gelangten erst nach Auflassung des Gebäudes an diese Stelle. In einer ähnlichen Fundlage wie die drei Pseudo-Kabirenbecher befand sich auch der ‚unkanonische‘ Becher **221**, der oberhalb der verstürzten Lehmmauern inmitten des REB I als Teil eines Brandopfers niedergelegt wurde. Der Anlass, Kabirenvasen nachzuahmen, erklärt sich aus den Fundorten: Die Gefäße dienten als rituelles Utensil bzw. als Beigabe für die ‚Bestattung‘ der klassischen Gebäudereste, die zu Beginn des 3. Jhs. v. Chr. zugeschüttet wurden – für einen ähnlichen Zweck dürften die originalen Skyphoi als Bauopfer wiederverwendet worden sein. Danach gestaltete man das Kabirion den Anforderungen eines vermutlich neu konstituierten Kults folgend um – topographisch wie architektonisch.

Die Bauopfer aus der Zeit um 500 v. Chr. und dem letzten Drittel des 5. Jhs. v. Chr., die neben der Türschwelle des MRB, unterhalb des Opfergrubenannexes des hellenistisch-römischen Tempels und neben dem Nordfundament des REB I zu Tage traten, bestehen aus Gruppen von

<sup>863</sup> Bruns 1967, 244 Abb. 23.

zwei bis drei schwarzen Glanztonkantharoi, Einhenkelbechern oder Karchesia. Glanztongefäße kamen demnach wohl als Kultgerät bei der Erbauung klassischer Gebäude zum Einsatz. Kabirenbecher hingegen wurden im Rahmen von Baumaßnahmen nicht als rituelle Gefäße verwendet, sondern erst im Frühhellenismus, als das alte Heiligtum unter einer mächtigen Aufschüttungsschicht bestattet wurde, legte man sie als Grabbeigaben nieder.

Obwohl die einzelnen Fundorte kaum Rückschlüsse auf den Gebrauch der Kabirenvasen erlauben, war es durch die Analyse der Topographie, der architektonischen Reste und der Fundgattungen möglich, die Kabirenbecher in ihr antikes Umfeld einzubetten. In diesem Zusammenhang schlage ich vor, die bisherige Deutung zu revidieren, alle klassischen Gebäude hätten als Bankettbauten gedient. Entgegen der Meinung von Alfred Mallwitz und Wolfgang Heyder scheinen bereits vor 500 v. Chr. verschiedene Bauten im Kabirion errichtet worden zu sein. Hierzu zählen der Apsisbau, der Mauerwinkel M 124 unterhalb des MRB und vielleicht auch das Polygonalmauerwerk (Plan 1). Der Apsisbau wurde womöglich seit geometrischer Zeit als kleines Tempelgebäude genutzt, das Mauerchen M 124 diene als Herdstelle. Der erhaltene Mauerbogen des Polygonalmauerwerks umschloss zahlreiche Metallvotive – vielleicht handelte es sich um ein Votivbothros. Dem Apsisbau lag auch die auffällige Anhäufung von Votiven aus der mächtigen Fundschicht gegenüber. An dieser Stelle könnte der vorhellenistische Aschenaltar gelegen haben. Einen genauen Erbauungszeitraum für die geometrisch-archaischen Gebäude konnte ich nicht ermitteln, die frühesten Zeugnisse für Kulttätigkeiten stellen aber die metallenen Stiervotive dar. Ihre Niederlegung verfolgte entweder die Intention der Stifter, für den Fortbestand der eigenen Herde zu bitten und/oder einen Ersatz für ein echtes Opfertier darzubringen. Die Adorationsszene auf **297** (Abb. 38, **297**) legt zudem nahe, dass der Stier spätestens in klassischer Zeit auch als ‚heiliges‘ Tier des Kabiros aufgefasst wurde.

Auffällige Veränderungen ereigneten sich um 500 v. Chr. im Kabirion: Die Kultgemeinschaft ließ den MRB und in dessen nächster Nähe drei ovale bzw. runde Gebäude erbauen. Aufgrund des schlechten Erhaltungszustands muss die Bestimmung der benachbarten Oval- und Rundbauten unbekannt bleiben, der MRB hingegen besitzt entlang der Innenwand eine umlaufende Bank, auf der sich ungefähr in der Türachse liegend ein Basisblock befindet. Im Zentrum wurde eine runde Herdstelle angelegt, unter der sich die Reste eines Vorgängers fanden, der Mauerwinkel M 124. Zum Eingang führte eine kurze Rampe hinauf, neben der ein Louterion aufgestellt war. Die Bank könnte als Sitzunterlage oder Votivpodium gedient haben, der Herd als Wärmequelle, Kochstelle oder Eschara, der Basisblock möglicherweise als Statuenbasis oder Votivtisch. Da die Ausgräber keine Funde *in situ* machten, kann nur auf der Grundlage der Architektur vermutet werden, dass es sich beim MRB um einen Altartempel oder einen Bankettbau handelte. In beiden Fällen ergibt die Aufstellung eines Louterions Sinn. Angesichts der Herdstelle M 124 besaß der Ort vielleicht eine längere Tradition als kultisch genutzter Ort. Wie die Strukturen – Apsisbau, MRB oder M 124 – kultisch zusammenhängen, lässt sich nicht beantworten. Dafür ist der Baubestand archaischer und klassischer Zeit zu fragmentarisch überliefert.



Die beiden Opfergruben unterhalb des hellenistisch-römischen Tempelannexes gelangten vielleicht als Baudepot eines verlorenen Gebäudes in den Boden, das dann ebenfalls früh im 5. Jh. v. Chr. angelegt wurde. Südlich davon, spätestens in der 1. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr., wurde der URB eingerichtet – ein Libationsaltar für den lokalen Heros Thamakos. Zu Anfang bestand der Altarraum aus zwei Feldsteinhalbkreisen, die in den flachen Hang gesetzt wurden. Mittig ließ man als Altar ein grobes Tongefäß ein, das auf dem Gefäßrand den eingeritzten Namen Thamakos trägt und dessen Wandung im unteren Bereich durchschlagen wurde (Abb. 53). Im letzten Viertel des 5. Jhs. v. Chr. wurde der Tontrog für ein ausgedehntes Brandopfer, in das zahlreiche Glanztonkantharoi gelegt wurden, entfernt und anschließend wieder im Boden versenkt. Kabirenbecher scheinen im Kontext des URB keine Rolle gespielt zu haben, sie sind allein mit Kabiros assoziiert. Spätestens zu Beginn des 4. Jhs. v. Chr. wurde ein Orthostatenring um den Altar errichtet und vom zugehörigen Fußboden überdeckt. Das Rund war offenbar nicht überdacht. Über etwaige Befunde oberhalb des Altars konnte ich keine Einträge in der Grabungsdokumentation finden. Vergleichbare architektonische Strukturen, wie die Tholos auf der Agora von Eretria, die Tholoi von Epidauros und Delphi oder der Bothros im Asklepieion von Athen, dienten als Orte für Libationsaltäre im Rahmen von Heroenkulten. Die Trankopfer wurden direkt in den Boden abgeleitet, da man an dieser Stelle das Grab des jeweiligen Heros lokalisierte. Diese Beobachtung deckt sich mit der runden Bauform, die in Anlehnung an einen gedeckten oder offenen Grabtumulus gewählt wurde. So bestand ein semantischer Konnex zwischen Rundbaumotiv und Heroengrab, der womöglich auch für den MRB galt. Gerade die Eschara auf Bodenhöhe könnte auf die Erdverbundenheit der verehrten Gottheit oder des verehrten Heros hindeuten. Anders als bisher in der Forschung betont, fungierte der URB aber sicherlich nicht als Bankettbau, sondern als Altar für den Heros Thamakos.

Mit dem architektonischen ‚Aufschwung‘ ging um 500 v. Chr. auch ein Wandel der Votivtätigkeit einher. In großen Mengen gelangten Glanztongefäße ins Kabirion, vor allem Kantharoi, die Leitform böotischer Keramik in archaischer und klassischer Zeit. Ca. 500 Weihinschriften auf ganz erhaltenen Vasen und Fragmenten bezeugen, dass die Glanztonvasen an Kabiros, seltener auch an Pais geweiht wurden. Nach Aussage der Eigennamen traten Frauen als Stifterinnen auf. Daraus lässt sich jedoch nicht folgern, ob und wie sie an den Festgelagen teilgenommen haben. Die ‚Kabirenbilder‘ zeigen jedenfalls nur männliche Zecher. Allgemein besaß der Kantharos in Bötien einen hohen symbolischen Wert als wappenähnliches Emblem und Sinnbild heroischer Ambivalenz. Auf thebanischen Münzen ist er mit weiteren Attributen des Dionysos oder des Herakles kombiniert – er ist sowohl ein dionysisches als auch ein heroisches Attribut.

Bis ca. 430 v. Chr. dienten attische Rhyta in der Form von Esel- oder Widderköpfen sowie Doppelkopfgefäße von Mänaden und Satyrn als Vorgänger der Kabirenbecher. Sie sind zwar in geringerer Anzahl als die Kabirenskyphoi überliefert, heben sich aber ebenfalls durch ihre ungewöhnliche Gefäßformen vom Bestand der übrigen Fundgruppen ab. Überdies waren die Kopfgefäße vornehmlich mit dionysischen Bildthemen, mit Satyrn und Mänaden, geschmückt. Ebenso sind Esel und Widder tierische Repräsentanten der dionysischen Figurenwelt. Das Cor-

pus plastischer Gefäße, das vor allem durch die Arbeiten des Sotades geprägt ist, zeichnet sich durch die Verbildlichung exotischer oder dionysischer Wunschwelten aus. Die Kopfgefäße bereiten quasi den dionysischen Charakter ihrer Nachfolger vor, den Kabirenskyphoi. Sie entstanden vielleicht aus dem Wunsch heraus, eine Gefäßgattung zu produzieren, die aus einheimischen Werkstätten stammt und deren Ikonographie exakter auf die kultischen Bedürfnisse ihrer Nutzer abgestimmt ist.

Zu Beginn des 5. Jhs. v. Chr. ging die Zahl der Metallvotive zurück, bronzene Stiere wurden aber weiterhin bis in die Spätklassik geweiht. Im Grunde wechselte nur das Material: Eine große Bandbreite verschiedener Figurentypen aus Ton wurde nun als Motiv niedergelegt. Neben Tierfigurinen zählen hierzu stehende Jünglinge, hockende Silene, gelagerte Männer, kauernde Knaben mit Pilos („Hirtenjungen“), Kleinkinder und Pane. Im Besonderen die zahlreichen Jünglingsfigurinen visualisieren körperliche und geistige Vorbildhaftigkeit, die durch adäquate Attribute dieser Altersstufe, wie z. B. Hähne, Aryballoi, Phialen und Phormiskoi, noch unterstrichen wird. Letztere wurden auch als reale Weihgaben und tönernen Nachbildungen gestiftet. Derartige Attribute beziehen sich zum einen auf spielerische Tätigkeiten sowie die athletische und musische Ausbildung, zum anderen verweisen sie auf Frömmigkeit und Gesundheit. Die Liebesgeschenke wiederum reflektieren den körperlichen Höhepunkt der jugendlichen Entfaltung und päderastischen Anziehungskraft. Hingegen können die Jünglingsfiguren nicht nur als Bilder von Pais identifiziert werden, wahrscheinlicher ist, dass es sich um Selbstbildnisse der Stifter oder Weihgaben der Eltern handelt. Frühklassische Silensfiguren wie aus dem Kabirion finden sich häufig als Beigabe in den Gräbern von Kindern und Jugendlichen, wozu auch Kleinkind-, Tier- und abnorme Figuren zählen. Die Mehrzahl dieser Terrakottatypen kam auch bei den Grabungen im Kabirion zu Tage. Im Satyrspiel wie in der Bildkunst tritt Papposilen als Vater der Satyrn, als Ziehvater und Beschützer des Perseus oder Dionysos auf. Die Semantik der Terrakottafigurinen reflektiert den Aufgabenbereich von Kabiros, Pais und/oder Thamakos: Familien stellten ihre Kinder in den Schutz dieser Kourotrophos-Gottheiten bzw. Heroen, die als göttliche Betreuer der Heranwachsenden verehrt wurden. In Bötien sind zahlreiche Heroenkulte bezeugt, zudem wurden vielen Kriegsgefallenen heroische Ehren zu Teil. Dieser Aspekt – der Mann als Krieger – könnte ebenfalls für den Kult des Heros Thamakos von Bedeutung gewesen sein.

Eine auffällige Motivgruppe, die ab ca. 500 v. Chr. auftritt, bilden Schichtaugenperlen und Köpfchenanhänger aus Glas. Im Vergleich mit überregionalen Befunden lässt sich wahrscheinlich machen, dass die hellen Buckel auf den Perlen als abstrakte Wiedergaben eines überlabwehrenden Auges intendiert waren. Selbiges könnte auf die bärtigen Köpfchen zutreffen, die durch eine hässliche Physiognomie charakterisiert sind und sich emblemhaften Figuren wie den Gorgoneia oder dem ägyptischen Bes gegenüberstellen lassen. Vasenbilder führen vor Augen, dass Kinder und Frauen Perlenketten als Schutztalismane um den Körper bzw. den Oberschenkel trugen.

Ab 430 v. Chr. ergaben sich erneut Veränderungen im Kabirion. Der Libationsaltar für Thamakos wurde architektonisch gefasst und der REB I über einem wohl älteren Vorgängerbau („Hof-

mauer‘) errichtet. Das Haus war womöglich mit einem Parasol überdacht (Plan 1). Es verfügte im Inneren über eine breite umlaufende Bank. Aufgrund der architektonischen Form und Ausgestaltung kann der REB I als Bankettgebäude identifiziert werden. Etwas weiter südlich, neben der späteren Treppenstraße, wurde zu einem unbestimmten Zeitpunkt, vermutlich aber noch im 5. Jh. v. Chr., ein weiterer Rechteckbau angelegt, von dem die Längsmauer M 35 und ein Schwellenstein erhalten sind. Frühestens im letzten Drittel des 5. oder im Verlauf des 4. Jhs. v. Chr. errichtete man direkt östlich davon den REB II mit innerer, umlaufender Bank – ebenfalls ein Bankettgebäude. Es existierten folglich mindestens zwei Bankethäuser zu gleicher Zeit im Kabirion, die nur wenigen, acht bis elf Personen Platz boten. Für weitere Gebäude, wie die Ostbauten, die Oval- und Kurvenbauten sowie das Polygonalmauerwerk, lässt sich weder ein Erbauungsdatum ermitteln noch die genaue Funktion bestimmen. Sie können nur allgemein der archaischen bzw. klassischen Periode zugewiesen werden.

Als auffälligste Neuerung um 430 v. Chr. wurden die Kabirenbecher eingeführt. Insgesamt verengte sich ab dieser Zeit das Repertoire der Trinkgefäßformen auf ein- und zweihenklige, tassenartige Becher der Glanztonware, die allesamt niedrige Füße aufweisen. Hierzu zählen auch die attischen Skyphoi der St.-Valentin-Gattung und die kleinformatigen Kabirenbecher. Offenbar hatten sich die Trinksitten gewandelt. Ansonsten konnten nur wenige Fragmente weiterer böotischer Tonwaren dokumentiert werden. Das nahezu völlige Fehlen der böotischen Lotus-Palmetten-Ware erklärt sich womöglich durch deren Beschränkung auf den Grabgebrauch. In auffallend hoher Zahl wurden panathenäische Preisamphoren geweiht, offenbar von den Athleten selbst. An Terrakottavotiven gelangten ab dem 4. Jh. v. Chr. fast nur noch Jünglingsfiguren ins Kabirion. Die Veränderungen in der mobilen Ausstattung des Heiligtums könnten mit dem Einzug der Thebaner ins Kabirion nach 423 v. Chr. in Verbindung stehen. Allerdings waren die Kabirenbecher wohl schon zuvor hergestellt worden.

Die klassische Heiligtumstopographie wurde in dieser Arbeit abweichend von vorangegangenen Vorschlägen rekonstruiert. So lässt sich die Existenz eines permanenten Flusses, der das Temenos zweigeteilt habe, im Befund nicht nachweisen. Auch der Felsen oberhalb des natürlichen Halbrunds wurde – wenn – erst im Hellenismus in die Kulttopographie einbezogen (Plan 1). Deutlich ließ sich allerdings zeigen, dass die vorhellenistischen Bauten ringförmig um die Theaterorchestra im Nordosten des Temenos angeordnet waren. Womöglich waren das natürliche Halbrund oder die bronzezeitlichen Architekturreste (M 138) für die Standortwahl des Kultplatzes ausschlaggebend. Beginnend beim womöglich klassischen Bau D im Nordwesten, der auf einer Linie mit dem Polygonalmauerwerk, den Fußböden P 18 und P 19, den Opfergruben und dem REB I liegt, öffneten sich die genannten *oikoi* zur Orchestra hin. Der REB I und sein Vorgängerbau teilen diese Orientierung. Zwischen Bau D, Apsisbau und Polygonalmauerwerk befand sich vermutlich der Aschenaltar, in dessen nächster Nähe Terrakotten und Keramik niedergelegt wurden. Südöstlich des REB I folgen drei weitere Gebäude: das Mauerstück M 17, die Längsmauer M 35 A und der Schwellenstein mit Türwange sowie der REB II. Nach Westen hin endete der Ring um das Theater mit dem Gebäudekonglomerat um den MRB, das sich nach Os-

ten hin fortsetzte. Oberhalb des Theaters standen die Ostbauten, von denen aus man ebenfalls einen guten Blick in die Orchestra werfen konnte. Einzig der URB kehrt den übrigen Gebäuden den Rücken zu, auch der Eingang ist von der Orchestra abgewendet. Eventuell war der URB mit einer Mauer eingefasst, zu der die beiden Fortsätze am nordöstlichen sowie südwestlichen Mauersegment zählten. Der Altar des Thamakos scheint als eigenes kleines Temenos konzipiert gewesen zu sein.

Alle Gebäude wurden spätestens im 3. Viertel des 4. Jhs. v. Chr. aufgelassen und keine weiteren Tongefäße oder Terrakotten deponiert. Der mögliche Grund: Alexanders Truppen hatten im Jahre 335 v. Chr. Theben zerstört, die Einwohner versklavt oder vertrieben. Als Folge verblieb das Kabirion bis ca. 300 v. Chr. ungenutzt.

Außerhalb des Kabirions wurden Kabirenbecher nur aus Gräbern, vermutlich zumeist illegal, geborgen. Die wenigen ornamental dekorierten Gefäße aus der Nekropole von Tachi, südwestlich von Theben, sind unpubliziert und inzwischen verloren. Gleichfalls kann der primäre Verwendungskontext des Keramikdepots, das in Agioi Theodoroi, nordöstlich von Theben, gefunden wurde und Fragmente von floral dekorierte Kabirenware enthielt, nicht mehr rekonstruiert werden. Verwunderlich ist, dass bei regulären Grabungen keine weiteren Kabirenbecher in thebanischen Nekropolen gefunden wurden. Möglicherweise stammen viele der gut erhaltenen Gefäße aus einem oder wenigen Friedhofbezirken, die bei Raubgrabungen geplündert wurden. Schlussendlich kann aber auch nicht ausgeschlossen werden, dass sie doch aus dem Kabirion kommen. Denn erst mit Entdeckung des Heiligtums in den 1880er Jahren wurden auch Kabirenbecher auf dem Kunstmarkt angeboten.

Der einzige gut dokumentierte Grabbefund ist das Polyandrion von Thespiai. Hier wurden die gefallenen Hopliten der Polis mit einer Vielzahl an Glanztongefäßen, Strigileis und Terrakotten bestattet. Die drei Kabirenbecher stellen unter den Funden außergewöhnliche Stücke dar und zählten vielleicht zum persönlichen Besitz einiger Hopliten, die mit dem Kabiroskult assoziiert gewesen sein dürften. Überdies waren sie Hopliten, folglich Vollbürger und sehr wahrscheinlich Angehörige der Schicht gut situierter Bauern mit mittlerem und größerem Landbesitz. Nach Aussage der Gefallenenlisten waren auch zwei Sieger panhellenischer Spiele unter den Bestatteten. Diese Beobachtung erinnert an die hohe Zahl panathenäischer Preisamphoren aus dem Kabirion. Dass Bürger der Hoplitenklasse Teil der Kultgemeinschaft im Kabirion waren, deutet auch die prosopographische Auswertung der Eigennamen in den Weihinschriften des 5. Jhs. v. Chr. an. Wie es scheint, wurde das Kabirion, das auf thebanischem Territorium lag, sowohl von Thespiern als auch Thebanern frequentiert. Andererseits ist zu erwägen, ob die Thebaner, die im Jahre 423 v. Chr. die Mauern Thespiais schleiften und anschließend die Kontrolle über die Stadt übernahmen, sich im Zuge dieser Aktivitäten auch das Kabirion einverleibten, das zuvor unter thespischer Verwaltung stand. Generell übernahmen die Thebaner in dieser Zeit periphere Heiligtümer oder errichteten Tempel in annektierten Territorien, um Knotenpunkte lokaler Machtentfaltung zu schaffen. Die bisherigen Befunde stützen diese These: Der früheste ‚Kabirenmalerei‘, der Pan-Satyr-Maler, lässt sich mit keiner thebanischen Werkstatt korrelieren.

Um 420/410 v. Chr. nehmen dann der Werkstattkreis um die Rebrankengruppe und die Mysterienmaler die Arbeit auf. Ungefähr um diese Zeit ereigneten sich zahlreiche Veränderungen in der baulichen Struktur und Motivtätigkeit.

## F. Der Kult des Kabiros, Pais und Thamakos in klassischer Zeit

Basierend auf den Ergebnissen der vorangegangenen Kapitel folgt nun eine Synthese, um den Charakter und die Bestandteile des Kults, den Stellenwert der Kabirenbecher im religiösen Leben der Rezipienten und das religiöse Selbstverständnis der Kultteilnehmer zu rekonstruieren. Es liegt nahe – und in der Forschung ist dieser Vorstoß mehrfach unternommen worden –, über Vergleiche mit den Kabirengottheiten der griechischen Welt Hinweise für den Kult im thebanischen Kabirion zu gewinnen. Ob dieser Weg brauchbare Erkenntnisse abwirft, gilt es zu prüfen.

### I. Die Kabirengottheiten Griechenlands – Ein kurzer Überblick

Kulte für Kabiren waren vor allem in der Ägäis und im ostgriechischen Raum verbreitet. Dabei haben diese Gottheiten nie über Mythen Eingang in die antike Literatur oder Bildkunst gefunden, sondern sie rangierten im griechischen Pantheon durchweg als niedere Gottheiten oder Daimones, deren Wesen nur schwer allgemeingültig definiert werden kann<sup>1</sup>. Bengt Hemberg stellt in seiner Untersuchung griechischer Kabirenkulte von 1950 nur wenige kultortübergreifende Gemeinsamkeiten fest, vor allem aber deutliche Unterschiede, die mit der jeweiligen lokalen Ausprägung in Verbindung stünden<sup>2</sup>. An diesem Fazit hat sich in jüngeren Untersuchungen wenig geändert. Die Kabiren würden eine problematische Gruppe von Gottheiten darstellen, findet etwa Jan Bremmer: „They are very difficult to interpret because of the great number of often confusing testimonies.“<sup>3</sup>

Um sie dennoch zu ordnen, unterscheidet Hemberg die Anzahl der Kabiren: Der Kult konnte an einen Kabiros, zwei oder mehr Kabiren gerichtet gewesen sein. Auch Gruppen von sieben bis neun Daimones ähnlichen Wesen werden als Kabiren bezeichnet, die vornehmlich als Gefolge einer übergeordneten Gottheit wie des Hephaistos' auf Lemnos auftreten<sup>4</sup>. Ebenso wenig lässt sich in Bezug auf Geschlecht und Erscheinungsbild ein einheitliches Muster erkennen – es gab männliche wie weibliche Kabirengötter. Die Kabiren eines Kultorts divergieren gegenüber denen an anderen Orten auch in der individuellen Namensgebung. Zwar wurde die Bezeichnung ‚Megaloi Theoi‘ und/oder ‚Kabiren‘ an mehreren Kultstätten verwendet, doch unterscheiden sich dann wiederum die Eigennamen der einzelnen Götter, wie z. B. der beigeordnete Gott Kadmilos des samothrakischen Heiligtums<sup>5</sup>. Bildliche und einige literarische Überlieferungen belegen, dass die Kabiren zum Teil ikonographisch olympischen Göttern angeglichen oder als zwergenhafte Daimones verstanden wurden, wie auf Lemnos oder in Amphissa<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Hemberg 1950, 8-9. 17; Dasen 1993, 194-196; Schachter 2003, 112; Bremmer 2014, 54.

<sup>2</sup> Hemberg 1950, 270-286. Folgende Ausführungen im Fließtext s. Hemberg 1950, 270-286.

<sup>3</sup> Bremmer 2014, 37 (Zitat). 37-48. 54.

<sup>4</sup> Dasen 1993, 194-195; Blakely 2006, 16; Bowden 2010, 61-65; Bremmer 2014, 54.

<sup>5</sup> Die epigraphischen Quellen von Samothrake bezeichnen den dortigen Mysterienkult ausnahmslos als Kult der Megaloi Theoi. Als Kabiren werden sie nur in literarischen Schriftquellen genannt, in denen nach Ansicht von Susan Guettel Cole die Bezeichnung aufgrund oberflächlicher Gemeinsamkeiten mit anderen Kabirengottheiten gewählt wurde, s. Cole 1984, 1-3; Bremmer 2014, 38-41.

<sup>6</sup> Hemberg 1950, 281; Bremmer 2014, 33-36; s. auch C. II. 4. Zwergenhafte Körpergröße als Merkmal von Abnormität.

Demnach hatte sich keine panhellenische oder auf eine griechische Landschaft beschränkte Ikonographie und Vorstellung von den Kabiren oder dem Kabiros herausgebildet. Nach Ansicht Hembergs und Bremmers erhielten die jeweiligen Wirkungsgebiete durch die lokalen geographischen und landwirtschaftlichen Verhältnisse ihre spezifische Ausprägung. So wurden Kabiren als Helfer gegen Krankheit und die Megaloi Theoi auf Samothrake für den Schutz auf See angerufen. Ferner wurden sie als Schutzgötter für den Bergbau und die Metallurgie auf der Insel Lemnos in Verbindung mit Hephaistos verehrt<sup>7</sup>. In den Fällen des thebanischen, samothrakischen oder lemnischen Kabirenkults postuliert Hemberg eine Schutzfunktion über den Weinbau und das Weiden der Herden. Bremmer hebt hervor, dass an Orten wie Pergamon, Milet und auch Theben die Kulte aufgrund der Befundlage auf Initiationsriten Jugendlicher zurückgehen könnten. Grundsätzlich fiel aber auf, dass die meisten Heiligtümer an der Schnittstelle zwischen Anatolien und Griechenland lokalisiert seien, schreibt Bremmer – also in Westkleinasien und der Ägäis<sup>8</sup>. Aus der Nähe zum Osten resultiere ihm zufolge womöglich die Mehrzahl vieler Kabiren: „Anatolia was probably also the cradle of the divine triad consisting of a goddess and two male companions.“<sup>9</sup>

Allen Kulturen gemeinsam ist die Lage der Heiligtümer weit außerhalb der Städte<sup>10</sup>. Bremmer markiert zudem grobe Übereinstimmungen bei den Kultinhalten: „The Mysteries must have been characterised by orgiastic dances and heavy drinking.“<sup>11</sup> Der Vergleich mit anderen Kabirenkulturen bietet demnach aufgrund der lokal unterschiedlichen Ausprägungen und der geographischen Distanz zwischen den Kultorten nur wenige Anhaltspunkte, um den Kult bei Theben zu rekonstruieren. Hinzu kommt, dass die Erkenntnisse oft auf diachronen Studien beruhen, die vor allem die hellenistische und römische Zeit in den Blick nehmen.

---

<sup>7</sup> Blakely 2006, 36.

<sup>8</sup> Bremmer 2014, 47-48. 54.

<sup>9</sup> Bremmer 2014, 47.

<sup>10</sup> Hemberg 1950, 294.

<sup>11</sup> Bremmer 2014, 48.

## II. Der Kult im Kabirion bei Theben

### 1. Ein Mysterienkult?

Die meisten Forscher gehen davon aus, dass der klassische Kult des Kabiros und Pais ein Mysterienkult war. Weil Pausanias es so überliefert<sup>12</sup>. Der kaiserzeitliche Perieget lebte allerdings sehr viel später. Hätte man einzig das archäologische Material aus vorhellenistischer Zeit vorliegen, wäre die Deutung nicht derart offensichtlich. So finden sich nur stellenweise Hinweise auf dionysische Mysterien, im Speziellen auf bakchische Thiasoi<sup>13</sup>. Viele Studien über die Kabirenbecher schlagen allerdings eine andere Richtung ein. Bei ihnen gilt es als gesetzt, dass im klassischen Kabirion ein Mysterienkult beheimatet war. Im Folgenden soll geprüft werden, wie plausibel die bislang vorgebrachten Thesen sind und ob sie mit den Schriftzeugnissen, dem archäologischen und bildlichen Befund in Einklang zu bringen sind.

Vorneweg stellt sich die Frage: Was ist eigentlich ein Mysterienkult? In der Forschung gibt es zwar keine absolut gültige Definition, doch herrscht in genügend Aspekten Einigkeit<sup>14</sup>. So zählen zu den Mysteriengöttern meist Demeter und Kore, Dionysos, Isis, Kybele oder göttliche Gruppen wie die Kabiren, Korybanten oder die Megaloi Theoi. Ferner gab es zwei grundsätzliche Lokalitäten für Mysterien: extraurbane Heiligtümer oder die Verbreitung durch Wanderprediger.

Darüber hinaus war allen antiken Mysterien gemeinsam, dass die Eingeweihten striktes Stillschweigen zu wahren hatten. Nämlich darüber, was sie bei ihrem Aufnahme ritual gesehen und erlebt hatten. Die Initiationsriten stellen ein konstituierendes Merkmal dar; in einer oder mehreren Stufen trat man so in den Kult ein. Meist fanden diese Riten nachts statt. Zuvor unterzog sich der oder die Anwärterin einer rituellen Reinigung – durch Waschen, Fasten oder dem Anlegen neuer Kleidung. „Seltener sind Mutproben“ überliefert, betont Fritz Graf. Denn „zentral ist die emotionale Prägung durch das außerordentliche Erlebnis, welche von Angst und Schrecken zu Freude und Seligkeit führt“<sup>15</sup>. Dabei dürften laute Musik oder Lichtspektakel eine Rolle gespielt haben. Was die Mysteren genau sahen, unterscheidet sich jedoch von Kult zu Kult. In Eleusis bekamen sie neben dem furchteinflößenden Erlebnis womöglich eine Phallosikone und eine Kornähre gezeigt und wurden zudem über die Bedeutung der Objekte und Riten unterrichtet. In den bakchischen Thiasoi war das ekstatische Erlebnis zentral.

Nach einer Initiation gaben sich die Eingeweihten mit bestimmten Zeichen gegenseitig zu erkennen, etwa mit einem speziellen Gewand, einem Kranz, einem Thyrsos oder einem Ring.

Die Mysterien unterscheiden sich in vielerlei Hinsicht von den öffentlichen Kulturen der Poleis. Es herrschte keine Beitrittspflicht, für die Initiation musste bezahlt werden und Angehö-

<sup>12</sup> Paus. 4, 1, 7; 9, 25, 5-10.

<sup>13</sup> s. D. V. 1a) *Die daimonischen Dreifigruengruppen*.

<sup>14</sup> Als Leitfaden für die folgenden Ausführungen dient DNP (2006) s. v. [Mysterien](#) (F. Graf). Ferner s. Mylonas 1961; Burkert 1994, 9-18; Schlesier 2001; Clinton 2003; Cole 2003; Graf 2003a; Bowden 2010, 14-25; Schlesier 2011; Bremmer 2014, S. XI-XIII.

<sup>15</sup> DNP (2006) s. v. [Mysterien](#) (F. Graf).



rige aller Gesellschaftsschichten konnten sich einweihen lassen – Bürger, Frauen, Sklaven, Fremde, Alt und Jung. Die Priester zeichneten sich durch eine besondere Tracht aus und übernahmen die Aufgabe auf Lebenszeit. Dionysische Mysterienkulte wurden meist von Wanderpredigern unterhalten.

Warum aber wollten die Menschen überhaupt Mitglied werden? Abgesehen von den kulturellen Inhalten förderte die Zugehörigkeit zu einer Gruppe Freundschaften zwischen den Mysterien, auch überregional. Man war Teil einer ‚eingeschworenen‘ Gemeinschaft. Doch nicht nur das: Je nach Ort und Gottheit versprachen die Kulte den Eingeweihten diverse Vorteile, waren sie doch dem Gott von Angesicht zu Angesicht entgegengetreten oder von ihr in Ekstase erfüllt worden – so jedenfalls die Überzeugung. Daraus erhofften sich die Mysterien Reichtum, Wohlbefinden und Glückseligkeit sowohl im Diesseits als auch im Jenseits; speziell in Samothrake die Rettung aus Seenot.

Auffällig ist zudem, dass die wenigen gebauten Mysterienheiligtümer klassischer Zeit nicht nur außerhalb der Städte lagen, sondern der Temenos oder die Räumlichkeiten von der Außenwelt abgeschirmt waren. So war Eleusis von hohen Mauern umgeben und das Telesterion ein geschlossener Raum mit Sitzreihen, kein offenes Theater. Samothrake etwa war durch ein steiles Flussbett abgegrenzt. Die Wanderprediger dürften ihr geheimes Wissen in den privaten Häusern ihrer Anhänger verbreitet haben<sup>16</sup>.

Inwieweit der klassische Kult des Kabiros und Pais nun als Mysterienkult einzuordnen ist, erörtere ich im Folgenden. Zunächst soll es darum gehen, die bestehenden Thesen zu prüfen. Im Anschluss erfolgt eine Auswertung. Viele der folgenden Aspekte habe ich in den vorangegangenen Kapiteln im Detail diskutiert. Um sich nicht zu wiederholen, verweise ich jeweils auf die entsprechenden Abschnitte.

#### a) Schriftliche Quellen

Pausanias berichtet, dass es sich bei dem thebanischen Kult der ‚Kabiren‘ um einen Mysterienkult handelt. Aufgrund dessen schweigt er sich über den Ablauf der Kulthandlungen aus<sup>17</sup>. Bei der Lagebeschreibung erwähnt er ein in der Nähe befindliches Heiligtum der Demeter bzw. Meter Kabiraia<sup>18</sup> und der Kore, das ebenfalls einen Mysterienkult beherbergt haben soll<sup>19</sup>. Anschließend beschreibt Pausanias ausführlich die Entstehungsgeschichte des Kults, der von Prometheus und seinem Sohn Aitnaios gegründet wurde, nachdem Prometheus von Meter die Ge-

<sup>16</sup> Clinton 2003; Bowden 2010, 37. 49-52; Bremmer 2014, 9. 12. 23-24. Platon beschreibt, dass orphische Priester bei Wohlhabenden einkehrten, s. Plat. rep. 364b-e.

<sup>17</sup> Paus. 4, 1, 7; 9, 25, 5-10.

<sup>18</sup> Albert Schachter weist darauf hin, dass die Bezeichnung Demeter Kabiraia – Δήμητρος –, die in den Textausgaben der Reisebeschreibung des Pausanias abgedruckt sei, nicht den originalen Textüberlieferungen entspreche, die τῆ μητρὶ lautet, s. Schachter 1986, 88 Anm. 5. Im Allgemeinen werden in Paus. 9, 25, 5 beide Bezeichnungen genannt: Δήμητρος Καβειραίας und τῆ μητρὶ.

<sup>19</sup> Paus. 9, 25, 5:“ Fünfundzwanzig Stadien von dort weiter liegt ein Hain der Demeter Kabeiraia und der Kore; Eingeweihte dürfen ihn betreten. Von diesem Hain liegt das Heiligtum der Kabiren gegen sieben Stadien entfernt. Wer die Kabeiren sind und was für Kulthandlungen für sie und Demeter begangen werden, darüber Schweigen zu bewahren, mögen mir diejenigen verzeihen, die es gern hören möchten“; Übs. Meyer 1986-1989.

heimnisse des Kults übertragen bekommen hatte. Prometheus ist ein Mann aus dem Volk der Kabiren. Weiterhin berichtet Pausanias, dass, nachdem die Epigonen, die Söhne der ‚Sieben gegen Theben‘, die Stadt eingenommen hatten, die Kabiren vertrieben wurden, und erst Pelarge, die Tochter des Potnieus, und ihr Mann Isthmiades den Kult wiederbelebten. Pelarge verlegte ihn an einen anderen Ort namens Alexiarous. Die übriggebliebenen Kabiren wie Telondes kehrten später in die Stadt Kabiraia zurück, opferten regelmäßig gemäß einem Orakelspruch von Dodona der Pelarge und führten den Kult weiter<sup>20</sup>. Potnieus, der Vater der Pelarge, ist der eponyme Heros von Potniai, einem Ort zwischen Theben und Plataiai, der nach dem dortigen Kult der Demeter und Kore benannt sein soll. Pausanias erwähnt an anderer Stelle, dass man den beiden Göttinnen Ferkel opferte, die nach einem Jahr in Dodona wieder zum Vorschein kämen<sup>21</sup>. Die Verbindung beider Kulte zum Orakel in Dodona lässt vermuten, dass die Aitia in Abhängigkeit zueinander konstruiert wurden.

Bengt Hemberg, Albert Schachter – und seiner Studie folgend Jan Bremmer – sowie Michèle Daumas erschließen aus der Passage bei Pausanias, dass in den beiden Heiligtümern westlich von Theben Mysterien zu Ehren der Kabiren und der Meter begangen worden seien<sup>22</sup>. Die Namensgleichheit mit Demeter verweist laut Schachter auf den eleusinischen Mysterienkult. Hemberg vermutet, ihre frühere Identität sei Krateia gewesen, wie sie auf der ‚Kabirscherbe‘ [302](#) erscheint. Daumas identifiziert Meter als Frau des Kabiros und Mutter des Pais<sup>23</sup>. Darüber hinaus deutet Schachter zufolge der Name des Prometheus auf den Aspekt der Gründung sowie auf dessen Mittlerfunktion zwischen Göttern und Menschen. So hätten auch die Kabiren als Vater und Sohn, ähnlich Prometheus und Aitnaios, als Vermittler fungiert. Daher wären sie in der Rangfolge unter Meter gestanden, auf die das Hauptaugenmerk des Kults gerichtet gewesen sei. Eine Verbindung bestehe auch zum samothrakischen Kult der Megaloi Theoi: „The names Pelarge and Telondes have a Samothracian ring about them, while Prometheus and Aitnaios seem to reflect the Lemnian cult.“<sup>24</sup> So erinnere Pelarge an die Pelasger, der Name von Prometheus’ Frau Axiothea an die Namen der samothrakischen Megaloi Theoi (Axieros, Axiokersa und Axiokersos) und bei Euripides wird Aitnaios als Epitheton des Hephaistos erwähnt, der in den Kabirenkult auf Lemnos eingebunden ist<sup>25</sup>.

Dieses Thesenmodell birgt einige Probleme, die auf dem Mangel an archäologischen oder epigraphischen Quellen für eine Meter im Kabirion beruhen. Das bei Pausanias beschriebene Heiligtum konnte bisher nicht lokalisiert werden. Hinzu kommt, dass in vorrömischer Zeit keine

<sup>20</sup> Abschließend erzählt Pausanias, dass während der Perserkriege vermeintliche Plünderer beim Betreten des Heiligtums von den Kabiren mit Wahnsinn geschlagen, und die Soldaten Alexanders durch Blitze und Donnerschläge getötet wurden.

<sup>21</sup> Paus. 9, 8, 1. RE XXII 1 (1953) 1188-1189 s. v. Potniai 3 und s. v. Potnieus 1 (K. Scherling).

<sup>22</sup> Hemberg 1950, 192-193. 199-200; Schachter 1986, 89; Schachter 2003, 135; Daumas 1998, 13-14. 61-63; Bremmer 2014, 43-47; RE X 2 (1919) 1439 s. v. Kabeiros und Kabeiroi (O. Kern); Demand 1982, 65-66.

<sup>23</sup> Daumas 1998, 61. 81.

<sup>24</sup> Schachter 2003, 135; ebenso Graf 2003a, 245.

<sup>25</sup> Schachter 1986, 88 Anm. 7. 89 Anm. 3.

Kabiren in der Mehrzahl genannt sind, sondern stets Kabiros und Pais getrennt<sup>26</sup>. Die Verknüpfungen zum samothrakischen und lemnischen Kult besitzen für den Kult des 5. und 4. Jh. v. Chr. zudem nur geringe Beweiskraft. Denkbar wäre, dass derartige Parallelen für den hellenistisch-römischen Mysterienkult konstruiert wurden<sup>27</sup>.

Als einzige weitere literarische Quelle existiert ein Weiheepigramm des Diodoros von Sardes aus dem 1. Jh. n. Chr. In diesem wird der böotische Kabiros – ebenfalls im Singular – als Empfänger einer Kleiderweihe angesprochen<sup>28</sup>. Als Stifter wird der Kapitän Diogenes genannt, den Kabiros aus einem Unwetter auf See errettet hatte. Aus dem Epigramm geht nicht hervor, ob Kabiros als Gott eines Mysterienkults aufgefasst wurde. Für den Schutz von Seeleuten waren insbesondere die samothrakischen Megaloi Theoi bekannt<sup>29</sup>. Möglicherweise hatte man auch in diesem Fall während der Kaiserzeit Aspekte des samothrakischen Kults im Kabirion übernommen<sup>30</sup>.

Im Inschriftencorpus des Kabirions sind bis zum Ende der klassischen Zeit keine Hinweise auf Inhalte oder Ämter eines Mysterienkults erhalten. Nur einige wenige Weihinschriften stammen von Priestern. Sie nennen lediglich den einfachen Titel  $\eta\iota\alpha\rho\epsilon\acute{\upsilon}\varsigma$ <sup>31</sup>. Erst mit Beginn des 3. Jhs. v. Chr. gewährt eine Inschrift Einblick in Titel des Kultpersonals. So gab es im frühen Hellenismus vier  $\text{Καβιριάρχαι}$ , deren Anzahl später auf drei bzw. zwei reduziert wurde, sowie zwölf  $\text{Παραγωγεῖς}$ , die vielleicht eine ähnliche Funktion wie die Mystagogen des Mysterienkults im böotischen Andania oder in Eleusis besaßen, nämlich Anwärter in die Mysterien einzuweihen<sup>32</sup>. Ebenso belegt eine Inschrift für das 2. Jh. v. Chr., dass die Priesterämter von Mit-

<sup>26</sup> Paus. 9. 25, 5: „οἱ Κάβειροι“. Die hellenistischen und römischen Inschriften aus dem Kabirion nennen Kabiros und Pais getrennt, s. Wolters – Bruns 1940, 30 Nr. 5a. 32-33 Nr. 8-10. Schmaltz verweist auf zwei Bronzestiere, deren Inschriften angeblich die Kabiren im Plural nennen. Die eine Inschrift lautet jedoch  $\Sigma\text{ΚΥΡΩΝΚΑΒΙΡΥΚΗΠΙΑΙΔΙ}$ , „Skyron dem Kabiros und dem Pais“. Das zweite Beispiel besitzt eine ähnliche Inschrift,  $\text{ΤΕΧΝΩΝΚΑΒΙΡΩΙ} / \text{ΤΕΧΝΩΝΚΑΒΙΡΩΙΚΑΠΙΑΙΔΙ}$ , „Technon dem Kabiros“ und „Technon dem Kabiros und dem Pais“, s. Schmaltz 1980, 69 Nr. 261 Taf. 14. 89 [Nr. 354](#). 93; Wolters – Bruns 1940, 41 Nr. 47. 42 Nr. 50. Ein weitere Bronzestier aus dem Kunsthandel, s. Schmaltz 1980, 90 Nr. 358, hat auf der einen Flanke laut Schmaltz die Inschrift  $\text{,}\theta\eta\lambda\epsilon\tau\alpha\varsigma\text{ΜΑΝΕΘΕΚΕΝ}$  stehen, auf der anderen  $\text{,}\text{ΤΟΙΣ ΚΑΒΕΙΡΟΙΣ}$ “. Ungewöhnlich ist die volle Schreibung und Nennung von  $\mu\epsilon$  vor  $\acute{\alpha}\nu\acute{\epsilon}\theta\epsilon\kappa\epsilon\nu$ , die insgesamt sehr selten unter den Weihinschriften aus dem Kabirion und wenn unabgekürzt auftritt, s. Wolters – Bruns 1940, 47 Nr. 79. Zudem ist die Form  $\text{Κάβειρος}$  eine „nicht böotische Form“ (Wolters – Bruns 1940, 37. vgl. 36-37 Nr. 20 [gefälschte Inschrift]). Der Name Thaletas ist ansonsten nicht belegt. Die Weihinschrift scheint gefälscht zu sein, der Stier ist vielleicht echt. Dagegen s. Schmaltz 1980, 90 Nr. 358. Auch Paul Wolters hielt die Inschrift für eine Fälschung, die Figur aber für echt. Gisela Richter unterrichtete ihn brieflich, dass ihres Erachtens die Inschrift aufgrund der Patina echt sein müsse.

<sup>27</sup> Auch gleichen sich der thebanische Kabiroskult und solche der Megaloi Theoi in klassischer Zeit nicht, s. *F. I. Die Kabirengottheiten Griechenlands – Ein kurzer Überblick*.

<sup>28</sup> Anth. Pal. 6, 245: „Nacht war’s. Um Karpathos hüllte ein Wetter die Wogen. Zerbrochen / von des Boreas Sturm hing auf Diogenes’ Schiff / plötzlich die Rah. Er sah’s. Da gelobte er, käm er vom Tode, / weihte er mich, ein Gewand, dir, dem boiotischen Herrn, / dem Kabeiros, im Vorflur des Tempels zum Male für jene / stürmische Fahrt. – O du, scheuch auch die Armut ihm weg“; Übs. Beckby 1957.

<sup>29</sup> Cole 1984, 2.

<sup>30</sup> Hierfür spricht auch die Inschrift Wolters – Bruns 1940, 30 Nr. 5 a, die an die  $\theta\epsilon\omicron\iota\ \sigma\acute{\epsilon}\beta\alpha\sigma\tau\omicron\iota\ \mu\epsilon\gamma\acute{\alpha}\lambda\omicron\iota$ , Kabiros und Pais, gerichtet ist. In dieser Inschrift wird auch ein Anaktoron erwähnt. In Samothrake existierte ein Anaktoron, in dem die Mysterien in die erste Stufe der Mysterien eingeweiht wurden, s. Lehmann 1983, 32. 35-36. 47-51; Cole 1984, 8; Burkert 1993, 182-183; Bremmer 2014, 26-32. Fritz Graf verknüpft die thebanischen Kabirenmysterien mit dem Kult von Andania, s. Graf 2003a, 245; s. auch Schachter 1986, 109.

<sup>31</sup> *s. E. I. 4e) Die Inschriften auf den Kabirenbechern, Glanztongefäßen und Metallstieren*.

<sup>32</sup> IG VII 2428; Wolters – Bruns 1940, 20-21 Nr. 1; Hemberg 1950, 203; Bremmer 2014, 3.

gliedern angesehener böotischer Familien bekleidet wurden, die auch ein Archontenamt des böotischen Bundes innehatten<sup>33</sup>.

In nur einem Fall ist die Motivinschrift namentlich an einen Hermes Kasminos gerichtet. Ein Fragment „von einem großen schwarzen innen ungefirnißten Gefäß (Amphora oder Hydria)“<sup>34</sup> trägt die fragmentarische Ritzinschrift EPM[Α]ΙΟ[-Ι/Σ]’ ΚΑΣΜΙΝ[Ο/ΟΙ/Σ]. Dieser Name könnte mit Hermes Kadmilos des samothrakischen Kults der Megaloi Theoi in Verbindung stehen<sup>35</sup>. Die Scherbe kann basierend auf der Umzeichnung und der knappen Beschreibung bei Paul Wolters und Gerda Bruns nicht datiert werden. Der ionische Schriftcharakter verlegt den zeitlichen Ansatz irgendwann nach 400 v. Chr.<sup>36</sup> Nach dem bisherigen Kenntnisstand liegt es nahe, dass das Gefäß ähnlich dem Epigramm des Diodoros in den Kontext des hellenistisch-römischen Kabirions gehört.

Die Existenz eines ‚heiligen Paares‘ erschließen Schachter und Daumas aus dem im URB entdeckten Trankopferaltar mit der Inschrift ΤΟΘΑΜΑΚΟ (Abb. 53): Zu einem θαμάκης, einem ‚Ehemann‘, müsse es auch eine Ehefrau gegeben haben, bei der es sich um Meter handeln soll<sup>37</sup>. Thamakos ist m. E. aber als der Eigenname eines Heros zu identifizieren, der im URB kultische Verehrung genoss (Plan 1). Für eine ursprüngliche Wortbedeutung des Namens als ‚Ehemann‘ spricht wenig<sup>38</sup>.

Aus der Zeit vor dem 3. Jh. v. Chr. existieren demnach keine Schriftquellen, die den Kabirokult explizit als Mysterienkult benennen. Dieser Negativbefund kann freilich dem Überlieferungsstand geschuldet sein. Aus den Weihinschriften lässt sich zumindest erschließen, dass nicht nur Männer, sondern auch Frauen Metalltiere und Glanztongefäße als Votive darbrachten. Unter den Kabirenbechern gibt es nur sehr wenige Beispiele mit Dedikationsinschriften (Tab. 4-5), keine davon ist vollständig genug, um die Stifter genauer zu benennen. Doch die wenigen Wörter belegen, dass die Besucher des Kabirions lesen und schreiben konnten. Ihre Eigennamen sind böotisch bzw. griechisch. Ob also etwa Sklaven und Fremde Zugang zum Heiligtum hatten, lässt sich hieraus nicht ableiten.

### *b) Archäologische Quellen*

Insbesondere Orte in der baulichen und natürlichen Topographie des Heiligtums werden als Schauplätze für Mysterienriten interpretiert. So würde die These eines ‚heiligen Paares‘ durch die Rundbauten bestätigt werden, die nach Ansicht von Daumas an die Rotunde der Arsinoe in Samothrake erinnern und jeweils zu Paaren angeordnet seien<sup>39</sup> (Plan 1). Die Bauten sind allerdings nicht paarweise arrangiert. Um den MRB sind sie als ungeordnetes Konglomerat gruppiert. Alle

<sup>33</sup> Wolters – Bruns 1940, 21-26 bes. 23 Nr. 2 (IG VII 2420; spätes 3. Jh. v. Chr.). 27-28 Nr. 4 (spätes 3. Jh. v. Chr.). 28-30 Nr. 5 (IG VII 2477; spätes 3. Jh. v. Chr.).

<sup>34</sup> Wolters – Bruns 1940, 75 Nr. 344.

<sup>35</sup> Rückert 1998, 140-143; Schachter 1986, 89. 111-112 s. v. Kasmin(e) (Kabirion), Daumas 1998, 29.

<sup>36</sup> Das Rho ohne Abstrich könnte sogar auf einen späteren Zeitpunkt hinweisen, da das ionische Rho auf keiner der klassischen Vaseninschriften im Kabirion vorkommt, s. Tab. 2-5.

<sup>37</sup> Schachter 1986, 94; Daumas 1998, 61; Schachter 2003, 122.

<sup>38</sup> s. E. I. 7c) *Der Untere Rundbau (URB): Altar und Heroenkult des Thamakos*.

<sup>39</sup> Daumas 1998, 61-63.

Gebäude sind zudem in einem Halbrund um die Orchestra aufgereiht. Der klassische Baubestand ist zudem grundsätzlich nur fragmentarisch erhalten<sup>40</sup>.

Als Ort der Initiation werden die Rundbauten von Christina Avronidaki und Sabrina Batino gewertet, in denen man sehr wahrscheinlich sitzend gespeist, getrunken und sich versammelt habe<sup>41</sup> (Plan 1). Batino interpretiert das Sitzen als eine spezifisch weibliche Art und Weise der Tischsitte; den Status einer Frau hätten daher auch die Initianden des Mysterienkults im Rahmen eines Übergangsritus bei ihrer Einführung angenommen<sup>42</sup>. Als Spiegel sozial gestaffelter Altersklassen interpretiert Avronidaki die runde Bauform in Gegenüberstellung zu den rechteckigen Symposionsbauten<sup>43</sup>. Saßen in letzteren die erwachsenen Männer, so sollen die Rundbauten den jugendlichen Initianden des Mysterienkults als Banketträumlichkeiten gedient haben. Falls die Kultteilnehmer im MRB und den angrenzenden Rundbauten gesessen haben, dann ließe sich das Sitzen im Hinblick auf die sonstige Kultcharakterisierung auch als Komponente eines dionysischen Kultprimitivismus geltend machen. Ähnlich dem Lagern auf dem Boden (297, 74, 371) wäre so die Verkehrung der Alltagsnormen im Rahmen des ambivalenten Fests markiert worden<sup>44</sup>. Freilich könnten die Bauformen und das Sitzen mit sozial-kultischen Kategorien verbunden gewesen sein, aber im dionysischen Kultgepräge des Kabirions könnte es sich ebenso umgekehrt verhalten haben – die Jungen lagerten, die Alten saßen. Oder die Kultbesucher nutzten die Bauten nicht gleichzeitig, sondern nacheinander für jeweils bestimmte Ereignisse im Kult. Kurzum: Der archäologische Befund reicht nicht aus, um die Sitzweise soziologisch zu deuten.

Laut Daumas und Schachter besaß auch die natürlich belassene Felsformation über dem Theater eine kultische Funktion<sup>45</sup>. Dies wird weder durch archäologische noch schriftliche Quellen für die klassische Zeit gestützt. Erst im Hellenismus wurden Stufen vor den Felsen gesetzt, die vielleicht mit einer kultischen Nutzung in Zusammenhang standen<sup>46</sup>.

Ebenfalls eine kultische Funktion erkennt Schachter in dem ‚Podest 5‘<sup>47</sup> (Plan 2). Hier seien die Initianden den Eingeweihten des Mysterienkults vorgeführt wurden. Die Lage des Podiums inmitten der Orchestra legt nahe, dass es sich um eine Art Bühne handelt, doch fußt das Podest auf der hellenistischen Aufschüttung und kann somit nicht vor dem 3. Jh. v. Chr. entstanden sein<sup>48</sup>. Das natürliche Theater an dieser Stelle wurde sehr wahrscheinlich bereits vor dem Hellenismus genutzt. Es bot eine natürliche Bühne. Was dort genau geschah, ist nicht unmittelbar überliefert. All die Kult- und Festereignisse, die ich in den Kapiteln *D. V. Bilder von Tanz, Gelage und Fest* sowie *D. VI. Bilder von Prozession, Adoration und den Kultinhabern* aufgeführt habe, sind dort vorstellbar. Für die Einweihung von Mysten fanden sich auf den Bildern keine

<sup>40</sup> s. E. I. 9. *Die Rekonstruktion der räumlichen Aufteilung*.

<sup>41</sup> s. *Appendix 7. Zum Sitzen in den Rundbauten*.

<sup>42</sup> Batino 2004, 198. 204-205.

<sup>43</sup> Avronidaki 2007, 100.

<sup>44</sup> Versnel 1993, 241-243.

<sup>45</sup> Daumas 1998, 37-38; Schachter 1986, 101; Schachter 2003, 122.

<sup>46</sup> s. E. I. 1. *Die Lage des Kabirions und die Forschungsgeschichte des Heiligtums*.

<sup>47</sup> Schachter 2003, 133; Batino 2004, 201; Mitchell 2009.

<sup>48</sup> s. E. I. 5. *Das Heiligtum ab hellenistischer Zeit*.

expliziten Hinweise. Einzig die ekstatischen Tänzer kämen als Angehörige eines bakchischen, ergo kabirischen Thiasos in Frage.

Die Baugeschichte des Kabirions weist beginnend im 3. Viertel des 4. Jhs. bis zum Anfang des 3. Jhs. v. Chr. einen deutlichen Hiat in der Belegung auf, der in der Forschung mit der Zerstörung Thebens durch Alexander im Jahr 335 v. Chr. in Verbindung gebracht wird. Das Heiligtum erfuhr danach eine völlige Umgestaltung und Modernisierung durch einen Tempelbau, eine größere Theateranlage mit Podium in der Orchestra, zusätzliche Zuschauerränge sowie Bankett-räumlichkeiten in den Stoa<sup>49</sup> (Plan 4). Auffällig ist die Einrichtung eines Opfergrubenannexes am Tempel, der im Unterschied zu den darunter befindlichen spätarchaischen ‚Opfergruben‘ permanent zugänglich war. Bei diesen handelt es sich vermutlich um ein Baudepot<sup>50</sup>. Dabei fällt auf, dass es keinen Altar unter freiem Himmel mehr gab. Für dessen vorhellenistische Existenz spricht eine ausgedehnte Aschenschicht. Auch das Fundmaterial setzt sich aus anderen Gattungen als in der Archaik und Klassik zusammen: Es wurden überregionale Gefäßformen wie Reliefecher, Fischteller und Unguentarien verwendet und die Terrakotten verschwinden allmählich aus dem Votivrepertoire. Das Kabirion wurde offensichtlich umgestaltet, um neuen Kultanforderungen gerecht zu werden.

Im 1. Jh. v. Chr., nachdem Theater und Tempel erneuert wurden, errichtete man zudem eine Umfassungsmauer um die Cavea. Dieses Heiligtum, das sich deutlich vom klassischen Temenos unterschied, dürfte Pausanias besucht haben. Zudem: Hohe Temenosmauern sind für klassische Kultstätten eher untypisch. Umwallt war beispielsweise das Heiligtum der Demeter und Kore von Eleusis, wo ein expliziter Mysterienkult stattfand. Aus Gründen der strikten Geheimhaltung ergab eine Mauer dort auch Sinn. Für das klassische Kabirion ist keine Umwehrung überliefert.

Otto Kern vermutet aufgrund der Überlieferung bei Pausanias und aufgrund der Auffindung zahlreicher Votive von Jünglingsstatuetten, dass das Kabirion vor allem von Männern und Knaben und das Meterheiligtum von Frauen und Mädchen frequentiert wurden<sup>51</sup>. Dass Knaben eine wichtige Rolle im Kultgeschehen spielten, ist archäologisch deutlich nachvollziehbar. Frauen zählten ebenfalls zu den Kultbesuchern im Kabirion. Die kult- und festbezogenen Darstellungen auf den Kabirenbechern zeigen, dass sie zwar nicht beim Gelage, aber an Prozessionen und bei Adoration des Kabiros teilnahmen<sup>52</sup> (Abb. 38, **297**, **290**, **389**). Ebenso ist ihre Anwesenheit durch Weihinschriften belegt (Tab. 5). Ihre etwaige Funktion in einem Meterkult lässt sich nicht nachweisen. Der Ort des Heiligtums ist unbekannt.

<sup>49</sup> s. *E. I. 5. Das Heiligtum ab hellenistischer Zeit*. Vgl. die beiden hellenistischen Opfergruben im Kabirion mit den zwei Opfergruben im Heiligtum der Megaloi Theoi auf Samothrake, s. Bremmer 2014, 26.

<sup>50</sup> s. *E. I. 3. Das Heiligtum in klassischer Zeit I*.

<sup>51</sup> RE X 2 (1919) s. v. Kabeiros und Kabeiroi 1439-1440 (O. Kern).

<sup>52</sup> s. *D. VI. Bilder von Prozession, Adoration und den Kultinhabern*.

Daumas, Avronidaki und Bremmer schlagen vor, die [Jünglingsfiguren](#) als Weihungen von jungen Männern zu interpretieren, die während der Pubertät in den Kult initiiert wurden<sup>53</sup>. Gemäß Daumas charakterisieren der über die Schultern gelegte Mantel, die Leier, die aufwendigen Frisuren und das Halten eines „animal symbolique“ die Jünglinge eindeutig als Initianden<sup>54</sup>. Diese Annahme lässt sich jedoch nicht mit der Ikonographie der Figuren in Einklang bringen, die in erster Linie körperliche und geistige Vorbildhaftigkeit visualisieren und über das Kabirion hinaus auch als Grabbeigabe und Motiv vorkommen<sup>55</sup>.

Daumas setzt zudem die zahlreichen Stiervotive in Beziehung zu den jungen Initianden. Die Stiere würden Fruchtbarkeit und männliche Kraft symbolisieren, die die Jünglinge bei ihrer Einweihung in den Kult versprochen bekamen. Die Auswertung der Stiervotive führt m. E. zu dem Schluss, dass die geometrischen Figurinen wahrscheinlich als Teil der Rinderherde geweiht wurden, um für deren Schutz zu bitten. Später könnte der Stier das symbolische Tier des Kabiros dargestellt haben. Oder die Besucher weihten die Metall- und Tontiere als Substitut eines Opfertieres<sup>56</sup>.

Dass Knaben, Jugendliche und junge Männer im Kabiroskult einen festen Platz hatten, ist schlüssig. Das legen viele der Votivgattungen und die ‚Kabirenbilder‘ nahe. Eine Initiation bzw. ein ‚Coming-of-Age-Ritual‘ muss aber nicht notgedrungen in einen Mysterienkult eingebettet gewesen sein. Ein Beispiel: Das Fest der Apaturia im Rahmen der attischen Phratrien, also verwandtschaftlich verbundener Sippen oder Clans, drehte sich um den Eintritt männlicher Jugendlicher ins Erwachsenenalter. Bei dem Fest der Phratrie brachten diese ein Haaropfer dar, ferner wurde ein Opfertier geschlachtet<sup>57</sup>. Im Leben der Menschen spielte die Phratrie laut Susan Guettel Cole bei drei Ereignissen eine bedeutende Rolle: „birth, entry to adolescence, and marriage.“<sup>58</sup> Cole zufolge existierten in anderen griechischen Poleis vergleichbare Clangruppen und -feste<sup>59</sup>. Keine dieser Sippenstrukturen war aber als Mysterienkult konzipiert.

<sup>53</sup> Daumas 1998, 42-45; Avronidaki 2007, 98-103. 111. 113. 114; Bremmer 2014, 46. 54. Vgl. Schmaltz 1974, Taf. 6 Nr. 83: [böot. Terrakottafigur](#), Jüngling mit Leier und Phiale, Athen NM 10288, 1. Viertel 5. Jh. v. Chr.; Schmaltz 1974, Taf. 11 Nr. 152: [böot. Terrakottafigur](#), Jüngling mit Hahn, Athen NM 10271, Ende 5. Jh. v. Chr.

<sup>54</sup> Daumas 1998, 43-44; Daumas 2000, 378; ähnlich auch in Daumas 2003, 140; Daumas 2005, 856-857.

<sup>55</sup> s. E. I. 4b) *Figurinen aus Ton und Metall (5. und 4. Jh. v. Chr.)*.

<sup>56</sup> Daumas 2003, 141; s. E. I. 4b) *Figurinen aus Ton und Metall (5. und 4. Jh. v. Chr.)*. Auch Angeliki Lebessis Kultmodell des kretischen Hermes-Heiligtums von Kato Symi kann nicht auf das Kabirion übertragen werden. Sie vermutet, dass es sich bei den Stieren um Weihgeschenke von Jünglingen und ihren Erastes handelt, nachdem jene in das Erwachsenenalter eingetreten sind. Diese These muss selbst für den kretischen Kult als unsicher gelten, zudem ist die geographische und zeitliche Distanz immens groß.

<sup>57</sup> Cole 1984, 233-236; Lambert 1998, 143-189; Seifert 2011, 268-271. Nur Männer wurden in den Clan aufgenommen, Frauen in Verbindung mit ihren Vätern und Ehemännern.

<sup>58</sup> Cole 1984, 234 (Zitat). 235.

<sup>59</sup> Etwa für Delphi, s. Cole 1984, 235: „For Dorian and West Greek cities, the festival was called Apellai. The Delphic names for specific ceremonies at the Great Apellai at Delphi were paideia, apellaia, and gamela, probably reflecting the same threefold division as the Apatouria at Athens: childhood, adolescence, and marriage.“

### c) Bildliche Quellen

Zur Rekonstruktion des kabirischen Mysterienkults werden in der Forschung am häufigsten die ‚Kabirenbilder‘ herangezogen. Die ausführlichste Untersuchung unternimmt Daumas<sup>60</sup>. Sie geht davon aus, dass die Kabirenvasen die geheimen Riten, die *Dromena* der Mysterien zeigen<sup>61</sup>. Dies erkennt sie am Tragen von Masken, die der Physiognomie schwarzer Menschen entsprechen, wie es an fast allen Figuren beobachtet werden könne. Zwar stellen Masken ein tradiertes Kultrequisit von Priestern und Mysten dar<sup>62</sup>, doch spricht die oftmals unmuskulöse und dürre Körperformulierung der Kabirenfiguren m. E. gegen eine Deutung der Physiognomien als Masken<sup>63</sup>.

Über die Ähnlichkeit mit Gesichtszügen von Schwarzen stellt Daumas jedenfalls eine Verbindung zu Herodot her<sup>64</sup>. Der Historiker beschreibt das Kultbild des Hephaistos in Memphis, das ähnlich den phönikischen Pataikosfiguren pygmäenhaft und mit entsprechender Physiognomie gestaltet war<sup>65</sup>. Er vergleicht es mit den Götterbildern der Kabiren, die in einem weiteren memphitischen Tempel aufgestellt waren und als die Söhne des Hephaistos galten. Dieser Abschnitt wird in der Forschung häufig als wichtige vorhellenistische Quelle zitiert, in der die Kabiren als daimonenhaftes, kleinwüchsiges Gefolge erwähnt werden<sup>66</sup>. Herodot behandelt aber ägyptische Götterbilder des Ptah und Bes, die er mit dem lemnischen Hephaistos und seinem Kabirengefolge gleichsetzt<sup>67</sup>. Scheinbar belegte Herodot auch die ägyptischen Zwergengötter mit dem im griechischen Kulturkreis genutzten Namen Kabiren. Es besteht aber keine direkte Verbindung zu Kabiros und Pais bei Theben.

Daumas erstellt ein Beziehungsnetz zwischen Hephaistos und den Kabiren auf der einen und den Pataiken und Pygmäen auf der anderen Seite. Herodot bezeichne die ägyptischen Götter als Hephaistos und Kabiren, da die Kulte jener Götter denen der phönikischen Pataiken gleichen und alle wie Pygmäen aussehen<sup>68</sup>. Die Pataiken sollten ähnlich den samothrakischen Megaloi Theoi vor den Gefahren des Meeres schützen. Hieraus zieht Daumas den Schluss, dass sich die auf den Kabirenbechern abgebildeten Initiierten und Initianden als Pygmäen verstanden, Kabirenkulte allgemein phönikischen Ursprungs waren und Herodot die Kabiren mit den Pataiken

<sup>60</sup> Kritisch rezensiert wird Daumas 1998 bei Clinton 2000 und Schachter 2003, 140 Anm. 16.

<sup>61</sup> Daumas 1998, 25.

<sup>62</sup> Daumas 1998, 25; Nielsen 2002, 82-84.

<sup>63</sup> s. C. IV. 2. *Αίσχρολογία und γελοῖον in der griechischen Komödie*.

<sup>64</sup> Ähnlich wie Daumas zieht Sandra Blakely eine Parallele zwischen Herodots memphitischen Kabiren und den Figuren auf den Kabirenbechern, die sie ganz unabhängig vom szenischen Zusammenhang durchweg und unbegründet als Kabiren bezeichnet, s. Blakely 2006, 26-27. 38. 43-44. 45. Ähnlich Schachter 2003, 130-131; Walsh 2009, 270.

<sup>65</sup> Hdt. 3, 37: „So kam er [der Perserkönig Kambyzes] auch in das Heiligtum des Hephaistos und spottete über das Götterbild. Dies Hephaistosbild gleicht sehr den Pataikosfiguren der Phoiniker, die die phoinikischen Schiffe vorn am Schnabel tragen. Für die, die sie nicht gesehen haben, will ich hinzufügen, daß sie die Gestalt eines Zwerges haben – πυγμαίου ἀνδρὸς μίμεισός ἐστι. Er ging auch ins Heiligtum der Kabeiren, das sonst außer dem Priester niemand betreten darf. Die Götterbilder darin ließ er verbrennen, nachdem er sie verhöhnt hatte. Sie sind denen des Hephaistos ähnlich, dessen Söhne sie sein sollen“; Übs. Horneffer 1963.

<sup>66</sup> Hemberg 1955, 75-78; Schachter 1986, 99-100. 108; Daumas 1998, 25-26; Schachter 2003, 130-132; Blakely 2006, 26-27. 43-44. 45; Walsh 2009, 252. 270.

<sup>67</sup> Kolta – Schwarzmann-Schafhauser 2000, 69 Anm. 99. Morenz 1954, 280-282. 283. 286.

<sup>68</sup> Daumas 1998, 25-26. 119.



verwechselt, da das Meer auch auf den Kabirenbechern eine Rolle spielt. Dies werde z. B. an der Darstellung des Odysseus auf [433](#) deutlich, der auf zwei Amphoren über das Meer segelt<sup>69</sup>. Zugleich merkt Daumas jedoch an, dass das Kabirion bei Theben inmitten einer land- und viehwirtschaftlich genutzten Gegend liegt. Eine Rolle als Beschützer vor den Gefahren des Meeres ist für den klassischen Kabiros nicht bekannt, erst im 1. Jh. n. Chr. bezeugt dies ein Weiheprogramm. Kein weiteres ‚Kabirenbild‘ gibt das Meer wieder.

Als Kernaspekte des Mysterienkults formuliert Daumas die Existenz eines *Hieros Gamos*<sup>70</sup>. Die Vorstellung eines ‚heiligen Paares‘ sieht sie, wie oben erwähnt, in der vermeintlichen Doppelanordnung der Rundbauten verwirklicht. Zudem zitiert Daumas die Bilder auf den Kabirenskyphoi [292](#), [358](#) und [289](#) (Abb. 18, [292](#); 49, [358](#)). Auf [292](#) vollführe der Fackelträger eine Tanzprüfung, nach der er seinen Mysterienmantel und Kranz erhalten wird. Danach werde er Wein aus dem Kantharos des Mystagogen trinken und sich in das Ritualgewand der ‚Braut‘ kleiden. Die Wagenprozession auf [289](#) deutet Daumas als einen „*Hieros Gamos burlesque*“<sup>71</sup>. Auf dem Karren sitzt der Bräutigam, gekleidet in das Gewand des Mysterien. Neben ihm seine Frau, vorne weg eine orientalische Tänzerin, eigentlich ein Korybant, und den Abschluss bildet der *Parochos*<sup>72</sup>. Die Darstellungen auf [289](#) und [292](#) dürften tatsächlich in den Themenbereich der Hochzeit zu verorten sein. Auch eine Deutung als kabirischen *Hieros Gamos* halte ich für nachvollziehbar. Allerdings hatten derartige Rituale nicht nur in Mysterienkulten ihren Platz. So fand etwa bei den klassischen Anthesterien in Athen ebenfalls ein ‚heilige Hochzeit‘ statt<sup>73</sup>.

Auf dem Berliner Skyphos [358](#) (Abb. 50, [358](#)) sei nach Ansicht von Daumas Pan wiedergegeben, der einen als ‚Braut‘ verkleideten Mysterienanwärter an Hermes übergibt<sup>74</sup>. Hermes und Pan würden dabei verkleidete Mysterien darstellern. Auch bei Schachter und Lebessi spielt die Darstellung eine bedeutende Rolle. Beide interpretieren die Szene als göttliches Exempel für die Einführung von Mysterien in den Mysterienkult: Hermes initiiert seinen Sohn Pan. Ferner hätten verschiedene Vorstellungen über die Gestalt des Kabiros und des Pais existiert: als Dionysos und sein Mundschenk, als Hermes und Pan oder als Prometheus und Aitnaios. Avronidaki möchte mit Hermes und Pan das göttliche Paradigma für die Einführung von Epheben in die Kultmysterien und somit in das Erwachsenenalter als Hoplit durch ihre Väter erkennen<sup>75</sup>. Maltechnik und Ikonographie der Darstellung auf [358](#) sind jedoch modern; bei dem Bild handelt sich um eine Fälschung. Weder Hermes noch Pan können daher als Schlüsselfiguren des klassischen Kabiroskults geltend gemacht werden.

Als weitere Hauptthese postuliert Daumas, dass die Initianden verschiedene Prüfungen durchlaufen mussten, um sich als Mysterien würdig zu erweisen, wie der Fackeltänzer auf [292](#)<sup>76</sup>

<sup>69</sup> s. D. III. 3f) *Odysseus auf hoher See*.

<sup>70</sup> Daumas 1998, 61-68.

<sup>71</sup> Daumas 1998, 66.

<sup>72</sup> s. D. VI. 4. *Die Kabirenbecher 289 und 292 – Darstellungen von Riten?*

<sup>73</sup> s. D. VI. 2. *Die Kabirenbecher 289 und 292 – Darstellungen eines Hieros Gamos?*

<sup>74</sup> Daumas 1998, 68.

<sup>75</sup> s. D. VIII. 1. *Kabirenbecher 358 in Berlin und E. I. 4b) Figurinen aus Ton und Metall (5. und 4. Jh. v. Chr.)*.

<sup>76</sup> Daumas 1998, 33-36.

(Abb. 18, 292). Auch der Tänzer auf 297 würde nicht die lagernden Mysteren unterhalten, sondern diese bewerteten seine Tanzdarbietung. Ferner müssen sich die Läufer auf 362 (Abb. 30, 362) einer Prüfung im Wettlaufen unterziehen<sup>77</sup>. Der Becher 379 in Dresden (Abb. 29, 379) führe vor Augen, dass die Initianden gegen Hunde kämpfen mussten. Dass auch die Jagd zur Initiation zähle, belegen Daumas zufolge die Jagdbilder sowie die Funde von Rotwildknochen aus dem Heiligtum. Die Knochenfunde beweisen aber lediglich, dass diese Tiere im Heiligtum geopfert und/oder verzehrt wurden<sup>78</sup>. Für Hundekämpfe als Initiationsprüfung existieren keine literarischen oder bildlichen Vergleiche. Im Fall des Bechers 379 steht vielmehr die *Anti-Sophrosyne* des Jägers im Vordergrund, der die Kontrolle über sein ‚Jagdwerkzeug‘ verloren hat<sup>79</sup>. Allgemein sind aus klassischer Zeit keine Initiationsprüfungen überliefert, mit deren Bestehen man seine Ehrenhaftigkeit unter Beweis stellte und die Einweihung in einen Mysterienkult errang<sup>80</sup>.

Basierend auf Daumas' Annahmen interpretiert Avronidaki fast alle Weihegaben aus dem Kabirion als Spielzeug und somit als Geschenke von Knaben und Epheben, die Übergangsriten vollzogen, um ins Erwachsenenalter einzutreten. Die große Menge schwarzer Glanztonkeramik und die attischen Kopfgefäße bleiben von Avronidaki unberücksichtigt<sup>81</sup>. Ihre Deutung als Initiationskult zielt in eine gut nachvollziehbare Richtung ab, allerdings scheint mir weiterhin der Konnex zu Mysterien unbegründet zu sein. Die Jünglingsfiguren und die panathenäischen Preisamphoren wertet Avronidaki speziell als Gaben solcher Jünglinge, die die Einweihungsprüfungen im Bereich der Athletik und Jagd bestanden haben<sup>82</sup>. Als Grundlage ihrer These zitiert sie ähnlich wie Daumas solche Kabirenbecher, die entsprechende Bildthemen des Sports und der Jagd zeigen – darunter subsumiert sie auch die Geranomachien. Diese Darstellungen liefern keine erkennbaren Indizien, die auf rituelle Begehungen schließen lassen, sondern geben komische Gegenbilder heroischer Jäger und durchtrainierter Athleten sowie Mythenparodien wieder<sup>83</sup>. Einzig das Bild vom Wettlauf auf 362 lässt sich im Kult verorten. Doch auch hier gilt: Athletische Wettkämpfe sind kein Alleinstellungsmerkmal eines Mysterienkults.

Avronidaki bindet auch die Bilderwelt des Argos-Malers, der mit der Werkstatt der Mysterenmaler zusammenarbeitete, in den Kult des Kabiros und Pais ein<sup>84</sup>. Ihres Erachtens zeigen die Darstellungen Einweihungsriten des Mysterienkults, mittels denen thebanische Jünglinge in die Altersklasse der Hopliten eingeführt worden seien. Die Bilder des Argos-Malers heben sich deutlich vom Repertoire der anderen böotischen Vasenmaler ab. Häufig sind an Altären libierende

<sup>77</sup> s. D. IV. 2. *Bilder von Athleten*.

<sup>78</sup> s. E. I. 4b) *Figurinen aus Ton und Metall (5. und 4. Jh. v. Chr.)*.

<sup>79</sup> s. D. IV. 1c) *Jäger und Jagdhund*.

<sup>80</sup> DNP (2006) s. v. *Mysterien* (F. Graf); s. auch E. I. 4b) *Figurinen aus Ton und Metall (5. und 4. Jh. v. Chr.)*.

<sup>81</sup> Zu den Weihgeschenkergattungen im Kabirion s. E. I. 3. *Das Heiligtum in klassischer Zeit I* und E. I. 4. *Das Heiligtum in klassischer Zeit II*.

<sup>82</sup> Avronidaki 2007, 100. 101-102. 111. 113. 114; s. auch F. II. 1b) *Archäologische Quellen*.

<sup>83</sup> s. D. IV. *Bilder bürgerlicher Exzellenz in abnormem Gewand* und D. II. *Die Mythenparodie der Geranomachie*.

<sup>84</sup> s. B. II. 2b) *Der Argos-Maler*.

Götter wie Apollon und Dionysos gezeigt<sup>85</sup>. Sie opfern sich selbst, um das Kultritual als zeitlose Institution zu perpetuieren und ideale Frömmigkeit vorzuführen<sup>86</sup>. Ferner treten Mädchen und [Jünglinge](#) auf, die mit Phiale, Kanoun oder Thyrsos ausgestattet sind<sup>87</sup>. Auf diese Weise wird in erster Linie das fromme Gebaren junger Männer und Frauen sowie ihre vorbildhafte Kultausübung vorgeführt. Durch das Halten des Thyrsos werden die Figuren in das Umfeld des Dionysos gerückt<sup>88</sup>. Demgegenüber sind Bilder orgiastischer oder ausgelassener Tänze, die als tradiertes Motiv des dionysischen Thiasos gelten, beim Argos-Maler selten. Nur zwei Skyphoi aus Unteritalien<sup>89</sup> und der rotfigurige Kabirenskyphos **436** in Athen (Abb. 17, **436**) zeigen nackte Jünglinge bzw. Mänaden und Dionysos in breitbeinigem Stand sowie mit zu den Seiten ausgebreiteten Armen<sup>90</sup>. Die Ausdrucksgebärde dieser Figuren lässt sich als Tanzbewegung lesen. Überzeugend ist Avronidakis Ansicht, diese Tanzhaltung fungiere als Ausdruck von Raserei und Ekstase. Weniger schlüssig ist ihre Überlegung, dass der nach unten gehaltene Thyrsos als Zeichen für den chthonischen Dionysos und die Initiation der Mysteren stehe, wie es aus einer Stelle bei Clemens von Alexandria hervorgehe<sup>91</sup>. Ekstatische Tänze fanden im Kontext von Mysterienkulten statt, sie zählten zum zentralen Ritual bakchischer Kulte. Doch nicht jeder rasende Dionysos im Kreise seines Gefolges ist ein Mysteriengott<sup>92</sup>.

Die Bilderwelt des Argos-Malers ist nicht nur eng mit Dionysos verknüpft, sondern auch mit dem Trankopfer spendenden Apollon. Mit den Kitharöden und Leierspielern bindet der Argos-

<sup>85</sup> vgl. Avronidaki 2007, Taf. 16: [böot.-rf. Glockenkrater](#), Argos-Maler, ehemals Rochdale Mus. der Univ., 430/400 v. Chr.

<sup>86</sup> In der attischen Bildkunst des 5. Jhs. v. Chr. erscheint als opfernder Gott am häufigsten Apollon. Ihm assistieren Artemis oder Leto, s. ThesCRA 1 (2004) 242-244 s. v. 2.b. Libation (E. Simon). Die Darstellung spendender Götter beschäftigt die Forschung in vielerlei Hinsicht, vor allem bezüglich der Frage, wem bzw. ob die Götter sich selbst Opfer darbringen und somit in die konträre Rolle sterblicher Kultverehrer schlüpfen, s. Patton 1992, 122-198. 210; ThesCRA 1 (2004) 243-244 s. v. 2.b. Libation (E. Simon). Patton hebt hervor, dass die Götter immer Opfergerät und -gaben benutzen, die zu ihren eigenen Attributen und ihrem eigenen Kultgerät zählen. Die Opferhandlung eines Gottes gilt folglich diesem selbst. Sie verbildlicht die Rolle der Götter als Urheber allen Kultwesens, s. Patton 1992, 210-211. 213. 215-218.

<sup>87</sup> Pelagatti 1995, 44 Nr. 15; Avronidaki 2007, 40 Nr. 6. 114 Taf. 19; 93β: [böot.-rf. Skyphos](#), Argos-Maler, Bologna Arch. Mus. G 302; Pelagatti 1995, 34. 37. 43 Nr. 12; Avronidaki 2007, 41 Nr. 8. 121 Taf. 21: [böot.-rf. Skyphos](#), Mädchen mit Phiale und Kanoun, Argos-Maler, Karlsruhe Badisches Landesmus. B 157; Avronidaki 2007, Taf. 18: [böot.-rf. Skyphos](#), Argos-Maler, aus der Nekropole von Spina, Palermo Arch. Mus. 187, 430/400 v. Chr.; [böot.-rf. Glockenkrater](#), Argos-Maler, New York MMA, 49.94.2, um 400 v. Chr.

<sup>88</sup> Auch auf attischen Skyphoi sind Bilder von bekleideten Frauen und bartlosen Männern überliefert, die einen Thyrsos halten. Claude Bérard und Christiane Bron belegen sie mit der unbefriedigenden Erklärung, dass es sich um Bakchanten handelt, die im bürgerlichen Umfeld geruhsam dionysische Mysterien begehen. Dass sie sich innerhalb der Polis befinden, werde durch die Angabe von Säulen und häuslichen Gegenständen belegt, s. Bérard – Bron 1986, 23-27 Abb. 9-11. Zur Überlagerung von Mythos und Wirklichkeit in Vasenbildern s. hingegen Heinemann 2016, 429-433.

<sup>89</sup> Pelagatti 1995, 33. 38-39. 44 Nr. 7; Avronidaki 2007, 40-41 Nr. 7. 114-118 Taf. 20: [böot.-rf. Skyphos](#), Argos-Maler, aus der Nekropole von Selinunt, Ferrara Arch. NM 2734; Avronidaki 2007, Taf. 18: [böot.-rf. Skyphos](#), Argos-Maler, aus der Nekropole von Spina, Palermo Arch. Mus. 187, 430/400 v. Chr.

<sup>90</sup> Es lässt sich nicht entscheiden, ob auf dem Kabirenskyphos **436** Dionysos oder Kabiros abgebildet ist. Kabiros ist sonst nicht mit Satyrn oder Mänaden assoziiert. Ausführlich dazu s. *D. V. 1a) Die daimonischen Dreifigurengruppen*.

<sup>91</sup> Avronidaki 2007, 114-117.

<sup>92</sup> s. *D. V. 1a) Die daimonischen Dreifigurengruppen*.

Maler ein starkes apollinisches Element in seinen Bilderschatz ein<sup>93</sup>. Beide Gottheiten waren durch zentrale Kulteinrichtungen und Feste im klassischen Theben vertreten. Dionysos besaß ein Heiligtum auf der Kadmeia, Apollon wurde u. a. mit dem Beinamen Ismenios nahe dem Elektra-Tor verehrt<sup>94</sup>. Zudem zieren der Kopf des Dionysos oder Attribute wie der Kantharos thebanische Münzen des 5. und 4. Jhs. v. Chr.<sup>95</sup> In Gegenüberstellung mit dem Kelchkrater des böotischen Malers des Parisurteils, auf dem Apollon beim Trankopfer über einem Omphalos und dahinter ein Dreifuß auf einer Säule gezeigt werden<sup>96</sup>, muss auch in Betracht gezogen werden, dass auf den Bildern des Argos-Malers der delphische Apollon gemeint ist. Dieser Gott ist ebenfalls als Schutzgott für Übergangsriten junger Männer überliefert<sup>97</sup>.

Eine dritte Bildgruppe des Argos-Malers bildet einzelne gewappnete Jünglinge ab, die einem sitzenden Mann oder einer Frau gegenüber treten. In einem Fall hält ein Jüngling der Frau eine Phiale hin<sup>98</sup>. Die Figurenkonstellation erinnert laut Avronidaki an attische Bilder des Kriegerabschieds<sup>99</sup>. Die sitzenden Figuren können folglich als Eltern des ausziehenden oder heimkommenden Jünglings bzw. Kriegers verstanden werden. Unerklärt bleiben jedoch die konischen Kopfbedeckungen der Männer im Hüftmantel, für die geeignete Vergleiche fehlen. Die halbmondförmigen Segmente am oberen Bildrand identifizieren Daumas und Avronidaki als Schilde<sup>100</sup>. Letztere erkennt in den aufgesetzten Tropfen Efeublätter – Schildzeichen, die als Hinweis auf den dionysischen Kultkontext zu verstehen sind<sup>101</sup>. Ebenso würden die bärtigen Schlangen auf den Schilden der Jünglinge in den Kontext dionysischer Mysterienkulte verweisen<sup>102</sup>. Sowohl nach Daumas als auch Avronidaki ist das Innere eines Tempelgebäudes wiedergegeben, in dem die Schilde erhöht angebracht sind. Bildliche Parallelen aus der attischen und unteritalischen Vasenmalerei bestätigen, dass es sich um Schilde handelt, doch muss damit nicht zwingend ein Heiligtum gekennzeichnet sein<sup>103</sup>. Vielmehr fügen sich die Schutzwaffen in den ikono-

<sup>93</sup> Lullies 1940, 16 Nr. 5 Taf. 15, 1; Pelagatti 1995, 37. 43 Nr. 10. 37-38 Abb. 13-14; Avronidaki 2007, 44-45 Nr. 17. 113-114 Taf. 29: böot.-rf. Skyphos, Athen NM 12589; Lullies 1940, 16 Nr. 8 Taf. 15, 2; Pelagatti 1995, 40. 43 Nr. 14. 40 Abb. 19. 43 Abb. 23; Avronidaki 2007, 42 Nr. 11. 112-113 Taf. 24; 94β: böot.-rf. Skyphos, Athen NM 12266; Avronidaki 2007, Taf. 14: böot.-rf. Glockenkrater, Argos-Maler, Athen NM 12270, 430/400 v. Chr.; Avronidaki 2007, Taf. 16: böot.-rf. Glockenkrater, Argos-Maler, ehemals Rochdale Mus. der Univ., 430/400 v. Chr.

<sup>94</sup> Schachter 1981, 77-88 s. v. Apollo (Thebes). 185-192 s. v. Dionysos (Thebes).

<sup>95</sup> Kraay 1966, 337 Nr. 450 Taf. 144: thebanischer Stater, London BM, 446-426 v. Chr. 337 Taf. 145 Nr. 456-458: thebanische Stater, London BM – Privatslg., um 410-400 v. Chr.

<sup>96</sup> Lullies 1940, 13 Taf. 9; 11, 2-3; Avronidaki 2007, Taf. 4: böot.-rf. Kelchkrater, Maler des Parisurteils, Athen NM 1385, um 450/430 v. Chr.

<sup>97</sup> s. Anm. 59.

<sup>98</sup> Lullies 1940, 16 Nr. 9; Ure 1958, 393 Nr. 21 Taf. 103, 12; 104, 13-14; Pelagatti 1995, 46 Nr. 26; Avronidaki 2007, 49 Nr. 25. 106-108 Taf. 36α; 27: böot.-rf. Kantharos, Mainz Antikenslg. der Univ. 23; Avronidaki 2007, 52 Nr. 33. 108 Taf. 40β: Fragment eines böot.-rf. Kantharos, Athen NM 29692; Avronidaki 2007, Taf. 36β: böot.-rf. Kantharos, Argos-Maler, Athen NM 1373, 430/400 v. Chr.

<sup>99</sup> Avronidaki 2007, 104-108.

<sup>100</sup> Avronidaki 2007, 47-48 Nr. 22-23 Taf. 33-34. 109-110. 50 Nr. 27. 103-104 Taf. 39; 98α. 51 Nr. 29 Taf. 42; 98β: vier böot.-rf. Kantharoi, Athen NM 1419/1420/1374/27980.

<sup>101</sup> Daumas 1998, 94-95; Avronidaki 2007, 103-104. Allein auf dem böot.-rf. Kantharos in Athen, s. Avronidaki 2007, Nr. 23 Taf. 34, sind die Tropfen eindeutig als Efeublätter zu erkennen.

<sup>102</sup> Avronidaki 2007, 104. 106. 110. 111-112.

<sup>103</sup> Als attisches Bildbeispiel: Achill beim Gelage während Priamos ihn bittet, seinen Leichnam auszulösen, s. CVA Wien (1) Taf. 35-37: att.-rf. Skyphos, Brygos-Maler, Wien Kunsthist. Mus. 3710, um 490 v. Chr.; LIMC VII 2

graphischen Kontext des Kriegerabschieds ein<sup>104</sup>. Überraschend ist Daumas' Annahme, die bärtigen Figuren im Hüftmantel meinten ein statuarisches Abbild des Kabiros<sup>105</sup>. Seine überlieferte Ikonographie entspricht dem gelagerten Dionysos oder einer ithyphallischen Herme. In keinem Fall ist Kabiros mit Pilos oder Helm dargestellt (302)<sup>106</sup>. In der griechischen Bildkunst treten sterbliche, nicht-mythische Figuren vor allem auf griechischen Weihreliefs mit Göttern in Verbindung. Ein solches Szenario lässt sich für die betreffenden Kantharoi nicht ausschließen, doch ist die Ikonographie der vermeintlichen Götter zu unspezifisch.

Avronidakis Thesenkomplex findet stellenweise Wiederhall in spätantiken Schriftquellen zu Mysterienkulten, doch nur in geringem Maße im Befund des Kabirions. So wurden aus dem Oeuvre des Argos-Malers nur der rotfigurige Kabirenbecher 436 in Athen, die beiden Fragmente der Kabirenvasen 437 und 438 b (Abb. 14; 437; 17, 436. 438 b) sowie zwei böotisch-rotfigurige Vasenfragmente im Kabirosheligtum gefunden – und keines dieser Stücke zeigt Jünglinge der oben genannten Art<sup>107</sup>. Der Argos-Maler war also anders als die Mysterienmaler mit seinen Werken nicht häufig im Kabirion vertreten. Die Mehrzahl seiner Vasen scheint, ausgehend vom allgemein guten Erhaltungszustand, illegal aus Grabkontexten geborgen worden zu sein. Dabei fand man mindestens drei Skyphoi bei Grabungen in Nekropolen von Selinunt und Spina, ein weiterer Skyphos stammt aus der Nekropole von Akraiphnion, das kleine Randfragment eines Skyphos kam bei den amerikanischen Grabungen auf der Agora von Athen zu Tage und zwei großformatige Kantharoi wurden in Gräbern im lokrischen Exarchos geborgen<sup>108</sup>. Es fällt auf, dass die Gefäße des Argos-Malers im Unterschied zu anderen böotischen Vasenmalern ungewöhnlich weit verbreitet waren. Die Fundorte verlegen seine Bilderwelt zudem in einen funerären Kontext, gleichwohl nur die beiden Bilder auf einem Kantharos in Nafplio dezidiert Szenen am Grab eines Verstorbenen bzw. den verstorbenen Krieger selbst und ein Mädchen beim To-

(19) Taf. 411 Nr. 124 s. v. Priamos (J. Neils): [att.-rf. Kylix](#), Brygos-Maler, Paris Louvre G 152, um 490 v. Chr. In der kampanischen Vasenmalerei finden sich vergleichbare Halbkreise am oberen Bildrand von Gefäßen des Astarita-, Libation- und Manchester-Malers, s. Trendall 1991, Abb. 299; 301; 303; 306. Vgl. auch einen apul.-rf. Volutenkrater des De Schulthess-Malers, s. Trendall 1991, Abb. 198.

<sup>104</sup> vgl. ähnliche Bildmotive in der att.-sf. (!) Vasenmalerei bei Spieß 1992, 58-59. 62-64. Abb. 18-20.

<sup>105</sup> Daumas 1998, 96.

<sup>106</sup> s. D. VI. 3a) *Kabiros*.

<sup>107</sup> Aus dem Kabirion stammt auch ein Kantharos des Typs 5 mit Olivenkranzdekor (s. Wolters – Bruns 1940, 88-89 Taf. 19, 3; Avronidaki 2007, 52 Nr. 34 Taf. 44. 99 α). Zu den böot.-rf. Vasenfragmenten s. Braun – Haevernick 1981, 79 Nr. R 6 Taf. 26, 8; Avronidaki 2007, 53 Nr. 36 Taf. 23 δ und Braun – Haevernick 1981, 82 Nr. R 21 27, 10.

<sup>108</sup> Avronidaki 2007, 39-40 Nr. 4-5 (aus Selinunt). 40-41 Nr. 7 (aus Valle Trebba). 41-42 Nr. 10 (aus Akraiphnion). 44 Nr. 15 (von der Athener Agora). 47-48 Nr. 22-23 (aus Exarchos in Lokrien). Wenige Stücke des Mysterienmalers I wurden außerhalb des Kabirions gefunden: Lullies 1940, Taf. 26, 1-2: [böot.-rf. Glockenkrater](#), Mysterienmaler I, Athen NM 1393, um 400 v. Chr.; Ure 1933, 29-31. 25-26 Abb. 25-26: [böot.-sf. Kelchkrater](#), Mysterienmaler I, Bonn Akad. Kunstmus. 363 Anfang 4. Jh. v. Chr.; CVA Paris Louvre (17) 38-39 Taf. 36-37: [böot.-sf. Stamnos-Pyxis](#), Mysterienmaler I, Paris Louvre CA 791, Anfang 4. Jh. v. Chr.; Wolters – Bruns 1940, Taf. 36, 3-4: [böot.-sf. Mandelamphoriskos](#), Mysterienmaler I, Berlin Staatl. Museen 3263, Anfang 4. Jh. v. Chr.; CVA Heidelberg (1) 48 Taf. 28, 3-4: [böot.-sf. Stamnos-Pyxis](#), Mysterienmaler I, Heidelberg Antikenmus. der Univ. 181, um 400 v. Chr.; Wolters – Bruns 1940, 111 Taf. 55, 2-3: [böot.-sf. Glockenkrater](#), Wien Kunsthist. Mus. 2026, um 400 v. Chr. und das Fragment 424 von der Kadmeia, s. auch E. IV. *Die Grab- und Depotfunde in der Thebais*.

tenopfer zeigen<sup>109</sup>. Dass es sich hierbei, wie Avronidaki meint, um die Darstellung von Riten im Rahmen eines Heroenkults handelt, scheint m. E. sehr weit gefasst, zumal in der Schlacht gefallene Hopliten in Bötien eine heroenähnliche, kultische Verehrung genießen konnten<sup>110</sup>. Die schlanken Grabstelen mit Anthemionbekrönung entsprechen überdies dem typischen Format klassischer Grabsteine. In thematischer Hinsicht bleibt offen, wie Avronidaki die Darstellungen mit und um Apollon deuten würde. Die Motivwelt des Argos-Malers lässt sich aber kaum als Spiegel von mysterienhaften Einweihungsriten thebanischer Jünglinge im Kabirion interpretieren.

In der Forschung zogen insbesondere die Bilder um Kirke, Odysseus und Penelope einige Aufmerksamkeit auf sich<sup>111</sup> ([376](#), [398](#), [433](#)). Alle Untersuchungen gehen davon aus, dass die Bilder Inhalte eines Mysterienkults referieren<sup>112</sup>. Die Analysen basieren aber auf einem Bildcorpus ([363](#), [376](#), [398](#), [402](#), [405](#), [433](#), [559](#)), aus dem die Stücke [363](#), [405](#), [559](#) und teilweise [402](#) ausgeschieden werden müssen<sup>113</sup>. Étienne Lapalus fasst die Bilder als symbolische Wiedergabe für den Initiationsritus der Mysten auf, da das *Kykeon* als ritueller Trank bei der Einweihung im eleusinischen Mysterienkult eine Rolle spielte<sup>114</sup>. Die Verbindung zum Kabirion sieht Lapalus durch den benachbarten Kult der Demeter Kabiraia und Kore erfüllt<sup>115</sup>, für den bestimmte eleusinische Riten nach Bötien transferiert worden seien. Gleichzeitig erinnere das Trinkmotiv an das Gastmahl, das die Nympe Kalypso Odysseus bereitet, um ihm die Unsterblichkeit anzubieten.

Jean-Marc Moret entwickelte Lapalus' These weiter. Er erstellt ein weitreichendes Thesenmodell, das ikonographisch allein auf den Szenen mit Webstuhl und der ‚Kabirscherbe‘ [302](#) basiert<sup>116</sup>. Aufgrund der Einzigartigkeit der Darstellungen lenkt Moret den Blick auf die literarischen Quellen, in denen das Motiv der webenden Kirke vorkommt. Fündig wird Moret im 5. Jh. n. Chr. bei dem neoplatonischen Philosophen Proklos, der das Universum mit den Kettfäden eines Webstuhls gleichsetzt, an dem Athena, Kore oder Kirke arbeiten. Moret spannt den Bogen weiter, indem er an Otto Kerns These zur Bedeutung des Namens Mitos auf der ‚Kabirscherbe‘ [302](#) anknüpft<sup>117</sup>. Kern verbindet diesen mit einer Stelle bei Clemens von Alexandria<sup>118</sup>: Im Kon-

<sup>109</sup> Pelagatti 2005, 45 Nr. 21; Avronidaki 2007, 50 Nr. 28. 139-140 Taf. 40α; 41: böot.-rf. Kantharos, Nafplio Arch. Mus. 218.

<sup>110</sup> Currie 2005, 89-109.

<sup>111</sup> s. *D. III. 3e) Odysseus trifft Kirke oder Penelope am Webstuhl* und *3f) Odysseus auf hoher See*.

<sup>112</sup> Moret 1991, 227-228; Daumas 1998, 9-12; Lowenstam 2008, 77-80; Walsh 2009, 15.

<sup>113</sup> s. *D. III. 3e) Odysseus trifft Kirke und Penelope am Webstuhl*; *D. VIII. 3. Bötisch-schwarzfigurige Stammos-Pyxis/Lebes 559 in Chicago*, *D. VII. 5. Kabirenbecher 405 in Nafplio* und *D. VII. 7. Kabirenbecher 402 in Oxford, Mississippi*.

<sup>114</sup> Lapalus 1930, 72-73.

<sup>115</sup> Dieser Kult wird von Pausanias erwähnt, s. Paus. 9, 25, 5; s. auch *F. II. 1a) Schriftliche Quellen*.

<sup>116</sup> Moret 1991. Eine ähnliche These wie Moret äußert Brilliant 1995, 171. Zur ‚Kabirscherbe‘ s. *D. VI. 3a) Kabiros* und *D. VI. 3e) Ein Mythos um Kabiros und Pais?*

<sup>117</sup> Moret 1991, 230-235.

<sup>118</sup> Clem.Al. Strom. 5, 8, 49, 3 (= Orph. Frgmt. 33): „Und sagt nicht ferner auch Epigenes in seiner Schrift „über die Dichtung des Orpheus“ bei seiner Erklärung der sich bei Orpheus findenden eigentümlichen Wörter, daß „mit den Pflügen“, „mit den Webstuhlketten“ bedeute „mit den Furchen“; „Faden“ sei aber die sinnbildliche

text orphischer Mysterien steht der Webfaden, griechisch *μίτος*, als Allegorie für Sperma, und die Webspule steht gleichbedeutend für die Pflugschar, die die Furche für den Samen zieht<sup>119</sup>. Der Text von Clemens von Alexandria stellt aber verschiedene Begriffe aus dem Bereich des Webens und der Landwirtschaft allegorisch gegenüber und behandelt verschiedene Sinnbilder für Tages-, Jahres- und Saatzeiten<sup>120</sup>. Somit lässt sich das Wort *σπέρμα* nur als pflanzlicher Same bestimmen, nicht als menschlicher.

Über Platons Dialoge *Kratylos* und *Timaios* versucht Moret das *Kykeon* und Allegorien des Webens einzubeziehen. In diesen Texten wird Kirke jedoch nicht genannt; erst Proklos fügte Kirke in seinen Kommentaren zu beiden Werken ein<sup>121</sup>. Abschließend überträgt Moret sein Modell auf die ‚Kabirenbilder‘: Kirke mischt das *Kykeon*, welches Proklos mit der Webspule in Verbindung bringt, und Pais schenkt Kabiros auf [302](#) aus einem Krater Wein ein. Platon wiederum verknüpft einen Krater, in dem sich die Seelen vor ihrer Erschaffung aufhalten, mit dem *Kykeon*. Somit stelle der Vorgang des Webens ein Pendant für das Mischen des *Kykeons* dar, der zwar nicht in den orphischen, jedoch in den eleusinischen Mysterien eine Rolle spielte. Kirke wiederum übernimmt u. a. bei Stobaios als *κίρκος*, als Kreis, eine allegorische Funktion für die Wiedergeburt durch Seelenwanderung<sup>122</sup>. Aus diesen stark divergierenden literarischen Überlieferungssträngen stellt Moret in der Zusammenschau mit den Odysseus-Kirke-Darstellungen die These auf, dass der Mysterienkult des Kabiros und Pais Elemente besessen habe, die in antiken Kultrationen als orphisch bezeichnet wurden.

Morets These birgt jedoch zwei Schwierigkeiten: Die vagen Anknüpfungspunkte zwischen Platon und Proklos müssen einen Zeitraum von über 1000 Jahren überbrücken. Ferner blendet er das semantische Spektrum des gesamten Gefäßcorpus aus. Gerade in der Gesamtschau der mythischen ‚Kabirenbilder‘ wird deutlich, dass die Darstellungen um Odysseus und Kirke eine komische Umformung der homerischen Episode wiedergeben<sup>123</sup>.

In Anbetracht der Bedeutung, die Michèle Daumas der Figur des Odysseus in ihrer Rekonstruktion griechischer Kabirenkulte beimisst<sup>124</sup>, überrascht es, dass sie die Bilder um Odysseus und Kirke in ihrer Untersuchung weitgehend unbeachtet lässt. Auf das auffällige Bildelement des Webstuhls geht Daumas nur kurz ein: „Avec son métier à tisser, elle [Circé] est en quelque sorte une caricature de Pénélope“<sup>125</sup>. Eine Erklärung für den komischen Mechanismus liefert Daumas nicht. Ein weiteres Mal betrachtet Daumas die betreffenden Bilder innerhalb ihrer Gegenüberstellung des antiken ‚Kabirenkults‘ bei Theben mit dem thebanischen, neuzeitlichen Fest

---

Bezeichnung für den Samen, und „die Tränen des Zeus“ bedeuteten den Regen, und andererseits wieder „die Moiren“ seien die Abschnitte des Monats, der 30. Tag, der 15. Tag und der Neumond; deswegen nenne Orpheus sie auch „weißgekleidet“, weil sie Teile des Lichtes seien.“; s. Übs. Stählin 1936-1938.

<sup>119</sup> Kern 1890, 7.

<sup>120</sup> Wachter 2001, 325-326; s. Anm. 118.

<sup>121</sup> Moret 1991, 236-243 (zu den Mythen des Webens). 243-248.

<sup>122</sup> Moret 1991, 247 mit Anm. 120. 250. 265-266.

<sup>123</sup> s. D. III. 3e) *Odysseus trifft Kirke und Penelope am Webstuhl* und D. III. 3f) *Odysseus auf hoher See*.

<sup>124</sup> Daumas 1998, 149-186; s. auch Avronidaki 2007, 128. Odysseus' vermeintlich enge Verbindung zu Mysterienkulten wird mit einer Stelle bei Apollonios von Rhodos (1, 917) begründet, der berichtet, dass Odysseus in den Kabirenkult von Samothrake eingeweiht war.

<sup>125</sup> Daumas 1998, 38-39.

des *Vlachikos Gamos*, der Walachenhochzeit – „une survivance du culte des Cabires?“<sup>126</sup>. Den Ablauf dieses Tanzfestes der Walachen, einer ethnischen Minderheit in Griechenland, die ursprünglich aus Rumänien und Moldawien stammt, verfolgt Daumas bis in die 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts zurück. Hauptfiguren des Festes sind unterschiedlich verkleidete Tänzer, eine Braut, ein Bräutigam und deren Väter, die die Hochzeit des Brautpaares nachspielen. Trotz der immensen zeitlichen und kulturellen Diskrepanz und trotz des Fehlens einschlägiger antiker Schriftquellen zum Ablauf des Kultfestes im Kabirion möchte Daumas ausgehend von den tanzenden Mischwesen des Pan-Satyr-Malers (Abb. 10, 296; 1-3, 382) und der Wagenprozession auf 289 genügend Indizien erkennen, die eine enge Abhängigkeit des *Vlachikos Gamos* vom klassischen ‚Kabirenfest‘ belegen<sup>127</sup>. Im frühesten Bericht zum *Vlachikos Gamos* aus dem 19. Jahrhundert wird ein Vergleich zwischen dem prompten Gehorsam der Soldaten und der flinken Wendigkeit des Webschiffchens gezogen, ein Sinnbild der Männlichkeit. Hierin erkennt Daumas eine Parallele zu den Bildern von Kirke und Odysseus, der ebenfalls dem Charme der Zauberin solange widersteht, bis er ihr das Versprechen abgerungen hat, ihm nicht zu schaden – „la préservation de sa virilité“<sup>128</sup>.

Es ist sehr fraglich, ob sich die schriftliche und materielle Überlieferung der antiken Zeit bis in die Moderne tragen lässt, zumal die Walachen kein indigener Bevölkerungsteil Griechenlands sind. Zudem widersprechen sich Daumas’ Interpretationen – einmal steht der Webstuhl als Symbol für Männlichkeit, das andere Mal als karikierende Anspielung auf Penelope.

Auch Steven Lowenstam geht von einem Mysterienkult aus. Er verbindet Odysseus’ Pulos mit der Kopfbedeckung von Kabirengottheiten und benennt sie als „cult cap“<sup>129</sup>. Überdies erkennt Lowenstam in dem Skyphos, den Kirke auf dem Londoner Becher 398 Odysseus überreicht, einen Kabirenbecher. Dieses Gefäß besitzt jedoch horizontale Henkel und eine gerade, sich nach unten verjüngende Wandung. Es handelt sich also um einen Skyphos attischen Typs<sup>130</sup>. Lowenstam skizziert nun Folgendes: Odysseus gebe durch den Schutz des *Moly* den Mysten Hoffnung auf Erlösung. Ferner repräsentiere der halb verwandelte Gefährte auf 398 den uneingeweihten und Odysseus den eingeweihten Mysten<sup>131</sup>. Belege gibt es für diese Thesen nicht. Zumal Lowenstam den Webstuhl nicht in seine Bilddeutung einbezieht.

<sup>126</sup> Daumas 1998, 294 (Zitat). 302.

<sup>127</sup> Daumas 1998, 295-297. Als weiteres Gefäß nennt Daumas den böot.-rf. Skyphos des Mysten- und Argosmalers in Athen NM 1406, um 400 v. Chr., s. Avronidaki 2007, Taf. 27. Ihres Erachtens sei Aphrodite als Braut und hinter dem Hügel hervorlugend der Bräutigam und die Väter abgebildet. Daumas zitiert Hesiod, Nonnos, Staius und Strabon, die aber in keinem Fall den Kult im Kabirion bei Theben in klassischer Zeit beschreiben, s. Daumas 1998, 297-300. Zu den betreffenden Bildern auf den Kabirenbechern s. *D. V. I. Wesen einer Gegenwelt tanzen* und *D. VI. 2. Die Kabirenbecher 289 und 292*.

<sup>128</sup> Daumas 1998, 302. Daumas spricht sich knapp gegen Morets ausführliche Analyse der Odysseus-Kirke-Bilder aus, s. Daumas 1998, 38 mit Anm. 113. Als Gegenargumente führt Daumas an, dass die Figuren Masken tragen würden, und anders als Moret behauptet (Moret 1991, 234), der ‚Kabirenkult‘ mit einem Demeterkult assoziiert war. Darüber hinaus erscheint ihr die zeitliche Diskrepanz zwischen den philosophischen Schriften des Proklos aus dem 5. Jh. n. Chr. und dem Kultgeschehen des 5. Jhs. v. Chr. im Kabirion als unüberwindbar.

<sup>129</sup> Lowenstam 2008, 77; s. auch Daumas 1998, 202-203.

<sup>130</sup> Einen Kabirenbecher hat der Rebrankenmaler auf dem Skyphos 297 abgebildet (Abb. 38, 297).

<sup>131</sup> Lowenstam 2008, 77-78.



Die Darstellung auf der Rückseite von [433](#) wird in der Forschung ebenfalls als Allegorie zu Inhalten eines Mysterienkults gehandelt. Häufig wird das Bild mit Odysseus' Schiffbruch nach dem Verlassen von Kalypsos' Insel verknüpft<sup>132</sup>. Mit einem Wein- und einem Wasserschlauch beladen sticht Odysseus in See und gerät in einen von Poseidon heraufbeschworenen Seesturm. Sein Floß kentert und Odysseus kann sich nur mit Hilfe der Nymphe Ino-Leukothea retten. Sie überreicht ihm ihren Schleier, den er sich als Schwimmweste um die Brust bindet.

Lapalus und Margarete Bieber verbinden die Darstellung sowohl mit dem Odysseus des samothrakischen Mysterienkults, in den der Heros laut hellenistischen Quellen eingeweiht war, als auch mit orphischen Mysterieninhalten. Lapalus greift sogar auf eine sehr viel ältere babylonische Überlieferung um den *Leidenden Gerechten* zurück, da bronzzeitliche Quellen Einfluss auf die homerischen Epen genommen hätten. Odysseus verkörpere im ‚Kabirenkult‘ die Figur eines ‚Heiligen‘, der Leiden ertrug und durch die Initiation geläutert wurde<sup>133</sup>. Ebenso wie Lapalus erklärt auch Avronidaki die weiteren Hintergründe der Darstellung: Es sei das symbolische Ringen des Initianden gegen den Seesturm dargestellt, da der böotische Kabiros von Seeleuten angerufen wurde, um sie vor den Gefahren des Meeres zu schützen. Dies bezeugt jedoch, wie mehrfach erwähnt, nur ein späteres Weihepigramm aus dem 1. Jh. n. Chr.<sup>134</sup>

Nach Ansicht von Avronidaki symbolisiere der Dreizack Odysseus' Sieg über die Gefahren des Meeres, die von Poseidon ausgingen. Avronidaki vermutet auch, dass die Chlamys auf den Schleier der Ino-Leukothea und die Amphoren auf die Dioskuren verweisen, die in Lakonien als Attribut Amphoren tragen. Diese Koinzidenz habe sich aus den zeitgenössischen geschichtlichen Ereignissen, der Allianz zwischen Sparta und Bötien während des Peloponnesischen Krieges, ergeben<sup>135</sup>. Zudem verkörpere Ino-Leukothea eine Beschützerin der Seeleute und eine archetypische Mänade, die somit mit Dionysos bzw. Kabiros in Verbindung stehe<sup>136</sup>. Lowenstam kombiniert die Darstellungen beider Gefäßseiten: Auf der Vorderseite zögere Odysseus noch, den Skyphos der Initiation von Kirke entgegenzunehmen, auf der Rückseite trete er als Meeresherr auf und habe somit nun göttlichen Status erreicht – „initiation has led to salvation“<sup>137</sup>.

Problematisch ist, dass die genannten schriftlichen Quellen weder zeitlich noch örtlich in einem beweisbaren Zusammenhang mit dem klassischen Kabirion bei Theben stehen. Ferner ver-

<sup>132</sup> Lapalus 1930, 66-67; Bieber 1961, 48; Avronidaki 2007, 129; Hom. Od. 5, 262-445.

<sup>133</sup> Lapalus 1930, 68; s. auch Moret 1991, 266 Anm. 265. Walsh unterlässt eine Deutung, s. Walsh 2009, 199.

<sup>134</sup> s. Anm. 28; s. auch Lapalus 1930, 68.

<sup>135</sup> Avronidaki 2007, 129 mit Anm. 840.

<sup>136</sup> Im Speziellen gründet Avronidaki diese These auf den Berliner Mandelamphoriskos des Mysterienmalers I (Wolters – Bruns 1940, Taf. 36, 3-4: böot.-sf. Mandelamphoriskos, Mysterienmaler I, Berlin Staatl. Museen 3263, Anfang 4. Jh. v. Chr.), dessen Fundort unbekannt ist. Ein Schiff mit drei Seemännern, darüber zwei Sterne, und eine auf einem Seedracken reitende Nereide stellen nach Ansicht von Avronidaki Ino-Leukothea und symbolisch die Dioskuren dar. Die Verbindung zum Kabirion werde durch das Efeublattornament auf der Gefäßschulter hergestellt, s. Avronidaki 2007, 130. Doch weder durch den Fundort noch durch die Gefäßform – es handelt sich nicht um einen Kabirenbecher – noch durch das Bildthema, denn das Bildrepertoire der Kabirenbecher kennt keine Darstellung einer Nereide, lassen sich der Mandelamphoriskos, die Kabirenbecher allgemein und der Skyphos [433](#) in Verbindung bringen. Zudem entspricht die Nereide auf dem Amphoriskos der normativen Körperkonzeption des Mysterienmalers, s. *B. II. 2a) Malstil und Dekor*.

<sup>137</sup> Lowenstam 2008, 78. 80 (Zitat).

langen die jeweiligen Bildinterpretationen eine ungeheure Denkleistung vom Betrachter. Bildelemente wie die Chlamys und die Amphoren dezidiert mit Ino-Leukothea oder den Dioskuren in Verbindung zu bringen, die in Mysterienkulten andernorts eine Rolle spielen, lässt sich aus dem Bildzusammenhang nicht erschließen. Der Umweg über Sparta und den Peloponnesischen Krieg ist spekulativ. Dabei wird keine Deutung erzielt, die alle Elemente des Bildes in Einklang bringt. So erklärt Avronidaki zwar schlüssig, dass Odysseus den Dreizack offenbar Poseidon entwenden konnte, darin den symbolischen Sieg des Mysten über die Gefahren des Meeres zu erkennen, bricht sich jedoch mit der unbekanntenen Rolle des Odysseus im Kult des Kabirions. Der Heros kann weder durch die Kabirenbecher noch durch unabhängige Quellen als ‚Kultheiliger‘ bestimmt werden.

Erin Thompson identifiziert die Bilder von Odysseus und Kirke als Indiz für einen von *Aischrologia* geprägten Mysterienkult. Derbe-sexuelle Sprüche seien für die ‚hässliche Rede‘ typisch gewesen. Auch die Mythenbilder sprechen diese ‚Sprache‘ und sind daher als Reflex auf tatsächliche spöttische Beschimpfungen zu verstehen, die sich um Sexualität, Mann und Frau drehen. Auch die daimonischen und dionysischen Tänzer deutet Thompson als „portraits of the types of revelry at *aischrologia* rituals“<sup>138</sup>. Auf den Kabirenbechern ist in der Tat sexuelle Komik zu finden – einmal beim Gelage (74) und einmal in einer Mythentravestie (390)<sup>139</sup>. Darüber hinaus gibt es ithyphallische Hermen, ein paar Esel und einige Satyrn mit erigiertem Glied. Sexualität ist sonst aber kein vorherrschendes Thema.

Thompson schlägt in ihrer Arbeit den Bogen von Kulturen für Dionysos sowie Demeter und Kore zur rituellen *Aischrologia* und versucht deren Bedeutung über ethnologische Vergleiche historischer Zeit zu finden<sup>140</sup>. Ihr Fazit: Rituelle Obszönitäten seien typisch für die Initiation ins Erwachsenenalter, ferner bei Hochzeiten, zur Überwindung von Trauer und um Naturkatastrophen abzuwenden. Dabei spielten rituelle Spaßmacher wie bei den Pueblo-Gemeinschaften im Südwesten der USA eine bedeutende Rolle. Diese meist älteren Männer sparten nicht mit sexuell anzüglichen und skatologischen Scherzen gegenüber Brautleuten, würden aber auch bei Regenritualen ihr Können unter Beweis stellen. Ihre derben Faxen hätten damit zwei Dinge zum Ziel: „This ritual joking has connections to fertility and the averting of evil from the community.“<sup>141</sup>

In einem nächsten Schritt ergänzt Thompson die ethnologischen Vergleiche mit Textstellen bei Platon. Daraus ergebe sich: Der Treibstoff für die ‚hässliche‘ Rede sei der Wein. Dies zeigten auch die Kabirenbecher: „The Kabirion images emphasize the mouth, anus, and fat bellies of their figures, as well as showing them eagerly feasting and drinking.“<sup>142</sup> Auf den Mythenbildern

<sup>138</sup> Thompson 2008, 192.

<sup>139</sup> s. D. V. 3. Bilder vom Gelage und D. III. 3d) Aias verfolgt Cassandra (390).

<sup>140</sup> Thompson 2008, 197-203. Einen ähnlichen Bogen schlage ich auch in F. II. 2b) Gemeinsamkeiten mit Kulturen des Dionysos, der Demeter und der Kourotropoi. Weitere Analogien in Studien über Ethnien jüngster Vergangenheit zu suchen, verleiht den Vergleichen aber sehr wenig Beweiskraft.

<sup>141</sup> Thompson 2008, 199-200.

<sup>142</sup> Thompson 2008, 204-209. 209 (Zitat).

seien somit durchweg berauschte Figuren dargestellt. Deshalb nämlich giere Odysseus nach Kirkes *Kykeon*: Trunkenheit würde das sexuelle Verlangen steigern – was die ‚Kabirenmalerei‘ entgegen Thompsons Einschätzung aber nicht wirklich oft thematisierten. Ferner trübe der Rausch die Wahrnehmung. Aus diesem Grund stehe Theseus der krommyonischen Sau und ihrer Amme derart gelassen gegenüber (Abb. 26, 363)<sup>143</sup>. Zuletzt könne Trunkenheit auch in Feigheit münden. Dies sei der Grund, warum sich die Heroen in den Bildern so wenig heldenhaft verhielten<sup>144</sup>.

Thompson hat in ihrer Arbeit schwertpunktmäßig die Mythendarstellungen behandelt. Die übrigen Bildgruppen erwähnt sie gelegentlich. Lässt sich ihre Deutung nun auch auf die übrigen Darstellungen übertragen? Dazu sei daran erinnert, dass die attischen und böiotischen Vasenmaler klare Bildchiffren nutzten, um etwa in den Bildern von Komasten und dionysischem Gefolge Trunkenheit darzustellen<sup>145</sup>. Dies sind spezifische Posen wie die Knickbeinstellung, ein erhobenes Bein oder der zurückgeworfene Kopf, gekoppelt mit Attributen wie Trinkgefäßen. Die Bildgruppen adorierender Familien sowie der Zusammenkünfte alter Männer und Frauen zeugen demnach weder motivisch noch ikonographisch von Trunkenheit. Die Figuren sind in ihren Bewegungen beruhigt. Auch für ihre ‚hässliche‘ Charakterisierung lässt sich der Rausch nicht namhaft machen. Die Karikaturen zehren ihre Semantik aus physiognomischen Defiziten, die nicht nur auf Trunkenheit beruhen<sup>146</sup>. Die Feigheit ist etwa komischen Charakteren genuin zu eigen. Und Theseus – ist er als trunken dargestellt? Er stützt sich entspannt auf seine Keule. Einem Hund gleich will die krommyonische Sau mit dem Heros spielen oder, so ließe sich die Szene auch deuten, sie hat Angst. Ist dann das feige Wildschwein betrunken? Kurzum: Rausch spielt eine wichtige Rolle auf den Bildern, aber nicht auf allen. Diese Deutung würde überdies die vielfältigen komischen Vorstellungswelten der griechischen Antike stark simplifizieren.

Für Thompson zeugen die Bilder von Fruchtbarkeitsritualen für Mensch und Natur, wie sie für Mysterienkulte wie in Eleusis charakteristisch sind. „Given the frequent connection of ritual mockery to rituals of human and agricultural fertility in other cultures, we can speculate that *aischrologia* was also linked (sic!) fertility rituals.“ Und Lachen sei für die Griechen das Mittel gewesen, um mit der komplizierten Angelegenheit der Fruchtbarkeit umzugehen<sup>147</sup>. Doch um welche und wessen Fruchtbarkeit war es dann im Kabirion gegangen? Nur die der männlichen Jugendlichen sowie die der alten Männer und Frauen? Oder die der Weinstöcke, die so häufig abgebildet sind? Und war dann die Alte Komödie des 5. Jhs. v. Chr. nichts anderes gewesen als ein aufwendig inszeniertes Fruchtbarkeitsritual? Den Kult im Kabirion grosso modo unter Fruchtbarkeit zu subsumieren, lässt hinsichtlich der gesamten materiellen Hinterlassenschaft viele Fragen unbeantwortet.

<sup>143</sup> s. D. II. 4c) *Theseus und die krommyonische Sau* (363).

<sup>144</sup> Thompson 2008, 209.

<sup>145</sup> s. D. V. I. *Wesen einer Gegenwelt tanzen*.

<sup>146</sup> s. C. III. *Die literarische Konzeption des abnormen Körpers*.

<sup>147</sup> Thompson 2008, 211 (Zitat). 213.

Verlust der Selbstkontrolle und karnevalesker Habitus – in diese Richtung lenkt Alexandre Mitchell den Blick für seine Rekonstruktion des Fests im Kabirion<sup>148</sup>. Er zieht die Anthesterien als Vergleich heran und verweist auf den Ritus der *Aischrologie*, wie er bei diversen griechischen Kulturen etwa den attischen Thesmophorien für Demeter oder der Mysterienprozession nach Eleusis üblich war. Gerade die ‚hässliche Rede‘ zeige, dass Feste wie die Anthesterien als „complete social cleansing“<sup>149</sup> fungierten. Hier konnten die sozialen Verbindlichkeiten des Alltags aufgebrochen werden, Sklaven und Herren tauschten die Rollen, und der Wein fungierte als Bindemittel für die neue temporäre Festsoziologie. Auch die Großen Dionysien und die Lenäen definiert Mitchell als karnevaleske Veranstaltungen. Der Zweck all jener Feste: Die kurze Auszeit würde die bestehenden Gesellschaftsstrukturen stärken. Vergleichbar sei zudem die Kultgeschirrgattung der kleinen Choenkännchen aus Athen<sup>150</sup>. Ähnlich der Kabirenware vermittelten sie „fun and joy“<sup>151</sup> und waren zum Trinken von Wein gedacht.

Ein jährliches karnevaleskes Fest aller sozialen Schichten war Mitchell zufolge auch im Kabirion gefeiert worden. Weinrankendekor und Trinkgefäßform belegen den dionysischen Festcharakter und ließen auf Weinkonsum schließen. Die Kabirenbilder verspotteten ähnlich der *Aischrologia* oder der Komödienaufführungen bei den attischen Dionysien den Alltag der Menschen, ihre Mythen und Kulte. „The whole sanctuary is a celebration of Dionysos“<sup>152</sup>. Und dass obwohl doch kaum Satyrn Thema der ‚Kabirenbilder‘ seien. Zudem seien weder Mysterien noch böotisches Theater auf den Kabirenbechern gezeigt – selbst wenn beides laut Mitchell Teil des Kults gewesen sein könnte. Offenbar waren die Riten geheim. Fehlten doch schriftliche Zeugnisse darüber. Aber ebenso könnte es zahlreiche Niederschriften gegeben haben, die verloren sind. Und ebenso könnte das jährlich wiederkehrende Fest für die Menschen viel zu selbstverständlich gewesen sein, um darüber zu schreiben. Zuletzt merkt Mitchell an, wenn kein Karneval im Kabirion gefeiert wurde, dann wurde das Heiligtum wohl für den Schutz von Landwirtschaft und Viehzucht aufgesucht, wie es die Stiervotive zeigten<sup>153</sup>.

Aischrologie – im tatsächlichen oder ikonologischen Sinne – sowie eine dionysische Festatmosphäre sind sehr wahrscheinlich für das Kabirion zu konstituieren. Kultinhaber war jedoch nicht Dionysos, sondern Kabiros, dessen Thiasos offenbar auch nicht aus Satyrn und Mänaden bestand. Ob das Fest ein Karneval war, geben die Quellen m. E. nicht im genannten Detail her. In dieser Arbeit war mehrfach angeklungen, dass der soziale Status des Kultbesucher nur bedingt rekonstruiert werden kann, sehr wahrscheinlich aber die finanzstarke ‚Mittelschicht‘ zum

<sup>148</sup> Mitchell 2009, 276-279.

<sup>149</sup> Mitchell 2009, 277.

<sup>150</sup> Mitchell folgt Richard Hamilton in dessen Deutung, dass nur die Choenkännchen als Zeugnisse zum Verständnis des zweiten Festtages der Anthesterien herangezogen werden sollten. Stefan Schmidt und Alexander Heinemann legen jedoch überzeugend dar, dass das Bildrepertoire der großen wie kleinen Kannen mit Festereignissen sowie dem Festmodus der Anthesterien in Verbindung stand, s. Schmidt 2005, 167-168. 172. 174. 201. 206. 279-280; Heinemann 2016, 467-487.

<sup>151</sup> Mitchell 2009, 277.

<sup>152</sup> Mitchell 2009, 277.

<sup>153</sup> Ausgehend von Pausanias Beschreibung des benachbarten Demeterheiligtums schlägt Mitchell den Bogen auch zu ‚landwirtschaftlichen‘ Festen der Demeter wie den *Thesmophorien*, die auch *Aischrologie* beinhalten, „a type of fertility magic“ (S. 279).

Kernpublikum gehörte. Ob hier Sklaven als bedeutender Teil des Fests eine Rolle spielten, lässt sich archäologisch nicht nachweisen. Es ist aber auch keine besonders starke Komponente der attischen Feste des Dionysos. Überdies ist eines klar zu markieren: Das Kabirion ist ein kleines Heiligtum. Wer dort einmal war, hat mit fast einem Blick alles gesehen. Die Festgemeinschaft wird entsprechend überschaubar gewesen sein. Alle Bewohner Thebens und Thespiai, wie Mitchell vorschlägt, wären nur schwer auf der Fläche unterzubringen gewesen. Zudem ist es kaum vorstellbar – gerade im Vergleich mit Gefäßgattungen, die in einen Kult eingebunden waren, wie den Choen, den brauronischen Krateriskoi oder panathenäischen Preisamphoren –, dass die Bilder auf den Kabirenbechern ohne Bezug zu den Kultereignissen stünden; sie allesamt als reine Karikaturen um ihrer selbst willen fungiert hätten. Das gesamte Corpus der ‚Kabirenbilder‘ als Darstellungen von Spott und Parodie zu bündeln – zumal Mitchell nicht alle Bildthemen bespricht –, erklärt etwa nicht die Bilder vom Gelage am Boden, die Zusammenkünfte älterer Menschen oder die Adoranten vor Kabiros. Bild und Fundort dieser Vasen sind sehr eng mit dem Kult im Kabirion verflochten. Mitchell erwähnt nur im Kontext der Kultkomponente von Ackerbau und Viehzucht, die durch Stiertotive bezeugt sei, dass auch auf den Kabirenbechern Stiere zu sehen seien: auf der ‚Kabirscherbe‘ [302](#) – auf der aber kein Stier abgebildet ist – und in der Adorationsszene [389](#). Außerdem gäbe es einen ‚stierköpfigen‘ Tänzer auf [296](#) (Abb. 10, [296](#)). Mitchell klärt jedoch nicht auf, wie diese Bilder dann endgültig zu werten sind. Denn zuvor stellte er fest, dass sie keinen Bezug zum Kabirion hätten: „These figures, through the use of caricature, are probably parodying normal cult scenes.“<sup>154</sup>

Überdies lässt Mitchell die Präsenz von Kindern und Jugendlichen unbeachtet. Dass sie eine Rolle im Kult spielten, drängt sich ebenso deutlich auf, wie der dionysische Festcharakter. Diese Frage lässt Mitchell vollkommen offen. Wobei auch hier eine Frage immer noch unbeantwortet ist – war der klassische Kabiroskult denn nun ein Mysterienkult?

#### *d) Warum der Mysterienkult im Kabirion so mysteriös ist*

Die Bilder auf den Kabirenbechern wirken wie ein großes Rätsel. Da sind karikierte Figuren abgebildet, verdrehte Motive, eine derbe Körpersprache – und noch dazu soll dahinter ein geheim zu haltender Kult stecken. Es ist ein verlockendes Setting. Welche Botschaften der Mysterien mögen die Maler wohl in den außergewöhnlichen Bildern verwoben haben? In der Forschung sind unter dieser Prämisse reichlich Thesen und Ideen geäußert worden. Sie skizzieren u. a. die Vorstellung eines ‚heiligen Paares‘, Pan und Hermes als Vorbilder von Mystagoge und Initiand, eines mysterienhaften *Hieros Gamos*, bei dem Meter aus dem Nachbarkult eine Rolle gespielt habe, und einer Mysterieninitiation von Jünglingen. Viele dieser Deutungen beruhen auf einer diachronen Auswertung der textlichen und archäologischen Quellen. Etwa müssen Pausanias’ Nachrichten über den römerzeitlichen Mysterienkult für das Heiligtum klassischer Zeit erhalten. Daraus entstehen zwangsläufig Anachronismen. Und diese schwächen die genannten Thesen.

<sup>154</sup> Mitchell 2009, 260 (Zitat). 259-260.

Vieles spricht dafür, dass der hellenistische und römische Mysterienkult im thebanischen Kabirion erst um 300 v. Chr. seinen Anfang nahm. Zu diesem Zeitpunkt war das alte Heiligtum planiert und vollkommen neu aufgebaut worden. Nicht nur das: Auch die Ausstattung wandelte sich, überregionale Keramikgattungen kamen in Verwendung<sup>155</sup>. Inschriften nennen alsbald Mysterientitel.

Es gibt jedoch nicht den eindeutigen Beleg, der beweist, dass nicht schon das alte Kabirion Mysterien beherbergte. Daher die Frage: Was spricht eigentlich dafür, dass es im klassischen Kabirion einen Mysterienkult gab? Zu Beginn dieses Kapitels nannte ich Kriterien, die in der Forschung als Kennzeichen von Mysterienkulten gelten. Was davon ist im klassischen Kabiroskult bezeugt – und was davon lässt sich überhaupt benennen?

Kabiros und Pais ähneln Dionysos und seinem Mundschenk Oinopion. Der griechische Weingott zählte seit der Klassik zu den zentralen Mysteriengottheiten. Ein gebautes Heiligtum wie das Kabirion ist für ihn in dieser Funktion jedoch nicht überliefert. Seinen orphisch-bakchischen Kult verbreiteten vor allem Wanderprediger. Die Thiasoi dürften sich aber im Freien getroffen haben. Dafür käme das Kabirion grundsätzlich in Frage.

Ob die Riten im Kabirion geheim waren, lässt sich schlicht nicht bestätigen. Es sind jedenfalls keine Mysterientitel für die Klassik überliefert. Ebenso fehlen Hinweise auf Initiationsriten, die Schrecken, Erleichterung oder emotionale Erlebnisse spiegeln. Mutproben sind, wie oben erwähnt, eher seltener der Fall gewesen und für die Klassik nicht überliefert. Einzig die daimonischen Dreifigurengruppen und die frenetischen Tänzer lassen sich als mythische und reale Reflexion ekstatischer Tänze verstehen. Somit könnten sich im Kabirion bakchische Thiasoi der Raserei und dem Weinrausch hingeeben haben. Nach Ausweis der Fackel, die eine satyreske Figur in Händen hält (Abb. 10, **296**), scheinen diese Tänze nachts stattgefunden zu haben. Dies ließe sich als Indiz für einen Mysterienkult werten. Auch der mögliche *Hieros Gamos* auf **292** (Abb. 37, **292**) wird so in eine nächtliche Stunde verlegt. Eine ‚heilige Hochzeit‘ an sich ist hingegen kein ausschließliches Ritualereignis von Mysterienkulten. In den übrigen Festszenen sind überdies keine Fackeln abgebildet.

Die zu einer Schleife geknüpfte Symposionsbinde könnte ein Erkennungszeichen der Mysteren gewesen sein. Sie kommt aber bis auf eine Ausnahme, einem Oinochoenfragment aus dem Werkstattkreis des Rebrankengruppe, das einen dionysischen Thiasos zeigt (Abb. 16), nur auf den Bildern des Mysterenmalers I vor. Dort schmückt sie die Köpfe von Tänzern bzw. einer der männlichen Mantelfiguren. Die Initiation wäre demnach alten Männern vorbehalten gewesen. Was ist dann mit den Familien, die vor Kabiros treten? Waren sie keine Mysteren? Oder wurden sie nie als solche abgebildet? Deren Tracht auf diesen Bildern schildert zunächst einmal das fromme Gebaren gegenüber den Göttern. Dieser Habitus lässt sich nicht spezifisch für Mysterien geltend machen. Ob die Symposionsbinde die Eingeweihten markiert, lässt sich also nicht klären. Die alten Menschen auf den Kabirenbechern könnten rituell eingebunden gewesen sein,

<sup>155</sup> s. E. I. 5. *Das Heiligtum ab hellenistischer Zeit.*

z. B. als Priester. Oder sie stellten die Großelterngeneration dar. Es ist unbefriedigend, aber ihre Identität bleibt unklar.

Wer die Besucher des Kabirions waren, ließ sich in den vorangegangenen Kapiteln näher umreißen. Es dürften Angehörige der thebanischen ‚Mittelschicht‘ gewesen sein – Hopliten, Grundbesitzer, Sieger bei panhellenischen Wettkämpfen, Familien über drei Generationen, Frauen und Männer, vielleicht auch die Maler und Töpfer der Gefäße sowie ihre Kinder<sup>156</sup>. Ob auch Sklaven und Fremde Zugang zum Kult hatten, lässt sich nicht eruieren. Die Mehrzahl der Eigennamen in den Weihinschriften lässt hierzu keinen zweifelsfreien Schluss zu<sup>157</sup>. Ob also ‚alle‘ Zutritt zum Kult hatten, ist mit dem vorhandenen Fundmaterial nicht nachweisbar.

Einigermaßen sicher ist, dass das klassische Heiligtum nicht durch eine Mauer eingefasst war. Auch das Theaterrund war offen. Wenn tatsächlich geheime Initiationsriten dort stattfanden, dann dürften sie in einem der Rundbauten durchgeführt worden sein.

Wenn dem so gewesen wäre, was erhofften sich die Anwärter, die aus thebanischen Familien stammten, von der Weihe? Glückseligkeit, Reichtum, Wohlbefinden? All das wäre denkbar, aber es spricht viel dafür, dass dies allein nicht der Grund für den mit Komik aufgeladenen Kult im Kabirion gewesen sein kann.

Den Weg aus diesem überlieferungsbedingtem Dilemma weist vielleicht ein Hinweis von Fritz Graf. Er beleuchtet den Ursprung der Mysterienkulte wie folgt:

„Entsprechende Vorgängerkulte in myk. Zeit sind nicht auszumachen. Phänomenologisch und letztlich auch histor. lassen sich aber Verbindungen mit den ethnologisch belegten initiatorischen Riten ziehen, durch welche entscheidende Statusveränderungen aller (Jugendliche zu Erwachsenen) oder einzelner (Eintritt in ein Amt oder einen Geheimbund) rituell vollzogen wurden.“<sup>158</sup>

Im Befund und den Funden des Kabirions zeichnet sich deutlich ab, dass männliche Kinder und Jugendliche eine herausragende Rolle spielten. Es wäre demnach denkbar, dass die vorhellenistische Kultraumrichtung das Initial für den späteren Mysterienkult gab.

## 2. Ein dionysischer Familienkult

Die Semantik der Funde, die architektonische Gestaltung des Heiligtums sowie die Bilderwelt der Kabirenbecher bilden die Grundlage für eine Rekonstruktion von Kult und Fest. Der methodische Bruch, von einem Vasenbild auf ein gelebtes Ereignis zu schließen, ist nur ein vermeintlicher. Die Kabirenbecher waren ein Kultgeschirr, ihre Nutzung stand eng mit dem sakralen Raum des Kabirions in Beziehung und die Verehrer ließen sich in abnormer Gestalt auf den Gefäßen darstellen.

Es ist daher möglich, aus den vorhandenen Quellen zu schöpfen, das Kabirosfest mit anderen griechischen Kulturen zu vergleichen und eine Vorstellung vom klassischen Kult im Kabirion zu erhalten. Allerdings muss klar sein, dass die fragmentierte Überlieferung auf viele Fragen keine

<sup>156</sup> s. D. VII. *Erstlingswerke* und E. II. *Das Polyandron von Thespiai* (424 v. Chr.).

<sup>157</sup> s. E. I. 4e) *Die Inschriften auf den Kabirenbechern, Glanztongefäßen und Metallstieren*.

<sup>158</sup> DNP (2006) s. v. [Mysterien](#) (F. Graf).

eindeutigen Antworten liefert. Nicht jeder Winkel der damaligen Ereignisse kann ausgeleuchtet werden.

*a) Kultinhaber, Kultbesucher, Kultcharakter*

Im Verlauf dieser Arbeit ist mehrfach angeklungen, dass das Kabirion spätestens ab ca. 500 v. Chr. einen Kult mit deutlich dionysischer Sphäre beherbergte, in dem vor allem männliche Kinder und Jugendliche dem Schutz des Kabiros' unterstellt wurden. Das heißt: Zum einen fanden sich im Heiligtum offenbar ekstatisch tanzende Thiasoi zusammen – zum anderen hielt man vielleicht den attischen Apaturia ähnliche Riten ab, um die Jugendlichen als Erwachsene anzuerkennen<sup>159</sup>. Und bei all dem kam die Komik nicht zu kurz: Die Vasenmaler hatten abnorme Bilder mit verkurvten Figuren auf die dickbauchigen Becher gezeichnet, die sehr wahrscheinlich für viel Gelächter sorgten. Indes: dionysische Thiasoi und Jugendinitiation – das sind zwei sehr unterschiedliche Ereignisse. Es lässt sich kaum eine Vorstellung gewinnen, wie dieses Fest verlaufen sein soll, geschweige denn liegen gut vergleichbare Festkonzepte der griechischen Antike vor. Die scheinbar divergierenden Festinhalte haben jedoch einen gemeinsamen Nenner: die Bilder auf den Kabirenbechern. Auf ihnen sind Ekstase und adorierende Familien dargestellt. Aufgemalt von denselben Werkstätten. Im antiken Bötien scheinen sie beim Kult und Fest, das in dem kleinen Heiligtum außerhalb der Tore Thebens stattfand, eine plausible Schnittmenge ergeben zu haben. Wie viel geben die Quellen nun her – was ergibt die kontextuelle Analyse, um Kult und Fest zu rekonstruieren?

Zunächst zu den Kultinhabern: Der Status von Kabiros und Pais lässt sich einigermaßen gut umreißen. Einige fragmentierte Dedikationsformeln sind an den ‚Gott‘ adressiert, der entweder im Genitiv (ΘΕΘ) oder Dativ Singular (ΤΑΙΘΤΑΙ) bezeichnet ist<sup>160</sup>. Vermutlich war damit Kabiros gemeint. Einige der stereotypen Weihinschriften verdeutlichen überdies, dass Pais als Sohn des Kabiros aufgefasst wurde, wie es prinzipiell der Gebrauch von παῖς im Bötischen nahelegt<sup>161</sup>. Auf den Kabirenbechern sind die beiden in der Konstellation gelagerter Zecher und Schenkknabe gezeigt (302). Das ähnelt dem Motiv und der Beziehung zwischen Dionysos und Oinopion, die ebenfalls als Vater und Sohn aufgefasst wurden. Kabiros und Pais stehen demnach in einer familiären Beziehung, und sie sind ‚dionysisch‘! Sie exemplifizieren zudem ein bürgerliches Erziehungsideal: Die erwachsenen Männer führen die Jungen in die bürgerlichen Gepflogenheiten ein, wozu auch die Symposionssitten zählten. Diese familiäre Konstellation könnte auch im kultheigenen Mythos aufgegangen sein. Mitos, Krateia und Prätolaos auf der ‚Kabirscherbe‘ 302 lassen sich vielleicht als göttlich-menschliche Familie deuten<sup>162</sup>.

<sup>159</sup> s. Anm. 57.

<sup>160</sup> Wolters – Bruns 1940, 76 Nr. 351-352. Unpublizierter Grabungsfund: Fragment eines Glanztongefäßes, [TO]ΘΕΘ, Theben Arch. Mus. Inv.nr. K 1507.

<sup>161</sup> Wolters – Bruns 1940, 54 Nr. 144 (Diogita). 55 Nr. 150. 67 Nr. 270-273; s. E. I. 4e) *Die Inschriften*.

<sup>162</sup> s. D. VI. 3f) *Ein Mythos um Kabiros und Pais?*



Mit Thamakos besaß recht sicher ein Heros seinen Kult im Kabirion, der an dem schlichten Libationsaltar im Unteren Rundbau (URB) ausgeübt wurde<sup>163</sup> (Abb. 53. Plan 1. 5. 6). Die runde Bauform des URB legt nahe, dass die Anlage als Heroengrab aufgefasst wurde. Unterhalb des Fußbodens im URB im Umkreis der beiden Feldsteinringe wurde eine Vielzahl an zerscherbten Glanztongefäßen entdeckt. Sie waren Teil einer Opfergabe, für die im letzten Drittel des 5. Jhs. v. Chr. ein Feuer entfacht wurde. Zuvor waren bereits am Ende des 6. Jhs. v. Chr. Eisenmesser und Glanztonware an dieser Stelle niedergelegt worden. Folglich könnte die Nutzung und Weihung von Glanztongefäßen neben Kabiros auch mit Thamakos in Verbindung gestanden haben. Die generelle Semantik böotischer Kantharoi umfasst den Bereich des Dionysos und heroischer Figuren wie Herakles. Welche kultische Funktion Thamakos im Kabirion übernahm, lässt sich nur sehr grob benennen. Allgemein wurden Heroen als übermenschliche Vorbilder, Helfer und Retter verehrt.

Wer waren nun die Kultbesucher – und warum kamen sie ins Kabirion? Die Terrakottafigurinen von Jünglingen, Silenen, Babys und hockenden Knaben mit Pilos sowie die ‚Kabirenbilder‘ im Motiv griechischer Weihreliefs zeigen (Abb. 38, **297**, **350**, **389**), dass männliche Kinder und Jugendliche dem Schutz des Kabiros, Pais und vielleicht auch des Thamakos’ unterstellt wurden<sup>164</sup>. Die Terrakotten geben Jünglinge und Kleinkinder in körperlicher Bestverfassung wieder, ausgestattet mit Attributen, die ihre Frömmigkeit, erotische Anziehungskraft und musische wie gymnische Bildung in den Vordergrund stellen. Die Weihung solcher Bilder reflektiert womöglich die Sorge um den Nachwuchs und die Bitte um ein reibungsloses Heranwachsen, ausgesprochen von den Kindern selbst oder ihren Eltern. Derartige Figurentypen finden sich häufig als Votive in den Heiligtümern von Kourotrophoi-Gottheiten<sup>165</sup>. In dieselbe Richtung verweisen auch die Terrakotten von Silenen. Grabfunde an verschiedenen Orten Griechenlands sowie die Rolle des Papposilen im Satyrspiel verdeutlichen, dass den Pferdemischwesen mitunter die mythische Rolle eines Erziehers und Kourotrophos zukam.

Die Funktion eines apotropäischen Schutzobjekts oder Talismans kann den Schichtaugenperlen und den Glasanhängern in Form bärtiger Köpfe zugesprochen werden. Auch die Glöckchen aus Ton und Metall scheinen einen ähnlichen Zweck verfolgt zu haben: Der schwingende Ton des Glöckchens wurde eine schützende und übelabwehrende Wirkung nachgesagt, die auch die Beigabe von Glöckchen in Kindergräbern verständlich macht<sup>166</sup>. Freilich ist nicht ausgeschlossen, dass es sich schlicht um Spielzeug handelte. Attische Vasenbilder des Kreiselspiels veranschaulichen, dass die Weihung von Ton- und Metallkreiseln die Aussageabsicht reflektiert, der Gottheit ein dem eigenen bzw. dem Alter des Kindes entsprechendes Objekt zu schenken, das

<sup>163</sup> s. E. I. 7c) *Der Untere Rundbau* und 7d) *Die Funktion und Symbolik der Bauten mit rundem Grundriss*.

<sup>164</sup> s. D. VI. 3. *Bilder in der Ikonographie griechischer Weihreliefs* und E. I. 4b) *Figurinen aus Ton und Metall*.

<sup>165</sup> Hadzisteliou-Price 1969, 104-110.

<sup>166</sup> Villing 2002, 289-292.

mit körperlichem Geschick sowie kindlicher Beschäftigung konnotiert wurde. Es exemplifiziert das positive Kind-Sein.<sup>167</sup>

Der Aufgabenkreis des Kabiros und Pais wird insbesondere durch die ‚Weihrelief‘-Bilder auf den Bechern **297** (Abb. 38, **297**), **350** und **389** verdeutlicht. Den Adorantenzug führt jeweils ein Knabe bzw. ein Jüngling an. Offenbar drehte sich der Kult aber nicht nur um die Kernfamilie. In der Prozession von **350** schließt ein weißbärtiger Mann die Gruppe ab. Vielleicht versammelte sich im Kabirion eine Gemeinschaft, die drei Generationen umspannte. Dass ältere Menschen, Männer wie Frauen, im Kult eine wichtige Gruppierung darstellten, legen die Bilder mit weißbärtigen Mantelfiguren nahe (Abb. 8, **6**; 30, **362**; 34, **380**; 36, **422. 4, 8, 103/103, 51a-b, 52, 141, 403**). Ihre Identität lässt sich nicht eindeutig festlegen. Sie könnten Priester oder eine für Rituale wichtige Gruppe gewesen sein. Unter den Weihinschriften mit Eigennamen gibt es jedenfalls solche, die den einfachen Priestertitel *ιαρός* nennen. Abgesehen von derartigen kultischen Rollen geben die Älteren womöglich Großeltern wieder. Im Fall des ‚Kabirenskyphos‘ **292** (Abb. 37, **292**) tanzt ein solcher Mann mit weißem Bart auch nackt mit Fackeln in Händen. Hier stoße ich mit einer Deutung schlicht an Grenzen. Wie sich diese Rollen vereinen lassen bzw. ob tatsächlich auch dieselben ‚Personen‘ gemeint sind, lässt sich nicht aufklären.

Auf eine bedeutende Beschäftigung junger Männer verweisen die Bilder der Jagd. Insbesondere die frühen, normativen Darstellungen wie **301** oder **381** (Abb. 27, **381**) sind ganz der Wiedergabe einer positiv konnotierten Tätigkeit verpflichtet, die vielleicht Teil der militärischen Ausbildung war<sup>168</sup>.

Die Präsenz von Kindern und Jugendlichen im Kult des Kabirions zeigt sich auch durch die außergewöhnliche Gruppe der ‚Erstlingswerke‘<sup>169</sup>, Malereien von Kindern und Jugendlichen, die meist auf Kabirenbechern überliefert sind. Es ist überaus bemerkenswert, dass Kinder nicht nur von erfahrenen Töpfern gefertigte Vasen bemalten, sondern dass man die Skyphoi womöglich auch als Weihgeschenk darbrachte. Das Becher-Trio **294, 295** und **385** (Abb. 45, **294**; 46-47, **385**), das morphologisch und ‚stilistisch‘ ein Ensemble bildet, lag womöglich in einem Grab, die Gefäße und Fragmente **330, 293** oder **404** (Abb. 42, **330**; 44, **293**) stammen aus dem Heiligtum. Die Rückseite von **380** (Abb. 49, **380**) belegt zudem, dass der Mysterienmaler I und ein Anfänger gemeinsam an einem Gefäß gearbeitet haben. Wie ist all das zu verstehen? Und was könnte die Intention eines solchen Votivs gewesen sein? Denkbar wäre, dass die Kinder – und damit die Lehrlinge, der Nachwuchs, der Töpfer und Maler – ebenfalls zum Kultpublikum gehörten. Dann hätten auch die Hersteller der Skyphoi dazu gezählt. Ebenso ist es möglich, dass der kindliche Charme der Bilder sowie die enge Konnotation zwischen Bild und Gottheit den Reiz und die positive Qualität dieser Votive ausgemacht haben.

Zu guter Letzt: Keine Familie ohne Mütter und Großmütter. Sie übernahmen zwar offenbar keine Protagonistenrolle im Kabiroskult, aber ihre Anwesenheit ist sehr deutlich belegt. Da sind

<sup>167</sup> s. E. I. 3b) *Glasperlen* und E. II. 4c) *Kreisel und Glocken aus Ton und Metall*.

<sup>168</sup> s. D. IV. 3. *Zusammenfassung – Die Parodie bürgerlicher Exzellenz*.

<sup>169</sup> s. D. VII. *Erstlingswerke*.

die Frauen unter den weißbärtigen Mantelfiguren, dann die weiblichen Teilnehmer in den Adorantenzügen und die Frauen in den Szenen des *Hieros Gamos* auf den Bechern **292** (Abb. 37, **292**) und **289**. Ferner geht aus den Weihinschriften hervor, dass schätzungsweise 30% der Kultteilnehmer weiblich waren.

Familien scheinen ihre Kinder dem Schutz des Kabiros unterstellt zu haben. Wie nun schon mehrfach erwähnt, spricht vieles dafür, dass Knaben, Jugendliche und junge Männer im Kabirioskult eine Initiation im Sinne eines ‚Coming-of-Age-Rituals‘ durchliefen ähnlich dem Fest der *Apaturia* im Rahmen der attischen *Phratrien*. Daher ist es gut vorstellbar, dass die Besucher im Kabirion eine Sippe oder einen Clan bildeten. Das Heiligtum war klein, die Bebauung überschaubar. Hier hat nicht die komplette Polisbevölkerung Thebens oder Thespiais gefeiert, sondern eine zahlenmäßig kleine Gemeinschaft. Die *Phratrien* beaufsichtigten und dokumentierten Geburten, Erwachsenwerden und Hochzeiten. In diesem Umfeld wäre auch ein Ritual eines *Hieros Gamos* nicht befremdlich. Wobei andernorts wie den *Anthesterien* in Athen die ‚Heilige Hochzeit‘ wohl mit einer rituellen Besänftigung des Dionysos zusammenhing, damit er die Polis nicht mit Wahnsinn schlagen würde.

Zugleich kann an vielen Kabirengefäßen der Kultcharakter im Sinne einer dionysischen Ergriffenheit und Ekstase abgelesen werden. Die Becher selbst, ihre dickbauchige Form, sind ein Inbegriff der Übertreibung und des Exzessiven. Überhaupt ist das Dionysische omnipräsent. Die Kabirenskyphoi fungierten als Trinkgefäße, vielleicht auch als Kratere. Schon das breite Repertoire unterschiedlicher Trinkbecher, die früh- und hochklassischen Kopf- und Glanztongefäßen, spiegelt das dionysische Kultgepräge. Die Tierkopfrhyta und Doppelkopfgefäße von Satyr-, Mänaden-, Esel- und Widderköpfen stellen ähnlich den Kabirenbechern exklusive Gefäßformen dar, die zeitlich den Kabirenvasen vorausgingen und womöglich als ideelle Vorläufer zu verstehen sind<sup>170</sup>. Auf den Kabirenbechern reflektieren besonders die Wein- und Efeuranken sowie Festkränzen ähnelnden Ornamente den dionysischen Kultcharakter. Unter den ‚Kabirenbildern‘ verweisen die Darstellungen von tanzenden Satyrn, Mänaden, satyresken Wesen, gehörnten Mischwesen und Panen auf eine dionysische und derb-obszöne Gegenwelt. Auch Kabiros und Pais verkörpern ein dionysisches Kultpaar (**302**).

Dionysisch, genauer kabirisch sind auch die Kultteilnehmer selbst. Sie zeigen sich als verkürzte Gestalten – samt der pejorativen Semantik der abnormen Körperkonzeption. Feige, dumm, unkontrolliert, barbarisch, primitiv. Auch hier scheint sich ein Paradoxon abzuzeichnen – warum nur sollten sich die Menschen selbst als hässliche Idioten deklarieren? Doch dieser Gegensatz ist nur vermeintlich einer.

Der Pan-Satyr-Maler hatte irgendwann im letzten Drittel des 5. Jhs. v. Chr. als Erster eine abnorme Körperkonzeption entwickelt. Sehr wahrscheinlich aus dem Bild des Satyrn. Der Maler zeigte auch sonst vor allem Mischwesen – neben den Satyrn auch Pane und satyreske Figuren,

<sup>170</sup> s. E. I. 3a) Keramik und E. I. 4a) Keramik.

die wild, ausgelassen und trunken tanzen. Der Ursprung der verkurvten Bilder ist ein Fingerzeig für das Verständnis der Kultteilnehmer. Sahen sie sich selbst als dionysische Wesen, als solche, die etwa durch die Ekstase in eine liminale Sphäre eingingen und so in die Nähe des Gottes gelangten? Diese Vermutung lässt sich mit einem Bedeutungsbereich der abnormen Körperkonzeption verbinden.

Einige Figuren auf den Kabirenbechern sind als zwergenhaft charakterisiert. Es handelt sich um Tänzer und die Pygmäen, die literarisch wie bildlich in der Antike als kleinwüchsig dargestellt sind<sup>171</sup>. Identität, Lebensweise und Wohnsitz schildern die Mythenfiguren als ambivalente Wesen. Überhaupt wurden mit dem Bild des Kleinwüchsigen vielschichtige – lebensweltliche wie gegenweltliche – Vorstellungen verknüpft, die aus der seltsam und befremdlich wirkenden physischen Konstitution der Kleinwüchsigen resultieren. Mit der geringen Körpergröße ging eine abnorme Körperbildung einher, die etwa Aristoteles mit dem Aussehen und dem Bewegungsapparat von Kindern in Beziehung setzt: „Denn alle Kinder sind Zwerge“. Was nun die geistigen Fähigkeiten von Kindern und Zwergen betrifft, so schreibt Aristoteles:

„Ja sogar bei den Menschen blieben die Kinder im Verhältnis zu den Erwachsenen und unter den Erwachsenen die an Wuchs Zwergenhaften (gegenüber den übrigen) an Denkfähigkeit zurück, auch wenn sie in Bezug auf andere Fähigkeit überlegen sind.“<sup>172</sup>

Kleinwüchsige würden nach Aristoteles' Beschreibung zudem eine hohe körperliche Energie besitzen und sexuell als äußerst potent gelten<sup>173</sup>. Die kindhafte Charakterisierung hebt hervor, dass kleinwüchsige Menschen offenbar weder körperlich noch geistig als vollwertige Personen aufgefasst wurden<sup>174</sup>.

Die Missproportionierung, der große Phallos und die geringe Körpergröße lassen einen abnormen Körper entstehen, der von den attischen Vasenmalern zum Teil mit pathologischer Genauigkeit nachempfunden wurde<sup>175</sup>. Auf Vasen des 5. Jhs. v. Chr. übernehmen Kleinwüchsige häufig die Rolle eines Dieners oder Unterhalters beim Symposion, bei dem sie als Tänzer, Musikant oder Akrobat auftreten<sup>176</sup>. Als nackte Tischtänzer vollführen sie exaltierte Bewegungen, die in Verbindung mit einem als hässlichen deklarierten Körper in den Augen der antiken Gesellschaften eine äußerst unterhaltsame und komische Wirkung erzielten<sup>177</sup>.

Im Fall der attischen Darstellungen von Zwergen fällt auf, dass sie physiognomisch durch die eingesattelte Stupsnase, die dicken Lippen und die Glatze den Satyrn auf attischen und böoti-

<sup>171</sup> s. C. II. 5. *Zwergenhafte Körpergröße als Merkmal von Abnormität*.

<sup>172</sup> Aristot. part.an. 686b3-12; Übs. Kullmann 2007.

<sup>173</sup> Dasen 1993, 217-219; s. auch Aristot. hist.an. 577b27.

<sup>174</sup> Golden 1990, 5-7; Dickmann 2003, 467.

<sup>175</sup> Dasen 1993, 165-174. 171-174 mit Bildbeispielen. 220-242.

<sup>176</sup> Dasen 1993, 230-241.

<sup>177</sup> vgl. Dasen 1993, Taf. 53, 2: [Fragment einer att.-rf. Schale](#), Todi Museo Civico 471, 1. Hälfte 5. Jh. v. Chr. Schäfer 1997, 84-86; s. auch D. V. 4. *Die Komik übersteigter Tänze*. Im Zusammenhang mit hellenistischen Terrakotten verweist auch Jutta Fischer auf Zwergenfiguren, die ikonographisch als Kultdiener, Musikant und Tänzer gekennzeichnet sind und ihres Erachtens in einen religiös-kultischen Festbereich verweisen, s. Fischer 1994, 70-71. Luca Giuliani hingegen vertritt die Ansicht, dass die Krüppelfiguren als Spaßmacher, Tänzer und Possenreißer bei Gelagen auftraten, wie es Athenaios für das Gastmahl eines reichen Makedonen überliefert, s. Athen. 613d; Giuliani 1987, 714-718. Aufgrund ihrer deformierten Körper und übersteigerten Bewegungen eigneten sie sich hervorragend als Lachvorlage.

schen Bildern gleichen und in ähnlichen Haltungen wie diese dargestellt sind<sup>178</sup>. Auch ihre vermeintlich große sexuelle Potenz gesellt sie zu diesen Mischwesen<sup>179</sup>. Die Stupsnase verbindet die Physiognomie der Satyrn auch mit den ‚Kabirenfiguren‘<sup>180</sup>. Parallel zu Aristoteles’ Aussage, der Körper eines Kleinwüchsigen würde einer kindlichen Physis gleichkommen, zeichnen kindhaftes Verhalten und Bewegungen, wie sie an den Bildern krabbelnder Kleinkinder auf Choenkännchen beobachtet werden können, auch die Satyrn in der attischen Bildkunst aus<sup>181</sup>. Es ergeben sich somit zwischen Satyrn, Zwergen und Kindern bezüglich der Physiognomie und des Gebarens Parallelen, die literarisch wie bildlich durch körperliche, motorische und geistige Unvollkommenheit zum Ausdruck kommen. Damit bildet sich ein Bedeutungsgeflecht ab, das auch für die Anthesterien nachvollziehbar ist.

Für dieses Fest und speziell für den Part der *Choes* arbeitete Alexander Heinemann heraus, dass die Vasenbilder von Kinder und Satyrn zwar nicht aufeinander gegenseitig Bezug nehmen, „vielmehr rekurrieren beide Bildtypen auf denselben konzeptuellen Hintergrund, der im Feiern des Choenfestes wirksam ist: (...) Das lustorientierte Handeln ihrer Gestalten ist, was sie uns vor allem anderen über das Fest der Choes mitzuteilen haben“<sup>182</sup>. Dieses Fest wurde als exzessive Überschreitung der Alltagsnormen praktiziert – in erster Linie beim übersteigerten Wettbesäufnis. „Nie sind sich Bürger und Satyr so nah wie am Anthesterienfest“<sup>183</sup>, schreibt Heinemann. Diese Nähe scheint mir auch für die Kultteilnehmer im Kabirion gegolten haben. Mit dem Unterschied, dass sich die Böoter im Bild auch körperlich und physiognomisch wandeln. Sie werden voll und ganz zum Gefolge des Kabiros.

Die liminale Selbstverständnis lässt sich noch weiter ausleuchten. Im Hinblick auf die lokale Verortung der Pygmäen sowie allgemein fantastisch aussehender Völker am Rande der Welt und deren physiognomischer Charakterisierung ist eine Stelle bei Herodot von Bedeutung. Er beschreibt das Volk der Argippaioi, die jenseits des Heimatgebiets der Skythen leben:

„Bis hin zum Gebiet dieser Skythen ist das ganze beschriebene Land eben und fruchtbar. Nun aber folgt steinhartes, unebenes Land. Nach langer Wanderung durch dies steinharte Land kommt man zu einem am Fuße hoher Berge wohnenden Volk, das aus lauter Kahlköpfen bestehen soll. Von Geburt an sollen sie kahl sein – φαλακροί –, Männer und Frauen, sollen eingedrückte Nasen – σμιοί – und ein breites Kinn haben, eine eigene Sprache sprechen, sich aber kleiden wie die Skythen. (...) Jeder wohnt unter einem Baum, den er im Winter mit dichtem, weißem Filz umhüllt. Im Sommer fehlt diese Hülle. Kein Volk tut diesen Kahlköpfen etwas zuleide; sie gelten für heilig – ἰπὸν γὰρ λέγονται εἶναι –, haben auch keinerlei Kriegswaffen.“<sup>184</sup>

<sup>178</sup> s. C. III. 3. *Die ethischen Qualitäten der abnormen Körperkonzeption.*

<sup>179</sup> Dasen 1993, 236-237.

<sup>180</sup> Véronique Dasen interpretiert die übereinstimmenden Gesichtsmerkmale als Beleg für die Übernahme von physiognomischen Details realer Kleinwüchsiger auf die Ikonographie der Satyrn. Umgekehrt hätten die Zwerge auf attischen Vasenbildern die Stirnglatze der Satyrn erhalten, um sie so als dionysisch zu charakterisieren, s. Dasen 1993, 236. Physiognomie und Glatze gelten aber unabhängig vom semantischen Bildkontext als hässliche Merkmale.

<sup>181</sup> Dickmann 2003, 467: „The lack of self-control of the satyrs must therefore be related to the bodily incapacities of the youngsters“; s. auch Dasen 1993, 235. 244; Heinemann 2016, 486-487.

<sup>182</sup> Heinemann 2016, 487.

<sup>183</sup> Heinemann 2016, 487.

<sup>184</sup> Hdt. 4, 23; Übs. Horneffer 1963.

Nach Herodot liegt der Wohnort dieses Fremdvolks also jenseits des Gebiets solcher Völker, die den klassischen Griechen *in persona* bekannt waren. Auffällig ist auch, dass sie merklich andere Sitten als die Griechen und selbst die Skythen tradierten und als heilig sowie unantastbar galten. Prinzipiell lässt sich aus den schriftlichen Quellen also grob ableiten, dass je weiter ein Fremdvolk vom griechischen Kernland entfernt ist, umso höher ist der Grad an körperlicher Absonderlichkeit und umso bizarrer und nebulöser sind Sitten und Landschaft ausgeformt.

Absonderliche Physis und entrückter Status gehen in der Vorstellung der antiken Griechen eine häufige Bindung ein. Dieses Phänomen zeigt womöglich auch die Figur des Fährmanns Charon, der auf mehreren attisch-weißgrundigen Lekythen aus der Zeit zwischen 450 und 420 v. Chr. in abnormer Physiognomie und Körperhaltung wiedergegeben ist<sup>185</sup>. Hohe hervorspringende Wangenknochen, kontrahierte Augenbrauen, ein fleckiger Wangenbart sowie eine gewölbte Nase lassen ein abnormes Gesicht entstehen. Teil seiner verkurvten Körperkonzeption ist zudem die Knickbeinstellung, die eine labile Haltung demonstriert<sup>186</sup>. Ob Charon allein aufgrund seiner Identität als Wesen zwischen Diesseits und Unterwelt derart charakterisiert wurde, lässt sich nicht eindeutig feststellen. Ebenso ist es möglich, dass sein hässliches Erscheinungsbild aus seinem niedrigen ‚gesellschaftlichen‘ Stand als Fährmann resultierte, wie es Exomis und Filzpilos verdeutlichen. Zudem wurde Charon nicht durchweg in dieser Ikonographie wiedergegeben. Der Sabouroff-Maler etwa charakterisierte ihn bisweilen als abnorm, malte ihn aber auch mit normativ gebildetem Gesicht und ponderiertem Standmotiv<sup>187</sup>.

Aus dem Blickwinkel der griechischen Kultur repräsentiert Hephaistos als einzige göttliche Gestalt die Kombination von körperlichem Defekt und besonderen Fähigkeiten. Sein lahmer Fuß, die haarige Brust und der starke Nacken unterstreichen seine Abnormalität<sup>188</sup>, sind aber mit künstlerischem Geschick, Erfindungsreichtum und handwerklichem Fachwissen kombiniert<sup>189</sup>.

Nicht alle Figuren, die eine liminale Stellung einnehmen, sind demnach durch ein abnormes Körperkonzept verbildlicht<sup>190</sup>. Doch alle verkurvten Gestalten bewegten sich in Randbereichen – nicht nur in der gesellschaftlichen Realität etwa als Spaßmacher<sup>191</sup>, sondern auch in der griechischen Literatur und Bildkunst zeigt sich die Vorstellung, dass abnorme Figuren die

<sup>185</sup> Oakley 2004, 115 Abb. 72; LIMC III 1/2 (1986) 213 Nr. 7 a s. v. Charon I (Ch. Sourvinou Inwood): [att.-weißgrundige Lekythos](#), Sabouroff-Maler, Berlin Staatl. Museen F 2455, um 440 v. Chr.; Oakley 2004, Taf. IV B; LIMC III 1/2 (1986) 213 Nr.10 s. v. Charon I (Ch. Sourvinou Inwood): [att.-weißgrundige Lekythos](#), Thanatos-Maler, München Antikenslg. 2777, um 440 v. Chr.; LIMC III 1/2 (1986) 213 Nr. 9 s. v. Charon I (Ch. Sourvinou-Inwood): [att.-weißgrundige Lekythos](#), Berlin Staatl. Museen V.I. 3137, um 430 v. Chr. 213 Nr. 11: [att.-weißgrundige Lekythos](#), Thanatos-Maler, Berlin Staatl. Museen V.I. 3160, 440/430 v. Chr. 214 Nr. 19: [att.-weißgrundige Lekythos](#), Oxford Ashmolean Mus. 1889.827, um 440/430 v. Chr. 215 Nr. 32: [att.-weißgrundige Lekythos](#), Maler des New Yorker Hypnos, New York MMA 23.160.36, um 430/420 v. Chr.

<sup>186</sup> s. C. III. 3. *Die ethischen Qualitäten der abnormen Körperkonzeption*.

<sup>187</sup> Oakley 2004, 117.

<sup>188</sup> Hom. II. 14, 239. 18, 371; 410-411; 414-415; 417. 20, 36-37. 21, 331.

<sup>189</sup> s. C. III. 1. *Das αἰσχρὸν als Gegensatz zur Norm und der Bedeutungsradius des Hässlichen*.

<sup>190</sup> Etwa Amazonen oder Kentauren sind ebenfalls Exponenten einer Gegenwelt, die durch die Kombination von Mensch und Tier bzw. durch die Verkehrung sozialer Geschlechterrollen von normativen Rollenbildern abweichen, s. Hölscher 2000, 294-295. 300. 315-316.

<sup>191</sup> s. D. V. 2c) *Tanz mit Hindernissen (390)*.

Schwellenbereiche der bekannten Welt bevölkerten. Hierbei gehen mit der Verkürzung oftmals besondere, übernatürliche oder magische Fähigkeiten einher, die aus dem Zustand als ‚Schwellenwesen‘ resultieren. Eine derartige gegenweltliche Identität haben sich womöglich auch die Teilnehmer im Rahmen des Kults zugelegt.

Die komische Bilderwelt der Kabirenskyphoi wurde vermutlich bei den Gelagen im Freien oder in den Symposionshäusern rezipiert, Figuren und Motive regten zum Lachen an. Die Bildthematik umfasst neben Komödienstoffen auch Jagd und Athletik, d. h. bürgerliche bzw. aristokratische Beschäftigungen. Der historische Kontext des Polyandrions von Thespiai und der Fund zahlreicher panathenäischer Preisamphoren im Kabirion geben zu erkennen, dass die Rezipienten der Becher Angehörige des besitzenden Bauernbürgertums aus den Poleis Theben und/oder Thespiai waren<sup>192</sup>. Die Betrachter der ‚Kabirenbilder‘ entstammten also einer bürgerlichen Gesellschaftsschicht, deren Tätigkeiten und Tugenden die Bilder in abnormer Verkehrung widerspiegeln. Lachten die Menschen dann über Angehörige ihrer eigenen Gesellschaftsschicht oder gar über sich selbst? Insbesondere die Bilder von Tanz, Symposion und Prozession bejahen diese Frage, doch zeigt das breite Spektrum an Konnotationen, die der antike Betrachter mit dem abnormen Körper verband, dass er auch als Medium diente, um mit der Gottheit in Kontakt zu treten und sich in deren Wirkungsbereich zu begeben – sowohl in frommer Adoration als auch in komischer und bakchischer Ekstase. Dabei ist es keine ‚böartige‘ Komik, sondern die mythischen wie lebensweltlichen Bilder vermitteln das ‚harmlose‘ Komische. In Anbetracht der literarischen Charakterisierung der Pygmäen scheint es denkbar, dass sich die Verehrer in den Zustand eines primitiven und kulturlosen Urvolks versetzen wollten. Oder sich ähnlich den satyresken Wesen als Gefolge des Kabiros verstanden. Dafür sprächen auch die rustikalen Festumstände, die Gelage am Boden auf Felsen oder Stibadeia. Den liminalen Raum nehmen die Kultteilnehmer zudem nicht nur im Bild, sondern indirekt auch durch die geographische Lage des Kabirions ein. Es befindet sich außerhalb der Poleis Theben und Thespiai in der Gegenwelt der unzivilisierten Natur.

*b) Gemeinsamkeiten mit Kulturen des Dionysos, der Demeter und der Kourotrophoi – das Kabirosfest, ein Karneval?*

Das Fest im Kabirion war geprägt von der Transgression normativer Grenzen. Es changierte zwischen Lebens- und Gegenwelt. Wie im vorangegangenen Abschnitt angesprochen gleicht das Kabirosfest damit Kultereignissen für Dionysos, aber auch solchen von Demeter. Ein Vergleich mit bekannten Festkonzepten der griechischen Antike soll nun den Interpretationsrahmen weiter öffnen. Es liefert Analogien, um mögliche Ereignisse im Kabiroskult zu benennen und um die Verbindung von Kindern und dem Dionysischen zu begreifen.

---

<sup>192</sup> s. E. II. *Das Polyandrion von Thespiai* (424 v. Chr.).

Bei der Analyse der Bilder von Symposion, Tanz und Adoration zeigten sich bereits Parallelen zu Dionysos- und Demeterkulten<sup>193</sup>: Diese Darstellungen zeigen Festteilnehmer, wie sie trunken und / oder ekstatisch tanzen (291, 353, 312) sowie im Freien auf dem Boden lagern (74, 297). Ebenso tanzen schaurig-komische Wesen (Abb. 10, 296; 1-3, 382, 397, 418), die gegen- und lebensweltliche Figurentypen vereinen und vielleicht als mythisierter Reflex realer Begehungen intendiert waren.

Das Lagern auf dem Boden unter freiem Himmel zählt zum Brauchtum der attischen Thesmophorien und der Dionysien. Es handelt sich um eine primitive Sitte, wie es vielleicht auch durch das Sitzen im MRB und den Ovalbauten zum Ausdruck kam<sup>194</sup>. Generell zeichnet hoher Weinkonsum dionysische Feste wie die Anthesterien aus. Am zweiten Festtag wurden Trinkwettbewerbe veranstaltet und am dritten Tag fand in Limnai ein rauschendes Fest statt<sup>195</sup>. Zu den Festlichkeiten des letzten Tages zählten vielleicht auch Chor- oder Solotänze. Zur Zeit Lykurgs im 4. Jh. v. Chr. waren die Tänze Teil eines Wettbewerbs unter komischen Schauspielern, die um die Teilnahme bei den Dionysien wetteiferten<sup>196</sup>. Die Aufführung durch Chöre und Schauspieler könnte auch im Kabirion eine Rolle während des Festverlaufs gespielt haben. Das natürliche Theater im Kabirion wäre zumindest ein geeigneter Ort für Vorführungen gewesen und war möglicherweise ausschlaggebend für die Wahl des Kultplatzes<sup>197</sup>. Ein stichhaltiger Nachweis für Aufführungen kultischer oder dramatischer Art lässt sich aber nicht erbringen.

In ähnlicher Weise führt die Bildsprache der ‚Kabirenfiguren‘ zu der Vermutung, dass ritueller Spott Bestandteil des Fests war. Die derb-komische Qualität der abnormen Körperkonzeption entspricht der Aischrologie der Alten Komödie – in dieser Weise bezeichnet etwa Aristoteles die Komödiensprache<sup>198</sup>. Allgemein besaß die ‚hässliche‘ Rede drei Wirkungsbereiche in der griechischen Antike: als ritualisierte Obszönitäten im Kult- und Symposionskontext, wozu womöglich die Iamben zählten, als Sprache der Komödie und als unanständige Umgangssprache im lebensweltlichen Alltag. Ein weiteres Mal führt Aristoteles den Begriff an einer Stelle in der *Politik* an<sup>199</sup>: Der Gesetzgeber soll jegliche Art von Aischrologie sowie unanständige Bilder, d. h. Statuen und Gemälde, aus dem öffentlichen und privaten Leben verbannen. Nur in Kulturen, in denen der Spott – *τωθασμός* – per Kultgesetz festgelegt ist, sollen derartige Darstellungen erlaubt sein. Konkret nennen die Schriftquellen Demeterkulte wie die Thesmophorien als Ort obszöner Aischrologie<sup>200</sup>. Dem frühhellenistischen Historiker Timaios zufolge beschimpften sich

<sup>193</sup> s. D. V. 1a) *Die daimonischen Dreifigurengruppen* und D. V. 2a) *Frenetische Tänzer*.

<sup>194</sup> RE III A 2 (1929) 2481-2484 s. v. Στιβάδειον und Στιβάς (Franz Poland); Blech 1982, 398-401; Versnel 1993, 236. 242-243 mit Anm. 48; s. auch Eur. Bacch. 684-685; Athen. 15, 673b; Philostr. soph. 2, 549, 9; s. *Appendix 7. Zum Sitzen in den Rundbauten*.

<sup>195</sup> Robertson 1993, 210. 216. 242. 225, Humphreys 2004, 244-245. 249; Heinemann 2016, 467-487.

<sup>196</sup> Pickard-Cambridge 1968, 15-16; Robertson 1993, 244-249; Humphreys 2004, 254-255.

<sup>197</sup> s. E. I. 1. *Die Lage des Kabirions und die Forschungsgeschichte des Heiligtums*.

<sup>198</sup> Aristot. poet. 1448b27. Vor demselben Hintergrund wie Aristoteles untersagt Platon den Wächtern seines Staats die tragische wie komische Schauspielerei. Letzteres hieße nämlich, sich der hässlichen Rede zu bedienen – *αἰσχρολογούντας* –, was zwangsläufig Körper und Gebaren in Mitleidenschaft ziehe, s. Plat. rep. 395e.

<sup>199</sup> Aristot. pol. 1336b12-17.

<sup>200</sup> Fluck 1931, 11-28 (antike Quellen). 29-32; Siems 1974, 13-17; Henderson 1975, 13-17; Rösler 1986, 37; Halliwell 1991, 294-296; Cole 1993a, 33; Rösler 1993; Versnel 1993, 244; Gilhus 1997, 35-37; Graf 2003, 38-39.



die Teilnehmer am Demeterkult von Syrakus gegenseitig. Grund hierfür sei Demeter selbst gewesen, die durch Aischrologie in lautes Gelächter ausbrach und so von ihrer Trauer um Persephone abgelenkt wurde<sup>201</sup>. Diese Begebenheit ist bereits im Homerischen Hymnus an Demeter erwähnt. Hier bringt die Magd Iambe die trauernde Demeter zum Lachen<sup>202</sup>. Gemäß Apollodoros wurde diese Episode als Kultaition der Thesmophorien zitiert<sup>203</sup>.

Aischrologie wird auch in Verbindung mit Kulturen des Dionysos, insbesondere den attischen Anthesterien und Dionysien, überliefert. Von den Wagen der Festprozession wurden bei den Anthesterien und Lenäen spöttische Worte gegen die Festgemeinschaft geschleudert<sup>204</sup>. Αἰσχρός oder αἰσχρολογία werden in den jeweiligen Überlieferungen, die aus nachklassischer Zeit stammen, aber nicht genannt. Hanns Fluck extrahierte aus den betreffenden Schriftquellen den Begriff σκώμματα, ‚Scherze‘<sup>205</sup>.

Während der Prozession wurden vermutlich auch phallische Gesänge angestimmt und ein großer, hölzerner Phallos mitgetragen. Als einziger schriftlicher Beleg gilt eine Passage in Aristophanes' *Acharnern*. Dikaiopolis veranstaltet mit seiner Familie und den Sklaven eine private Opferprozession der ländlichen Dionysien *en miniature*<sup>206</sup>. Hierbei singt er auch ein Kultlied an den Phallos, den Phales<sup>207</sup>, den der Sklave in Form eines Idols hinter seiner Tochter herträgt:

„Phales, Gefährte des Bakchos, / Nachtschwärmer, lustiger Zechkumpan, / Ehebrecher, Knabenschänder! (...) / Juhe, an Krücken geht der Krieg / Und lahm ist selbst der Lamachos. / Denn zehnmal lustiger ist es doch, Phales, Phales, / Des Nachbars runde Thrakermagd beim Holzstehlen / Im Phelleuswäldchen zu erwischen und / Rundum um den Leib zu packen, zu heben, / Ins Gras zu werfen und zu entkernen, / Phales, Phales (...).“<sup>208</sup>

Dikaiopolis' Lied ist ein Beispiel für die aggressive, sexuelle Komödiesprache. Es entspringt womöglich der Tradition kultischer Prozessionen, bei denen Chöre ähnliche Lieder zu Ehren des Dionysos vortrugen und dazu tanzten<sup>209</sup>. Eine Parallele bieten die Verse des Semos von Delos, der um 200 v. Chr. lebte und bei Athenaios überliefert ist. In Verbindung mit den Kultgesängen beschreibt Semos zudem die performative Gestaltung des Rituals: Drei Gruppen

Hierzu zählt auch der γεφυρισμός, s. Fluck 1931, 52-59; Mylonas 1961, 258. 280; Rösler 1986, 37. Auf der Brücke über den Kephissos sitzen γεφυριστάι, die die Teilnehmer der Prozession von Athen nach Eleusis verspotten. Kevin Clinton betont, dass der Aspekt der Aischrologie eine untergeordnete Rolle bei den eleusinischen Mysterien spielte. Womöglich fand er von den Thesmophorien Eingang in die Prozession nach Eleusis, s. Clinton 1992, 13. 30. 63.

<sup>201</sup> Diod. 5, 4, 7, 10.

<sup>202</sup> Hom. h. 2, 200-205. Für die späte Kaiserzeit überliefert Clemens von Alexandria eine weitere Variante dieser Episode. Die Magd Baubo entblößt ihre Scham vor Demeter, bei deren Anblick sie unwillkürlich lachen muss, s. Clem.Al. protrep. 2, 20, 3-4; s. auch Fluck 1931, 20; Siems 1974, 15; Rösler 1993, 89-90; Gilhus 1997, 33-35.

<sup>203</sup> Apollod. 1, 5, 1; s. auch Clinton 1992, 30.

<sup>204</sup> Pickard-Cambridge 1968, 12-13 mit Anm. 4 (Anthesterien). 36 (Lenäen); Hoffman 1989, 93. 95; s. auch Plat. leg. 637b.

<sup>205</sup> Fluck 1931, 34-51; Cole 1993a, 32-33.

<sup>206</sup> Pickard-Cambridge 1968, 43-44. 61-63; Aristoph. Ach. 263-279. Prozession mit einem Phallospfahl, s. LIMC VIII (1997) 1121 Nr. 120 s. v. Silenoi (E. Simon): att.-sf. Kylix, Florenz Arch. Mus. 3897, um 540 v. Chr.

<sup>207</sup> DNP 9 (2000) 729 s. v. Phallos (J. Scherf).

<sup>208</sup> Aristoph. Ach. 263-276; Übs. basierend auf Seeger 1968.

<sup>209</sup> Bierl 2001, 356. Anton Bierl vertritt die Ansicht, dass Aristophanes aber nicht das Ritual an sich parodieren wollte, sondern „ein feststehendes Modell [eines Ritus] (...) reaktualisiert“, s. Bierl 2001, 360-361. Anders hingegen Cole 1993a, 26.

von Spaßmachern betreten in einer Prozession das Theater – die efeubekränzten *Autokabdaloï*, die *Ithyphalloï*, die keine Masken tragen, und die *Phallophoroï*, deren Gesichter mit Masken von Betrunknen bedeckt sind und die weibliche Kleidung tragen. Nach dem Vortrag ihrer Lieder, in denen Dionysos als Bakchos angerufen und in Form eines Phallos präsentiert wird, verspotten die *Phallophoroï* das Publikum<sup>210</sup>. Dieser Ritus ähnelt sehr der *Pompe* des Dikaiopolis: Anwendung von Aischrologie, Herumtragen eines künstlichen Phallos, Gesang, Komos und Andeutungen auf das Trinken von Wein<sup>211</sup>. Die genannten Beispiele besitzen zwar keine Beweiskraft für die Rekonstruktion des Fests im Kabirion, die strukturellen Parallelen hinsichtlich des kultischen Primitivismus und der Ekstase lassen aber vermuten, dass auch rituelle Aischrologie Bestandteil des Fests war.

Der enge Konnex zwischen dem Komischen und Dionysos bzw. Demeter offenbart sich nicht nur im Phänomen der Aischrologie, sondern das Lachen stellt auch ein Kernelement der antiken Komödien dar, die bei den Großen Dionysien und Lenäen in Athen aufgeführt wurden<sup>212</sup>. Ferner verdeutlichen die Kabirenbecher und ihre Bilder, dass das Fest im Kabirion von Komik und einer dionysischen Sphäre durchdrungen war. Platon sieht durch das Fest einen bedeutenden, positiven Zweck des Lachens erfüllt. Lachen bedeutet, sich zu vergnügen, um sich vom ernstesten Alltag zu erholen: „Erholung, Protarchos, von ernstem Tun ist manchmal der Scherz“<sup>213</sup>. Ganz ähnlich formuliert Aristoteles den reinigenden Charakter des Lachens, die *Katharsis*, die jedoch nicht als reines Vergnügen die alltäglichen Tätigkeiten dauerhaft bestimmen dürfe, sondern vom Alltag entspannen soll, um die Ernsthaftigkeit zu vervollkommen. Raum und Situation des Lachens sollen folglich durch die Gemeinschaft reguliert werden, um die Gefahr einer Entartung in der Öffentlichkeit zu mindern<sup>214</sup>. Daher institutionalisiert die Gemeinschaft das Lachen im zeitlich und räumlich begrenzten Fest, bei dem eigene Verhaltensregeln von der Gemeinschaft geschaffen werden, die mit den fundamentalen Konventionen einer Polisgemeinschaft brechen<sup>215</sup>. Auch das Fest im Kabirion scheint als transgressives Ereignis konzipiert gewesen zu sein, ein sanktionierter Raum des Lachens, in dem einerseits Obszönität und Ausgelassenheit im Bild inszeniert wurden, und andererseits die Bürger sich vielleicht beim realen Fest im Kollektiv von der alltäglichen Verhaltens- und Körperkontrolle entledigen konnten.

<sup>210</sup> Athen. 14, 622b-d. Beim Hereintragen des Phallos singen die *Ithyphalloï*: „Los auf, breiten Platz /schafft dem Gott! / Denn der Gott will aufrecht schon berstend, / mitten durch marschieren.“ Die *Phallophoroï* schließen sich an mit dem Gesang: „ Für dich, Bakchos, geben wir diese glänzende musischer Vorstellung, / einen einfachen Rhythmus gießen wir aus mit einer abwechslungsreichen Melodie, / eine neue, jungfräuliche, die nicht schon früher gebrauchte / Lieder verwendet, sondern als ungemischt reines / beginnen wie das Preislied.“ Übs. und Besprechung Bierl 2001, 327-345; Cole 1993a, 32-33.

<sup>211</sup> Bierl 2001, 319.

<sup>212</sup> Pickard-Cambridge 1968.

<sup>213</sup> Plat. Phil. 30e; Übs. Loewenthal 1969; s. auch *C. V. I. Der Effekt des hässlichen γελοῖον*, s. auch Plat. leg. 816-817.

<sup>214</sup> Halliwell 1991, 285-287.

<sup>215</sup> Halliwell 1991, 290-296; Rösler 1993, 86-91; Murray 1990, 7.

Lachen und Komik sowie die ‚Verwandlung‘ in einen abnormen Körper ließen sich als Aspekte karnevalesker Veranstaltungen verstehen. Als karnevaleskes Fest im Sinne einer dionysischen Veranstaltung rekonstruiert Alexandre Mitchell die Ereignisse im Kabirion<sup>216</sup>. Die Grundzüge einer Karnevalskonfiguration wurden erstmals von Bachtin formuliert<sup>217</sup>. Hierzu zählt die Verspottung bestehender Strukturen sowie der Personen innerhalb und außerhalb des Fests. Als Kernelement wird alles Körperliche entgegen der Alltagsnorm aufgewertet und gleichzeitig verlacht. Ein grundlegender Wesenszug des Karnevals ist die Ambivalenz des Körpers und das Gleichzeitig-ich-und-ein-anderer-Sein sowie die Zusammenführung von Unvereinbarem in einem Körper. Beim realen Fest wird dies durch die Verkleidung bewirkt. Das Prinzip der Ambivalenz äußert sich auch in der karnevalesken Merkmalskonfiguration, die die Notwendigkeit, Ideale und Normen zu negieren, die Familiarisierung bzw. Zusammenführung unterschiedlicher hierarchischer Positionen, die Sittenlosigkeit und die Profanation von Tugenden beinhaltet<sup>218</sup>. Karneval inszeniert Anarchie, überschreitet die Grenzen gesellschaftlicher Normen sowie Werte und sanktioniert kindhaftes Verhalten unter Einhaltung fester Regeln<sup>219</sup>. Zudem ist er ein zutiefst städtisches Phänomen, das vom Volk selbst eingerichtet wird: „Der [neuzeitliche] römische Karneval ist ein Fest, das dem Volk eigentlich nicht gegeben wird, sondern das sich das Volk selbst gibt.“<sup>220</sup>

Wolfgang Rösler bespricht verschiedene Feste wie die Thesmophorien oder die Dionysien als Beispiele karnevalesker Feste, die durch die „zeitweise Überwindung von Hierarchien“<sup>221</sup> charakterisiert seien. Derartigen Festen wäre auch die Aischrologie gemein<sup>222</sup>. Eine detaillierte Studie zum karnevalesken Status der Alten Komödie auf der Grundlage von Bachtin unternahm Peter von Möllendorff<sup>223</sup>. Die Ergebnisse dieser Arbeiten können jedoch nicht unbesehen auf das Kabirion übertragen werden, zumal der Status als karnevaleskes Fest auch für Athen nicht als gesichert gelten kann<sup>224</sup>.

Aspekte der Bachtinschen Karnevalskonfiguration finden sich nur in Teilen auf den ‚Kabirenbildern‘ wieder. Zu nennen wären obszönes Sexualverhalten, die Negierung der Tugenden Tapferkeit und *Sophrosyne*, unanständige Tänze und die Degradierung des Schwächeren (z. B. Abb. 32, 390, 74). Inwieweit beim realen Fest Status und Hierarchie aller Teilnehmer gleichgesetzt wurden, bleibt fraglich. Die Festteilnehmer entstammten der Mittelschicht der böotischen

<sup>216</sup> Mitchell 2009, 276-279.

<sup>217</sup> Bachtin 1987.

<sup>218</sup> Bachtin 1987, 345; von Möllendorff 1995, 74-80.

<sup>219</sup> Bopp 2008.

<sup>220</sup> von Goethe 1981, 484; so auch Bopp 2008.

<sup>221</sup> Rösler 1986, 36.

<sup>222</sup> Rösler 1986, 36-39; s. C. IV. 2. *Αἰσχρολογία und γελοῖον in der Komödie*. Rösler nutzt Bachtin als theoretische Anregung, um den karnevalesken Status der Alten Komödie zu diskutieren. Gleichzeitig möchte er aber eine entgegengesetzte Entwicklungsrichtung hinsichtlich der Entstehung karnevalisierter, griechischer Literatur erkennen: Nicht der Karneval wurde, wie Bachtin annimmt, in die Literatur transponiert, sondern Literatur wie die Alte Komödie wurde für karnevaleske Feste entwickelt, s. Rösler 1986, 40.

<sup>223</sup> von Möllendorff 1995.

<sup>224</sup> Heineman 2016, 486, spricht von „latent karnevalesker Struktur“.

Gesellschaft, dem besitzenden Großbauerntum<sup>225</sup>. Zudem liegt es nahe, dass es sich um eine Großfamilie, eine Sippe oder einen Clan handelte. Es lässt sich aber nicht entscheiden, ob z. B. Sklaven mit ihren Herren feierten<sup>226</sup>.

Die Großen Dionysien liefern eine Parallele für die Einbindung von Kindern und Jünglingen in den Kult des Kabiros, Pais und Thamakos. Zu Beginn der Dionysien wurden die Söhne von im Krieg gefallenen Bürgern auf Staatskosten mit einer Hoplitenausrüstung ausgestattet und der Polis vorgestellt. In einem Festzug führten die athenischen Epheben die Statue des Dionysos nach Eleutherai und zurück, sie spielten damit Dionysos' Ankunft in die Stadt nach. Beide Veranstaltungen sind jedoch erst ab dem 2. Jh. v. Chr. verbürgt<sup>227</sup>.

Die Jünglinge übernahmen überdies wohl die Rollen der Chöre im Satyrspiel und der Tragödie<sup>228</sup>. Junge Männer seien nach Ansicht von Simon Goldhill auch thematisch in den tragischen Stücken von Bedeutung. Diese handeln oftmals von jungen Männern, die als Hoplit für die Polis eintreten müssen<sup>229</sup>. Knaben im Alter von 11 bis 17 Jahren und die erwachsenen Männer über 20 waren ebenfalls eng in die Ereignisse des athenischen Staatsfests eingebunden: Sie führten nach Phylen unterteilt den Dithyrambos, das typische Kultlied des Dionysos, in ihrer Altersklasse auf<sup>230</sup>.

In Anlehnung an Victor Turner können die jungen Männer als Schwellenwesen innerhalb der bürgerlichen Gemeinschaft aufgefasst werden<sup>231</sup>. Sie sind keine Kinder mehr, aber auch noch keine Vollbürger. Die verschiedenen Votivgattungen im Kabirion sowie die Bilder in der Ikonographie steinerner Weihreliefs legen nahe, dass Knaben und Jugendliche während dieses Prozesses der Obhut von Kabiros, Pais und/oder Thamakos unterstellt waren. Neben einem einmaligen *Rite de Passage* könnte der Kult die Kinder und Jugendlichen also auch längerfristig begleitet haben. So zeigen die Vasenbilder und Terrakottafiguren verschiedene Altersstufen, vom Kleinkind bis zum Jugendlichen.

Als Vergleich kann der Kult der Artemis Brauronia im benachbarten Attika dienen, für den zu Beginn des 5. Jhs. v. Chr. kleinformatige, schwarzfigurige Kelche kreiert wurden, die Lily Kahil als Krateriskoi benannte<sup>232</sup>. Nach 450 v. Chr. entstanden auch einige rotfigurige Exemplare<sup>233</sup>, auf denen Mädchen Wettrennen bestreiten, tanzen oder mit Zweigen, Fackeln und Körben in den Händen aufgereiht sind. Auf wenigen Beispielen befinden sie sich mit erwachsenen Frau-

<sup>225</sup> s. E. II. *Das Polyandron von Thespiai* (424 v. Chr.).

<sup>226</sup> Bei den Anthesterien scheinen am zweiten Tag auch Sklaven an den Feiern teilgenommen zu haben, s. Robertson 1993, 205.

<sup>227</sup> Pickard-Cambridge 1968, 59-60; Goldhill 1990, 99; IG II<sup>2</sup> 1006.

<sup>228</sup> Winkler 1990.

<sup>229</sup> Goldhill 1990, 124-125.

<sup>230</sup> Pickard-Cambridge 1968, 74-77; Winkler 1985, 29-31. 39-42; Schmölder-Veit 2002, 98-99.

<sup>231</sup> Turner 1989, 95-97. 101-107.

<sup>232</sup> Kahil 1981, 253-255; Hamilton 1989, 449-450; Hamilton 1992, 124-127. 124 Anm. 2 (weitere Literatur). 141; Kahil 1965, 20-22 Taf. 7, 2-6; 8, 1-3; 5-7. 23-24 Taf. 9, 12-14: att.-sf. Krateriskoi, 1. Hälfte 5. Jh. v. Chr.; ThesCRA 5 (2005) 256-258 s. v. Krateriskos der Artemis Brauronia (I. Krauskopf).

<sup>233</sup> Kahil 1977, 89-90 Nr. I Abb. 1 Taf. 18, 1-3. 90-91 Nr. II Abb. 2-4 Taf. 19, 1-3. 92-93 Nr. III Abb. 5-8 Taf. 20, 1-3; Reeder 1995, 322-328 Nr. 98-100: Fragmente von att.-rf. Krateriskoi, Basel Slg. Cahn, 430-420 v. Chr.

en bei einem Palmbaum mit Altar, der den Handlungsraum als ein Heiligtum definiert<sup>234</sup>. Die genannten Szenen und Attribute verweisen auf Handlungen während des Fests oder auf Ereignisse im Leben der Mädchen, während sie unter der Obhut der Artemis standen<sup>235</sup>. In der Forschung hat sich die These etabliert, dass die Mädchen Einweihungsriten vollziehen, die unmittelbar mit dem Übergang vom Mädchen zur Frau in Verbindung stehen<sup>236</sup>. Diese Annahme wurde von Christopher A. Faraone angefochten. Seines Erachtens sei sie aus dem Vergleich mit Überlieferungen zu *rites de passage* von Epheben geboren<sup>237</sup>. Die brauronische Artemis sei aber vorrangig in ihrer Rolle als tod- und seuchenbringende Göttin verehrt worden, die eine Bedrohung für die gesamte Gemeinschaft und die Mädchen im Speziellen darstellte, die den Tod im Kindbett befürchten müssen. Der Zorn der Artemis sollte durch ein Opfer oder den Dienst für die Göttin besänftigt werden. Szenen vom Wettlaufen könnten als sportliche Veranstaltungen, vergleichbar solchen zu Ehren der Hera von Olympia, aufgefasst werden<sup>238</sup>. Abgesehen davon: Die Mädchen scheinen sich längere Zeit unter die Aufsicht der Artemis begeben zu haben.

Ein weiteres, indirektes Indiz für die Identifikation des Kabiros als Kourotrophos ergibt sich aus einem geschlechtsunabhängigen Charakteristikum von Kourotrophos-Gottheiten. So schreibt Theodora Hadzisteliou Price: „The Kourotrophos is concerned with life both in its beginning – pregnancy, child-birth and child-care – and in its end – the dead, the soul and its further fortune in the other world.“<sup>239</sup> Im Allgemeinen wurden derartige Gottheiten in recht anspruchslosen und ländlichen Heiligtümern verehrt. Diese Aspekte allein besitzen zwar keine Beweiskraft, um den Kult im Kabirion als Kourotrophoskult zu interpretieren, doch geht aus Hadzisteliou Prices Studie hervor, dass für griechische Kourotrophoskulte neben den genannten Kriterien alle übrigen Merkmale äußerst heterogener Natur sind.

### c) Die Funktionen der Kabirenbecher

Die Gefäßform des Kabirenskyphos und die eigentümliche Malerei sind einzigartig. Beides ist für den Kult des Kabiros und Pais geschaffen worden. Ihre Morphologie lässt darauf schließen, dass sie als Trinkgefäße verwendet wurden. Die Maße der größeren Gefäße ergibt eine ungefähre Füllmenge von bis zu 4,5 l Flüssigkeit. Daher ist es denkbar, dass solche Becher beim gemeinschaftlichen Gelage herumgereicht wurden, an dem nach Aussage der Bilder nur Männer teilgenommen haben<sup>240</sup>. Auf den übrigen Festbildern sind jedoch auch Frauen beteiligt. Die Eigennamen in den Weihinschriften (Tab. 4) und der auf **297** (Abb. 38, **297**) abgebildete Kabirenbecher zeigen, dass männliche wie weibliche Verehrer die Becher als Votivgaben ins Heiligtum brachten. Gerade der große Skyphos **297** legt nahe, dass die Kabirengefäße auch als ‚Weihrelief‘

<sup>234</sup> Hamilton 1989, 457-459.

<sup>235</sup> Sourvinou 1971, 341-342; Hamilton 1989, 459-460. 463.

<sup>236</sup> s. Anm. 232. Zuletzt Gentili – Perusino 2002; Marinatos 2002, 32-35.

<sup>237</sup> Faraone 2003, 46.

<sup>238</sup> Hölscher 2000, 299; Faraone 2003, 46. 48. 60-62.

<sup>239</sup> Hadzisteliou Price 1978, 200.

<sup>240</sup> Daraus kann nicht geschlossen werden, die Becher wären eigens für die männlichen Symposiasten und nur mit der Bestimmung als Trinkgefäß gefertigt worden, wie es Schachter 2003, 130, annimmt.

aufgestellt wurden. Die Funde und Befunde erlauben hingegen keine Rückschlüsse auf eine rituelle Verwendung der Gefäße. Dies kann nur für die frühhellenistischen Bauopfer vermutet werden, für die klassische Kabirenskyphoi jedoch sekundär verwendet bzw. Imitationen angefertigt wurden<sup>241</sup>.

Die Becher aus dem thespischen Polyandron sowie einige in der Nähe von Theben geborgene Gefäße belegen, dass man die Skyphoi auch in Gräber beigegeben hat. Vielleicht waren die gut erhaltenen Skyphoi, die über den Kunsthandel erworben wurden, ebenfalls Grabbeigaben gewesen<sup>242</sup>. Doch keines der Bildmotive lässt sich dediziert mit Jenseitsvorstellungen in Verbindung bringen. Vor allem die geringe Zahl dokumentierter Fundkontexte erschwert eine Antwort auf die Frage, inwieweit die in diesem Kapitel referierten Aspekte des Kabirokults und die komische Bilderwelt allgemein in einen jenseitigen Bereich projiziert wurden.

Die Kabirenbecher weisen eine Interdependenz zwischen Herstellungsort, Verwendungskontext, Gefäßform und Bemalung auf. Somit entstand zwischen Trinkgefäß, abnormer Darstellungsweise und Kabirokult ein engmaschiges semantisches Netz, in dem die Kultteilnehmer das bindende Glied darstellten. Darin ähneln die Kabirenskyphoi den Krateriskoi aus Brauron, den panathenäischen Preisamphoren und den attischen Choenkannen<sup>243</sup>. Anders als diese Gattungen fungierte der Kabirenskyphos jedoch als Medium für ein sehr breites Themenrepertoire. Ziel dieser Bilder, insbesondere derer, die mythische Stoffe parodieren bzw. sich aus dem Inhalt von Komödien speisten, war es, Lachen zu erregen. Die ikonologische Auswertung ließ aber auf keine Inhalte schließen, die soziale oder politische Kritik üben sollten. Im Gegenteil, sie sind dem gefälligen und ungefährlichen Komischen zuzurechnen, das die Betrachter beim Gelage unterhalten sollte. Andererseits manifestierten sich im Kabirenbecher bedeutende Lebensbereiche der Kultteilnehmer: Jagd und Athletentum als Ausbildung der jungen Männer und als bürgerliche Beschäftigung, das gemeinschaftlich begangene Fest, die ‚persönliche Frömmigkeit‘ und der dionysische Kultcharakter. Die Betrachter der Bilder erscheinen in diesen selbst, allerdings in der ambivalenten Gestalt des verkürzten Körpers. In der Wirklichkeit des Bildes können sie wahrhaftig in der komisch-obszöne Sphäre des Kabiros sichtbar werden, Schwellenwesen und lachhafte Gestalten zugleich sein. Der Kabirenskyphos ist die real greifbare Verkörperung abstrakter Anschauungen.

<sup>241</sup> s. E. I. 8. *Bauopfer und Bestattungsbeigaben: Die Gefäßdeponierungen klassischer und frühhellenistischer Zeit.*

<sup>242</sup> s. E. II. *Das Polyandron von Thespiai (424 v. Chr.)* und E. IV. *Die Grab- und Depotfunde in der Thebais.*

<sup>243</sup> Kahil 1981, 254; Hamilton 1992, 141-143; Bentz 1998, 59-61. 82-88; Schmidt 2005, 156-165; Heinemann 2016, 467-487.

### III. Zusammenfassung

Der klassische Kabiroskult bei Theben steht in keinem inhaltlichen Bezug zu anderen griechischen Kabirenkulten, die stets durch das lokale Umfeld eine spezifische Ausprägung erhielten. Die einzige Gemeinsamkeit stellen die häufig auftretenden Namen ‚Kabiren‘ oder ‚Megaloitheoi‘ dar, mit denen aber ganz unterschiedliche Gruppen von Göttern oder Daimones bezeichnet wurden. Im Kabirion bei Theben ist der Name ‚Kabiren‘ aber erst in römischer Zeit belegt. Folglich würde die Einbeziehung beispielsweise des Heiligtums und Kults auf Samothrake keine beweiskräftigen Impulse für eine Rekonstruktion des Kabiroskults bei Theben erbringen.

Im 2. Jh. n. Chr. erwähnt Pausanias (9, 25, 5), dass die Kabiren zusammen mit Demeter Kabiraia in geheimen Riten verehrt wurden. Als Beleg für die Existenz einer Demeter im klassischen Kabirion wird in der Forschung häufig das Rückseitenbild des verschollenen Kabirenbechers **358** (Abb. 50-51, **358**) angeführt. Das Bild entstand aber in der Neuzeit. Insgesamt belegen weder archäologische noch schriftliche Quellen einen Kult für Demeter im Kabirion. Sie kann daher nicht für die Rekonstruktion eines ‚heiligen Kultpaars‘ Pate stehen. Diese These findet auch keinen Widerhall in der angeblichen Doppelpaarung der Rundbauten. So war z. B. der MRB in eine Gruppe runder und ovaler Gebäude eingebunden. Die klassischen Bauten waren zudem um die Orchestra des natürlichen Theaters gruppiert.

Im Abgleich mit der schriftlichen Überlieferung, den archäologischen Funden und Befunden sowie der Ikonologie der Bilder muss die bisherige These, der klassische Kabiroskult sei ein Mysterienkult gewesen, relativiert werden. Einzig die Bilder von frenetischen Tänzern, die sich zu nächtlicher Stunde zusammenfinden, lassen sich mit bakchischen Thiasoi in Verbindung bringen.

Erst mit Beginn des 3. Jhs. v. Chr. mehren sich die Hinweise, dass nach der Auflassung des Kabirions zwischen 335-300 v. Chr. eine vollständige Neustrukturierung der Topographie erfolgte, die auf die Einführung neuer Riten – vielleicht im Rahmen eines Mysterienkults – hindeutet. Im Verlauf des 3. und 2. Jhs v. Chr. wurden ein Tempel, zusätzliche Zuschauerränge, Stoi und in der Orchestra ein Podium errichtet. Aus dieser Zeit stammen auch Inschriften, die mögliche Priestertitel eines Mysterienkults wie Kabiriarchen oder Paragogen nennen. Womöglich bot der alte Kabiroskult aber Anknüpfungspunkte für Mysterien: Denn sehr wahrscheinlich vollzogen männliche Jugendliche hier eine Art ‚Coming-of-Ritual‘, also eine Initiation ins Erwachsenenalter.

So belegen die zahlreichen Terrakottajünglinge die wichtige Rolle von Jugendlichen im Kabiroskult, sie weisen aber keine Übergangsriten im Rahmen eines Mysterienkults nach. Die Figuren stellen einen geläufigen Figurentypus in Böotien dar, der in verschiedenen Grab- und Heiligtumskontexten Verwendung fand. Ihre Ikonographie – die aufwändigen Frisuren, das Tragen einer Chlamys und das Halten von Leier oder Lieblingstier – kann nicht als spezifisches Initiationsgewand verstanden werden.

Die Bilderwelt des Argos-Malers, der in der Werkstatt der Mysterienmaler tätig war, scheint entgegen der Ansicht von Avronidaki nicht schwerpunktmäßig dem Kabiroskult gegolten zu haben. Zumal nur wenige Gefäße des Argos-Malers im Kabirion entdeckt wurden. Mehrere Vasen

stammen aus Gräbern in Mittelgriechenland und Unteritalien. Die Bilder selbst zeigen in keinem Fall Kabiros, sondern den ekstatisch tanzenden oder libierenden Dionysos, der neben Apoll beim Argos-Maler häufig auftaucht (Abb. 17, 436). Beide besaßen bedeutende Heiligtümer in Theben, Apoll insbesondere in Delphi. Desgleichen überzeugt es nicht, in den Bildern des Kriegerabschieds die sitzende Gestalt mit konischem Hut als statuarisches Abbild des Kabiros zu deuten. Die Figur entspricht nicht der bekannten Ikonographie. Wahrscheinlicher ist, dass es sich um den Vater oder ein anderes Familienmitglied handelt. Ebenso verweisen die Schilde am Bildrand nicht notwendigerweise auf einen sakralen Raum, sondern fügen sich sinnfällig in den Bildkontext des Kriegerabschieds ein.

Die Annahme von Michèle Daumas, zahlreiche ‚Kabirenbilder‘ würden Initiationsprüfungen im Tanzen, Wettlaufen, Jagen oder Hundekampf wiedergeben, wird weder durch die Ikonographie der Figuren noch die Bildmotive gestützt. Zudem sind aus klassischer Zeit keine Initiationsprüfungen überliefert, mit deren Bestehen man die Einweihung in einen Mysterienkult errang. Ebenso machten die Maler die verzerrte Physiognomie der ‚Kabirenfiguren‘ nicht als (Kult)masken kenntlich. Gegen das Tragen von Masken spricht vor allem die oftmals unmaskulöse und dürre Körperbildung der Figuren.

Die häufigen Darstellungen von Odysseus und Kirke neben einem Webstuhl erfuhren verschiedenartige Deutungen als allegorische Bilder orphischen Inhalts, als mythische Exemplifizierung eines Ritus, genauer dem Trinken des *Kykeons*, der im Kontext des eleusinischen Mysterienkults überliefert ist, oder als Darstellung des Odysseus als eine Art ‚Kultheiligen‘, der laut hellenistischer Quellen in den Kult der Megaloi Theoi auf Samothrake eingeweiht war. Die Rolle der Megaloi Theoi als Beschützer der Seeleute, welche erst ein späthellenistisches Epigramm auch für den böotischen Kabiros bezeugt, reicht nicht aus, um Odysseus als Stellvertreter des Initianden zu deuten, der über die Gefahren des Meeres siegreich ist und die Erlösung bei Einweihung in den Kult symbolisiert. Insgesamt stehen die zitierten schriftlichen Quellen in keinem Fall zeitlich oder örtlich mit dem klassischen Kabirion bei Theben in Zusammenhang. Hinzu kommt, dass die jeweiligen Interpretationen nicht das gesamte Bildrepertoire der Kabirenvasen berücksichtigen.

Ausgehend von den mythischen ‚Kabirenbildern‘ und über Vergleiche mit Dionysos- sowie Demeterkulten folgert Thompson, dass im Kabirion ein von *Aischrologia* geprägter Mysterienkult gefeiert wurde. Die hässliche Rede hätte sich vor allem um Sexualität sowie Mann und Frau gedreht. Entgegen dieser Einschätzung spielen solche Themen aber eher eine untergeordnete Rolle im Bildcorpus. Überdies sucht Thompson über ethnologische Vergleiche historischer Zeit eine Erklärung für die Aischrologie. Sie findet sie bei rituellen Spaßmachern, die bei Initiationen ins Erwachsenenalter, bei Hochzeiten oder Trauerfeiern auftraten. Die hässliche Rede hätte damit zum Ziel gehabt, ganz allgemein Fruchtbarkeit anzuregen. Doch die neuzeitlichen Analogien und Thompsons recht pauschale Interpretation, der Kabiroskult stand im Zeichen der Fruchtbarkeit und Lachen hätte den Umgang mit dem komplizierten Thema erleichtert, simplifiziert die Überlieferung. Sie liefert zudem keine Erklärung, wie die Fruchtbarkeit auf die vielen jungen und alten Männer zu beziehen ist, die auf den Kabirenbechern zu sehen sind. Auch



Thompsons These, auf den Mythenbildern seien durchweg berauschte Figuren dargestellt, lässt sich mit den Bildchiffren für Trunkenheit nicht in Einklang bringen.

Ein jährlicher Karneval aller sozialen Schichten – so rekonstruiert Mitchell das Fest im Kabirion. Weinrankendekor und Trinkgefäßform belegten den dionysischen Festcharakter und ließen auf Weinkonsum schließen. Die Kabirenbilder verspotteten ähnlich der *Aischrologia* oder der Komödienaufführungen bei den attischen Dionysien den Alltag der Menschen, ihre Mythen und Kulte. Aischrologie und eine dionysische Festatmosphäre lassen sich sehr wohl für das Kabirion annehmen. Ob das Fest ein Karneval war, geben die Quellen aber nicht im genannten Detail her. Dass Menschen aller Schichten im Kabirion feierten, zeigt etwa auch die Auswertung zum Kultpublikum nicht derart klar. Zudem ist es unwahrscheinlich, verglichen mit anderen Kultgeschirrgattungen, dass die Bilder auf den Kabirenbechern ohne Bezug zu den Kultereignissen stünden; dass sie allesamt als reine Karikaturen um ihrer selbst willen fungiert hätten, wie Mitchell vorschlägt. Zumal er nicht alle Bildthemen in seine Deutung einbindet. Überdies lässt er die Präsenz von Kindern und Jugendlichen unbeachtet.

Die Analyse der schriftlichen und archäologischen Quellen führt zu dem Ergebnis, dass Kabiros und Pais als Schutzgötter bzw. Kourotrophoi für heranwachsende Knaben und Jünglinge verehrt wurden, die im Kabirion ähnlich den Apaturia in attischen Phratrien hier ihren Eintritt ins Erwachsenenalter feierlich begingen. Das spezifische Aufgabenfeld des Thamakos, der an einem Libationsaltar im Unteren Rundbau (URB) verehrt wurde, ist unbekannt. Allgemein fasste man Heroen aber als übermenschliche Vorbilder, Helfer und Retter auf.

Die Kinder und Jugendlichen sind durch mehrere Fundgattungen belegt: Vorneweg die Jünglingsfiguren – sie reflektieren die Sorge des Stifters um den Nachwuchs oder die Bitte der Knaben selbst, gesund heranzuwachsen. In dieselbe Richtung verweisen die Terrakotten von Silenen. Grabfunde an verschiedenen Orten Griechenlands sowie die Rolle des Papposilen im Satyrspiel verdeutlichen, dass den Pferdenschwehen mitunter die Rolle eines Erziehers und Kourotrophos zukam. In gleicher Weise können die Ton- und Metallkreiseln als dem Alter des Kindes entsprechende Votive verstanden werden, die mit körperlichem Geschick sowie kindlicher Beschäftigung konnotiert wurden. Die Funktion eines apotropäischen Schutzobjekts für Kinder und Frauen ist den Schichtaugenperlen und den Glasanhängern in Form bärtiger Köpfe zuzusprechen. Auch die Glöckchen aus Ton und Metall scheinen einen ähnlichen Zweck verfolgt zu haben. Sie dienten vielleicht auch Spielzeugweihung. Zuletzt verbildlichen die Becher mit den ‚Weihreliefs‘ die bedeutende Rolle von Familie und Kindern.

In der archäologischen Überlieferung des Kabirions werden demnach Familien oder eine Sippe sichtbar, die offenbar drei Generationen umspannt. Dass eben nicht alle Thebaner oder Thespier ins Kabirion zogen, dagegen spricht die überschaubare Größe des Kabirions. Die Gruppe der alten Männer und Frauen spielte eine zwar nicht näher bestimmbare, aber sicher wichtige Rolle im Kultgeschehen. Sie sind äußerst präsent auf den Bildern. Vielleicht stellten sie Großeltern dar. Die Sippe, die im Kabirion zusammenkam, dürfte aus der ‚Mittelschicht‘ der

Grundbesitzer und Hopliten gestammt haben. Womöglich zählten auch die Töpfer und Maler der Kabirenbecher selbst dazu, wie es die Gefäßgruppe der Erstlingswerke nahelegt.

Die Hinterlassenschaft des Kabirions zeugt von der dionysischen Prägung des Kults: Im Befund sind es das reichhaltige Repertoire an verschiedenen Trinkgefäßen und die Symposionsbauten, im Bild die Reb- und Efeuranken, die Darstellungen von ekstatisch tanzenden Satyrn, Mänaden und Mischwesen sowie die Ikonographie von Kabiros und Pais als Dionysos und Oinopion. Die Becher selbst, ihre dickbauchige Form, sind ein Inbegriff der Übertreibung und des Exzessiven. Aber besonders der verkurvte Körper ist der bildliche Inbegriff einer dionysischen Gegenwelt. Er fungiert als Medium, über das die Rezipienten in die Sphäre des Kabiros eintreten konnten – sowohl in frommer Adoration als auch in trunkener Ekstase. Das Eingehen in den Zustand eines Schwellenwesens kommt überdies durch primitive Festbedingungen wie das Lagern auf dem Boden zum Ausdruck, wie es auch für die Dionysien und Thesmophorien überliefert ist.

Ausgehend von der lachhaften Intention der abnormen Körperkonzeption und der komischen Bilderwelt der Kabirenbecher muss das Lachen eine bedeutende Komponente des Fests gebildet haben. Allgemein unterscheiden griechische Autoren zwei Arten von Lachen: das böartige Lachen über den sozial Starken, was als feindselig und ächtend aufgefasst wurde, und das gutartige Lachen über den Hässlichen und niedrig Gestellten, um den Zusammenhalt der Gruppe zu stärken. Hieraus resultiert auch das Postulat klassischer Philosophen, das Lächerliche in seine Kunstformen zu kanalisieren, um sich vor der unkontrollierbaren Natur des Lachens zu schützen. Aus diesem Grund waren die antiken Komödien in Feste wie die Großen Dionysien und Lenäen eingebunden. Auf diese Weise konnte die Gemeinschaft einen sanktionierten Raum des Lachens schaffen. Nachrichten über Gerichtsverfahren, die gegen Komödiendichter angestrengt wurden, zeigen aber, dass dieser Festraum in der antiken Realität nicht als uneingeschränkt sicher empfunden wurde<sup>244</sup>.

Im Hinblick auf das natürliche Halbrund im Kabirion haben dort vielleicht ebenfalls Aufführungen von Chören und Schauspielern stattgefunden. Ausgehend von den Bildern lachten die Betrachter über Götter, Heroen oder auch über Vertreter ihres eigenen Standes und über sich selbst. Im kontrollierbaren und sanktionierten Raum des Heiligtums waren diese Arten von Lachen aber harmlos und nicht verletzend.

Paradox erscheint, dass Kabiros und Pais auch Schirmherren dionysischer Festlichkeiten waren, zu denen bakchische Thiasoi zählten. Das heißt: Zum einen hielt man Initiationsriten für Jugendliche ab, zum einen fanden sich im Heiligtum berauschte und ekstatische Tänzer zusammen. Beide Aspekte sind verglichen mit Kultkonzepten der Demeter und des Dionysos jedoch kongruent und werden auch durch die beiden Gottheiten exemplarisch vorgeführt: Pais wurde nicht nur als Mundschenk des beim Symposion gelagerten Kabiros aufgefasst, sondern parallel auch als dessen Sohn verstanden – es sind ein dionysischer Vater und Sohn.

---

<sup>244</sup> z. B. PCG 3 (1984) test. 24.

Die Bildsprache der ‚Kabirenfiguren‘ führt zu der Annahme, dass ritueller Spott, obszöne Aischrologie, Bestandteil des Fests war. So wurde beispielsweise bei den Anthesterien und Lenäen die Festgemeinschaft von den Prozessionswagen herunter verspottet. In Analogie zu Dikaiopolis’ privaten ländlichen Dionysien in den *Acharnern* wurden vielleicht auch hölzerne Phalloi umhergetragen und phallische Gesänge angestimmt, ähnlich dem dionysischen Kultgesang, den Semos von Delos überliefert. Für eine Existenz solcher Festkomponenten sind aber keine direkten Beweise vorhanden.

Als bedeutende strukturelle Parallele kann die Rolle von Jugendlichen bei den attischen Dionysien gewertet werden. Zu Beginn der Veranstaltung wurden die Söhne von im Krieg gefallenen Bürgern auf Staatskosten mit einer Hoplitenausrüstung ausgestattet und der Polis vorgestellt. In einem Festzug führten die athenischen Epheben zudem die Statue des Dionysos nach Eleutherai und zurück. Ebenso übernahmen sie wohl die Rollen der Chöre im Satyrspiel und der Tragödie, ferner führten sie nach Phylen unterteilt den Dithyrambos, das typische Kultlied des Dionysos, in ihrer Altersklasse auf. Dionysische bzw. kabirische Sphäre und das Erwachsenwerden waren in der griechischen Antike offenbar keine inkompatiblen Aspekte.

Wie aber soll so ein Fest in der Realität ausgesehen haben? Von anderen Festen wie den Anthesterien und den Dionysien ist bekannt, dass nicht alle Ereignisse zur selben Zeit im selben Raum stattfanden. Das Fest erstreckte sich über mehrere Tage. Ähnliches lässt sich auch für das Kabirosfest postulieren. Es war aber sicher als dionysisches Ereignis konzipiert, als sanktionierter Raum des Lachens, in dem sich die Sippe dem alltäglichen Normenkorsett entledigte, junge Männer der Gemeinschaft der Erwachsenen präsentiert und Knaben bzw. Kinder dem Schutz von Kabiros und Pais unterstellt wurden. Teil der Festzeit scheinen zudem frenetische Tänze, Bodengelage und Prozessionen älterer Männer und Frauen gewesen zu sein.

Die Skyphoi selbst dienten dabei zum Trinken und Mischen von Wein. Ritzinschriften, die ausnahmslos an Kabiros gerichtet sind, zeigen, dass die Becher auch als Votivgaben niedergelegt wurden. Als Weihgeschenk bringt vermutlich auch das Mädchen der Adorantengruppe auf **297** (Abb. 38, **297**) einen Kabirenbecher dar. Hingegen lässt sich für die klassische Zeit keine speziell rituelle Funktion der Skyphoi aufzeigen.

## G. Schluss

Die Kabirenbecher wurden in einem Zeitraum von ca. 80-100 Jahren von den führenden Werkstätten Südböotiens hergestellt. Diese bemalten die Skyphoi vorrangig im schwarzfigurigen Stil unter Verwendung von weißer Deckfarbe und rotem Glanzton, der u. a. zur farblichen Hervorhebung von Fußkehlungen aufgetragen wurde. Zum Zeitpunkt ihrer Herstellung blickte man in Böotien für das Schwarzfigurige bereits auf eine langanhaltende Tradition zurück, die ununterbrochen von der Archaik bis in die 2. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. verlief. Die schwarzfigurige Technik wurde demzufolge nicht gewählt, um den Vasen ein altertümliches Erscheinungsbild zu verleihen. Möglicherweise erkannten die Maler im Schwarzfigurigen jedoch die für ihre Zwecke ausdrucksstärkere Technik, die eine ähnliche Wirkung wie die ‚groteske‘ Graphik der Neuzeit aufbaut: Die schwarze Linienführung verformter Figuren entwickelt vor dem hellen Tonhintergrund eine emotionale Eindringlichkeit, die durch den schroffen Hell-Dunkel-Kontrast unvermittelt auf den Betrachter einwirkt. Zwar beschäftigten die Hauptwerkstätten auch Maler des rotfigurigen Stils, den Argos-Maler und den Maler des GAK, doch sind von beiden gemeinsam nur zwei Kabirenbecher und wenige Fragmente überliefert, die zwischen 430-410 v. Chr. entstanden sind. Diese rotfigurigen Gestalten sind ebenso wie die frühen schwarzfigurigen Darstellungen auf den Kabirenskyphoi einer normativen Körperkonzeption verpflichtet. Das Rotfigurige wurde demnach bald nach der Einführung des neuen Kultgeschirrs aufgegeben. Dieser Umstand bekräftigt die Annahme, dass die Maler dem Schwarzfigurigen die besseren Qualitäten für die Wiedergabe abnormer Körperkonzeptionen beimaßen.

Ihrem jeweiligen Stil folgend setzten die Maler den menschlichen Körper allerdings auf unterschiedliche Weise im Bild um – unabhängig davon ob die Figuren normativ oder abnorm gestaltet wurden. Als überraschend erweist sich in diesem Zusammenhang auch das Ergebnis der Neudatierung: Die Schaffenszeiten der ‚Kabirenmaler‘ decken sich. Es existierten somit zu gleicher Zeit, ca. von 420 bis vermutlich nach die Mitte des 4. Jhs. v. Chr., deutlich divergierende Malstile und Körperkonzepte, die bei der Käuferschaft gleichrangig akzeptiert waren. Parallel demonstriert dieser Befund, dass eine zeitstilistische Datierung immer nur eine begrenzte Gültigkeit übernehmen kann.

Die Analyse der unterschiedlichen Körperbilder ermöglicht es auch, den Entstehungsprozess der ‚Kabirenfiguren‘ zu rekonstruieren. Insgesamt bezeugen die Bilder ein hohes Maß an Kreativität der Maler. Diese entwickelten verkürzte Körperkonzeptionen, die mit bekannten Merkmalen des Hässlichen operierten, jedoch neuartige, irrealer Ausformungen abnormer Typen hervorbrachten. Als ihr ‚Erfinder‘ muss der Pan-Satyr-Maler gelten, der als frühester Maler aus der Ikonographie des Satyrs ein abnormes Körperkonstrukt generierte und es erstmals mit der Gefäßform des Kabirenbechers verknüpfte. Den Anlass lieferten womöglich die halbtierische Charakterisierung der Satyrn und ihre Semantik als transgressive Gestalten. Grundsätzlich zeichnen sich die Figuren des Pan-Satyr-Malers durch ein schroffes und grobschlächtiges Körperbild aus, das aus einem gleichförmigen Set an Formen, Ansichten und Haltungen auf immer neue Weise zusammengesetzt wurde. Häufig blicken die Gestalten frontal aus dem Bild, wie es auch beim Mysterienmaler I zu beobachten ist. In der attischen Vasenmalerei kam das frontale Gesicht als

Motiv mit drastischer Aussagekraft und Wirkung zum Einsatz: Es macht die Grenze zwischen Bildwelt und Realität durchlässig und nimmt direkt Kontakt zum Betrachter auf, dem es ekstatische Zustände, den Verlust der Geistesgewalt oder den bevorstehenden Tod signalisieren soll. Als Ausdruck von exzessiver Trunkenheit, Ekstase und schaurig-komischer Ausgelassenheit verwendeten auch der Mysterien- und Pan-Satyr-Maler die Bildformel des *en face*. Überdies eröffnet es den Blick auf grobe Gesichtszüge wie abstehende Ohren und eine breitflügelige Nase, die im Profil verborgen bleiben.

Ähnlich dem Pan-Satyr-Maler basieren auch die abnormen Figuren der Mysterienmaler auf recht einheitlichen Verzerrungsregeln. Der Mysterienmaler I verlieh seinen Gestalten eine kraftlose und fettbauchige Statur, die in komischer Diskrepanz zur bewegten Haltung steht und bisweilen durch Torsionen und die Knickbeinstellung gesteigert wird. Jedoch verformte der Mysterienmaler nur nackte Figuren oder Körperpartien. Bekleidete Körperteile werden von schwerem Mantelstoff verdeckt. Zudem verharren diese Figuren in aufrechten und unbewegten Positionen. Nur die nackten Gestalten sind aktiv, kämpfen, tanzen oder laufen. Die Verformung des Körpers haben die Mysterienmaler offenbar an die Bewegung gebunden und umgekehrt. Nicht nur das – der Grad der Verkürzung ist offenbar auch thematisch gebunden. Zwei Themen zeigen gehäuft die extremste Form: das Tanzen und die Pygmäen der Geranomachie. Das ergibt Sinn. Beides sind *per se* komische Sujets in Literatur und Kunst gewesen.

Im Unterschied zu den Mysterienmalern entwarfen die Maler der Rebrankengruppe jeweils einzigartige Figuren, die sie additiv aus einer Palette physiognomischer und körperlicher Merkmale des Hässlichen kombinierten, unabhängig davon ob die Figuren nackt oder bekleidet, bewegt oder passiv sind. Doch brachte die Rebrankengruppe kaum Tordierungen zum Einsatz, die dann auf das Motiv des Tanzens beschränkt wurden. Auch arrangierten die Rebrankenmaler die Figuren in normative, oftmals ponderierte Standmotive und wendeten sie sehr selten in die Vorderansicht. Die Rebrankengruppe ließ den abnormen Körper vor allem mittels der Physis entstehen, weniger durch verkürzte Haltungen. Dabei lässt sich thematisch eine besonders krasse Verzeichnung bei den Bildern von Tänzern, Jägern und Athleten erkennen. Der Tanz ist, wie erwähnt, ein für komische Bilder geeignetes Thema. Zudem scheinen diese Darstellungen mit dem Fest in Verbindung zu stehen. Bei Jägern und Athleten verformten die Rebrankenmaler die ikonographische Essenz dieser Figuren. Der Körper ist, was Sportler und Jäger nicht nur ausmacht, sondern woran auch ihr Erfolg, ihre positive Semantik, geknüpft ist.

Im Zusammenhang mit der Körperbildanalyse wurde zudem dargelegt, dass entgegen der häufig vertretenen Meinung, die ‚Kabirenfiguren‘ seien als kleinwüchsig charakterisiert, die Mehrzahl eine ausgewogene Längenproportionierung der einzelnen Körperteile aufweist. Nur wenige Male wurden Figuren durch einen deutlichen Größenunterschied als kleinwüchsig gestaltet, bei denen es sich aber stets um Tänzer oder Pygmäen handelt. Die Kleinwüchsigkeit ist demnach an das Bildthema gebunden. Für die Entstehung der abnormen Körperkonzeption spielte sie aber offenbar keine entscheidende Rolle. Ebenso muss der These widersprochen werden, einige Figuren würden aufgrund ihrer Physiognomie, die der schwarzer Menschen entspreche, explizit Schwarzafrikaner darstellen. Vielmehr spielen sich die Ikonographie der Schwar-

zen und die der ‚Kabirenfiguren‘ aus denselben physiognomischen Merkmalen des antiken Hässlichen. Die Vermutung, die Maler hätten Elemente der Physiognomie schwarzer Menschen unmittelbar auf ihre Figuren übertragen, lässt sich nicht erhärten, zumal der Pan-Satyr-Maler die abnorme Körperkonzeption aus dem Bild des Satyrs entwickelte.

Obgleich die ‚Kabirenmaler‘ ganz unterschiedliche abnorme Körperbilder gestalteten, konnotierten die Betrachter die verschiedenen Konzepte mit einem ähnlichen Repertoire an negativen Eigenschaften wie Feigheit, Dummheit, Faulheit, Schwäche oder Gemeinheit. Dies ergibt der Abgleich der abnormen Körpermerkmale mit physiognomischen Abhandlungen, in denen beispielsweise die körperlichen Qualitäten von Tieren, Schwarzafrikanern oder Pygmäen als Referenzmodelle dienen. Für das Verständnis der abnormen Körperkonzeption ist es bedeutsam, dass der griechische Begriff des αἰσχρόν sowohl physische als auch geistige Hässlichkeit in sich vereint und das reziproke Verhältnis von Körper und Geist im antiken Denken widerspiegelt. Damit steht es in krassem Gegensatz zum Prinzip der καλοκάγαθία, nimmt in den literarischen Quellen aber je nach Kontext unterschiedliche Bedeutungsnuancen an. Es belegt ein semantisches Feld von moralischem κακόν, wie im Fall von Homers Thersites, und der Intention des γελοῖον in den Komödien bis zu übernatürlichen Fähigkeiten wie göttlicher Handwerkskunst, daimonischer Magie und gegenweltlicher Wesensart, wie es auf die schwächlichen Pygmäen zutrifft, die am Rande der Welt leben.

Eng verwandt mit der Ikonographie, Bewegungsweise und den Standmotiven der ‚Kabirenfiguren‘ sind die Darstellungen von Komödienschauspielern in der Vasenmalerei und der Kleinplastik. Diese Parallele unterstreicht, dass die Gestalten auf den Kabirenvasen als γελοῖος verstanden werden können. Parallel erklären die überlieferten Komödien die komische Qualität der ‚Kabirenfiguren‘: Die Sprache der Komödie ist durch obszöne sexuelle wie skatologische Schimpfworte und Metaphern charakterisiert, die vor allem mit derben Wortbedeutungen von Phallos und Anus operieren. Dieselbe Stoßrichtung verfolgen die Inszenierungen der Stücke: Das Defäkieren auf der Bühne, z. B. aus Angst, oder ein erigiertes Glied, etwa als Ausdruck von Geilheit, zählen zum Standardrepertoire der Bühnenkomik und finden sich auch auf den ‚Kabirenbildern‘ wieder. Neben der Kennzeichnung des Anus beim Pan-Satyr-Maler kann die derbe Komik an den Darstellungen des ‚Kadmos‘, der aus Angst seinen Darm entleert, dem ‚Anuspicker‘, ‚Phallosschnapper‘ und dem ‚Halsbeißer‘-Pygmäen in den Bildern der Geranomachie, an übersteigerten Tanzgebärden oder allgemein an den baumelnden Phalloi abgelesen werden.

Aufschlussreich für das Verständnis der komischen Ikonographie der ‚Kabirenfiguren‘ und ihrer Haltungsmotive ist auch die Übereinstimmung mit den Konzepten ursächlicher Lachmechanismen, wie sie von der modernen Philosophie postuliert werden. Hierzu zählen beispielsweise fehlende Körperspannung und Trägheit, die an der Knickbeinstellung zahlreicher Figuren zu erkennen sind, oder mechanisierte Bewegungsführungen, die z. B. die rauen Gestalten des Pan-Satyr-Malers und ihre krasse Körperinszenierung vor Augen führen. Die Maler der Kabirenbecher waren aufgrund ihrer künstlerischen Fähigkeit in der Lage, Aussehen und Haltung ihrer Figuren komisch zu verformen.

Die Komödiendichter und die ‚Kabirenmaler‘ führten denselben Typus des komischen Körpers vor, der sich aber in der visuellen Ausprägung unterscheidet: Das Komödienkostüm stellt einen nackten, fiktiven Körper dar, der durch die Kennzeichnung des Trikotsaums an Hand- und Fußgelenk sowie durch die faltige Oberflächenstruktur eindeutig als Verkleidung konzipiert ist. Darüber hinaus sind die Künstler bei der Darstellung eines Schauspielers an die Ikonographie des Kostüms gebunden. Die ‚Kabirenmaler‘ hingegen nutzten das grundlegend komische Potential des Kostümtypus, doch verformten sie den Körper unabhängig von dem Zwang, eine verkleidete Gestalt naturalistisch wiederzugeben. Die Figuren stellen keine Schauspieler dar – sie weisen keine Merkmale einer Kostümierung auf – und sind nicht in den Bildkontext einer Theateraufführung eingebunden. Vielmehr kreierten die Vasenmaler eine Vielzahl an Bildrealitäten, die Mythen und lebensweltliche Momente durch die abnorme Körper- und Motivkonzeptionen in eine lachhafte und dionysische Gegenwelt transponieren.

Über wen allerdings gelacht werden durfte, wird bei Autoren wie Platon und Aristoteles klar unterschieden: nur über die Mängel der Schwachen und niedrig Gestellten, nicht jedoch über die sozial Starken und Reichen. Ein Postulat, dass womöglich durch Gerichtsverhandlungen oder gar Komödienaufführungen genährt wurde<sup>1</sup>. Bei den Philosophen ist das *γελοῖον* grundsätzlich nur in seinen Kunstformen moralisch vertretbar, z. B. im Rahmen komischer Theateraufführungen oder als Bilder des rituellen Spotts in kultischen Kontexten. Das lächerliche *γελοῖον* kann also nur in solchen Räumen, die der Kontrollmöglichkeit der Polissnorm unterstehen, ästhetisiert und somit komisch werden. Da die Kabirenbecher für den Gebrauch im Heiligtum geschaffen wurden, schließt sich an dieses philosophische Paradigma die Überlegung an, dass die dargestellten Figuren nicht lächerlich gemacht und mit böartigem Lachen quittiert werden sollten, sondern allein das harmlose und gefällige Komische bedienten. Die abnorme Bilderwelt der Kabirenbecher darf daher nicht als Zeugnis einer kritischen ‚Meinungsfreiheit‘ der Künstler verstanden werden. Die Bilder sind in das gesellschaftliche Normengerüst eingebunden, das auch den Inhalt und den Verlauf des Fests regelte.

Die Motivanalyse bekräftigt diese Annahme. So verfolgt die Gesamtheit der Bilder im Grunde zwei semantische Zielsetzungen: Viele Darstellungen sind schlichtweg zum Lachen und dienen der Unterhaltung. Demgegenüber zielen die Bilder mit Kultteilnehmern auf eine weitere Aussage ab: Durch die verkurvte Körperkonzeption versetzten sich die Verehrer in einen liminalen Zustand ähnlich den Satyrn, Pygmäen oder Kindern. Die drei Gruppen stehen konzeptuell in Beziehung. So wie sie die Randbereiche der Lebenswelt besetzen, gegenweltlich bzw. liminial waren, so verorteten sich auch die Kultteilnehmer in einem Schwellenbereich. Die verformte Physis transferierte die Verehrer also in die dionysische und gegenweltliche Sphäre des Kabiros.

Die Gruppe, die vornehmlich der Unterhaltung diene, umfasst Bilder mythischer Figuren, lebensweltlicher Bürgertypen und Unterhaltungskünstler, die eine niedrige gesellschaftliche

---

<sup>1</sup> Bisweilen strengten politische Persönlichkeiten Gerichtsverfahren gegen Komödiendichter an, z. B. klagte Kleon gegen Aristophanes, s. Aristoph. Ach. 377-382; Vesp. 1284-1291.

Stellung einnehmen. Als komische Inhalte bringen die Vasenmaler Anti-Heroen und Anti-Götter zur Darstellung, die sich durch Feigheit, Kontrollverlust und großspurige oder effeminierte Handlungsweisen auszeichnen. Ferner werden die Geschlechterrollen vertauscht oder bürgerliche Tugenden travestiert: Hässlichen Jägern misslingt es, ihre Jagdbeute entscheidend in die Enge zu treiben, und kraftlose Athleten treten in einem absurden Kampf gegeneinander an. Professionelle Athleten werden beispielsweise im Satyrspiel als überspezialisierte Idioten charakterisiert – jedoch nicht im Sinne einer ernsthaften Gesellschaftskritik. Auch auf den Kabirenbechern werden sie durch den deformierten Körper nicht als nachlässige Bürger präsentiert, sondern sie bedienen einen einschlägig komischen Topos klassischer Zeit. Im Fall der Athleten liefern die Bilder nicht genügend Details, um zu entscheiden, ob die Vasenmaler mit den Bildparodien Agone beim Fest referierten oder den Typus des professionellen Athleten verspotten wollten. Für die Jäger wäre es ebenfalls vorstellbar, dass es sich um junge Männer der Festgemeinschaft handelt.

Überdurchschnittlich oft bildeten die Maler Tänzer ab, die weitgehend in lebensweltliche und mythische Figuren unterteilt werden können. In den Darstellungen der Mysterienmaler verlegen Kränze, Zweige und Kopfbinden den Schauplatz ins Kabirosfest und fungieren gleichzeitig als Festembleme. Der Pan-Satyr-Maler ließ fast ausschließlich Mischwesen, Pane, Satyrn und satyreske Gestalten in variantenreichem Dreifigureschema auftanzen. Die lebensweltlichen wie die daimonischen Wesen vollführen übersteigerte und obszöne Gebärden, die die Betrachter auf Trunkenheit und orgiastische Ekstase zurückführten. Gleichzeitig werden beim Pan-Satyr-Maler durch die Verquickung von Mischwesen und menschlichen Tänzern auch die Grenzen zwischen Lebens- und Gegenwelt verwischt.

Gruppen tanzender Satyrn und Mänaden malte vor allem der Werkstattkreis um die Rebrankengruppe. Die Gebärden dieser dionysischen Thiasoten sind deutlich zurückhaltender formuliert als die Gesten und Körperhaltungen der Tänzer des Pan-Satyr-Malers. Doch sind die Bewegungen mittels tradierter Motive, wie dem Zurückwerfen des Kopfes, dem flatternden Haar und den wirbelnden Gewändern, ebenfalls als ekstatisch charakterisiert. Im Unterschied zu den daimonischen Tänzern sind sie jedoch physisch nicht verzerrt und transportieren somit keine dezidierte Körperkomik. Zudem ist es für das Verständnis von Kultcharakter und Gottheiten von großer Bedeutung, dass die dionysischen Tänzer nicht Kabiros oder Pais beigesellt sind. Satyrn und Mänaden sind die Trabanten des Dionysos, nicht die des Kabiros. Auf den Kabirenbechern fungieren sie als Träger einer dionysischen Visualität, ähnlich den Reb- und Efeuranken.

Eine Schlüsselquelle zur Rekonstruktion der Festereignisse stellen die Bilder der Kultgemeinschaft dar, zu denen auch die Tanzdarstellungen zählen. Bei dieser Bildgruppe erstaunt das Ergebnis der Motivanalyse: Die Maler wählten zum Teil völlig unterschiedliche Momente und Personengruppen. Bedeutender gemeinsamer Nenner ist aber die abnorme Körperkonzeption, deren pejorative und komische Semantik auch für die Kultteilnehmer Gültigkeit erhält. In den Bildern des Gelages, die in der Mehrzahl von der Rebrankengruppe stammen, entwickelten die Maler nur durch die übersteigerten Gebärden der Tänzer eine Motivkomik. Die abnormen Symposiasten selbst lagern zumeist unbewegt auf Kissen am Boden oder direkt auf der Erde. Das



Bodengelage stellte eine primitive Sitte dar, und gibt ähnlich dem ekstatischen Tanzen dionysische Kultereignisse wieder.

Bilder, in denen Familien und Ehepaare auf Kabiros zuschreiten, Zweige in Händen halten und ein Opfertier mit sich führen, sind ebenfalls nur von der Rebrankengruppe überliefert. Sie parodieren jedoch nicht die Motivtradition des „common hermaic pillar cult“<sup>2</sup>, sondern stimmen mit der Motivanordnung und Figurenikonographie steinerner Weihreliefs überein. Offenbar wurde das Kultgeschirr auch in der Funktion von Weihreliefs aufgestellt. Die Becher reflektieren damit eine zentrale Komponente privater Kulturausübung, die visuelle und gegenständliche Dokumentation persönlicher Frömmigkeit. Dem Werkstattkreis der Rebrankengruppe sind auch die wenigen Darstellungen von Kabiros und Pais zuzuschreiben, die in Motiv und Ikonographie dem lagernden Dionysos und seinem Mundschenk Oinopion gleichen.

Unter den ‚Kultbildern‘, die Adoranten und Gottheiten abbilden, steht die sog. Kabirscherbe [302](#) am häufigsten im Mittelpunkt der Forschungsdiskussion. Eine in allen Belangen überzeugende Deutung wird sich allerdings aufgrund des fragmentierten Zustands kaum gewinnen lassen. Verglichen mit der Bilderwelt der Kabirenbecher scheint das Gefäß m. E. einen lokalen Mythos wiederzugeben, der die familienartige Zusammenstellung von Mitos, Krateia und dem kleinen Pratolaos behandelt. Möglicherweise spiegelt diese Gruppierung das Kultpublikum in mythischer Konstellation wider.

Gegenüber der Rebrankengruppe bildeten die Mysterienmaler nahezu ausschließlich Kultteilnehmer ab, die mit einem schweren Mantel bekleidet sind und Zweige tragen. Für diese Bildgruppe erbrachte die Autopsie zahlreicher originaler Kabirenbecher eine entscheidende Neubewertung: Im Streiflicht gaben sich die vermeintlich bartlosen Manteljünglinge als greise, weißbärtige Männer mit weißem Haar und Halbglatze zu erkennen. Die alten Männer – und auch wenigen Frauen – schreiten entweder in einer Prozession einher oder kommen unter freiem Himmel zusammen, seltener sind sie beim ekstatischen Tanz gezeigt. In diesen Bildern kennzeichnet eine Dreiecksschleife die anführende bzw. zentrale Figur, die mit einer spezifischen Gebärde aus dem Kontext von Kult und Opfer angesprochen wird. Die Schleifenform ist singulär, doch zieren besondere Kopfbänder häufig Dionysos, Zecher oder Komasten. Die Binde steht somit im Einklang mit dem dionysischen Gepräge des Kabiroskults. In den Bildern der Prozession und Zusammenkunft lässt die abnorme Physiognomie auf keine pejorative Aussageabsicht schließen, die Altersmerkmale scheinen vielmehr auf positive Qualitäten, wie z. B. Ehrwürdigkeit und Weitsicht, abzielen. Die Identität der greisen Mantelfiguren kann jedoch nicht endgültig erschlossen werden. Möglicherweise handelt es sich um Priester, eine für das Ritual bedeutende Gruppe ähnlich den *Gerairai* der attischen Anthesterien oder besondere Kultteilnehmer, vergleichbar den *Thallophoroi* des Panathenäenzuges. Möglich wäre auch, dass sie die Großelterngeneration der Familien oder des Clans darstellten, die das Heiligtum aufsuchten.

---

<sup>2</sup> Mitchell 2009, 266.

Die Kabirenbecher zeichnen sich durch ein äußerst heterogenes Repertoire an Bildthemen aus, das sich aus Momenten des kultischen Lebens, zentralen Beschäftigungen der Polisbürger und der mythischen Vergangenheit zusammensetzt, d. h. aus gemeinschaftlich erlebten Festen, gemeinsamen Wertvorstellungen und dem reichen Fundus des kollektiven kulturellen Gedächtnisses.

So lassen sich einige Elemente und Motive der Mythenbilder auf die Ausstattung und Bühnendramaturgie der Alten und Mittleren Komödie zurückführen. Dies wird einerseits an Attributen wie dem Reisesack des ‚Kadmos‘, dem elaborierten Helm des Herakles oder der bürgerlichen Gewandung des Achill und Peleus deutlich (Abb. 23-24, 356. 399), andererseits an Motiven wie dem vor Furcht defäkierenden ‚Kadmos‘. Im Besonderen lässt sich für das Parisurteil auf 366 mit der Komödie *Dionysalexandros* des Kratinos ein konkretes inhaltliches Vorbild namhaft machen. Die Maler bedienten sich der Stoffe komischer Mythen, die mehrteilig von Komödiendichtern geschaffen wurden und über Bühneninszenierungen im gesamten griechischen Kulturkreis Verbreitung fanden. Anders als im Fall der ‚Phlyakenvasen‘ und als oftmals in der Forschung gedeutet, bestand bei den Rezipienten der Kabirenbecher jedoch kein Interesse an Theaterbildern. Vielmehr gelang es den Malern, die komischen Stoffe als Bilderzählungen aufzubereiten.

Insgesamt gab der Vergleich mit themengleichen Kompositionen in der zeitgenössischen Vasenmalerei Aufschluss über das Verhältnis der ‚Kabirenbilder‘ zu tradierten Motiven: Entweder lässt sich eine deutliche Abänderung des Motivs gegenüber der bekannten Tradition desselben Bildthemas konstatieren oder die Anordnung wurde beibehalten. In diesen Fällen erzeugt die abnorme Körperkonzeption eine komische oder pejorative Bildaussage. Als genuin komisches Bildthema brachten die Maler der Kabirenvase nur die Geranomachie zur Darstellung, doch entwarfen sie im Vergleich zu den attischen Malern eine derbere und obszönere Bildkomik, die durch neue primitive Kampfmotive erreicht wurde. Bisweilen besitzen die Bildthemen jedoch keine motivischen Vorläufer, sondern die ‚Kabirenmaler‘ entwickelten unter Anwendung zeitgenössischer Konventionen neue, lachhafte Kompositionen. Etwa die Zusammenstellung der daimonischen Wesen aus Panen, Satyrn, Tierköpfigen und satyresken Gestalten greift auf kein tradiertes Bildschema zurück.

Demnach nutzten die Maler für die Konstruktion der Bildmotive zwei komische Verfahren: Parodie und Travestie. Bei der Parodie wird der formale Handlungsrahmen beibehalten, der Inhalt und die Figuren werden durch niedrigere Charaktere und Themen ersetzt. Umgekehrt verhält es sich für die Travestie: Die Inhalte werden vom Vorbild übernommen, die Rahmenbedingungen der Geschichte jedoch abgewandelt. Beide Verfahren wurden auch von griechischen Literaturtheoretikern diskutiert und kamen spätestens im 6. Jh. v. Chr. in den komischen Gattungen der *παρωδία*, der Alten und Mittleren Komödie oder den Iamben zur Anwendung. Parodie und Travestie sind somit für den antiken Kontext als komische Mechanismen der Literatur und Bühnendramaturgie verbürgt.

In der Gesamtschau zeugen die Motive von einer enormen Innovativkraft der Maler, die ein beeindruckendes Spektrum an komischen Bilderfindungen vorlegten oder bekannten Themen

eine derb-komische Qualität verliehen. Gleichzeitig bestechen die Maler der Rebrankengruppe durch ungewöhnliche Bildthemen, wie z. B. die beiden normativ gestalteten Schwäne im Startflug auf der Rückseite von [74](#). Im Zentrum der klassischen Kunst steht der Mensch. Die Darstellung von Tierwelten ist nicht nur ungewöhnlich, sondern trifft auch eine einzigartige Bildaussage: die reine Naturbeobachtung. Das Bild zeigt das Draußen als reizvollen Schauplatz der Natur.

Als ungewöhnlich erweist sich auch eine kleine Bildgruppe, die weder eine thematische Einheit bildet noch einer gemeinsamen Werkstatt zugewiesen werden kann. Die Bilder zeichnen sich vielmehr durch eine unreife Malweise aus und wurden vermutlich von Laien geschaffen. Die Bildträger hingegen – vor allem Kabirenbecher und Schalen aus dem Kabirion – töpferen erfahrene Handwerker. In der Forschung wurde den „Schmierereien“ wenig Beachtung geschenkt, geschweige denn eine ernsthafte Analyse angestrebt. Doch auf die Frage, wer die Maler waren, ergibt der Abgleich der Körperbilder mit der Malweise von Kindern, genauer mit den Kriterien der Malweise, die als anthropologische Konstanten definiert werden können, eine verblüffende Antwort: Die Übereinstimmungen legen für einige Bilder nahe, dass die Maler Kinder waren. In den übrigen Fällen dürfte es sich um Jugendliche oder ungeschulte Erwachsene gehandelt haben. Als Entstehungsort der Gefäße kommt im Prinzip nur die Töpferwerkstatt in Frage. Folglich scheinen die ungeübten Maler Lehrlinge bzw. die Kinder der aktiven Maler gewesen zu sein. Den ‚mangelhaften‘ Bildern der jungen Maler kann jedoch keine komische Aussageabsicht entnommen werden, sondern es sind Kopien geläufiger Motive auf den Kabirenbechern. Aus der Sicht der Erwachsenen fügten sie sich vielleicht dennoch in den Kontext des dionysischen Kabiroskultes ein, da ihnen ähnlich den attischen Choenkännchen der Reiz des Kindhaften und Unvollkommenen innewohnt. Und womöglich liegt die Verbindung zum Kult auch darin, dass die Töpfer und Maler – samt ihrem Nachwuchs – zu den Kultteilnehmern zählten. Unabhängig davon bekräftigt die Bildgruppe die enge Verbindung der Gottheiten zu Kindern und Jugendlichen.

Nach Aussage der Fundorte waren die Becher primär für den Gebrauch im Kabirion bestimmt, dem Heiligtum des Kabiros und Pais und Thamakos bei Theben. Sie dienten also in erster Linie als Kultgeschirr und wurde eigens für diesen Kult geschaffen. Die offene, kugelförmige Becherform mit Ringhenkeln greift auf keinerlei Vorläufer zurück, sondern die Werkstatt des Pan-Satyr-Malers entwarf sie um 430 v. Chr. oder früher von Grund auf neu. Die Gefäße wurden also optimal auf die kultischen Bedürfnisse abgestimmt. Wenn der Kultcharakter bei der Konzeption der Gefäßform eine Rolle spielte, dann könnten die Töpfer versucht haben, den dionysischen Geist der Übertreibung in der bauchigen Form der Kabirenbecher zu manifestieren. Dabei wählten sie eine Grundform, die den Trinkgewohnheiten jener Zeit, dem letzten Drittel des 5. Jhs. v. Chr., mehrheitlich entsprach: nämlich keine Schale, sondern einen zweihenkligen Becher.

Aufgrund der bauchigen Form, der hohen Wandung und weiten Mündung eignen sich die Skyphoi besonders als Trinkgefäße, die beim gemeinsamen Gelage herumgereicht werden konnten oder vielleicht ähnlich den Choenkannen bei Trinkwettbewerben in einem Zug geleert wer-

den mussten. Denkbar wäre auch, dass man die großen Exemplare als Kratere gebrauchte. Größe und Form solcher Becher lassen prinzipiell vermuten, dass sie für den Konsum größerer Mengen Wein intendiert waren, wie es für dionysische Feste typisch ist. In großer Zahl sind die kleinen Exemplare erhalten, die vornehmlich mit Efeuranken, Myrten- und Olivenzweigen oder geometrischen Mustern von Henkel zu Henkel dekoriert sind. Das Rankenwerk erinnert an Festkränze, wie sie beispielsweise bei den Anthesterien auch um die Choenkannen gelegt wurden. Sie kennzeichnen die Gefäße als symposiales und sakrales Geschirr und spiegeln gleichzeitig den dionysischen Kultcharakter wider.

Nachdem man die Becher beim Gelage benutzt hatte, wurden sie vielleicht der Gottheit überlassen. Geritzte Weihinschriften, die ausnahmslos an Kabiros gerichtet sind, untermauern diese Annahme. Dass die Becher auch mit der Intention geschaffen wurden, sie als Weihegabe aufzustellen, belegen gemalte Votivinschriften und im Besonderen die Bilder in der motivischen Anordnung griechischer Weihreliefs. Der genaue Ort, an dem die Becher niedergelegt wurden, kann nicht sicher bestimmt werden. Denkbar wäre der Bereich um den Aschealtar, der sich wahrscheinlich südlich des Apsisbaus befand (Plan 1). Hier stießen die Ausgräber auf eine mächtige Schicht, in der vor allem Keramik, Terrakotten und Metallfigurinen vermengt waren. Ebenso käme die Gegend um den hellenistischen ORB in Frage, da an dieser Stelle größere Mengen ornamental verzierter Kabirenskyphoi angetroffen wurden – vermutlich aber nicht *in situ*. Als weitere Möglichkeit müssen der MRB und die umgebenden Rundbauten in Betracht gezogen werden. Die Fundorte wie auch die Bilder selbst tragen jedoch nicht zur Aufklärung der Frage bei, ob die Kabirenskyphoi in klassischer Zeit für Trankopfer oder andere kultische Riten zum Einsatz kamen.

Erst für die frühhellenistische Zeit lässt sich eine rituelle Verwendung der Kabirenbecher wahrscheinlich machen. So ergab die erneute Untersuchung der Originalfunde und ihrer Fundorte, dass zu dieser Zeit Imitate von dem altertümlichen Tongeschirr angefertigt und alte wie kopierte Gefäße auf erodierte Mauern, oberhalb eingefallener Bauten und neben Türschwellen alter Gebäude niedergelegt wurden. Die Gefäße dienten als rituelles Utensil bzw. als Beigabe für die ‚Bestattung‘ der klassischen Gebäudereste, die zu Beginn des 3. Jhs. v. Chr. unter einer großflächigen Geländeaufschüttung begraben wurden. Danach gestaltete man das Kabirion gemäß den Anforderungen eines neu konstituierten Kults – möglicherweise eines Mysterienkults – topographisch sowie architektonisch völlig neu.

Die singuläre Gefäßform und ihre Bemalung vereinigen verschiedene zentrale Funktionen des kultischen Lebens: Die Becher dienten dem Weingenuss beim Fest und als Weihgeschenk an Kabiros sowie wahrscheinlich auch an Pais. Die Bilder wiederum gewähren Einblick in das Selbstverständnis der Kultteilnehmer und sind ein Dokument ihrer Frömmigkeit, ferner geben sie zentrale Momente des Fests wieder und bieten ein vielfältiges Angebot an komischen Bildern – ängstliche Helden, tumbe Götter oder schwächliche Athleten –, über die beim Gelage gelacht werden konnte.

Der Fund dreier Kabirenbecher im Polyandrion von Thespien und die vergleichsweise hohe Anzahl an panathenäischen Preisamphoren, die bei den Grabungen im Kabirion dokumentiert wurde, ermöglichen es, die Identität des Kultpublikums zu rekonstruieren. Die gefallenen thespischen Hopliten waren Vollbürger und zählten vermutlich zur Schicht gut situerter Bauern mit mittlerem und größerem Landbesitz. Nach Aussage der Gefallenenlisten waren überdies zwei Sieger der olympischen bzw. pythischen Spiele unter den Bestatteten in Thespien. Analog müssen als Stifter der panathenäischen Preisamphoren im Kabirion ebenfalls die siegreichen Athleten selbst in Betracht gezogen werden. Dass Bürger der Hoplitenklasse Teil der Kultgemeinschaft im Kabirion waren, deutet auch die prosopographische Auswertung der Eigennamen in den Weihinschriften des 5. Jhs. v. Chr. an. In diesem Zusammenhang mag es verwundern, dass die Bausubstanz der Gebäude in einem Missverhältnis zur hochstehenden Qualität der Keramik steht. Die einfache Beschaffenheit der Bauten kann aber mit den primitiven Sitten dionysischer Kulte in Einklang gebracht werden.

Die Fundorte der Kabirenskyphoi liefern Grund zu der Annahme, dass sowohl Thebaner als auch Thespier das Kabirion besuchten. Im Hinblick auf die Übernahme Thespiens durch Theben im Jahre 423 v. Chr., nachdem der Großteil der anti-thebanischen ‚Partei‘ bei Delion gefallen war, ist es möglich, dass sich die Thebaner auch das Kabirion einverleibten, welches zuvor von den Thespiern verwaltet wurde. Gestützt wird diese These durch die Veränderungen in der Bebauung und Votivtätigkeit, die sich im letzten Drittel des 5. Jhs. v. Chr. ereigneten. Ebenso wäre es denkbar, dass der früheste ‚Kabirenmalers‘, der Pan-Satyr-Maler, der sich mit keiner thebanischen Werkstatt verbinden lässt, für Thespien arbeitete. Ab 420 v. Chr. stießen dann die thebanischen Werkstätten der Rebrankengruppe und der Mysterienmaler hinzu.

Neben erwachsenen Männern nahmen auch Frauen an den Festlichkeiten teil. Dies belegen zum einen weibliche Eigennamen in den Weihinschriften, zum anderen nähern sich Ehefrauen bzw. Mütter mit ihren Familien dem Kabiros in den ‚Weihreliefbildern‘. Eine ältere Frau schreitet mit den greisen Mantelfiguren in einer Prozession einher, eine andere tritt womöglich in einem *Hieros Gamos* auf (Abb. 37, 292). Auch die rasante Wagenfahrt auf 289 steht im Zeichen einer dionysischen ‚Heiligen Hochzeit‘. Die *Oklasma*-Tänzerin, die von einem weißhaarigen Kleinwüchsigen geschulterte Flötenspielerin und die ithyphallischen Esel sind eindeutig dionysische Motivelemente. Der von hinten auf den Wagen aufspringende, weißbärtige Alte ist zudem dezidiert komisch. Auf dem Karren sitzen eine Frau mit Tympanon und ein weißbärtiger Mann. Diese Zusammenstellung unterstreicht nicht nur den möglichen Ritus eines *Hieros Gamos* im Kabirion, sondern auch die kultisch wichtige Rolle älterer Menschen. Nach Aussage der Bilder scheinen die Frauen der Festgemeinschaft jedoch nicht an den Boden- oder Klinengelagen teilgenommen oder Tänze aufgeführt zu haben. Insgesamt wird das Symposion als Veranstaltung unterschiedlich alter Männer definiert.

Eine zentrale Gruppe des kultischen und festlichen Geschehens bildeten Kleinkinder, Knaben und Jünglinge, die in den Bildern der Adoration oder des Opfern den Verehrergruppen voranstellen. Die semantische Auswertung der Votivgaben stützt diese Annahme. Einen Großteil der Terrakottafigurinen stellen stehende Jünglinge dar, ferner hockende Silene, gelagerte Männer,

kauernde Knaben mit Pulos (‚Hirtenjungen‘), Kleinkinder und Pane. Die Jünglinge oder ‚Hirtenjungen‘ repräsentieren körperlich und somit geistig gesunde, vorbildhafte Jungen, die u. a. mit den adäquaten Attributen ihrer Altersstufe versehen wurden, z. B. Hähnen, Aryballoi, Phialen und Phormiskoi. Letztere wurden auch als tönernen Nachbildung oder reale Weihgabe, gefüllt mit Knochenastragalen, gestiftet. Diese Attribute beziehen sich auf spielerische Tätigkeiten, die athletische wie musische Ausbildung und verweisen auf Frömmigkeit und Gesundheit. Die Liebesgeschenke wiederum reflektieren den körperlichen Höhepunkt der jugendlichen Entfaltung und päderastischen Anziehungskraft. Die Jünglingsfiguren könnten auch als Bildnis des Pais intendiert gewesen sein, doch tragen die Terrakottafigurinen selten die Attribute eines Schenkknaben oder sind vollständig nackt. Daher scheint es sich bei der Mehrzahl der Figurinen um Selbstbildnisse der Stifter oder Weihgaben der Eltern zu handeln. Was die Silensfiguren betrifft, so wurden sie häufig in Gräber von Kindern und Jugendlichen beigegeben. Das Satyrspiel wie auch die Kunst kennt den Papposilen als Vater der Satyrn oder Ziehvater von Perseus oder Dionysos.

Als eine Art Schutz talisman könnten die zahlreichen Glasperlen und Glasköpfchen aus dem Kabirion fungiert haben. Auf attischen Vasenbildern tragen vor allem Kinder und Frauen Ketten um den Körper bzw. den Oberschenkel. Die Glöckchen aus Ton und Metall scheinen einen ähnlichen Zweck verfolgt zu haben: Ihr schwingender Ton versprach eine schützende und übelabwehrende Wirkung. Möglich wäre auch, dass sie als Spielzeugweihung dienten. Bei den zahlreichen Ton- und Metallkreiseln handelt es sich um Nachahmungen eines beliebten Zeitvertreibs für Knaben und Mädchen. Dargebracht als Motiv, wecken sie positive Konnotationen zu einer kindlichen Beschäftigung, die hohes körperliches Geschick bedarf.

Der Umfang der Festgemeinschaft kann grob mit Blick auf die Heiligtumstopographie veranschlagt werden. Es gab eine Handvoll Banketträumlichkeiten, ferner könnten Gelage unter freiem Himmel stattgefunden haben. Im Nordwesten öffnet sich das Heiligtum zur Tenerischen Ebene hin und hätte genügend Fläche für eine ausgedehnte Festwiese geboten, aber die Konstellation von Bauten und Theaterrund deckt eine eher kleine Fläche ab. Zudem spricht die Anordnung der Gebäude ringförmig um die Orchestra dafür, dass dort zentrale Festereignisse stattfanden. Hiervon ausgehend konnte sich lediglich eine überschaubare Gruppe an Menschen im Kabirion aufhalten.

Auffällig ist zudem, dass das klassische Kabirion offenbar keine anspruchsvollen Weihungen, z. B. Bronze- oder Steinskulpturen, beherbergte. Sollte ferner die Annahme stimmig sein, dass die Grabfunde der Kabirenskyphoi aus wenigen Friedhofsbezirken Thebens und Thespiais stammen, dann dürfte sich die Kultgemeinschaft aus wenigen Gruppen zusammengesetzt haben. Hinzu kommt, dass Heroenkulte häufig von zahlenmäßig kleinen Verehrergruppen ausgeübt wurden, wie z. B. den attischen *Orgeones* oder Gentilkulten. Verglichen mit attischen Phratrienkulten wäre es denkbar, dass eine Sippe oder ein Clan das Kabirion aufsuchte. Dafür spricht auch die geringe Größe des Heiligtums. Sehr viel mehr wird man sich der Identität und Struktur der Kultgemeinschaft jedoch nicht nähern.

Die Bilder auf den Kabirenskyphoi und die möglichen Hintergründe für die Weihung von Glasperlen, Kreiseln und Terrakotten verdeutlichen den Aufgabenbereich von Kabiros und Pais: Familien stellten ihre Kinder in den Schutz dieser Götter oder Kourotrophoi, die als göttliche Betreuer der Heranwachsenden und Garanten für den Fortbestand der Familie verehrt wurden. Gleichzeitig war Kabiros Schirmherr ekstatischer Tänze und festlicher Gelage. Aus welchen Gründen Thamakos verehrt wurde, lässt sich nicht beantwortet werden. Allgemein wurden Heroen als Vorbilder, Helfer und Retter aufgefasst. Der Befund im Kabirion legt aber nahe, dass die Kabirenbecher nur Kabiros und Pais galten. Am Altarrund des Thamakos waren Glanztonkantharoi niedergelegt worden.

Wie die Kultbesucher das Fest im Kabirion begingen, kann nur unter Vorbehalt rekonstruiert werden. Als Voraussetzung muss gelten, dass die Bildthemen den Charakter und die Art der Festereignisse wiedergeben. Dabei ist zu bedenken, dass die Maler in den Bildern eigene Realitäten konstruierten, deren Verhältnis zur gelebten Wirklichkeit nicht mehr überprüft werden kann. Den Bildern zufolge zogen die Festteilnehmer vielleicht in einer ausgelassenen Prozession mit einem ‚heiligen‘ Brautpaar auf einem Karren zum Heiligtum, begleitet von Musikanten und Tänzern. Womöglich stimmte man Gesänge an, etwa phallische Lieder, wie das des Dikaiopolis‘ in den *Acharnern*. Die genannten älteren Frauen und Männer kamen zusammen. Sie scheinen eine besondere Gruppe der Festgemeinschaft gebildet zu haben. Im Vergleich zur Konzeption der Anthesterien oder der Lenäen wäre es vorstellbar, dass Spaßmacher die Festteilnehmer während der Prozession mit obszönen Worten, der *Aischrologie*, verspotteten. Ähnliche Vorgänge überliefert Semos von Delos im 2. Jh. v. Chr. für ein Fest zu Ehren des Dionysos. Drei verschiedene Gruppen von Possenreißern, die teils als Frauen verkleidet sind, teils maskiert sind, treten vor die Festgemeinschaft, die sich im Theater versammelt hat. Eine Gruppe, die *Phallophoroi*, präsentiert einen künstlichen Phallos und verhöhnt das Publikum. In Analogie wurde vielleicht auch das Theater im Kabirion für derartige Darbietungen oder ähnlich den Dionysien und Lenäen in Athen für die Aufführung komischer Stücke genutzt. Die zentrale Bedeutung des Theaters wird insbesondere durch die Anordnung der klassischen Gebäude in einem Ring um die Orchestra hervorgehoben, der sich spätestens in der 1. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. als geschlossene Reihe von Bauten präsentierte.

Ausgehend von den Gelagedarstellungen und den Bankettbauten muss das Symposion ein bedeutendes Festereignis dargestellt haben. Die ausnahmslos männlichen Zecher scheinen auf Klinen in den Gebäuden und unter freiem Himmel auf dem Boden gelagert zu haben – eventuell oberhalb des Theatrons, rund um die Orchestra oder im ebenen Nordwestabschnitt des Heiligtums. Möglicherweise nahmen einige Symposiasten in den Rundbauten Platz. Teil der Festlichkeiten waren auch Tänze, die unter Begleitung von Flötenmusik veranstaltet wurden. Dabei scheinen sowohl professionelle Tänzer als auch die Kultbesucher selbst, berauscht vom Wein oder in Ekstase getanzt zu haben. Das Lagern auf dem Boden, das Sitzen beim Symposion und der Zustand der *μανία* sind charakteristisch für bakchische und dionysische Kulte. Das gesamte

Fest war somit von Komik und einer dionysischen Sphäre durchdrungen, doch lässt sich kein Bild zweifelsfrei als Darstellung von Riten oder geheimen *dromena* identifizieren.

Als Zeugnisse ritueller Begehungen können nur die klassischen Bauopfer, Gefäßensembles bestehend aus schwarzen Glanztongefäßen, sowie die hellenistischen Pseudo-Kabirenbecher benannt werden. Doch zeigt der topographische Befund, dass an mindestens drei Stellen im Verlauf des Gebäudering um die Orchestra, in ungefähr gleichem Abstand, spezifisch religiöse und rituelle Räume definiert waren. Im Norden befand sich seit geometrischer Zeit der Apsisbau, dem der Aschealtar vorgelagert war. Er besaß im Inneren möglicherweise Opfergruben. Um den Aschealtar wurde auch die Mehrzahl der Votive niedergelegt. Als weiteren rituellen Ort, genauer für die Deponierung von Metallfigurinen, nutzte man womöglich das Polygonalmauerwerk. Im südlichen Temenos war um 500 v. Chr. der MRB errichtet worden, der mit einer Feuerstelle und einer umlaufenden Bank ausgestattet wurde. Eine Herdstelle unterhalb des Baus bezeugt eine gewisse Standorttradition, doch kann die genaue Funktion – Altartempel, Versammlungs- oder Bankettbau – nicht weiter eingegrenzt werden. Im Südwesten wurde der URB angelegt, der vom Gebäudering abwendet ein eigenes Temenos bildet. Im Besonderen die Analyse dieses Baus führt vor Augen, dass die vorherrschende Meinung, alle Gebäude im Kabirion dienten als Bankethäuser, revidiert werden muss. Im Zentrum des URB war ein einfacher Libationsaltar eingelassen worden, auf dessen Rand der Empfänger der Trankopfer genannt ist: der Heros Thamakos. Die Funktionsweise des Altars markiert die Stelle als Heroengrab, was nach außen durch die Rundbauarchitektur signalisiert wird. In keinem Fall können jedoch Art, Zeitpunkt oder Reihenfolge etwaiger Opfervorgänge rekonstruiert werden.

Die vielfach vertretene These, im Kabirion hätten in vorhellenistischer Zeit Initiationsriten im Rahmen eines Mysterienkults stattgefunden, findet in den Bildern, den Votiven, den Inschriften sowie der architektonischen und topographischen Gestaltung nur schwachen Widerhall. Von klassischen Mysterienkulten bekannte Riten wie Fasten, Akte der Enthüllung, die der Erfahrung von Tod und Wiedergeburt gleichkommen sollen, Heilsversprechen oder Wegbeschreibungen für das Jenseits lassen sich in der materiellen Hinterlassenschaft nicht nachweisen. Die von Pausanias überlieferte Pluralbezeichnung ‚Kabiren‘ sowie die Anwesenheit einer Demeter sind für die klassische Zeit nicht belegt. Ferner steht z. B. die Deutung der Odysseus-Kirke-Bilder als Allegorien orphischer Kultinhalte, als Darstellungen des ‚Kultheiligen‘ Odysseus oder eines im Mythos aktualisierten Ritus‘ – dem Trinken des *Kykeons* – im Widerspruch zur Ikonologie des gesamten Bildcorpus. Insbesondere die Darstellung auf **358** (Abb. 50-51, **358**) in Umrissmalerei, die als Beleg für eine Kultkonstellation zwischen Pan, Hermes und Demeter zitiert wird, kann ikonographisch nicht antik sein. Auch die Heiligtumstopographie lässt keine Rückschlüsse auf einen etwaigen Mysterienstatus‘ des Kults zu. Freilich kann im Umkehrschluss nicht postuliert werden, dass deshalb in klassischer Zeit keine Mysterien gefeiert wurden. Es zeichnet sich allerdings auch nicht eindeutig in der Überlieferung ab. Einzig die nächtlichen Fest- und Kultbestandteile wie die rituelle Ekstase und das ausschweifende Umherziehen als bakchische Thiasoi lassen sich als Hinweise auf Mysterien werten. Insbesondere der umfassende Umbau und tiefgreifende Wandel des Heiligtums zu Beginn des 3. Jhs. v. Chr. macht jedoch wahrscheinlich,



dass zu jener Zeit das Kabirion den neuen Anforderungen gerecht werden musste, vermutlich denen eines Mysterienkults.

Ablauf und Inhalt dionysischer Kulte sind vor allem aus Attika überliefert. Die dortige Polisgesellschaft formte aus ihrer politischen und sozialen Struktur heraus unterschiedliche Feste zu Ehren des Dionysos, die allerdings nicht zur Ausbildung verkürzter Körperbilder in der Vasenkunst führte. In Attika war die Komik – zumindest im 5. Jh. v. Chr. – anders als im Kabirion mit dem Anspruch politischer und gesellschaftlicher Kritik verwoben und hatte ihren Platz auf der komischen Theaterbühne. Die Einbindung des männlichen Nachwuchses in Form von Chortänzen oder die Präsentation der Kriegswaisen bei den Dionysien gibt jedoch die untrennbare Verflechtung von transgressiver Festzeit, in der man sich der körperlichen und gesellschaftlichen Normkontrolle entledigte, und der Kanalisierung des bedrohlichen Potentials junger Männer zu erkennen. Dieses wurde durch verschiedene, religiös konstituierte Ereignisse oder Einrichtungen, wie die der Ephebie, zum Nutzen der Polis reguliert. Die Vorbereitung auf die Feste diente auch dazu, der männlichen Jugend ihren Platz in der Gesellschaft zuzuweisen. Aus ähnlichen Beweggründen wurden die Jugendlichen womöglich im Kabirion dem Schutz der Gottheiten unterstellt. Dieses Kultkonzept spiegelt sich spätestens ab ca. 430 v. Chr. auch in den beiden Hauptfiguren Kabiros und Pais wider. Sie verkörpern Vater und Sohn in den Rollen von Symposiast und Mundschenk. Sie sind somit die Kernfiguren einer elementaren gesellschaftlichen Institution, des Symposions, das auch als wichtige Nahtstelle bei der Eingliederung junger Männer in das Sittengefüge der Polis fungierte. Großeltern, Eltern und deren Kinder scheinen darüber hinaus Kabiros, Pais und vielleicht auch Thamakos mit der Absicht verehrt zu haben, für den Fortbestand ihrer Familien und das reibungslose Heranwachsen ihrer Kinder zu bitten. Es liegt daher nahe, ‚Comig-of-Age-Rituale‘ ähnlich den attischen Apaturia anzunehmen. Beim Fest wiederum ging die gesamte Gemeinschaft in einen liminalen Zustand über. Es sind ja alle Figuren verkürzt, auch die Kinder. Teil der Festzeit scheinen zudem frenetische Tänze, Bodengelage und Prozessionen älterer Männer und Frauen gewesen zu sein. Gut möglich, dass nicht all diese Ereignisse zur gleichen Zeit stattfanden, sondern sich über mehrere Tage erstreckten. Von anderen Festen wie den Anthesterien und den Dionysien ist bekannt, dass nicht alle Ereignisse zur selben Zeit im selben Raum stattfanden. Der Vergleich mit diesen Kulturen zeigt aber auch, dass dionysischer Exzess und die Einführung Jugendlicher in die Gesellschaft der Erwachsenen kompatible Aspekte waren. Gerade im Rahmen eines dionysischen oder eben kabirischen Fests entsteht die adäquate räumliche Schnittmenge dafür.

Auch heute existieren Facetten solcher antiken Festkonzepte in der eigenen Gesellschaft. An ausgelassenen Festen, sei es zur fünften Jahreszeit oder spontan im Anschluss an sportliche Großereignisse, finden ebenfalls Umzüge, frenetische Tänze und ‚Trinkgelage‘ mit erhöhtem Alkoholkonsum statt. Diese Feste stehen nicht unter der Schirmherrschaft eines Gottes, ferner bezwecken derartige Veranstaltungen es nicht, jugendliche Unreife durch religiöse und soziale Institutionen zu dirigieren. Alkoholgenuss und ungezügelter Feierstimmung unter jungen Menschen stellen in unseren Augen vielmehr einen unkontrollierbaren Zündstoff dar, der selbst unter

Aufsicht von Erwachsenen kaum als ideale Fusion aufgefasst wird. In diesem Punkt wird deutlich, dass das Denken und Handeln der Griechen von starken Ambivalenzen geprägt waren, die aber in göttlich sanktionierten Kulträume als solche existieren durften und akzeptiert wurden. Eindeutige Opponenten gesellschaftlicher Errungenschaften wurden auch zur Verkörperung positiver Qualitäten und Ideale herangezogen und umgekehrt. Davon zeugen beispielsweise ambivalente Figuren wie die Kentauren: einerseits bedrohlich, ungehemmt und brachial, andererseits ist unter ihnen auch eine Leitfigur der Jugenderziehung, der Kentaur Chiron, anzutreffen, der den Umgang und die Kontrolle über die Kräfte der Natur lehrt. Auch Heroen wie Herakles und Achill vereinen in ihrer Person divergente Handlungsweisen, die von extremer transgressiver Gewalt bis zu vorbildhafter Sieghaftigkeit und der Bereitschaft, Mühen auf sich zu nehmen, reichen. In analoger Weise führen das Kult- und Festkonzept im Kabirion sowie die abnorme Körperkonzeption und die Bildmotive auf den Kabirenbechern Gegensätze zusammen und geben Einblick in ein Stück gelebte Ambivalenz einer böotischen Gemeinschaft.

## Tabellen

**Tabelle 1a. Chronologische Mengenverteilung der schwarzen Glanztongefäße und der Grobkeramik aus dem Kabirion,**  
Formen nach Heimberg 1982; Mengen nach Heimberg 1982; Wolters – Bruns 1940, 89-93.

Formen	Phase der Kabirenbecher										
	um 500	1. Vt. 5. Jh.	2. Vt. 5. Jh.	3. Vt. 5. Jh.	4. Vt. 5. Jh.	1. Vt. 4. Jh.	2. Vt. 4. Jh.	3. Vt. 4. Jh.	4. Vt. 4. Jh.	1. Vt. 3. Jh.	
Kantharos 1*		28	49	55	55						
Kantharos 2*		65									
Kantharos 3/4*		26	243	50	14						
Kantharos 5/6*				**	26	246	87	28			
Karchesia				10 (Mitte 5. Jh.) + 42		20	39	1			
Bauchige Zweihenkel-tassen					3	2		26			
Einhenkeltassen		4	2	39							
Skyphoi und Trinkscha-len			27	6							
Lekaniden, Pyxiden, Deckel			2	15	10	10	26 (4. Jh.)			2 (3. Jh.), 6 (2. Jh.)	
Halbkugelige Schüsseln und Schalen				14 (4. Jh.) ?				37		10 (33)	
Schüsseln mit Trichter-rand			16							5 (1. Jh. v./n.)	
Näpfe		1	4	15	183	48	48	25	24	1	14, 2 (2. Jh.), 1 (1. Jh.), 13 (1. Jh. n.)
Echinusschüsseln					1		3			5 (1.H. 3.Jh.), 4 (2. Hälfte)/ 135 (1. H. 2.Jh.)	
Salbnäpfe		1	37 (1. H.)	1	4 (Mitte)	18	8	3	3 (+2)	2	4
Teller						6					12 (1.H. 3.Jh.), 16 (Mitte), 32 (2.H.)/ 12, 26, 91 (2.Jh.)/ 77, 3, 97 (1.Jh.)
Kannen und Krüge					5 +1 (um 400)		5	2	9		1 (3.Jh.)

Formen Grobkeramik	um 500	1. Vt. 5. Jh.	2. Vt. 5. Jh.	3. Vt. 5. Jh.	4. Vt. 5. Jh.	1. Vt. 4. Jh.	2. Vt. 4. Jh.	3. Vt. 4. Jh.	4. Vt. 4. Jh.	1. Vt. 3. Jh.
Näpfe		2	12	16	30					13 (3.Jh.), 6 (1.Jh.n.)
Schüsseln				4		41			2	
Lekanoi und Kratere		2		22 (5. Jh.)	16 (5./4. Jh.)	11				4 (3.Jh.), 6 (2.H.3.Jh.), 12 (3./2.Jh.) = 22, <b>66</b> (1.Jh.v./1.Jh.n.)
Schnabelkanne					19					
Zylinderhalskannen			43	3						
Vorratsgefäße mit einwärts geneigter Wandung			1					8		
Kugelige Vorratsgefäße mit Horizontalrand				12						4 (1.Jh.)
Bauchige Kratere und weite Schüsseln mit verengtem Hals		4		4		12	3			27 (3.Jh.)
Chytrai mit einfachen Rändern				1	5	12				
Chytrai mit Deckelfalz oder Deckellager			1	2		125		3		1 (3.Jh.), 4 (2.Jh.), 42 (1.Jh.v./1.Jh.n.)
Lopadia, Kasserollen			1	1	1	13				6 (3.Jh.), 4 (2.Jh.)
Mortarien							3			3 (2.Jh.), 4 (1.Jh.), 1 (4.Jh.n.)
Deckel			13				42 (Ende 4. / Anfang 3. Jh.)			5 (3./2.Jh.)
Enghalsige Zweihenkelkrüge					17		2			2 (1. Jh. n.)
Kannenhälse					4					
Vorratsamphoren			2							
Lampen				11					3	2 (3.Jh.), 6 (2.Jh.), 13 (1.Jh.), <b>18</b>

					(3.Jh.n.) (4.Jh.n.)	2
--	--	--	--	--	------------------------	---

\* Die Kantharoi der Form 1 (1.-4. Viertel 5. Jh. v. Chr.) und solche der Form 4 (1.-4. Viertel 5. Jh. v. Chr.) haben die Töpfer in denen der Form 5 (letztes Viertel 5. Jh.-2. Viertel 4. Jh. v. Chr.) fortgesetzt. Die Kantharoi der Form 2 (1. Viertel 5. Jh. v. Chr.) wiederum gehen in denen der Form 3 (1.-4. Viertel 5. Jh. v. Chr.) und später der Form 6 (1.-3. Viertel 4. Jh. v. Chr.) auf, s. Heimberg 1982, 1-22. bes. 9-10 Taf. 1-6.

Für das letzte Viertel des 5. Jhs. v. Chr. können 26 Gefäße der Form 5 und 6 im Kabirion rekonstruiert werden. Die Laufzeit der Form 6 beginnt noch vor 424 v. Chr. Ab dem 1. Viertel des 4. Jhs. v. Chr. erhöht sich die Anzahl der Form 5 und 6 Kantharoi auf 246, im 2. Viertel kommen 87 Stück hinzu und ins 3. Viertel datieren nur mehr 28 Kantharoi, s. Heimberg 1982, 129 Taf. 5 (Form 5). 129 Taf. 6 Nr. 73-86 (Form 6). Wolters – Bruns 1940, 90 Taf. 42, 14-15 besprechen zwei Exemplare von Kantharoi der Form 6, „einer besonders häufig vorkommenden Becherform“ im Kabirion, vgl. Heimberg 1982, 129 Nr. 76 Taf. 6 (2. Viertel 4. Jh. v. Chr.). 129 Nr. 85 Taf. 6 (3. Viertel 4. Jh. v. Chr.).

\*\* Die Laufzeit von Form 6 beginnt in Bötien vor 424 v. Chr., s. Schilardi 1977, 129-131 Taf. 43-44 Nr. 310-313.

**Tabelle 1b. Chronologische Mengenverteilung der attisch-rotfigurigen Fragmente und Gefäße aus dem Kabirion,**  
s. Wolters – Bruns 1940, 84-89; Braun – Haevernick 1981, 77-83.

Zeitraum	Fragmente aus der alten Grabung	Fragmente aus der neuen Grabung	Insgesamt
um 500	1	1	2
1. Hälfte 5. Jh. v. Chr.	8	1	9
2. Hälfte 5. Jh. v. Chr.	13 (10 + 3 Eulenskyphoi)	7	20
1. Hälfte 4. Jh. v. Chr.	3	9	12
2. Hälfte 4. Jh. v. Chr.	-	-	-
3. Jh. v. Chr.	-	-	-

Der Schwerpunkt liegt deutlich in der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr., wobei zuvor und danach eine ungefähr gleiche, aber geringere Menge an attisch-rotfigurigen Fragmenten zu verzeichnen ist. Die Zahl der attisch-rotfigurigen Fragmente lässt auf ca. 34 bis 40 Gefäße schließen; die böotisch-rotfigurigen Vasen habe ich hier nicht einbezogen.

**Tabelle 1c. Die Panathenäischen Preisamphoren aus dem Kabirion,**  
s. Wolters – Bruns 1940, 84; Braun – Haevernick 1981, 84-94; Bentz 1998, 103. 223-224 Anhang 11.

Katalognr. bei Bentz 1998	Museum/Inv.nr.	Datierung von Bentz (Datierung von Braun)*	Darstellung	Katalognr. Braun – Haevernick 1981
5.101	Athen NM	500-450 (um 500)	1. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. Teil der Ägis Athenas (?)	PA 2
-	Athen NM	(um 500)		PA 3 Taf. 28, 11
5.221	Theben A 397	450-400 (530/20)	2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. Teile von Athenas Ägis	PA 1 Taf. 28, 7-8
5.222	Theben K 511	450-400 (425-400)	Teil von Athenas Gewand	PA 4 Taf. 28, 10
5.226	Athen NM	450-400 (410-400)	Athlet mit Tanie um den Arm? Siegerehrung	PA 5 Taf. 29, 1
5.319	Athen NM	410-400? (spätes 5. Jh.)	Teil einer Säule und des Schilds der Athena	PA 8 Taf. 28, 12

5.232	Athen NM	410-400 (Ende 5. Jh.)	Gewandteil und Fuß Athenas	PA 9 Taf. 28, 11
5.233	Athen NM	410-400 (420-410)	Taille der Athena	PA 6 Taf. 28, 11
5.281	Athen NM	410-390 (390/80)	Teil von Athenas Gewand	PA 13 Taf. 28, 11
5.289	Theben K-	410-390 (Ende 5. Jh.)	Helmbusch der Athena, Palmetten und Strahlenmuster	PA 25a Taf. 31, 4
5.311	Theben A 387	410-390 (um 400)	Bekleideter Unterkörper eines Kampfrichters?	PA 14 Taf. 30, 2
5.251	Theben K 3-5	400-390 (spätes 5. Jh.)	Teile der Säulenfigur oder der Ägis	PA 7 Taf. 28, 9; Eschbach, Kuban, 56 Nr.C7
5.262	Theben K 1509+483	400-390 (400 -367/66)	Athena, Säule, Schildzeichen, Athlon -Beischrift	PA 15 Taf. 30, 2
1. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr.				
5.263	Athen NM	400-390 (390/80)	Gewandbausch einer Säulenfigur	PA 11 Taf. 28, 11
4.342 (?)	Theben K 357	400-350 (1. Hälfte 4. Jh.)	Oberkörper mit Armansatz. Ähnelt stark Malduktus der Mystenmaler!	PA 30 Taf. 30, 5
4.407	Theben K 2174	400-350 (1. Hälfte 4. Jh.)	Gewandzipfel	PA 22 Taf. 32, 2
4.272	Theben K-	400-340 (vor 367/66)	Säulenschaft, Athlon-Beischrift	PA 24 Taf. 28, 12
4.243	Theben K 1555	400-300 (370/60)	Gewandausschnitt der Athena	PA 27 Taf. 30, 4
4.439	Theben K-	390-380 (390/80)	Halsfragment	PA 17 Taf. 31, 3
4.444	Athen NM	390-380 (390/80)	Halsfragment	PA 20 Taf. 31, 5
4.132	Athen NM	390-370 (390/80)	Teile einer Säule und von Athleten; Athlon-Beischrift	PA 10 Taf. 28, 12; 29, 1
4.334	Athen NM	390-370 (um 370)	Siegerehrung: bekränzter, bärtiger Athlet, ihm gegenüber Nike mit Siegertänie, dahinter Kampfrichter?	PA 18 Taf. 30, 1
4.002	Theben A 377	385-384? (um 380)	Säulenfigur: Bärtige Mantelfigur mit Füllhorn	PA 16 Taf. 28, 9
4.328	Athen NM	380-370 (380/70)	Ringer mit Kampfrichter, Athlet mit Tänie um den Arm	PA 19 Taf. 29, 2
4.343	Theben A 352	380-370 (380/70)	Bein eines Athleten	PA 21 Taf. 32, 1
4.333	Athen NM	380-360 (um 380)	Salpinxbläser in weißem Gewand	PA 12 Taf. 29, 1
4.341	Theben K 302	380-360 (370/60)	Schritt und Oberschenkel eins Athleten	PA 26 Taf. 32, 3
4.344	Athen NM	370-360 (370/60)	Hand eines Kampfrichter und Oberkörper eines Athleten	PA 23 Taf. 29, 1
4.033	Theben K 1723 + K 2305b	363-362 (2. Hälfte 4. Jh.)	Teile einer Akanthussäule	PA 32 Taf. 31, 2
2. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr.				
4.242	Theben K 59 + K 141	360-300 (nach 360/59)	Ausgesteckter Arm der Athena	PA 29 Taf. 32, 5
4.427	Athen NM	350-300 (2. Hälfte 4. Jh.)	Bein eines Athleten	PA 33 Taf. 29, 1
4.434	Theben K 1167	350-300 (2. Hälfte 4. Jh.)	Bein eines Athleten- oder Pferdes	PA 34 Taf. 32, 11
4.438	Theben K 823 + K 2100	350-300 (2. Hälfte 4. Jh.)	Halsfragment	PA 37 Taf. 31, 1
4.176	Theben A 201	340-320 (330/20)	Teil des Athenahelms	PA 31 Taf. 31, 4
4.303	Athen NM	340-300 (nach 367/66)	Athlon-Beischrift	PA 28 Taf. 28, 12
4.435	Theben K 1371	325-300? (spätes 4. Jh.)	Oberkörper zweier Athleten	PA 38 Taf. 32, 6
4.126	Theben K 127 + K 174	316/15 (316/15)	Mehrere figürliche Fragmente	PA 35-36 Taf. 32, 11-12
3. Jh. v. Chr.				

-	Theben K 783	(Mitte 3. Jh.)	Hinterkopf einer Person	PA 40 Taf. 32, 8
-	Theben K 2873	(Ende 3. Jh.)	Hinterkopf einer Person	PA 41 Taf. 32, 9
-	Theben K-	(Hellenistisch oder später?)	Nicht eindeutig identifizierbar	PA 42 Taf. 31, 2
-	Theben K-	(Hellenistisch oder später?)	Nicht eindeutig identifizierbar	PA 43 Taf. 32, 10
-	Theben K 104	(150-125)	Gewandsaum	PA 44 Taf. 32, 4
-	Theben K 2695	(150-125)	Knie und Oberschenkel eines Athleten	PA 45 Taf. 32, 13
-	Theben K 1641	(Hellenistisch oder später?)	Beine eines Pferdes?	PA 46 Taf. 31, 2
-	Athen NM	?	Fuß auf Bodenlinie. Darunter zwei eingekerbte Buchstaben: ER?	Wolters – Bruns 1940, 4-75 Nr. 338 mit Abb.

\* Alle Angaben v. Chr.

**Tabelle 1d. Chronologische Verteilung der panathenäischen Preisamphoren aus dem Kabirion.**

<b>Zeitraum*</b>	<b>Bentz</b>	<b>Braun</b>
500-450	2	3
450-410	3	7
410-350	<b>23</b>	<b>21</b>
350-300	8 und 1 (4. Jh. allgemein)	5
300-100	Nicht gelistet	11

Trotz der voneinander abweichenden Anzahl der Preisamphoren, wie sie Bentz und Braun rekonstruieren, wird deutlich, dass panathenäische Preisamphoren vor allem am Ende des 5. Jhs. und in der 1. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. in das thebanische Kabirion geweiht wurden. Insgesamt waren es schätzungsweise 40 panathenäische Preisamphoren.

\* Alle Angaben v. Chr.

Tabelle 2. Das böotische Alphabet\*

**ALPHA.** Α, α, und Ἀ werden auf den Vasen durchweg in archaischer und klassischer Zeit auf diese Weise geschrieben. Das ionische Α tritt ab ca. 450 v. Chr. auf, s. Tab. 4.

**BETA.** β oder β̄ unterläuft keine besonderen Veränderungen.

**GAMMA.** γ oder γ̄ entsprechen dem ionischen Γ. Ab ca. 425 v. Chr. Γ, s. Schilardi 1977, Abb. 5.

**DELTA.** δ oder δ̄ entsprechen dem ionischen Δ.

**EPSILON.** ε wird ab der Mitte des 5. Jhs. v. Chr. Ε geschrieben, s. Tab. 4; Jeffery 1961, 89.

**DIGAMMA.** Ϝ und ϝ geschrieben. Noch um 420-410 v. Chr. bezeugt, s. Tab. 4 Nr. 12; Schilardi 1977, Abb. 5 a; d.

**HETA.** Η/Ἡ/Ἡ̄ (Hauchlaut) wird ab ca. 450 v. Chr. η geschrieben, s. Jeffery 1961, 89; Blümel 1982, 91 § 102; Schilardi 1977, Abb. 5 f. Der Buchstabe η wird erstmals im letzten Viertel des 5. Jhs. v. Chr. auf thebanischen Münzen als Eta gebraucht, daneben besaß das η aber weiterhin und gleichzeitig bis zur Mitte des 4. Jhs. v. Chr. den phonetischen Wert des Hauchlauts, s. Blümel 1982, 67. 91 § 102; SEG 24, 361.

**THETA.** Θ/θ ist bis 450/425 v. Chr. nachgewiesen, danach ϑ, s. Tab. 4; Jeffery 1961, 89.

**IOTA.** Keine Veränderungen in der Schreibung des ι.

**KAPPA.** κ wird leicht verändert zu κ̄ im Verlauf des 5. Jhs. v. Chr. Es handelt sich jedoch um keine stringente Änderung.

**LAMBDA.** λ für ionisches Λ, das erstmals um 400 v. Chr. geschrieben wurde, s. Tab. 4.

**MY.** μ, μ̄, μ̂ und μ̃. In archaischer Zeit verkürzter letzter Abstrich, μ̂; ab der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. häufig bis zur Bodenlinie eingetiefter Mittelwinkel.

**NY.** ν, ν̄ und ν̂. Leichte Veränderungen in der Ausrichtung der Hasten, aber ohne eindeutig erkennbare zeitliche Stringenz. In archaischer Zeit verkürzter letzter Abstrich ν̂.

**XI.** Ξ/ξ/ξ̄ für ionisches Ξ, s. Blümel 1982, 35 § 28.

**OMIKRON.** Keine Veränderungen in der Schreibung; ο̄ oder ο̂.

**PI.** Archaisches π, spätrarchaisches sowie klassisches ϖ oder klassisches ϗ entsprechen dem ionischen Π.

**KOPPA.** Ungefähr um 456 v. Chr. fällt das Koppa ϙ aus, s. Jeffery 1961, 89.

**RHO.** Vor dem letzten Viertel des 6. Jhs. v. Chr. wurde das Rho ϱ geschrieben, ohne Abstrich; kurz vor 550 v. Chr. und danach ϱ̄ mit Abstrich, s. Wachter 2001, 12 Nr. BOI 4. 17-18 Nr. BOI 8. 227. Nach der Einführung des ionischen Alphabets wieder ϱ. Im Kabirion weisen nahezu alle Inschriften das Rho mit Abstrich auf.

**SIGMA.** Im 6. Jh. v. Chr. wird das ξ in Böotien vierstrichig geschrieben; Ende des 6. Jhs. v. Chr. dreistrichig, ζ̄. Mit Einführung des ionischen Alphabets wird ζ̄ zu ξ geändert, doch das ξ bereits um 430 v. Chr. in Verwendung, s. Tab. 4; Schilardi 1977, Abb. 5.

**TAU.** Keine Veränderungen in der Schreibung des τ.

**YPSILON.** υ, ῡ und υ̂ entsprechen dem ionischen Υ.

**PHI.** ϕ entspricht dem ionischen Φ ab der Mitte des 6. Jhs. v. Chr., s. Wachter 2001, 227.

**CHI.** χ, χ̄ und χ̂ entsprechen dem ionischen Χ.

**PSI.** ϖ̄ entspricht dem ionischen Ψ, s. Blümel 1982, 35 § 28.

**OMEGA.** Das ionische Ω tritt erstmals um 400 v. Chr. auf, s. Tab. 4.

\* Bilder und weiterführende Literatur der genannten Beispiele sind auch im Internet abrufbar in der Archivdatenbank von L. H. (Anne) Jeffery zu den lokalen Schrifttypen der spätgeometrischen bis klassischen Zeit, s. <<http://poinikastas.csad.ox.ac.uk>> (23.07.2020). Vgl. auch die allgemein ähnlichen Buchstabenformen der Vaseninschriften aus dem phokischen Kalapodi, s. Palme-Koufa 1996, 288 Tab. 1.

Während des 1. Viertels des 4. Jhs. v. Chr. wurde das ionische Alphabet als offizielle Schreibweise in Böotien eingeführt. Dieser Prozess kann jedoch nur anhand weniger staatlicher Inschriften verfolgt werden. Hierzu zählt eine thespische Inschrift, die gemäß Paul Roesch und Jean Taillardat die Gefallenen aus der Schlacht von Haliartos im Jahre 395 v. Chr. und der Schlacht von Nemea 394 v. Chr. während des Böotischen Krieges auflistet. Erstere Liste ist im epichorischen und die zweite im ionischen Alphabet abgefasst<sup>1</sup>. Guy Vottéro betont hingegen, dass die Inschrift auch aus der Zeit zwischen 378-374 v. Chr. stammen könnte<sup>2</sup>. Karin Braun setzt den Übergang zum ionischen Alphabet zu einem späteren Zeitpunkt an<sup>3</sup>. Mit Verweis auf eine thebanische Namensliste, für die das böotische Alphabet verwendet wurde und die um 370/350 v. Chr. datiert<sup>4</sup>, ordnet sie die ionischen Beischriften auf den

<sup>1</sup> Roesch – Taillardat 1966, 79-83; SEG 24, 361; Blümel 1982, 32. 67 § 77; Vottéro 1985, 404. Paul Roesch und Jean Taillardat nehmen an, dass die Einführung des ionischen Alphabets durch die Allianz zwischen Athen und Sparta während des Böotischen Krieges bedingt war. Athen hatte das ionische Alphabet im Jahre 403 v. Chr. adaptiert.

<sup>2</sup> Vottéro 1996, 165.

<sup>3</sup> Braun – Haevernick 1981, 7 Anm. 50.

<sup>4</sup> IG VII, 2427.



Kabirenbechern der Zeit nach 370 v. Chr. zu. In der genannten Inschrift wird aber ein Mischalphabet verwendet, das zwar kein Omega aber bereits das ionische Sigma, Ypsilon und Eta aufweist; Vottéro datiert sie basierend auf historischen Überlegungen zwischen 379-371 v. Chr.<sup>5</sup> Gegen eine Spätdatierung von Kabirenbechern mit Beischriften im ionischen Alphabet sprechen die genannten Gefallenenlisten aus Haliartos und ein weiterer früher Beleg: eine Inschrift aus dem südböotischen Chostia. Es handelt sich um eine Schatzinschrift thespischer Weihgaben an Hera, die im ionischen Alphabet unter Berücksichtigung der Eigenheiten des böotischen Dialekts abgefasst wurde. Nicolas Platon und Michel Feyel datieren die Inschrift um 395/380 v. Chr., Vottéro um 386 oder 378-371 v. Chr.<sup>6</sup> Eine 2006 in Theben entdeckte Inschrift, deren Buchstaben eine Mischung älterer und fortgeschrittener Typen vereint, veröffentlichten Vassilios Aravantinos und Nikolaos Papazarkadas. Es handelt sich um einen Vertrag zwischen Theben und der euböischen Polis Histiaia, der historischen Erwägungen zufolge vermutlich im 1. Viertel des 4. Jhs. v. Chr. geschlossen wurde<sup>7</sup>. In seiner Untersuchung zum Schriftwandel in Böotien grenzt Vottéro den Zeitraum, in dem offiziell zum ionischen Alphabet übergegangen wurde, auf das 1. Viertel des 4. Jhs. v. Chr. ein (s. Tab. 4)<sup>8</sup>.

Die Einführung ionischer Buchstaben hatte jedoch nicht zur Folge, dass das einheimische Alphabet und insbesondere der einheimische Dialekt vom ionischen ersetzt wurden. Noch weit bis ins 4. Jh. v. Chr. hinein wurden Inschriften mit böotischen Buchstaben geschrieben, die aber vornehmlich privater Natur sind. Nur in öffentlichen und vom Bund oder den Poleis ausgestellten Dokumenten begann sich bereits zu Beginn des 4. Jhs. v. Chr. das ionische Alphabet weitgehend durchzusetzen<sup>9</sup>. Unterdessen wurde in phonologischer sowie morphologischer Hinsicht der böotische Dialekt bis in die 1. Hälfte des 2. Jhs. v. Chr. in offiziellen und sogar bis ins 1. Jh. n. Chr. in privaten Texten beibehalten. Gleichzeitig war der Dialekt zeitlichen Veränderungen und sprachlichen Entwicklungen unterworfen<sup>10</sup>.

Die auffälligsten Veränderungen nach der Einführung der neuen Schreibweise waren das ionische Omega, Psi und Xi, die nun als einzelne Buchstaben geschrieben werden konnten, sowie die gleichzeitige Verwendung des Buchstaben  $\eta$  als Heta und Eta. Das Digamma wurde aus dialektalen Gründen bis weit ins 4. Jh. v. Chr. beibehalten<sup>11</sup>. Die Mehrzahl der Schriftzeichen wie Alpha, Delta, Theta, Lambda und Rho veränderten ihr Aussehen deutlich von archaischer bis in spätklassische Zeit (Tab. 3).

Nach schriftlicher Auskunft von Rudolf Wachter erlaubt der Schriftcharakter es jedoch nur, einen *terminus post quem* mit der ältesten Variante einer Buchstabenschreibung zu setzen. Denn je nach persönlicher Neigung stellte sich ein Teil der literaten, böotischen Bevölkerung relativ schnell auf das Schreiben in ionischen Buchstaben um und übernahm bereits vor 400 v. Chr. vereinzelt ionische Buchstabenformen (Tab. 4 Nr. 11-13). Der andere Teil hingegen bevorzugte bis weit in das 4. Jh. v. Chr. hinein die althergebrachte Schreibweise<sup>12</sup>. Daher sind alle Datierungen als relativ aufzufassen, da selbst unter Zeitgenossen die Schreibweisen divergieren und die Adaption des

<sup>5</sup> Vottéro 1996, 161-163.

<sup>6</sup> Platon – Feyel 1938, 150-151; Vottéro 1996, 167-170; s. auch Demakopoulou – Konsola 1981, 34 Nr. 239.

<sup>7</sup> Aravantinos – Papazarkadas 2012, 242-244. 250. 254 Abb. 1 (Arch. Mus. Theben, Inventarnr. 45507). Die Autoren erwähnen auch eine ähnliche Inschrift einer Statuenbasis, auf der ein Werk des Lysipp gestanden haben dürfte. Die Buchstaben dort sind jedoch durchweg ionischer Form, s. Aravantinos – Papazarkadas 2012, 243. 254 Abb. 2 (Arch. Mus. Theben, Inventarnr. 21393).

<sup>8</sup> Vottéro 1996, 174-176; s. auch Aravantinos – Papazarkadas 2012, 243-244. 248-249. 249 Anm. 51.

<sup>9</sup> Vottéro 1985, 404; Vottéro 2001, 18-19. Allgemein zu den böotischen Buchstabenformen im 6. und 5. Jh. v. Chr. sowie Beispielen von „privaten“ Inschriften auf Vasen, s. Szanto 1890, 392-393. 412-414; Wolters – Bruns 1940, 77-78; Jeffery 1961, 89-90; Wachter 2001, 9-25. 227-233. Davon ausgenommen waren womöglich die Magistraten- oder Polemarchenkürzel auf Münzen des Böotischen Bundes, s. Hepworth 1986, 38-39.

<sup>10</sup> DNP 2 (1997) 737 s. v. Boiotisch (J. García-Ramón); Blümel 1982, 46 §49. 48 §52. 65 §76. 83 §96. 91 §102; Schmitt 1997, 69. Allgemein zum böotischen Dialekt, s. Buck 1955; Blümel 1982; Roesch 1985, 138; Schmitt 1997, 66-69.

<sup>11</sup> Vottéro 1996, 167.

<sup>12</sup> Wachter 2001, 230. Selbiges gilt auch für offizielle Inschriften. Stelen mit den Namen der Hoplitensoldaten, die bei der Schlacht bei Delion im Jahre 424 v. Chr. gefallen waren, sind aus Tanagra und Thespiai erhalten. Sie waren vor den jeweiligen Massengräbern aufgestellt worden, s. Schilardi 1977, 28-32 Abb. 5; IG VII, 585. Sehr wahrscheinlich zu gleicher Zeit erstellt, weisen insbesondere die Buchstabenformen des Gammas, Xi und Sigmas jedoch deutliche Unterschiede auf, s. Schilardi 1977, 33. Paul Roesch behauptet sogar, dass die Stelen von Thespiai von zwei verschiedenen Steinmetzen beschriftet worden seien; m. E. lassen sich jedoch keine wesentlichen Unterschiede feststellen, s. Schilardi 1977, Abb. 5; Roesch 1985, 136-137.

ionischen Alphabets nicht einheitlich und gleichzeitig verlief<sup>13</sup>. Bis zu einem gewissen Grad mag hierbei auch das Material des Inschriftenträgers eine Rolle spielen, da z. B. ein Omikron leichter als rundes Oval auf Vasen gemalt (435c-d; 302, 303, 433) als geritzt werden konnte<sup>14</sup>; diese Lösung war jedoch nicht zwingend (507)<sup>15</sup>. Generell sollen die Datierungen dazu dienen, eine chronologische Orientierung zu bieten und Tendenzen aufzuzeigen.

### Tabelle 3. Chronologische Entwicklung des böotischen Alphabets

#### a) VASENINSCHRIFTEN

1. Ende 6. Jh. v. Chr. Böot. Glanztonkantharoi (a-c), Glanztonskyphos (d)<sup>16</sup> des Teisias und Theodoros, aus Rhitsona, Theben Arch. Mus. [17112](#) / [17113](#) / [23407](#) / ?:

a	⊙ Ε Ο Ρ Ο Α Ο Σ Ε Ρ Ο Ε Σ Ε	Θεόδωρος έπόεσε
b	Τ Ε Ι Σ Ι Α Σ Α Ρ Ο Ι Ε Σ Ε Ν	Τεισίας έποίησεν
c	Τ Ε Ι Σ Ι Α Σ Ε Ρ Ο Ε Σ Ε	Τεισίας έπόεσε
d	Ζ Ο Ι Α Η Ξ Θ Α Η Η Ξ Ζ Ξ Ι Γ Δ Ι Ζ Ι Γ Τ	Τεισία(ς) έπίεσεν η(ό) Αθηναοΐς

2. Letztes Viertel 6. Jh. v. Chr. Böot.-sf. Skyphos<sup>17</sup>, Athen Kanellopoulos Museum 384:

[---]Α – [---]ΟΚΕ – [---]ΤΕΡΙΑ[---] – [---]ΥΑΣ[---] – ΕΥΦΑΡΧΑ – ΕΥΦΡΟΣΥΝΗ – ΦΙΛΟΦΕΡΑ – ΕΥΦΑΡΙΑ – ΕΥΦΑΡΧΑ – ΡΟΔΟΜΑ  
= [---]α – [---]οκε [---]τέρια[---] – [---]νας[---] – Εϋφάρχα – Εϋφροσύνα – Φιλοφέρα – Εϋφάρια – Εϋφάρχα – ροδόμα

3. Um 500 v. Chr. Zwei böot.-sf. Kantharoi<sup>18</sup>, Würzburg Martin von Wagner-Museum [H 4885](#) / [H 4886](#):  
ΚΡΙΤΟΝ – ΝΙΚΑ, ΚΡΙΤΟΝ – ΝΙΚΑ und ΚΡΙΤΟΝ – ΝΙΚΑ = Κρίτον – νίκα

4. 2. Viertel des 5. Jhs. v. Chr. Böot. Glanztonkantharos<sup>19</sup> der Form 3 weiß aufgemaltem Blattkranz, aus dem Kabirion, Athen NM 10485: ΔΙΟΓΙΤΑΠΑΙΔΙΚΑΒΙΡΟ = Διογίτα Πάϊδι Καβίρω

5. 2.-3. Viertel des 5. Jhs. v. Chr. Böot. Glanztonskyphos<sup>20</sup> Typus A, aus dem Kabirion, Theben Arch. Mus.:  
⊙ΙΘΔΟΚΙΠΙΔ = Θιοδορίτα oder Θιοδαρίτα

6. Um 450 v. Chr. Att.-rf. Skyphos Typus A, aus dem Kabirion<sup>21</sup>, Athen NM 10464:  
[---]ΠΑΙΔΙΚΑΒΙ[---] = Πάϊδι Καβί{βι}[ρω].

<sup>13</sup> s. auch Aravantinos – Papazarkadas 2012, 248 Anm. 50, Zitat von Albert Schachter: „The change from epichoric to Attic-Ionic script in Boiotia – whatever its motivation – would not have happened overnight. It was a process which began, presumably, at an official level.“

<sup>14</sup> Wolters – Bruns 1940, 54-55 Nr. 149. 57 Nr. 172; 180. 59 Nr. 199. Hingegen s. Roesch 1985, 136.

<sup>15</sup> Wolters – Bruns 1940, 53 Nr. 141. 54 Nr. 145. 62 Nr. 299.

<sup>16</sup> Kilinski 1992, 253-256 Taf. 64 a-d; 65; 67, b-d. 254 Abb. 1; CVA Theben (1) 19-21 Taf. 6, 1-4; SEG 51, 589.

<sup>17</sup> Maffre 1975, 467-476. 468-469 Abb. 29-30; Wachter 2001, 18-19 Nr. BOI 10.

<sup>18</sup> Wachter 2001, 19 Nr. BOI 11 mit Lit.

<sup>19</sup> Wolters – Bruns 1940, 54 Nr. 144. 91 Taf. 18, 15 (vgl. Heimberg 1982, 128 Nr. 40 Taf. 3).

<sup>20</sup> Heimberg 1982, 131 Nr. 137 Taf. 47 (vgl. CVA Leiden (3) 61-62 Abb. 51 Taf. 158, 3; 3. Viertel 5. Jh. v. Chr.).

<sup>21</sup> Wolters – Bruns 1940, 67 Nr. 271. 86 Taf. 40, 7.

7. Mitte 5. Jh. v. Chr. Böot. Glanztonkantharos der Form 1, aus dem Kabirion<sup>22</sup>, Athen NM:

ΚΑΒΙΡΟΣ = ιαρός.

8. Um 450-430 v. Chr. Böot. Glanztonkantharos<sup>23</sup> mit weiß aufgemaltem Blattkranz, aus Thespiiai, Paris Louvre K 198/MNC 670:

ΜΟΓΕΑ ΔΙΔΟΤΙ ΤΑΙ ΓΥΝΑΙΚΙ  
 ΔΟΡΟΝ ΕΥΧΑΡΙΤ[ΟΥ] ΕΥΤΡΕΤΙΦΑΝΤΟ  
 ΚΟΤΥΛΟΝ, ὅς ἔαδαν πίε.

(1:2)

Μογέα δίδοτι ταῖ γυναί-  
 κί δορον Εὐχάρι  
 τ[οῦ] Εὐτρετιφάντο κό-  
 τυλον, ὅς ἔαδαν πίε.

Laut der Inschrift hat Mogeia seiner Frau Eucharis den Kantharos als Geschenk überreicht, damit sie ausgiebig trinken kann. Eucharis ist die Tochter des Eutretiphantos. Das Gefäß wird in der Schenkenschrift als Kolyte bezeichnet.

9. Um 440/430 v. Chr. Att.-rf. Skyphosfragmente<sup>24</sup>, aus dem Kabirion, Athen NM 10478:

ΚΑΒΙΡ[----] = Ακριδ[ίων]. Vgl. das Randfragment eines Glanztonkantharos, aus dem Kabirion<sup>25</sup>, Athen NM: [----] ΙΑΚΚΙΔΙΟΝ = [Καβίρο]ι Ακριδίων.

10. Um 424 v. Chr. Böot. Einhenkelbecher mit Glanztonüberzug<sup>26</sup>, aus dem Polyandrion bei Thespiiai, Theben Arch. Mus.:

ΑΡΙΣΤΟΛΑΟΣ                      ΚΟΡ

Αριστόλαος (auf der Schulter)

Κορ[----] (auf dem Gefäßboden)

11. Um 420-410 v. Chr. Kylix der Lotus-Palmetten-Ware<sup>27</sup>, Athen NM 9716:

ΑΒΛΔΕΕ Ι ΗΟΙΚΙΜΝΟΠΡΞ ΤΥ+ΘΥ / ΑΒΛΔΕΕ Ι ΗΟΙΚΙΜΝΟΠΡΞ ΤΥ+ΘΥ

αβ<γ>δερζηθικλμνοπρστυζφχ / αβγδερζηθικλμνοπρστυζ<φ>χ

<sup>22</sup> Wolters – Bruns 1940, 70 Nr. 294. 90 Taf. 18, 13 (vgl. Heimberg 1982, 127 Nr. 3 Taf. 1).

<sup>23</sup> Jeffery 1961, 93. 95 Taf. 9, 18; CVA Paris, Louvre (17) 47 Abb. 18 Taf. 46, 1; 3; IG VII, 3467; CEG I, 446; Lazzarini 1973/74, 357-358 Nr. 25 Taf. 73, 1 (Übs. „Essa ricorda il dono che del vaso è stato fatto da Mogeia alla propria moglie Eucharis, figlia di Eutretiphantos, „affinché essa ne beva a volontà.“); de Hoz 2014, 45 (Übs. „Mogeia le regaló a su mujer Eucharite, hija de Eutretifantos, el kolyton para que beba gustosamente“); A. P. Matthaiou, Anthologia Epigraphon <[http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient\\_greek/anthology/inscriptions/page\\_007.html](http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/anthology/inscriptions/page_007.html)> (29.09.2020) (Übs. „Ο Μογέας δίνει δόρο στη γυναίκα του Εύχαριν του Ευτρετιφάντου αυτόν εδώ τον κότυλο, για να πίνει μέχρι να σκάσει.“)

<sup>24</sup> Wolters – Bruns 1940, 57 Nr. 176. 86 Taf. 40, 7.

<sup>25</sup> Wolters – Bruns 1940, 55 Nr. 153.

<sup>26</sup> Schilardi II 1977, 32-33 Nr. 61 Abb. 7, 20. Taf. 17.

<sup>27</sup> Jeffery 1961, 94. 95 Nr. 20 Taf. 10, 20; Wachter 2001, 20-21 Nr. BOI 14; Walker 2004, 163-164 Nr. 229 Abb. 14 Taf. 121, 5-122, 1. 294-295; SEG 47 Nr. 522.

12. Um 420-400 v. Chr. [Böot.-sf. Lekane](#)<sup>28</sup>, Paris Louvre MNC 743:

ΑΘΑΝΑ (Ἀθάννα; spiegelverkehrt), ΗΕΙΛΑΚΙΕΙ (Ἡερακλεῖς; spiegelverkehrt), ΛΑΛΕΝΕΙ (Γαγενές), ΑΡΕΙΣ (Ἄρες). Frühe Verwendung des vierstrichigen Sigmas und des ionischen Thetas; attisches Gamma! Beachte die böotische Form „Athana“ anstatt Athena, s. Wachter 2001, 263 §247.

13. Um 400 v. Chr. [Böot.-sf. Skyphos](#), [433](#) des Mysterienmalers:

ΟΛΥΞΕΥΞ = Ὀλυσσ<σ>εύς. Ionisches Lambda und Ypsilon. Das zweite Ypsilon scheint flüchtiger geschrieben worden zu sein als das erste; vierstrichiges Sigma. ΒΟΡΙΑΞ = Βοριάς. Böotisches Rho und Alpha sowie vierstrichiges Sigma.

14. Um 400-375 v. Chr. [Böot.-sf. Skyphos](#)<sup>29</sup> aus Exarchos in Lokris, Athen NM 442:

ΞΙΒΩΝ ΚΑΛΟΞ = Σίβων καλός. Diese Inschrift wurde vollständig in ionischer Schrift verfasst.

#### b) INSCRIFTEN AUF METALLENE OBJEKTEN

1. Um 500 v. Chr. [Bronzestatuette eines Diskobols](#)<sup>30</sup>, aus dem Kabirion, Athen NM:

ΚΑΒΙΡΟ = Καβίριω.

2. Um 470 v. Chr. [Thebanische Preishydria](#)<sup>31</sup>, Providence, Rhode Island:

ΤΟΝ ΘΕΒΑΙΣ ΗΙΘΙΩΝ = τῶν Θεβαῖς αἰθλῶν

#### c) INSCRIFTEN AUF STEINEREN GRABSTELEN

1. Um 420/410 v. Chr. [Böot. Grabstele](#)<sup>32</sup> aus schwarzem Granit, aus Theben, Theben Arch. Mus. 57:

ΜΝΑΣΟΝ = Μνάσων

2. Um 410/390 v. Chr. [Böot. Grabstelen](#)<sup>33</sup> aus schwarzem Granit, Theben Arch. Mus. [55/56](#) / BE 43 / 240:

ΡΥΝΥΟΝ = Ῥυνχών, aus Theben; ΣΑΥΓΕΝΕΞ = Σαύγενες, aus Tanagra; ΒΥΙΛ[-] = Βύλλε; ΦΑΡΕΝΙΚ[-] = Φαρενίκος, aus Asopia.

3. Um 400/390 v. Chr. [Böot. Grabstele](#)<sup>34</sup>, aus Aliki (Südböotien), Theben Arch. Mus.: ΦΙΛΩΤΕΡΑ = Φιλωτέρα.

<sup>28</sup> Ure 1935, 79-80 Abb. 1-3; Wolters – Bruns 1940, 132 Taf. 34, 1-3. 136 Schlußvignette; LIMC IV 1 (1988) 150 s. v. Gagenes (F. Vian); LIMC II 1/2 (1984) 482 Nr. 44 Taf. 363 s. v. Ares (Ph. Bruneau); CVA Paris, Louvre (17) 36-37 Taf. 31, 3; 34, 1-4; 40, 1; Wachter 2001, 21 Nr. BOI 15 mit Anm. 85. 263 §247.

<sup>29</sup> Collignon – Couve 1902, Nr. 1114 Taf.38; Scheibler 1995, 120 Abb. 108; Daumas 2000a, 117-123. 123 Abb. 1-5; Wachter 2001, 23 Nr. BOI 19 Abb.; vgl. die Gefäßform eines Skyphos von der Athener Agora, s. Sparkes – Talcott 1970, 260 Nr. 349 Abb. 4 Taf. 16, um 400-375 v. Chr.

<sup>30</sup> Schmaltz 1980, 154-156 Nr. 420 Taf. 24.

<sup>31</sup> Jeffery 1961, 93. 95 Taf. 9, 16; vgl. die Beischrift auf panathenäischen Preisamphoren, s. Bentz 1998, 57-59.

<sup>32</sup> Demakopoulou – Konsola 1981, 73-75 Nr. 54; Vollgraff 1902, Taf. 7; Karouzos 1934, Nr. 54 Abb. 24; Schild-Xenidou 2008, 288-289 Nr. 55 Taf. 20. Abklatsch der Inschrift, s. Threpsiadis 1963, Beil. 2 VI.

<sup>33</sup> Demakopoulou – Konsola 1981, Taf. 39. Nr. 55 (Rhynchon); 56 (Saugenes); BE 43 (Byille); 240 (Pherenikos); Karouzos 1934, Nr. 56 Abb. 26 (Saugenes); Vollgraff 1902, Taf. 8 (Rhynchon); Schild-Xenidou 2008, 290-291 Nr. 57 Taf. 22 (Rhynchon). 289-290 Nr. 56 Taf. 21 (Saugenes). 292 Nr. 59 Taf. 23 (Byille). 292-293 Nr. 60 Taf. 24 (Pherenikos). Abklatsch der Inschriften, s. Threpsiadis 1963, Beil. 1 III (Pherenikos); 2 IV (Saugenes); V (Rhynchon); VII (Byille).

<sup>34</sup> Demakopoulou – Konsola 1981, 72 Nr. 131 Taf. 38; Schild-Xenidou 2008, 296-297 Nr. 66 Taf. 27.

Tabelle 4. Geritzte und gemalte Inschriften auf Kabirenbechern\*

Katalognummer	Weihinschrift aufgemalt	Weihinschrift eingeritzt	Beischrift aufgemalt
Wolters – Bruns 1940, 59 Nr. 200		ΚΙΝΥΥ [----] Κινύξ oder Κινυχ[ός] Böotisches Ypsilon, Xi oder Chi.	
Wolters – Bruns 1940, 62 Nr. 226 a		ΤΙ [Μ-----] Τιμ[----]	
Wolters – Bruns 1940, 64 Nr. 251		ΔΑΣΣ [----] Δαεσσ[----] Böotisches Sigma.	
IG VII 4099 (Frgmt)		[----]ΤΑ[----]	
IG VII 3805 (Frgmt)		[ηιαρό]ς Καβίρο	
Wolters – Bruns 73-74 Nr. 328	ΚΑ [ϐ-----] Καβ[ίρω] oder Καβ[ίροι]		
Wolters – Bruns 1940, 74 Nr. 329	[----]Αϐ [----] [Κ]αβ[ίρω] oder [Κ]αβ[ίροι]		
<a href="#">89</a>		[----]Αξ [----]	
<a href="#">129</a>		ΗΙ	
<a href="#">159</a>		[----]ΑΝΑ [----]	
<a href="#">222</a>		ΗΙ	
<a href="#">302</a>			ΜΙΤΟϞ ΚΡΑΤΕΙΑ ΠΡΑΤΟΛΑΟϞ ΠΑΙϞ ΚΑΒΙΡΟϞ ΞΑΤΥ [ΡΑ] = Μίτος Κράτεια Πρατόλαος Παῖς Κάβιρος. Σάτυρα Böotisches Rho, Pi, Lambda und Ypsilon. Ionisches Sigma. Nicht früher als 420/410 v. Chr.
<a href="#">303</a>			ΚΕΦΑΙΟϞ = Κέφαλος Böotisches Phi, Lambda und Sigma.
<a href="#">309</a>			[----]ϐ[ϐ]ΥΩΝ = [----]ΡΥΩΝ oder [----]ΚΥΩΝ Ionisches Ypsilon und Omega. Nicht früher als 400 v. Chr.

324 (Abb. 25, 324)		[----]ϰΕΙ[----]ΑΒΙΡΟΙ <sup>35</sup> Böotisches Lambda und Gamma.	
<a href="#">326</a>		HE = H(ιαρὸς) ε(ιμί)	
<a href="#">346</a>		[----]TK[----]	
<a href="#">366</a>			HEPA A = Héra Δ Böotisches Rho.
<a href="#">398</a>			KIPKA = Kίρκα Böotisches Rho.
<a href="#">423</a> (Hals einer Kanne)	ξ ΜΙΚΡΟΣ ΑΝΕΘΕΚΕ ΚΑΒΙΡΟΙ Böotisches Rho. Ionisches Sigma und Theta. Inschrift nicht früher als 430 v. Chr.		
<a href="#">433</a>			ΟΛΥΞΕΥΣ ΒΟΡΙΑΣ = Όλυς<σ> εὐς Βορίας Böotisches Rho und Alpha. Ionisches Lambda und Sigma. Nicht früher als 400 v. Chr.
443 ( <a href="#">443a</a> )		Ε[----]ΡΕ[----] Böotisches Rho.	
507		ΗΙΑΚΟΣ ΤΟΚΑΗΡΟ: ΕΥ[----] <sup>36</sup> Böotisches Heta, Rho, Sigma und Alpha. Vor 400 v. Chr.	
582		[----]Α:ΚΑ [ΒΙΡΟ]	
<a href="#">583</a>		Η Böotisches Heta.	
584	[κ]ΑΒΙΡΟ Böotisches Alpha und Rho.		[κ]ΑΒΙΡΟ [Σ]
585	[----]ΝΟ [Ψ/Υ]		[----]ΝΟ [Ψ/Υ]
<a href="#">586</a>	[----]ΝΙ [----]		[----]ΝΙ [----]
587	ΑΝ [ΕΘΕΚΕΝ ----]		
588		[----]ΗΙ ΑΡΟΞ [----] Ionisches Rho und Sigma.	

\* Die ionischen Buchstaben können zeitlich um 400 v. Chr. angesetzt werden.

<sup>35</sup> Emil Szanto und Paul Wolters rekonstruieren [Ασέ]λυει[α Κ]αβίροι – „Aselgeia dem Kabiros“, s. Wolters – Bruns 1940, 52-53 Nr.136. Das Wort ἀσέλγεια, s. Liddell – Scott 255 s. v. ἀσέλγεια: *licentiousness, wanton violence*, steht neben der Bedeutung von Ungehörigkeit in enger Verbindung zu Spott und Beleidigung. Die Wortbedeutung verweist in den Bereich des bössartigen Lachens oder des sich über jemanden lustig Machens, s. Halliwell 1991, 287 mit Anm. 29. Als Eigenname ist *Aselgeia* jedoch nicht belegt!

<sup>36</sup> Die Aussage von Björn Forsén, keiner der Kabirenbecher sei „inscribed as dedication“, stimmt demnach nicht, s. ThesCRA I (2004) 307 s. v. b. VI. cups (B. Forsén).

Tabelle 5. Weibliche Eigennamen auf Votiven aus dem Kabirion\*

	Objekt	Inscription	Transkription	Datierung
Wolters – Bruns 1940, 39 Nr. 28 (= Schmaltz 1980, 76-77 Nr. 305 Taf. 16)	Bronzestier	ΔΙΟΝΙΤΟΚΑΒΙΡΟΙ	Διογίτω Καβίροι	5. Jh.
39 Nr. 29 (= Schmaltz 1980, 81-82 Nr. 333 Taf. 18)	Bronzestier	ΞΕΝΥΛΙΣ ΤΟΙΠΑΙΔΙ	Ξενυλίζ τοῖ Παῖδι	spätes 6. Jh.
49 Nr. 99	Randfrgmt. Kantharos	ΑΡΓΕΙΑΚΑΒΙΡΟΙ	Αργεία Καβίροι	5. Jh.
50 Nr. 109	Randfrgmt. Kantharos	ΚΟΘΙΝΑΚΑΒΙΡΟ [----]	Κοθίνα Καβίρο[ι]	500-425
50 Nr. 110	Randfrgmt. Kantharos	[----]ΚΩΡΕΤΙΣΚΑΒΙΡΟΣ	[Κω]ρέτις <ιρο> τοῖ Καβίρο<ς>ι	5. Jh.
50 Nr. 111	Randfrgmt. Kantharos	[----]ΚΩΡΕΤΙΣΚΑΒΙΡΟΙ [----]	[Κω]ρέτις Καβίρ[οι]	5. Jh.
50 Nr. 112	Randfrgmt. Kantharos	[----]ΚΩΡΕΤΙΣΚ [----]	[Κω]ρέτις Κ[αβίροι]	5. Jh.
51-52 Nr. 123	Henkel eines großen Kantharos	ΤΙΜΟΛΛΩΚΑ [----]	Τιμολλῶ · Κα[βίροι]	5. Jh.
54 Nr. 144. 91 Taf. 18, 15 (vgl. Heimberg 1982, 128 Nr. 40 Taf. 3)	Kanthalos Form 3	ΔΙΟΓΙΤΑΠΑΙΔΙΚΑΒΙΡΟ	Διογίτα Πάιδι Κάβιρω	2. Vt. 5. Jh.
54 Nr. 146	Randfrgmt. Kanthalos	ΗΠΟΤΙΜΑΤΟΙΓΑ [----]	Ηποτίμα τοῖ Πά[ῖδι]	5. Jh.
55 Nr. 155	Randfrgmt. Glanztonnapf	ΠΡΑΤΟΧΑΡΙΣ ΤΟΙ [----]	Πρατόχαρις τοῖ [Καβίροι]	5. Jh.
56 Nr. 158	Randfrgmt. Kanthalos	ΤΙΜΟΛΛΩΤΟ [----]	Τιμολλῶ το[ῖ Καβίροι]	5. Jh.
56 Nr. 159	Randfrgmt. Kanthalos	[----]ΧΑΡΟΠΙΣΤΟ [----]	Χαροπίς το[ῖ Καβίροι]	5. Jh.
58 Nr. 187	Randfrgmt. Kanthalos	ΔΙΟΝΙΤΟ [----]	Διογίτω [----] oder Διογίτων (♂)	5. Jh.
59 Nr. 196	Randfrgmt. Skyphos	[----]ΗΠΥΛΛΑ [----]	[Η]ιπύλλα	5. Jh.
59-60 Nr. 202	Randfrgmt. Glanztonskyphos	[----]ΚΛΕΜΕΛΑ	[----]καὶ Κλεμέλα	5. Jh.
60 Nr. 208	Henkel eines Kanthalos mit Sporn	ΜΙΦΥΛΑ	Μιφύλα	spät-archaisch
63 Nr. 232	Frgmt. Kanthalos	[----]ΑΚΚΟ	[Μυλ]ακκῶ	5. Jh.
41 Nr. 48 (= Schmaltz 1980, 88 Nr. 350 Taf. 21)	Bronzestier	ΚΑΛΙΣΤΑΡΧΑΚΑΒΙΡΥ	Καλιστάρχα Καβίρυ	nach 400
41 Nr. 46	Bronzenes Rad	ΞΕΝΩΝΚΗΠΥΡΙΠΠΑΚΑ ΒΙΡΥΚΗΠΑΙΔΙ	Ξένων κή Πυρίππα Καβίρυ κή Παῖδι	hellen.
< <a href="https://collections.mfa.org/objects/152698/votive-bull">https://collections.mfa.org/objects/152698/votive-bull</a> > (29.09.2020)	Bronzestier Boston MFA 67.743	ΟΝΙΠΩΨ ΗΙΡΟΣ ΤΟΠΑΔΑ	Ὄνιπῶ ψι(α)ρὸς τῶ Παῖδα(= ος?)	nach 400
Heimberg 1982, 130 Nr. 117 Taf. 8	Einhenklige Tasse	ΜΥΡΤΙΑ	Μυρτία	1. Vt. 5. Jh.
K 3032b (unpubl.)	Randfrgmt. Kanthalos	[----]ΚΕΡΤΙΣ	[Καλλιστα]ρέτις	5. Jh.
K 2125 (unpubl.)	Randfrgmt. Kanthalos	[----]ΔΙΟΓΙΤΑΚΑΒΙΡΟΙ	[Διο]γίτα Καβίροι	5. Jh.

K 1411 (unpubl.)	Wandungs- frgmt. Kantharos	[----]ΙΚΑΤΟΙΚΑΒ[----]	[----]ικα τοῖ Καβ[ίροι]	5. Jh.
<a href="#">K 1694</a> (unpubl.)	Randfgmt. Kantharos	[----]ΙΥΑΚΑΒ[----]	[Καλ]λίχα Καβ[ίροι]	5. Jh.
K 2181 (unpubl.)	Frgmt. Kabirenbecher	[----]Α:ΚΑ[----]	[----]α · Κα[βίροι]	klassisch
K 2552 b (unpubl.)	Randfgmt. offenes Glanztongefäß	Η ΜΥΡΤΙΑ[----]	Μυρτία oder Μυρτίας (♂)	5. Jh.

\* Die Endungen -α, -ω, -οτις, -ωτις, -ιχα, -ιλλα, oder -υλλα determinieren weibliche Namen, -ις sowohl weibliche als auch männliche, s. Vottéro 1985, 406-408; Wachter 2001, 249-254 §228-236. Hierzu sei angemerkt, dass böotische Eigennamen, die auf -ει, -ιδα, -εα oder -ικα enden, oftmals auch männlichen Geschlechts sein können, s. Blümel 1982, 233.



## Appendix

### 1. Das Oeuvre der Branteghemwerkstatt

1. Böot.-sf. Pyxis mit Pagodendeckel (namengebendes Stück), auf dem Deckel Greif und zwei Löwen, auf dem Wandungsfries flankieren zwei Niken einen Wagenlenker im Ziegenge-spann, daneben ein Eros mit Kränzen, ehemals Slg. Branteghem, um 400 v. Chr.
2. Böot.-sf. Lebes mit Pagodendeckel, Tierfries mit Löwe, Panther, Stier und Leopard, rf. Frauenkopf auf dem Deckel, Kopenhagen NM 4708, um 430/400 v. Chr.
3. Böot.-sf. Lebes, Greif und Panther, Athen NM (?), um 430/400 v. Chr.; Wolters – Bruns 1940, Taf. 26, 7.
4. Böot.-sf. Lebes, Fries mit Vögeln und Lotusblüten, Heidelberg Antikenmus. der Univ. 182, um 430/400 v. Chr.; Wolters – Bruns 1940, Taf. 60, 8; Burrows – Ure 1909, 394 Abb. 4 c; CVA Heidelberg (1) 48 Taf. 28, 5-6.
5. Böot.-sf. Lebes, umlaufende Efeuranke, Bonn Akad. Kunstmus. 740, um 430/400 v. Chr.; Ure 1933, 31 Nr. 5. 27 Abb. 27.
6. Böot.-sf. Lebes, Fries mit Vögeln und Palmetten, Chicago Classical Collection of the Univ. R 251, um 430/400 v. Chr.; Johnson 1949, 244-245 Taf. 34 a; 35 a.
7. Böot.-sf. Lebes, Theben Arch. Mus. (?), zwei Ziegen, Stier (?), Hund (?) und Pantherkatze (alle Figuren sind als reine Silhouette angelegt), rf. Frauenkopf auf dem Deckel, um 430/400 v. Chr.; Johnson 1949, 244 Taf. 34 b-c.
8. Böot.-sf. Lebes, umlaufende Efeuranke, Athen NM 12694, vgl. Nr. 5.; unpubliziert.
9. Böot.-sf. Lebes, umlaufende Efeuranke, München Antikenslg. (?), vgl. Nr. 5; unpubliziert.
10. Böot.-sf. Lebes, Panther und Greif, Athen NM Nicole 955, s. Ure 1940-45, 22 Nr. 13, unpubliziert.
11. Böot.-sf. Lebes, weiße Eber und Löwen im Relief, Athen NM 12539, 1. Hälfte 4. Jh. v. Chr.; Sparkes 1967, 127 Taf. 22.
12. Böot.-sf. Askos, Tierfries mit Hund, Reh, Panther/Löwe, Hase und Hund, Athen NM (?), letztes Viertel 5./1. Viertel 4. Jh. v. Chr.; Wolters – Bruns 1940, Taf. 26, 3-5.
13. Böot.-sf. Askos, Blattkranz, Vogel am Louterion, Lotus, Hase und Hund auf dem Deckel, Berlin Staatl. Museen 4518, letztes Viertel 5./1. Viertel 4. Jh. v. Chr.; Wolters – Bruns 1940, Taf. 60, 3-4.
14. Böot.-sf. Askos, Olivenkranz mit Punktzweigen, Myrtenkranz, Punktrossetten, Greifen, Athen NM Nicole 959, letztes Viertel 5./1. Viertel 4. Jh. v. Chr.; Wolter – Bruns 1940, Taf. 60, 7.
15. Böot.-sf. Stamnos-Pyxis im Lotus-Palmetten-Dekor, Brüssel Musée Cinquantaire A 78, um 430 v. Chr.; Ure 1940-45, Taf. 7, 4.
16. Böot.-sf. Stamnos-Pyxis im Lotus-Palmetten-Dekor, Würzburg Martin-von-Wagner-Mus. L 220, frühes 4. Jh. v. Chr. (s. auch Walker 2004, 160 Nr. 220).; Langlotz 1932, 125 Nr. 657 Taf. 220.
17. Böot.-sf. Stamnos-Pyxis im Lotus-Palmetten-Dekor, Reading Univ. Mus. 26.iv.4, um 400 v. Chr.; Ure 1953, Taf. 72, 36.
18. Böot.-sf. Stamnos-Pyxis, mit Kopfappliken, München Antikenslg.
19. Böot.-sf. Lotus-Palmetten-Kylix, St. Petersburg Eremitage [793], um 400/390 v. Chr.; Ure 1953, Taf. 72, 37-38.
20. Böot.-sf. Lotus-Palmetten-Kylix mit rf. Frauenkopf im Medaillon, Mannheim Reiss-Engelhorn-Museen Cg 142, um 400/390 v. Chr.; CVA Mannheim (1) 25-26 Taf. 12, 1-2; 4; Avronidaki 2007, Taf. 7.
21. Böot.-sf. Lekane, rf. Frauenkopf im Medaillon, Efeuranke mit Punktrossetten (einige davon Dreipunktrossetten mit ungleichmäßig großen Punkten), Bonn Akad. Kunstmus. 1766, um 400 v. Chr.; Ure 1933, 36-38 e) Nr. 1. 37-38 Abb. 37-38.

22. [Böot.-sf. Lotus-Palmetten-Pyxis](#), Efeuranke am Deckelrand, Heidelberg Antikenmus. der Univ. 186, um 400 v. Chr.; Wolters – Bruns 1940, Taf. 60, 5; CVA Heidelberg (1) 50 Taf. 29, 8.
23. [Böot.-sf. Lotus-Palmetten-Pyxis](#), Nafplio Arch. Mus. 97, um 430 v. Chr.; Ure 1940-45, Taf. 6, 2.
24. [Böot.-sf. Lotus-Palmetten-Pyxis](#), Reading Univ. Mus. 26.iv.1, um 430 v. Chr.; Ure 1940-45, Taf. 6, 1.
25. [Böot.-sf. Lotus-Palmetten-Pyxis](#), Vögel und Palmette, Würzburg Martin-von-Wagner-Mus. L 656, um 400 v. Chr.; Ure 1953, Taf. 72, 35.
26. [Böot.-sf. Lotus-Palmetten-Pyxis](#) mit Pagodendeckel, München Antikenslg. 7408, um 430 v. Chr. (s. auch Ure 1940-45, 22 Nr. 4).; Ure 1953, Taf. 72, 33.
27. [Böot.-sf. Pyxisdeckel](#), Reading Univ. Mus. 25.viii.5, um 430 v. Chr.; Ure 1940-45, Taf. 6, 3.
28. [Böot.-sf. Deckel](#) auf rf. Kelchkrater des Malers des Parisurteils, Athen NM 1383, um 430 v. Chr.; Lullies 1940, 13 Taf. 8; 10, 1.
29. [Böot.-sf. Deckel](#), Löwen und Greifen, Berlin Antikenslg. D 680, s. Ure 1940-45, 22 Nr. 8; unpubliziert.
30. [Böot.-sf. Hals- und Schulterfragment einer Kanne](#), aus dem Kabirion, Vögel und Volutenblume; Wolters – Bruns 1940, Taf. 20, 5.
31. [Böot.-sf. Pagodendeckel](#), aus dem Kabirion, Efeuranke, Athen NM (?), um 400 v. Chr.; Wolters – Bruns 1940, 104 Nr. K 50 Taf. 45, 4.
32. [Fragment der Lotus-Palmetten-Ware](#) aus den neuen Kabiriongrabungen: **165**.
33. [Fragment einer böot.-sf. Oinochoe](#), aus dem Kabirion, Athen NM 10530 (Abb. 16).
34. [Kabirenbecher 356](#) (Abb. 23-24, **356**).
35. [Kabirenbecher 408](#).
36. [Fragment eines Kabirenbeckers 80](#).

## 2. Das Oeuvre des Malers des Großen Athener Kantharos (GAK)

1. [Böot.-rf. Kantharos\\*](#), bärtiger Gelagerter mit Dienerin – Krieger und Wagenlenker im Zweigespann, Athen NM 1372. Die gleiche Vasenform haben große Glanztonkantharoi aus dem Polyandron bei Thespiai (424 v. Chr.), s. Schilardi II 1977, 317-335 Nr. 196-220 Abb. 12 Nr. 213 Taf. 37-38; Avronidaki 2014, 98 Nr. 3.
2. [Böot.-rf. Kantharos\\*](#), Gelagerter mit Schwan – Bellerophon auf Pegasos, Athen NM 12487, 430/410 v. Chr.; s. Lullies 1940, Taf. 20, 2; Avronidaki 2014, 98 Nr. 5; Avronidaki 2015, 239 Abb. 2. Zur Vasenform s. Nr. 1.
3. [Böot.-rf. Kantharos\\*](#), Reiter im „bunten“ Gewand – ausschreitender Krieger und Schwan auf Säule, Athen NM 12486, 430/410 v. Chr.; s. Lullies 1940, Taf. 19, 2; 20, 1; Avronidaki 2014, 98 Nr. 4; Avronidaki 2015, 239 Abb. 1. Zur Vasenform s. Nr. 1.
4. [Böot.-rf. Kantharos](#), Reiter – Gelagerter mit Kranz in der Hand, Paris Louvre CA 1139, 430/410 v. Chr.; CVA Paris, Louvre (17) Taf. 41, 1-4; Avronidaki 2014, 100 Nr. 25. Zur Vasenform s. Nr. 1.
5. [Böot.-rf. Kantharos](#), Krieger – Reiter, Athen NM 12259, 430/410 v. Chr. Lullies 1940, Taf. 22, 1-2; Avronidaki 2014, 100 Nr. 24. Zur Vasenform s. Nr. 1.
6. [Böot.-rf. Kelchkrater\\*](#), Göttin im Rehgspann – geflügelte Göttin fliegend, Paris Louvre CA 1795, um 420 v. Chr.; CVA Paris, Louvre (17) 43-44 Taf. 42, 1-3; Avronidaki 2014, 98 Nr. 2.
7. [Böot.-rf. Kelchkrater\\*](#), Athena im Viergespann – geflügelte Göttin mit Tablett, London BM 1910,0418.1, um 420/400 v. Chr.; Lullies 1940, Taf. 18, 1-2; Avronidaki 2014, 98 Nr. 1.
8. [Böot.-rf. Glockenkrater](#), Ruder schwingende Skylla – Frau am Louterion, Paris Louvre CA 1341, um 400 v. Chr.; Avronidaki 2014, 100 Nr. 16; CVA Paris, Louvre (17) 45 Taf. 44, 3-4; 45, 1-2.
9. [Böot.-rf. Glockenkrater](#), Danae empfängt den Goldregen – Flöte spielende Sirene, Paris Louvre CA 925, um 400 v. Chr.; CVA Paris, Louvre (17), Taf. 44, 1-2. 45, 3-4; Avronidaki 2014, 100 Nr. 15.
10. [Böot.-rf. Glockenkrater](#), Danae empfängt den Goldregen – Eros auf einer Ziege reitend, Athen NM 12593, um 420 v. Chr.; Lullies 1940, Taf. 23, 1; Avronidaki 2014, 99 Nr. 6 (Art des Malers des GAK).
11. [Böot.-rf. Glockenkrater](#), Frau am Louterion – Hippokamp, Frauenkopf auf dem Deckel, New York MMA 06.1021.232, um 420 v. Chr.; Avronidaki 2007, Taf. 5; Ure 1953, Taf. 66, 1-3; Avronidaki 2014, 100 Nr. 14.
12. [Böot.-rf. Glockenkrater](#), Frau am Grab eines Kriegers mit dessen Waffen – Krieger, St. Petersburg Eremitage B. 2610, um 420/400 v. Chr.; Lullies 1940, Taf. 23, 2; Sabetai 2012, 131 Abb. 17-20; Avronidaki 2014, 100 Nr. 17.
13. [Böot.-rf. Glockenkrater](#), Mänade, Dionysos und kleiner Satyr – Frau im Viergespann und Zielsäule, Athen NM 19507, um 400 v. Chr. (Taf. 60, 5 a-b); s. Lullies 1940, Taf. 24, 1-2; Avronidaki 2014, 99 Nr. 8.
14. [Böot.-rf. Glockenkrater](#), Frau mit Fackel und Tablett – fliegende Iris, München Antikenslg. 3059 / NI 6045, Anfang 4. Jh. v. Chr.; s. Lullies 1940, Taf. 28, 1-2; Avronidaki 2014, 99 Nr. 11.
15. [Böot.-rf. Glockenkrater](#), Frau mit Fackeln auf Felsen sitzend – Schwan, Athen NM 19506, 430-420 v. Chr.; s. Avronidaki 2014, 87 Abb. 12 a-b. 99 Nr. 7; Avronidaki 2015, 240 Abb. 3 a-b.
16. [Böot.-rf. Glockenkrater](#), Frau mit Fackeln läuft – Schwan, Athen NM 27977, 430-420 v. Chr.; Avronidaki 2014, 99 Nr. 9; Avronidaki 2015, 241 Abb. 4 a-b.
17. [Böot.-rf. Glockenkrater](#), Frau mit Fackeln läuft – Schwan, Athen Privatbesitz, s. Avronidaki 2014, 99 Nr. 10; Avronidaki 2015, 242 Abb. 5 a-b.
18. [Böot.-rf. Glockenkrater](#), Siegerehrung: links bekränzt Nike einen nackten Jüngling (in Frontalansicht) mit ‚cut‘ über dem rechten Auge, rechts davon bartloser Mann mit Stab, Mantel

- und Petasos (Schiedsrichter) sowie nackter Jüngling (Verlierer) nach rechts gewendet, Athen NM 4234; Valavanis 1990, 344 Abb. 19. [Nicht bei Avronidaki]
19. Fragment eines böot.-rf. Kraters, Fuß und bekleidetes Bein eines Reiters auf einer weiblichen Ziege nach links springend, München Antikenslg. 3062, Anfang 4. Jh. v. Chr.; unpubliziert. [Nicht bei Avronidaki]
  20. Böot.-rf. Pyxis, umlaufend Skylla, Hippokamp und Seedrache, Würzburg Martin-von-Wagner-Mus. L 821, um 400 v. Chr.; Langlotz 1932, 146 Nr. 821 Taf. 238; Avronidaki 2914, 100 Nr. 23.
  21. Böot.-rf. Pyxis, Musen ähnliche Frauen in Landschaft, Athen Sammlung Moutoussi, 430-420 v. Chr.; Avronidaki 2014, 82-86 Abb. 1-10. 100 Nr. 22; Avronidaki 2015, 242 Abb. 6.
  22. Böot.-rf. Glockenkrater, Aphrodite auf Ziege – Palmette, München Antikenslg NI 7531, um 430/410 v. Chr.; Avronidaki 2014, 100 Nr. 12.
  23. Böot.-rf. Glockenkrater, New Haven Yale Univ. Art Gallery 1913.194, 430/410 v. Chr.; Avronidaki 2014, 95 Abb. 19 a-b. 100 Nr. 13.
  24. Böot.-rf. Glockenkrater, Nereide auf Delphin, Sammlung Tombros Athen, 430/410 v. Chr.; Avronidaki 2014, 100 Nr. 18.
  25. Fragment böot.-rf. Glockenkraters, Frau mit Opfertablett und Fackel, Tübingen Antikenslg. 5486, 430/410 v. Chr.; Avronidaki 2014, 100 Nr. 19.
  26. Böot.-rf. Kelchkrater, Paris entführt Helena auf Gespann – Nike mit Panther, Eros in Gänsewagen, New York MMA 57.11.3, 430/410 v. Chr.; Avronidaki 2014, 100 Nr. 20.
  27. Böot.-rf. Kantharos, Krieger – Krieger, ehemals Kunsthandel, 430/410 v. Chr.; Avronidaki 2014, 100 Nr. 26.
  28. Kabirenbecher 369.
- \* Avronidaki 2014, 98, rechnet nur diese Gefäße zum Oeuvre des Malers des GAK. Alle übrigen Vasen ordnet sie seinem Werkstattkreis zu.

### 3. Die ‚hellenistische Aufschüttung‘

Die ersten Grabungsarbeiten im Kabirion begannen am 20. Dezember 1887 im Opfergrubenan-nex sowie nördlich und südlich davon. Bald deckten die alten Ausgräber den ‚Torbau A‘, die nördliche Treppenanlage G und die ‚Stufengrube F‘ auf – im Grabungstagebuch zunächst als „Cisterne“ benannt –, die beide frühestens in hellenistische Zeit zu datieren sind (Plan 3). Im Anschluss wurde der Nordabschnitt der ‚Älteren Grenzmauer‘ freigelegt und die an den ‚Torbau‘ angrenzenden Räume E und D.

Sechs Tage gruben die Arbeiter durch „Raubgrabungsschutt“ oder gestörte Schichten, die zum einen 800 nahezu ausschließlich ornamental bemalte Kabirenbecherfragmente enthielten, die Franz Winter in Auswahl zeichnerisch in sein Skizzenbuch aufgenommen hatte<sup>1</sup>. Aus vorhellenistischer Zeit stammen ebenfalls laut Grabungstagebuch ca. 1350 „wertlose Scherben“ – es handelte sich wohl um Grob- und/oder Glanztonkeramik – und ca. 700 fragmentierte und ganz erhaltene Terrakottatiere, ferner Münzen, Glasperlen, Knochen, Eisenmesser und neun Metalltiere. Zum anderen war die Schuttschicht mit zahlreichen Architekturteilen, Fragmenten römischer Gewandstatuen und ca. 650 hellenistischen Unguentarien versetzt. Innerhalb letzterer Fundgattung datieren die ältesten Vertreter um 300 v. Chr.<sup>2</sup>. Sie bilden somit einen allgemeinen Indikator für die Datierung der zugehörigen Schichten in frühhellenistische Zeit oder später.

Am 28. Dezember 1887 erreichte man erstmals Schichten, die ausschließlich Material der vorhellenistischen Zeit enthielten. Zunächst wurden östlich der Treppe, nachdem drei Bronze-tiere „in unbearbeitetem Boden“ ans Tageslicht befördert worden waren, bei ungefähr +28,10<sup>3</sup> „Brandspuren und Kohlenreste“ und südöstlich der Treppe bei ungefähr +28,60, eine „20cm starke verbrannte Erdschicht“ angetroffen, deren Fortsetzung am 5. Januar 1888 in nächster Nähe nördlich des Tempels auf der Höhe der Kultbildbasis aufgedeckt wurde<sup>4</sup> (Plan 3). Darunter stießen die Ausgräber dann auf eine mächtige Schicht von „massenhaft Vasenfunden“ von vor allem schwarzer Glanztonware:

<sup>1</sup> Kabirionarchiv DAI Athen, Nachlass Nr. 5.

<sup>2</sup> Heimberg 1982, 92-93. Die 650 Stück bilden im Groben die Gesamtanzahl aller bei den alten Grabungen dokumentierten Unguentarien. Sie stammen vor allem aus dem Bereich oberhalb der Treppe G und östlich sowie nord- und südöstlich von selbiger (Plan 3). Diese Unguentarien befanden sich oberhalb der Aschenschichten, aber einige wenige wurden östlich der Treppe (28.12.) nahe dem Mutterboden gefunden, s. Wolters – Bruns 1940, 94. Daraus folgt, dass die hellenistische Aufschüttung frühestens um 300 v. Chr. datiert.

<sup>3</sup> Die Höhen sind nur als ungefähre Angaben zu verstehen, da die alten Ausgräber keine Nivellements eingemessen haben. Ich habe jedoch ausgehend von den Beschreibungen im Tagebuch, den noch erhaltenen Mauern sowie den Angaben bei Heyder – Mallwitz 1978, 10-11. 11 Abb. 4-5. 12 Abb. 6 die Höhen zu rekonstruieren. Die ehemalige OK der Grenzmauer muss im Norden, wo sie in vier Lagen aufgeschichtet war, s. Heyder – Mallwitz 1978, Taf. 8 c (Photographie von 1888), bei einer Quaderhöhe von 40-45cm eine Gesamthöhe von ca. 1,60-1,80m besessen haben, s. Heyder – Mallwitz 1978, 22. Die UK ist noch erhalten und liegt bei +29,00, s. Heyder – Mallwitz 1978, 23. Daraus ergibt sich eine ehemalige Maueroberkante bei ca. +30,60-30,80. Diese Höhe wird durch den Fund eines Bronzetieres bestätigt, der „oestlich der großen Treppe unter der von der obersten Stufe östlich laufenden Mauer [= ‚Ältere Grenzmauer‘] 1,60 tief, 4,85 von der Ostwand der Cisterne [= F] entfernt“, s. Tagebuch 1887/88, 28. Dezember 1887, gefunden wurde, d. h. die Figurine wurde knapp unterhalb der Mauer bei +29,00 ausgegraben.

<sup>4</sup> An der Nordseite des Tempels liegt die untere Aschenschicht bei +28,90-28,70, s. Heyder – Mallwitz 1978, 12 Abb. 6. Womöglich handelt es sich hier um dieselbe Schicht „verbrannter Erde“. Hinsichtlich des Höhenunterschieds der Aschenschicht sei an die Geländesenkung nach Nordwesten hin erinnert.

„Unterhalb von Mauer V [= Nordabschnitt der ‚Älteren Grenzmauer‘, d. h. tiefer als +28,50-29,00] und in gleicher Tiefe daneben wurden Bronze- und Bleistiere, Scherben namentlich von schwarzgefirnißten Gefäßen (neben anderen jüngeren bis zum IV. Jahrh. etwa) und Bruchstücke z. T. sehr schöner Terrakotten gefunden. Auch das messerklingenartig gestaltete Eisen kommt wieder in großer Menge zu Tage.“ (Tagebuch 1887/88, 28. Dezember 1887)<sup>5</sup>

Direkt unterhalb der ‚Älteren Grenzmauer‘ stieß man nicht auf Aschenschichten, vermutlich da diese beim Ausschachten des Mauergrabens entfernt wurden, so dass die Mauer auf der Vasenscherbenschicht aufsaß. In den nächsten vier Grabungstagen (29. Dezember 1887 bis 2. Januar 1888) wurden in selbigem Bereich östlich und südöstlich der Treppe unterhalb der ‚Grenzmauerbiegung‘ (Plan 3) 27 Bronze- und Bleitierchen, mindestens 122 Tonstatuetten und 59 Tierterrakotten, mindestens 44 Vasenscherben schwarzer Glanztonkeramik mit eingeritzten Weihinschriften und mindestens 35 Kabirenbecherfragmente gefunden – wobei zu beiden Seiten der ‚Älteren Grenzmauer‘ Fragmente derselben Gefäße zu Tage traten<sup>6</sup>. Man muss aber wohl von weitaus mehr Tonfigurinen und Keramikfragmenten ausgehen, denn wie im Tagebuch verzeichnet: „die massenhaften Vasen- und Terrakottafunde dauern immer noch an“ (31. Dezember 1888). Bedauerlicherweise wurden ab dem 28. Dezember die Fundmengen an Terrakotten und Keramik nicht mehr niedergeschrieben. Ab dem 2. Januar 1888 wurde die „fundreiche Schicht“ dann weiterverfolgt:

„Nördlich vom Tempel, und zwar n.ö. und s.ö. von der sog. Cisterne (neben der Treppe) [= ‚Stufengrube‘ F] wird in die Tiefe gegraben, um die Fundschicht zu durchsuchen, welche älter ist als der Tempel. Zahllose alte Gegenstände werden daselbst gefunden, namentlich viele Terrakotten. Die alte Schicht fällt von O. nach W. beträchtlich; während sie im O., wo sich die Wasserleitg. trennen [Nordostecke des Tempels], mit dem Fußboden des Tempels [OK bei +31,00] ungefähr in einer Höhe liegt, erreicht sie nördlich von der Opfergrube schon die Tiefe von 2m [+29,00].“ (Tagebuch 1887/88, 2. Januar 1888)<sup>7</sup>

Leider hinterließen die Ausgräber vom 2. Januar an für vier Tage keine Angaben zur Menge und Art der Keramikfragmente. Auch zu den Terrakotten wurde zwei Tage lang nichts Näheres erwähnt. Am nächstfolgenden Grabungstag, dem 5. Januar, treffen die Arbeiter dann nördlich des Tempels, ungefähr gegenüber der ‚Kultbildbasis‘ bei +29,00 oder +28,65<sup>8</sup>, auf die Votivschicht, die jedoch hier vor allem Terrakotten und Vasenscherben beinhaltet:

„Bei C [= nördlich des Tempels, etwa gegenüber der ‚Kultbildbasis‘] wird bis zu 2m unter den Tempelfußboden gegraben [ca. bei +29,00]; es wurde dort eine fast 30cm starke Schicht aufgedeckt, welche fast ausschließlich aus Terrakottafiguren und Vasenscherben besteht Diese Schicht werden wir nach Westen weiter verfolgen.“ (Tagebuch 1887/88, 5. Januar 1888)<sup>9</sup>

Anschließend und bis zum Ende der ersten Kampagne am 16. Januar werden kaum noch detaillierte Hinweise zum Schichtenbefund niedergeschrieben, sondern:

„Bei C zahlreiche Terracotten und Vasen.“ (Tagebuch 7. Januar 1888)

„Nördlich vom Tempel in der Tiefe arbeiteten 5 Männer. Ungefähr bis zu der Thür zur Opfergrube sind wir hier nach Westen vorgedrungen. Hier wurden heute zahlreiche, z. Theil vorzügliche Funde gemacht.“ (Tagebuch 9. Januar 1888)

<sup>5</sup> s. auch Wolters – Bruns 1940, 3.

<sup>6</sup> Daneben wurden einige Glasperlen und 13 durchbohrte Astragale gefunden.

<sup>7</sup> s. auch Wolters – Bruns 1940, 3-4; Heyder – Mallwitz 1978, 11-12. vgl. 12 Abb. 6.

<sup>8</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 12 Abb. 6

<sup>9</sup> s. auch Wolters – Bruns 1940, 4.

„Im Norden des Tempels wird von 6 Arbeitern die tiefe Fundschicht nach W. weiter verfolgt und auch die Tempelfundamente [ca. bei + zwischen +27,60] werden freigelegt. Hier werden zahlreiche Funde gemacht.“ (Tagebuch 10. Januar 1888)

„Nordöstlich vom Tempel in der tiefen Fundschicht; zahlreiche Funde werden daselbst gemacht.“ (Tagebuch 12. Januar 1888)

„Nördlich vom Tempel hören die Funde am Nachmittag auf.“ (Tagebuch 16. Januar 1888)

Beginnend außerhalb des Tempels, nördlich der ‚Kultbildbasis‘ bewegten sich die Arbeiter nach Westen hin in Richtung des Nordwestbogens der ‚Älteren Grenzmauer‘ bis auf die Höhe des Nordzugangs des Opfergrubenannexes (Plan 3). Im Zeitraum vom 28. Dezember 1887 bis zum 16. Januar 1888 entdeckten sie hier zahlreiche Votive klassischer Zeit: ca. 2530 Terrakotten und Terrakottafragmente, von denen mindestens 750 von Tierfiguren und 1104 von Statuetten stammten. Dabei wird im Tagebuch hervorgehoben, dass viele Tierterrakotten Schweine darstellten, dann aber auch Figuren von Ochsen und Hähnen hinzukamen<sup>10</sup>. Von den 1108 aufgelisteten Keramikscherben wurden nur Kabirenbecherscherben und solche von schwarzer Glanztonware mit Inschriften erfasst; die Anzahl letzterer beläuft sich auf ca. 326, die der Kabirenbecherfragmente auf ca. 782. Unter dieser auffallend hohen Zahl von Tonfigurinen und Keramikscherben waren nur 135 Metallfigurinen von vor allem Bronze- und Bleistieren sowie wenige Bronzeziegen vermengt<sup>11</sup>. Darüber hinaus wurden zahlreiche Glasperlen, eiserne Messerklingen, zwei Marmorkegel, zwei Bronzenadeln und ein Bronzelöffel heraufbefördert. Am 16. Januar gelangte man auf gewachsenen Boden.

In der zweiten Kampagne des Jahres 1888 war das Augenmerk der Ausgräber dann auf die Gegend östlich und südlich des Tempels gerichtet, wobei die Grabungsarbeiten im Ostbereich begannen. Zunächst trat hier die sog. Säulenstellung L zwischen der Südostecke des Tempels und der ‚Älteren Grenzmauer‘ zu Tage, die bis unterhalb ihrer Fundamentunterkante ausgegraben wurde (Plan 3). Der Befund enthielt in diesem Bereich neun Terrakotten, elf Metalltiere sowie drei vollständig erhaltene schwarze Glanztonkantharoi und somit deutlich weniger Funde als an der Nordseite des Tempels.

„An der Südseite des Tempels, westlich vom Ansatz der „guten Mauer“ [d.h. der Säulenstellung L] wird in die Tiefe gegraben (Grube II) es tritt dabei in einer Tiefe von etwas 1,20 m eine Brandschicht auf, die die üblichen Funde, wenn auch noch in geringem Maße liefert. Auch die Erde darüber enthielt schon solche, darunter eine Terrakottafigur (Eros stehend) von jüngerem Stil.“ (Tagebuch 13. April 1888)

Die Aschenschichten an dieser Stelle werden von Mallwitz und Heyder als Hinweis auf die Stelle des klassischen Brandaltars gedeutet, Wilhelm Dörpfeld und Paul Wolters hingegen woll-

<sup>10</sup> Wolters betont diesen Sachverhalt nochmals im wenig später veröffentlichten Vorbericht, s. Wolters 1890, 357.

<sup>11</sup> s. auch Schmaltz 1974, 1. Seine Beschreibung der Metallfunde ist nicht zutreffend, s. Schmaltz 1980, 4: „Ähnlich wie die Terrakotten (...) wurden auch die Metallfiguren zum größten Teil im Bereich nördlich des Tempels gefunden (...) sowie in dem östlich anschließenden Gebiet (im Fundbuch „Grube C“ genannt). (...) Wie bei den Terrakotten stammt auch das Gros der Metallfiguren aus jener recht homogenen Fundschicht, die W. Dörpfeld als Terrassierungs-Anschüttung ansprach (...)“.

ten in ihnen die Brandreste der Heiligtumszerstörung erkennen<sup>12</sup>. Da im gesamten Heiligtum keine zusammenhängende oder ausgedehnte Zerstörungsschicht ergraben wurde und die Aschenschichten bis auf sehr wenige Objekte, Knochen und Holzkohle weitgehend fundleer blieben und es sich außerdem um zwei Aschenschichten handelte, die durch eine Erdschicht getrennt waren, scheint es sich eher um die Überreste einer längerfristig genutzten ‚Feuerstelle‘ gehandelt zu haben. Ob diese von einem Altar herrühren, konnte ich aufgrund der sekundären Beschaffenheit des Befunds nicht zweifelsfrei aufklären, doch sprechen die korrespondierenden Ascheschichten an der Nordseite des Tempels sowie die Masse an fundleerer Asche für eine Deutung als Aschenaltar (Plan 3).

Aschenaltäre sind für griechische Heiligtümer von der geometrischen bis zur klassischen Zeit relativ typisch. Daher ist es gut möglich, dass es auch im Kabirion einen solchen Altar gab. Es ist die einfachste und unmittelbarste Form des Brandaltars<sup>13</sup>. Die großflächige Ausdehnung der Aschenschicht findet sich ebenfalls häufig bei anderen Aschenaltären<sup>14</sup>. Es kann aber auch sein, dass die stratigraphische Lage der Aschenschichten über der mächtigen Fundschicht im Nord- und Südwesten daher rührt, dass vor der Einbringung des Erdmaterials der hellenistischen Aufschüttung die Asche des Altars über die Altarbegrenzung hinaus auf der gesamten vorhellenistischen Fläche im Zentrum über den Votiven verteilt wurde. Gerade so, als wäre das Heiligtum der vorhellenistischen Zeit regelrecht bestattet worden.

---

<sup>12</sup> Wolters 1887, 270; Wolters – Bruns 1940, 17 (Dörpfeld); Heyder – Mallwitz 1978, 15. 17. 62. Heyder schließt aus, dass die Aschenschichten auf einen Zerstörungshorizont zurückgehen, da die Schichten keine Trümmer enthielten und die Aschenschichten überdies zu mächtig seien.

<sup>13</sup> Şahin 1972, 16; Aktseli 1996, 68-69.

<sup>14</sup> Şahin 1972, 20-21.



#### 4. Das Polygonalmauerwerk – Sakraler oder profaner Bau?

Zu unterschiedlichen Zeitpunkten während der alten Grabung wurden „Gruben“ östlich („Grube C“) und westlich („bei F“) der ‚Kultbildbasis‘ sowie zwischen der Cellarrückwand und der Opfergrubenostwand („bei A“) ausgehoben<sup>15</sup> (Plan 3). Im Inneren des Tempels in „Grube C“ wurde ab dem 28. Dezember auf einer ungefähren Höhe von +30,35 unterhalb des untersten der drei Tempelfußböden<sup>16</sup> folgender Befund in ungestörten Kulturschichten gemacht:

„Zwischen Mauer III [= Basis des Kultbildes] und dem östlich anstoßenden Fußboden wird gleichfalls tiefer gegraben und eine Schicht verbrannter Knochen, darunter eine Schicht von Lämmerrückenwirbeln (Astragale?) gefunden. In der Höhe dieser letzten Schicht stößt man auf Bronze-, Blei- und Terrakottathiere, auch Vasenscherben, Eisenstücke und Glasperlen, wie zwischen Mauer V und VI [= nördlicher Abschnitt der ‚Grenzmauer‘ und südliche Mauer des Baus D].“ (Tagebuch 28. Dezember 1887)<sup>17</sup>

Die Ausgräber vermerkten in diesem Kontext vier Metalltiere, doch unterließen sie es, einen Tagebucheintrag zur Anzahl der anderen Fundgattungen vorzunehmen. Im Anschluss ist jedoch die Rede davon, dass sich hier östlich der ‚Kultbildbasis‘ innerhalb des Tempels dieselben Aschenschichten befinden wie nördlich desselben:

„Die in Grube C und zu beiden Seiten der Mauer V [= Nordabschnitt der ‚Grenzmauer‘] in ungefähr gleicher Höhe auftretende Brand- und Kohlschicht läßt auf eine Zerstörung durch Brand schließen.“ (Tagebuch 28. Dezember 1887)<sup>18</sup>

Das würde bedeuten, dass die Brandschicht unterhalb der oben genannten Votivfunde verlief, aber noch über +29,15 wie beim Befund im Vergleichsschnitt zu beiden Seiten der ‚Mauer V‘. Dies ergibt sich aus der Lage der Funde vom nachfolgenden Tag, die ca. zwischen +29,60-29,40 aufgedeckt wurden<sup>19</sup>. Es stellt sich daher die Frage, ob diese Brandschicht wirklich mit derjenigen außerhalb des Tempels in Verbindung steht. Dafür spräche allerdings die Aussage der Ausgräber, dass die Aschenschichten während der Grabung als zusammengehörig interpretiert wurden. Gleichfalls unterstützt die allgemein tiefere Lage des Bereichs nördlich des Tempels einen natürlichen Höhenunterschied im Gelände<sup>20</sup>.

Am nächsten Grabungstag ergab sich dann folgender Befund:

„In Grube C [= zwischen der Basis des Kultbildes und dem östlich erhaltenen Fußboden] wird geradezu eine Schicht von Bronze- und Bleistieren entdeckt [insgesamt 246 Stück] und bestätigt die Vermutung, daß der Altar des „alten Tempels“ in der Nähe gelegen hat.“ (Tagebuch 29. Dezember 1887)<sup>21</sup>

<sup>15</sup> Vom ersten Tag der Grabung an (20. Dezember 1887) wurde „bei A“ in die Tiefe gegangen, ab dem 28. Dezember die „Grube C“ geöffnet, und zuletzt am 7. Januar 1888 „bei F“ begonnen in die Tiefe zu gehen, s. Tagebuch.

<sup>16</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 11-12. 11 Abb. 5: oberster Tempelfußboden bei +31,00, mittlerer bei +30,55 und unterster bei +30,35.

<sup>17</sup> s. auch Wolters – Bruns 1940, 3. Die vergleichbare Schicht zwischen der Grenzmauer und dem Bau D wurde am selben Tag ergraben, s. auch *E. I. 4b) Figurinen aus Ton und Metall (5. und 4. Jh. v. Chr.)*.

<sup>18</sup> Wolters – Bruns 1940, 3.

<sup>19</sup> Tagebuch 29. Dezember 1887: Bleistiere Nr. 97-98 werden 1,80m unterhalb der Kultbildbasis gefunden, deren OK bei +31,20 nachträglich von Heyder ermittelt wurde, s. Heyder – Mallwitz 1978, 11 Abb. 4. Dies ergibt eine Fundhöhe von ca. +29,40. 47 Bronze- und Bleistiere, Nr. 116-162 wurden in einer Tiefe von 1,60-1,80m gefunden, d. h. zwischen +29,60-29,40.

<sup>20</sup> s. Anm. 17.

<sup>21</sup> Wolters – Bruns 1940, 3. Schmaltz nennt diesen Befund nicht, s. Schmaltz 1980, 4. Nicht nachvollziehbar ist die allgemeine Fundortbeschreibung der Metallfigurinen bei Lippolis et al. 2007, 540: „(...) alcuni bronzetti di tori databili all’età geometrica, che dovevano trovare posto in uno o più edifici in materiale deperibile“.

Anschließend wurden im Tagebuch keine Einträge verzeichnet, die eindeutig Grabungsarbeiten in der „Grube C“ schildern. Dass sich die Schicht mit Metalltieren fortsetzte, belegt die Fundliste der beiden Folgetage, dem 30. und 31. Dezember 1887, in der insgesamt 269 Blei- und Bronzetierchen sowie zwei „Kuhglocken“<sup>22</sup> genannt werden. Die Zusammensetzung der Schichten unterhalb der Metalltiere, die schätzungsweise bei +29,00 begannen, muss unbekannt bleiben. Damit war aber wohl ungefähr die Höhe der Unterkante des ‚Polygonalmauerwerks‘ erreicht worden, die bei ca. +28,80 lag.

Nachdem drei Inschriftensteine entfernt wurden, von denen zwei zu den Seiten der Opfergruben gesetzt waren<sup>23</sup>, wurde am 5. Januar 1888 dann bei „A“ zwischen den Opfergruben und der Rückwand M 37B der Cella hinuntergegangen (Plan 3):

„Bei A wurde bis zu einer Tiefe von 1¾m unter den Tempelfußboden gegraben [d. h. auf eine Tiefe bis +29,25]; die östliche Mauer [M 37B] hat hier ein sehr tiefes Fundament, das aus Quadern mit sehr vorzügl. rothem Putz hergestellt ist. Die Erde, welche aus diesem Loch herauskommt, ist vielfach mit Holzkohlen, Asche, Knochen etc. durchsetzt.“

Es scheint als ob die Aschenschichten erreicht wurden, die auch außerhalb des Tempels auf einer Höhe von +29,15 verliefen. Der Tagebucheintrag setzt sich wie folgt fort:

„Vereinzelte alte Funde [3 Bleistiere, 12 Fragmente von Glanztonware mit Inschrift, sechs figürlich und 42 ornamental verzierte Kabirenbecherscherben, zwei Lekythen, wenige Terrakotten] werden dort gemacht. Die hauptsächlichste Fundschicht liegt noch tiefer.“ (Tagebuch 5. Januar 1888)<sup>24</sup>

Doch am folgenden Arbeitstag, dem 7. Januar, wird ein gegenteiliger Befund gemacht:

„Bei A wurde tiefer gegraben, und zwar von 1¾ bis 2½m tief [d. h. von +29,25 auf eine Tiefe von +28,50]. Die Erde bleibt constant dieselbe, fetter Lehmboden ohne Aschenschichten, vereinzelt kommen in demselben Funde vor, namentlich mehrere schwarze Kantharoi [und drei Bronze- und Bleistiere].“ (Tagebuch 7. Januar 1888)<sup>25</sup>

Ein ganz ähnlicher Befund wurde bei den neuen Grabungen unterhalb des ersten Fußboden im MRB, westlich des hellenistischen Opfergrubenbaus und nördlich des URB angetroffen: Schichten mit schwarzer Glanztonkeramik – was einen ungefähren *terminus post quem* um 500 v. Chr. ergibt<sup>26</sup> – und ohne Kabirenbecherfragmente – was zu einem *terminus ante quem* um 430 v. Chr. führt. Es handelt sich also um das archaische und früh- bis hochklassische Niveau im Kabirion.

Östlich von „A“ zwischen der Kultbildbasis und der jüngeren Cellarückwand M 37A wurden dann am selbigen Tag (7. Januar 1888) die Grabungen fortgesetzt (Plan 3). Beginnend bei

<sup>22</sup> Es handelt sich um zwei kleine, ca. 5cm hohe Glocken, vgl. eine solche aus dem Kabirion im British Museum, s. Wolters – Bruns 1940, 41 Nr. 49. Diese Art Glocken sind häufiger aus Ton gefertigt erhalten; sie wurden sowohl im Kabirion als auch in ganz Böotien in Heiligtümern und Gräbern entdeckt, s. Wolters – Bruns 1940, 93 Taf. 19, 8; 43, 12-13; **283** und **284 a-b**; s. den Abschnitt *E. I. 4c) Kreisel und Glocken aus Ton und Metall*. Ferner wurden ein Inschriftenfragment, auf dem nur ein Π erhalten war, und ein „bearbeit. Stück aus weiß. Marmor, welches mit zwei Broncestiften angestückt war“ gefunden, s. Tagebuch 31. Dezember 1887. Michèle Daumas interpretiert die Ansammlung an Bronzefigurinen als ein Lager hinter dem Tempel, aus dem in nacharchaischer Zeit Stücke wiederverkauft wurden, um erneut geweiht zu werden, s. Daumas 2003, 140.

<sup>23</sup> s. die gestrichelten Rechtecke auf Abb. 5, s. ferner zu den Inschriften selbst Wolters – Bruns 1940, 21-26 Nr. 2 (Schatzliste). 31 Nr. 7 (Weihgeschenkbasen). 32 Nr. 9 (Weihgeschenkbasen).

<sup>24</sup> Wolters – Bruns 1940, 4.

<sup>25</sup> Wolters – Bruns 1940, 4.

<sup>26</sup> s. *E. I. 7a) Der Mittlere Rundbau* und *c) Der Untere Rundbau*.

+30,35, dem untersten Tempelfußboden<sup>27</sup>, wurde um 75cm tiefer auf ein ungefähres Nivellament von +29,60 gegraben. An diesem Punkt stoßen die Ausgräber auf „dieselbe Aschenschicht (...), welche sich auch nördlich vom Tempel vorfindet“<sup>28</sup>, hier aber einen knappen halben Meter höher liegt. Am 9. Januar dann bleiben „die erwarteten Bronzethiere“ aus,

„dagegen kam eine kreisrunde Mauer aus kleinen polygonalen Steinen zum Vorschein, welche offenbar einem sehr alten Bau angehört [ungefähr bei +29,60]. Reste derselben Mauer fanden sich auch östlich vom Bathron [!]; doch lässt sich noch nicht sagen, ob der alte Bau ein Halbkreis oder ein Kreisbau war. (...) Innerhalb dieses runden Baues sind die vielen Bronzethiere gefunden worden. Außerhalb sind die Erdschichten ganz anders.“ (Tagebuch 9. Januar 1888)<sup>29</sup>

Am nächsten Tag wird im Tagebuch erwähnt, dass die Grube bei F „noch etwas vertieft“ wird (Plan 3). Dabei werden dicht an der der Nordwestecke der Polygonalmauer „und zwar in der Höhe der Fundamente [des Tempels bei +28,80]<sup>30</sup>“ drei Blei- und Bronzestiere gefunden, darunter einer mit Inschrift, deren Schriftcharakter eine Datierung in spätarchaische Zeit wahrscheinlich macht<sup>31</sup>. Im Vorbericht der Grabung betont Wilhelm Dörpfeld, dass sich leider die Stärke des Polygonalmauerwerks nicht feststellen ließ wie auch deren weiterer Verlauf im Osten trotz weniger, loser Steine östlich der Kultbildbasis nicht mehr erschlossen werden konnte. Von großer Wichtigkeit ist aber seine Beschreibung des Mauerwerks:

„Während das Fundament dieser alten Mauer aus grösseren polygonalen Blöcken besteht, ist der ehemals sichtbare obere Theil aus kleinen Kalksteinen polygonal zusammengefügt.“<sup>32</sup>

Damit wird deutlich, dass Dörpfeld – anders als Heyder und Mallwitz es beurteilen<sup>33</sup> – die Unterkante dieses Polygonalmauerwerks freigelegt hatte<sup>34</sup>. Dies geht auch aus der Profilzeichnung der alten Grabung hervor, die unterhalb der Unterkante des Polygonalmauerwerks endet, aber gleichzeitig die volle Tiefe der älteren Tempelfundamente erreicht hatte<sup>35</sup>. Dass zudem beim Bau des ersten Tempels Rücksicht auf das Polygonalmauerwerk genommen wurde, lässt sich an der Krümmung der Fundamentinnenseite in der Nordwestecke der Cella beobachten (Plan 2)<sup>36</sup>. In einer vergleichbaren Mauertechnik bestehend aus vieleckigen, behauenen Steinen wurde eine kleine „eingetieft bassinartige Kammer in sorgfältig fugendem archaischem Poly-

<sup>27</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 12.

<sup>28</sup> Tagebuch 7. Januar 1888; Wolters – Bruns 1940, 4. Vgl. Heyder – Mallwitz 1978, 2 Abb. 6: OK obere Aschenschicht bei +29,15.

<sup>29</sup> Wolters – Bruns 1940, 4.

<sup>30</sup> Tagebuch 10. Januar 1888; Wolters – Bruns 1940, 4. Heyder beschreibt, dass das Fundament der älteren Tempelmauer aus fünf Steinschichten besteht, s. Heyder – Mallwitz 1978, 15. 13 Abb. 7. 11 Abb. 4, das der Rückwand gemäß dem Tempelquerschnitt sogar aus sechs. Verglichen mit Dörpfelds Zeichnung scheinen bei der alten Grabung wohl tatsächlich die Tempelfundamente auch im Inneren zwischen Kultbildbasis und Cellarückwand freigelegt worden zu sein.

<sup>31</sup> Wolters – Bruns 1940, 36 Nr. 18; Schmaltz 1980, 84 Nr. 341 (Gruppe 28) Taf. 19.

<sup>32</sup> Dörpfeld 1888, 89. Ferner wird im Grabungstagebuch das Polygonalmauerwerk als Bau bezeichnet, „dessen Wände aus polygonalen Bruchsteinen mit Lehm errichtet sind“. (Tagebuch 10. Januar 1888)

<sup>33</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 13-14. 59-60; s. auch Wolters – Bruns 1940, 94 Anm. 2.

<sup>34</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 11.

<sup>35</sup> Dörpfeld 1888, 88 Abb. 1; Wolters – Bruns 1940, 11 Abb. 1; Heyder – Mallwitz 1978, 11 Abb. 4.

<sup>36</sup> Während der neuen Grabungen wurden zwei Feldsteine an der Stelle des Polygonalmauerwerks entdeckt, die jedoch ungefähr einen halben Meter tiefer liegen als die Unterkante des Polygonalmauerwerks (Plan 2). Heyder und Mallwitz interpretieren diese jedoch als Fundamentsteine des Polygonalmauerwerks, da die Steine der Krümmung desselben folgen würden. Die beiden Feldsteine könnten zu einer Vorgängerphase des Polygonalmauerwerks gehört haben.

gonalstil“<sup>37</sup> errichtet, die sich vor den Zisternenkammern auf der unteren Terrasse des nördlich vom Kabirion gelegenen Heiligtum des Apollon Ptoios befindet. Diese Kammer datiert in archaische Zeit, womöglich ins 6. Jh. v. Chr.

Heyder gibt zu bedenken, dass der Bau mit einer rekonstruierten Mauerdicke von ca. 60-80 cm und einem Radius von 1,40 m zu klein für einen Rundbau sei und es sich vielleicht um einen Altar gehandelt hatte<sup>38</sup>. Die Mauerdicke kann jedoch nicht mehr zweifelsfrei rekonstruiert werden. Heyder errechnet die Mächtigkeit der Polygonalmauer aus den zwei Steinen, die bei den neuen Grabungen freigelegt wurden, deren Zugehörigkeit aber nicht als gesichert gelten kann. Mallwitz hingegen äußert die Ansicht, dass es sich nicht um keinen Altar gehandelt habe, da die schmale ‚Hofmauer‘ des REB zu nah an dem Kurvenbau vorbeigeführt hätte und sich somit kein „einleuchtender Bezug zwischen beiden“ ergebe<sup>39</sup>. Er geht davon aus, dass die Mauer gemessen an ihrer Dicke von ca. 30 cm nur eine geringe Höhe besessen haben kann und „die bescheidene Eingrenzung eines Hofes“ darstelle, „der in irgendeiner Weise zum Rechteckbau gehörte“ und in dem „man kein Temenos sehen wollen“<sup>40</sup> wird. Dabei würde die Nähe zur ‚Hofmauer‘ auch gegen eine Deutung als Altar sprechen, wie sie Heyder geäußert hat. Aufgrund dessen datiert Mallwitz die gesamte Struktur des Polygonalmauerwerks später als den REB, genauer in die Zeit nach 275 v. Chr., und rekonstruiert sie als unbetretbaren Rundbau, gewissermaßen als Vorgänger des ORB<sup>41</sup>.

Es existieren jedoch keinerlei Hinweise im Befund, dass der ‚Polygonalbau‘ nicht betretbar gewesen sei. Ferner muss die relative Nähe von Rundmauer und ‚Hofmauer‘ nicht gegen die Funktion der Mauer als niedrige, symbolische Abgrenzung eines inneren Temenos zu den umliegenden Gebäuden sprechen<sup>42</sup>. Wie es der Gebäudekomplex beim MRB zeigt, scheinen die Architekten keinerlei Hindernis darin gesehen zu haben, die Bauten sehr eng aneinander zu gruppieren. Des Weiteren kann es nicht als gesichert gelten, dass die ‚Hofmauer‘ zum REB zugehörig ist, vielmehr scheint sie die Fundamentlagen einer älteren Struktur darzustellen<sup>43</sup>. Zudem fließt die zahlreiche Auffindung von Metallstieren an der Innenseite des Polygonalmauerwerks nicht in Mallwitz‘ Interpretation ein. Denn der Befund innerhalb und außerhalb des Polygonalmauerwerks deutet darauf hin, dass in die ehemals zugehörige architektonische Struktur nahezu alle Bronze- und Bleitiervotive eingefüllt waren, die im Kabirion gefunden wurden, und dass man darüber eine Schicht Knochenastragale ausgebreitet hatte, bedeckt von einer Aschenschicht. Im Umkreis scheinen weitere Objekte klassischer Zeit gefunden worden zu sein, wie auch der Bau selbst in Schichten fußte, die keinerlei Fragmente von Kabirenbechern oder gar Unguentarien enthielt, die ansonsten stets Bestandteil hellenistischer Verfüllungen von Mauer-

<sup>37</sup> RE XXIII 2 (1959) 1536 s. v. Ptoion (S. Lauffer); Daux et al. 1965, 911 Abb. 7.

<sup>38</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 14. Heyder nennt kein absolutes Maß für die Mauerdicke; sie lässt sich aber aus seinem rekonstruierten Steinplan ablesen, s. Heyder – Mallwitz 1978, Abb. 8.

<sup>39</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 59 (Zitat). 59-60. 63.

<sup>40</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 59.

<sup>41</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 63.

<sup>42</sup> Vgl. die Temenosmauer klassischer Zeit im Zeusheiligtum von Olympia, s. Mallwitz 1972, 121-122.

<sup>43</sup> s. E. I. 7f) *Die Rechteckbauten I und II*.

gräben sind. Dies führt zu der Annahme, dass es sich entweder um ein ‚Votivbathros‘ oder vielleicht um ein kleines Tempelgebäude oder Schatzhaus gehandelt hatte, das bereits in vorhellenistischer Zeit genutzt wurde. Ebenfalls denkbar wäre, dass man die Metallvotive der Vorzeit bei den Baumaßnahmen zur hellenistischen Aufschüttung in dem Polygonalmauerwerk beerdigt hatte, bevor das Kabirion und sein Kult neu eingerichtet wurden. Dann käme auch eine nicht-sakrale Funktion in Betracht, z. B. als Bankettgebäude ähnlich dem benachbarten REB I<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> s. E. I. 7f) *Die Rechteckbauten I und II.*

## **5. Der frühhellenistische ‚Obere Rundbau‘ – Ein nachklassisches Kabirenbecherdepot?**

Im Verlauf der jüngeren Grabungen wurden oberhalb des römischen Theatrons Reste von einfachen Feldsteinmauern entdeckt, die von den Ausgräbern anfangs als Opfergrubenbau und später als der sog. Obere Rundbau (ORB) bezeichnet wurden<sup>45</sup> (Plan 2). Von dem Bau selbst sind im Nordosten zwei konzentrisch angeordnete Halbkreise aus Feldsteinen im Abstand von 50-65cm erhalten, die im Osten und Westen auf selber Höhe liegen und im Norden, im mittleren Kreisabschnitt, fußt der innere Ring (M 94) ca. 40cm tiefer als der äußere (M 93). Außen an M 93 fugt eine Estrichlage an den Feldsteinring an. Im Südbereich stießen die Ausgräber auf drei ca. 2,8m lange Quermauern, die ebenfalls aus kleinen Feldsteinen verlegt wurden. Sie sind sehr sanft nach Süden hin abgestuft, wo an das äußerste Mäuerchen eine weitere Estrichlage anschließt. Nordöstlich von den drei Quermauern wurde eine gestreut liegende Anhäufung von Feldsteinen ausgegraben, die nach Aussage der Grabungsphotos in losem Verbund zum inneren Steinkreis verlegt waren. Östlich hiervon legten die Ausgräber eine Mauerecke, M 133, frei, die aus Kalksteinquadern aufgeschichtet wurde und in keinem architektonischen Zusammenhang zu den Feldsteinmauern des ORB steht. Innerhalb des Baus wurden in der Mitte eine Grube und westlich davon zwei weitere angetroffen. Die schmale, mittlere Grube legt sich ringförmig um „einen festen Erdkern“<sup>46</sup> und eine ovale Anhäufung von Steinen. Westlich davon befanden sich eine hufeisenförmige Grube und etwas weiter nach Westen eine dritte nahezu quadratische Eintiefung. Die Gruben waren nur als Verfärbung im Boden erkennbar und scheinen bis auf wenige Fragmente von Unguentarien und einigen Aschenlagen fundleer verblieben zu sein. Diese Funde bestätigen aber, dass die Gruben frühestens kurz vor 300 v. Chr. verfüllt worden sein können. Zudem belegen die Höhenlagen der Feldsteinmauern und Gruben, dass der zugehörige ‚Bau‘ in die hellenistische Aufschüttung der 1. Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. gesetzt wurde<sup>47</sup>.

Für eine Deutung des ORB erweist es sich als problematisch, dass nach Aussage von Bruns die Freilegung der Anlage „auf der Südseite noch nicht abgeschlossen“ worden war<sup>48</sup>, d. h. eine endgültige Deutung oder gar Rekonstruktion des Baus kann nur auf der Grundlage einer Nachgrabung erfolgen. So wurden auch keine architektonischen Elemente des Aufrisses am Bau selbst gefunden, sondern nur einige Blöcke, die nahebei in einem der römischen Theaterkeile ausgegraben wurden, werden dem Bau zugeordnet<sup>49</sup>. Heyder und Mallwitz rekonstruieren basierend auf dem Feldsteingrundriss und den besagten Blöcken einen geschlossenen Rundbau, der wegen der einfachen Fundamentierung nur von geringer Höhe gewesen sein könnte und nicht

<sup>45</sup> Zum ORB, s. Bruns 1967, 250-253; Heyder – Mallwitz 1978, 28-30. 26 Abb. 17. 27 Abb. 18; Braun – Haevernick 1981, 32.

<sup>46</sup> Bruns 1967, 251.

<sup>47</sup> Am tiefsten gelegene Bereiche im ORB: UK der östlichen Grube bei +35,78, UK der westlichen bei +35,04 und der ganz westlichen bei +34,48. Das klassische Gelniveau befand sich an dieser Stelle bei +34,02.

<sup>48</sup> Bruns 1967, 250.

<sup>49</sup> Im Keil 7 des römischen Theaters nordwestlich des ORB wurden architektonische Teile geborgen. Dabei handelt es sich um zwei marmorne Wandsockelteile, ein konvex ausladendes Profil sowie ein lesbisches Kyma, s. Heyder – Mallwitz 1978, 29 Taf. 25 a-b; 26 a-b; 27.

betretbar war, da die Blöcke innen rau belassen wurden<sup>50</sup>. Dass die Architekturteile zu diesem Bau gehörten, belege die Krümmung eines Abschlussprofils, dass gemäß Heyder mit der Krümmung des inneren Steinkreises übereinstimme. Die Estrichlagen im Süd- und Nordwesten deuten Heyder und Mallwitz als Unterlage für ein Podest oder eine Terrasse<sup>51</sup>. Es ergeben sich jedoch erhebliche Schwierigkeiten, die Feldsteinkreise als Fundament eines Rundbaus zu rekonstruieren, da die äußere Feldsteinmauer als vollendeter Kreis die Packlage im Süden durchschneiden würde, und der innere die drei Quermauern. Vielmehr zeigt die schwach erhaltene Fortsetzung des äußeren Halbkreises im Westen (M 99), dass die Mauer hier gerade weiter verlief<sup>52</sup>. Hiervon ausgehend scheint der ‚ORB‘ eine hufeisenförmige Form mit einer geraden Fassade im Süden besessen zu haben, vor der vielleicht eine Art Terrasse angesetzt wurde. Grundsätzlich muss aber ungeklärt bleiben, ob der ‚ORB‘ überhaupt als Gebäude mit Aufriss konzipiert war oder z. B. als Hofeinfassung oder gar nur als Feldsteinkreise. Ebenso kann momentan nicht bewiesen werden, dass der Komplex keinen Zugang aufwies.

Ausgehend von der Datierung des ‚ORB‘ ist Bruns Befundbeschreibung im Bereich der Feldsteinmauern von großer Bedeutung für die Geschehnisse bei der Wiederaufnahme des Kults im frühen Hellenismus: „Neben und zwischen den Fundamenten lagen mehrere Nester von Gefäßbeigaben“<sup>53</sup>. Aus der Fundkartei im DAI Athen, die während der Grabungen angelegt wurde, geht hervor, dass diese Scherbendepots an und unter der östlichen Außenseite des äußeren Steinhalbkreises konzentriert waren. Die Funde waren an dieser Stelle mit Ziegelbruch und Ascheschichten versetzt und umfassten Fein- und Grobkeramik sowie Kabirenbecher der klassischen Zeit. Diese Ansammlung setzte sich in verminderter Form nach Nord- und Südosten fort. Auch zwischen den Steinhalbkreisen wurden zahlreiche Keramiknester über und unter einer Aschenlage angetroffen. Nahe der Ringgrube in der Mitte kamen ebenfalls einige Scherbendepots zu Tage.

Der Befund im östlichen Bereich des ‚ORB‘ zeigt, dass nach der Aufschüttung des Geländes im Frühhellenismus enorme Mengen an stark durchmischten Keramikwaren in diesem Bereich abgelegt wurden. Dabei fällt auf, dass die Scherben der Kabirenbecher nahezu ausnahmslos von kleinformatigen, ornamental verzierten Gefäßen stammen<sup>54</sup>. Bruns spezifische Benennung der Fundkomplexe als „Nester von Gefäßbeigaben“ drängt die Vermutung auf, dass die Gefäße intentionell hier zusammengetragen worden sind. Einige Angaben aus dem Fundbuch, die als Fundort der Keramik z. B. „hart östl. Ostmauer Niv. 36.18-35.85, im unteren Teil u. unter Ziegellagen“ nennen, bestärken diese Annahme<sup>55</sup>. Denkbar wäre, dass die klassische Keramik als eine Art Gründungsdepot für den Baukomplex des ‚ORB‘ eingebracht oder als altes Kultinven-

<sup>50</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 26 Abb. 17. 27 Abb. 18 (Keil 6).

<sup>51</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 29-30; s. auch Bruns 1967, 251. 253.

<sup>52</sup> Die Profilzeichnung des ‚ORB‘ bei Heyder – Mallwitz 1978, 27 Abb. 18 (Keil 6) erweckt den Eindruck, dass M 99 auf der Kreislinie der Außenmauer M 93 zu liegen käme. Dass dies nicht der Fall ist, zeigt der Steinplan Abb. 4.

<sup>53</sup> Bruns 1967, 251.

<sup>54</sup> Kabirionarchiv DAI Athen.

<sup>55</sup> Inventarnr. K 3108, s. Kabirionarchiv DAI Athen.

tar hier bestattet wurde, um im 3. Jh. v. Chr. den neuen Kult formell zu konstituieren. Es kann auch sein, dass die klassische Keramik zuvor im näheren Umfeld zwischen den Ostbauten bis zur Felsengruppe im Hang gelegen hatte (Plan 1).

Nach Aussage der Karteikarten im Kabirionarchiv scheinen Fragmente mit Weihinschriften nur über dem ‚ORB‘ zu Tage getreten sein<sup>56</sup>. Es kann aber nicht sicher nachgewiesen werden, dass die Vasen allein mit der Intention, an Kabiros oder Pais geweiht zu werden, an dieser Stelle hinterlassen wurden. Aufgrund der starken Durchmischung mit grober Ware, die mehrteilig zur Aufbewahrung von festen sowie flüssigen Nahrungsmitteln und zum Kochen diente<sup>57</sup>, wäre es vorstellbar, dass im Hangbereich hauptsächlich kleine Kabirenbecher abgelegt wurden, nachdem sie beim Fest verwendet worden waren. Ornamental verzierte Kabirenskyphoi waren zwar auch im nördlichen Zentrumsbereich des Heiligtums in der mächtigen Fundschicht unter der hellenistischen Aufschüttung deponiert worden (Plan 3), doch scheint der Platz oberhalb des Theaters exklusiv als Depot für das Fest- und Trinkgeschirr vorbehalten gewesen sein.

Die Feldsteinkreise des ‚ORB‘ ähneln in ihrer Konstruktionsweise stark den beiden Feldsteinhalbrunden im URB. Ob die Feldsteinreihen des ‚ORB‘ in Nachahmung zu denen im klassischen URB entstanden sind, lässt sich zwar nicht prüfen, doch war der URB sehr wahrscheinlich, bevor die Umbaumaßnahmen im Kabirion begannen, noch betretbar, und zudem ragte der südliche Halbkreis über den Estrich hinaus. Womöglich bewegte dieser Umstand Frederick Cooper und Sarah Morris dazu, die Feldsteinreihen beim ‚ORB‘ als umlaufende Bank einer klassischen Tholos zu bestimmen, die vom runden Marmorbau überbaut wurde, den Heyder und Mallwitz rekonstruieren; „commemorating, as it were, the tholoi which had disappeared“<sup>58</sup>. Da die Feldsteinlagen und Opfergruben in die hellenistische Aufschüttung eingetieft wurden, ist es aber ausgeschlossen, dass sie in klassischer Zeit angelegt worden sind.

---

<sup>56</sup> Inventarnr. K 1449, K 1657, K 1694, K 1676, s. Kabirionarchiv DAI Athen.

<sup>57</sup> s. *E. I. 4a) Keramik*.

<sup>58</sup> Cooper – Morris 1990, 68.



## 6. Die Tholos auf der Athener Agora – Heroengräbern entlehnt?

Ausgehend von den Überlegungen zu den Rundbauten im Kabirion unternehme ich hier einen kurzen Exkurs zur Athener Tholos: Der Bau, der einen inneren Durchmesser von 16,9 m besaß, war das Exekutivvorsitz der Boule untergebracht, von dem ein Drittel Tag und Nacht anwesend sein musste. Die Tholos diente als Unterkunft der Prytanen, die dort naturgemäß auch auf Staatskosten verpflegt werden mussten; ein Annexraum wird für gewöhnlich als Küche interpretiert. Ebenso waren in der Tholos die offiziellen Standardeinheiten für Gewichte und Maße untergebracht. Derartige Gewichte und Messbecher mit der Aufschrift AE(μόσιον) wurden im Umfeld der Tholos auch gefunden<sup>59</sup>. Gleichzeitig war das Amtsgebäude der Prytanen, wie auch die athenische Agora insgesamt, von einer selbstverständlichen Sakralität durchdrungen: Verschiedenen Gottheiten, die namentlich erst mit dem 3. Jh. v. Chr. inschriftlich überliefert sind, opferten die Prytanen gemäß Demosthenes ἐκόςτοτε κοινῆ, bevor die täglichen Amtstätigkeiten begannen. Dabei stehen diese Gottheiten, abgesehen von einer Artemis Phosphoros und den Phosphoroi, die aber erst für das 2. Jh. v. Chr. belegt sind, in enger Bindung zur Boule, z. B. Artemis Boulaia<sup>60</sup>.

Der Frage, weshalb die Athener 470/460 v. Chr. gerade eine runde Bauform für das Amtsklokal der Prytanen wählten, ist bisher in der Forschung wenig Aufmerksamkeit geschenkt worden. Homer A. Thompson und R.E. Wycherley erklären das Rundmotiv als „an elegant new form (...) mainly for aesthetic reasons“<sup>61</sup>. Pauline Schmitt-Pantel sieht in der runden Form die Grundsätze der athenischen Demokratie, den Gedanken der Isonomie, verwirklicht; die Tholos stelle ein Symbol des „cosmos circulaire“ dar<sup>62</sup>. Vornehmlich fand in der Forschung jedoch das Problem Beachtung, wie in dem runden Raum die Anordnung der Speiseklinen zu rekonstruieren sei, die ja für rechteckige oder quadratische Räume konzipiert wurden. In Analogie zu ihrer Rekonstruktion runder Bankettgebäude in Heiligtümern deuten Cooper und Morris, ähnlich wie Schmitt-Pantel, die Absicht des runden Speiseraums auf der Athener Agora dahingehend, dass auf diese Weise die Gleichheit der Polisbürger zum Ausdruck gebracht wurde, da die Prytanen hier in runder Anordnung gesessen, nicht gelagert hätten<sup>63</sup>. Ebenso deutet zuletzt Ann Steiner die runde Bauform – als Sinnbild der Isonomie. Gestützt sieht sie ihre These auch von der standardisierten Trinkgefäßausstattung<sup>64</sup>. Verschiedene Erklärungsansätze entwirft Robert, von denen einer, der Hinweis auf die zehn attischen Phylenheroen, Anlass zu einer These gibt<sup>65</sup>.

Die Boule bestand aus 500 Ratsmitgliedern, die sich aus jeweils 50 gelosten Mitgliedern einer jeden der zehn Phylen zusammensetzte. Den Phylen wiederum waren von Kleisthenes na-

<sup>59</sup> Robert 1939, 117-137; Wycherley 1959, 179-184; Thompson – Wycherley 1972, 41-46; Seiler 1986, 29-35; Steiner 2018, 209-215.

<sup>60</sup> Demosth. or. 19, 190; Übs. Wycherley 1959, 180 Nr. 590; Thompson – Wycherley 1972, 45.

<sup>61</sup> Thompson – Wycherley 1972, 41.

<sup>62</sup> Schmitt-Pantel 1980, 64.

<sup>63</sup> Cooper – Morris 1990, 75-77; s. auch Lippolis et al. 2007, 563-564.

<sup>64</sup> Steiner 2018.

<sup>65</sup> Robert 1939, 117-137 bes. 134-137.

mengebende Gründerheroen zugeordnet worden<sup>66</sup>, deren Statuen schräg gegenüber der Tholos aufgestellt waren. Nun wäre es denkbar, dass die Phylenordnung und ihre Konstitution durch heroische ‚Landesväter‘ durch die Bauform des Heroengrabs in der Tholos auf der Agora visualisiert wurde. Problematisch erweist sich hierbei, dass für die Tholos keine Heroenkulte überliefert sind. Einzig ein fragmentarisch erhaltener Lexikoneintrag des 2. Jhs. n. Chr. lässt sich dahingehend deuten: Das Aiakeion, die Kultstätte des von Ägina transferierten Aiakos, befand sich nahe oder in der Tholos<sup>67</sup>. Dieser Hinweis findet keinen weiteren Widerhall in den antiken Schriftquellen.

Der Hauptzweck der Tholos bestand darin, als Amtsgebäude der Exekutive zu fungieren. Die runde Bauform kann also vor allem als Sinnbild der Prytaneia verstanden werden, als der zehn attischen Phylenheroen<sup>68</sup>.

---

<sup>66</sup> Kron 1976.

<sup>67</sup> Stroud 1994, 1. 4. 6-9.

<sup>68</sup> Es sei angemerkt, dass sich keines der Phylenheiligtümer der zehn attischen Phylenheroen auf der Agora befand. Auf der Akropolis waren die Heiligtümer von Erechtheus, Kekrops und Pandion lokalisiert, s. Kron 1976, 52-53. 88. 109-111, im Ilissos-Gebiet vermutlich Aigeus und Antiochos, s. Kron 1976, 124-127. 191, und Akamas sowie Aiantis befanden sich im Kerameikos oder in Kallithea bzw. unterhalb des Kolonos Agoraios, s. Kron 1976, 172-174. 146-147.

## 7. Zum Sitzen in den Rundbauten

Ausgehend vom *Heroon* in Olympia stellt Christian Wacker den Hauptaspekt von Rundbauten und Zelten als Orte gemeinschaftlicher Versammlungen und Trinkgelage in den Vordergrund<sup>69</sup>. Als wichtigen Indikator definiert Wacker das Vorhandensein einer umlaufenden Bank<sup>70</sup>. Eben-diese Bank führt auch zur Deutung des MRB und URB im Kabirion als Bankethäuser. Wacker setzt das Sitzen im Kreis mit einer Stelle bei Homer in Verbindung, der die Zusammenkunft der Ältesten „in einem heiligen Kreis auf geglätteten Steinen“<sup>71</sup> beschreibt. Das Sitzen im Kreis beim Kultmahl gehe somit auf eine lange Tradition zurück. Man ist versucht, das Sitzen und folglich die Rundbauten im Kabirion als bewussten Rückgriff auf das heroische Zeitalter zu begreifen, wie es bei Homer geschildert wird. Dagegen spricht jedoch, dass entgegen Wackers Aussage – „über den Anlaß dieser Versammlung [betreffe Homer, *Ilias* 18, 503-504] liefert die Quelle keine Auskünfte“<sup>72</sup> – Homer sehr wohl den Grund der Zusammenkunft anführt. Die Schilderung des Ältestenrats erfolgt im Zusammenhang mit den Beschreibungen des Bilderzyklus auf dem Schild des Achill. Im Speziellen erzählt Homer, dass die Ältesten als Schiedsgericht, das auf der Agora lokalisiert ist, den Streit zweier Männer schlichten sollen<sup>73</sup>. Der ‚heilige Kreis‘ konstituierte also einen Gerichtshof, der sich zudem auf der Agora einer Stadt befand.

Entgegen der Ansicht von Alfred Mallwitz und Wolfgang Heyder, dass in den Rundbauten im Kabirion Lagerstätten bzw. Klinen aufgestellt wurden, verweisen Frederick Cooper und Sarah Morris auf den vermeintlich zu geringen Durchmesser des MRB von nur 5,2 m sowie auf die runde Form der Gebäude, die ein Speisen im Liegen schwierig gestalten würden<sup>74</sup>. Ihres Erachtens wurde hier nicht im Liegen, sondern im Sitzen gespeist und getrunken. Florian Seiler spezifiziert das Sitzen als eigenen Kultbrauch, bei dem es sich „um eine tradierte primitive Gewohnheit“ handelt, „die wir als Relikt der bäuerlichen Kultur im Einzugsgebiet des Kabirion erklären können“<sup>75</sup>. Er geht aber wie Wacker davon aus, dass z. B. der MRB „Versammlungen kultischer Art“<sup>76</sup> diene. Richtig ist, dass gerade in der Überlieferung zu nicht-griechischen oder makedonischen Tischsitten der Brauch des Sitzens beim Bankett beschrieben wird<sup>77</sup>. Cooper und Morris versuchen nun, über Szenen in Aristophanes’ *Wespen* und Euripides’ Satyrspiel *Kyklops* – darin

<sup>69</sup> Wacker 1996, 87-110 bes. 88-90.

<sup>70</sup> Wacker 1996, 90.

<sup>71</sup> Wacker 1996, 91; Hom. I. 18, 503-504: οἱ δὲ γέροντες εἶατ’ ἐπὶ ξεστοῖσι λίθοις ἱερῶ ἐνὶ κύκλῳ.

<sup>72</sup> Wacker 1996, 91.

<sup>73</sup> Hom. I. 18, 497-506: „Und auf dem Markt war Volk versammelt; es hatte ein Streit sich dort erhoben, zwei Männer stritten sich da um die Sühnung eines getöteten Manns. Es beteuerte dieser vorm Volke, alles hab er entrichtet, doch leugnete jener die Zahlung; beide begehrten den Streit vorm Schiedsgericht enden zu lassen. Und die Leute riefen, geteilt sie begünstigend, Beifall. Herolde hielten das Volk zurück. Die Ältesten aber saßen da auf geglätteten Steinen im heiligen Kreise, hielten der luftdurchtönenden Herolde Zepter in Händen; sprangen mit denen dann auf und gaben im Wechsel ihr Urteil“; Übs. Hampe 1979; s. auch Schol. Hom. O. 504: ἱερῶ ἐνὶ κύκλῳ· Θέμιδος γὰρ ἱερὰ τὰ δικαστήρια.

<sup>74</sup> Heyder – Mallwitz 1978, 46. 62; Cooper – Morris 1990, 66. 68. 71. Ebenso Leypold 2008, 130. 150. 181.

<sup>75</sup> Seiler 1986, 28.

<sup>76</sup> Seiler 1986, 28.

<sup>77</sup> Athen. IV 148 d: In Phigalia sitzen Väter und Söhne beim Festmahl nackt im Kreis; 151 a: Thraker sitzen beim Festmahl im Kreis (Xenophon); 151 e; b: Kelten sitzen beim Essen im Kreis (Stoiker Poseidonios); 191 f: Die Ägypter speisten im Sitzen; X 443 a: Illyrer essen und trinken im Sitzen (Theopompos). Cooper – Morris 1990, 77-78; Batino 2004, 198.

werden Philokleon beziehungsweise Polyphem als unkultiviert geschildert, weil sie nicht gelagert essen und trinken – dem Sitzen beim Gelage einen „proletarian aspect“<sup>78</sup> zuzuschreiben und es für den griechischen Kulturraum als Esshaltung des einfachen Polisbürgers zu deklarieren.

Sabrina Batino nimmt Coopers und Morris' Arbeit zum Ausgang und argumentiert, dass damit nicht nur eine sozio-kulturelle Bewertung in den Quellen hereinspielt, die die Rohheit solcher Sitten verlacht, sondern auch ein Verweis auf längst vergangenes Brauchtum der Griechen. Im Besonderen möchte sie im Sitzen aber eine spezifisch weibliche Art und Weise der Tischsitte erkennen; eine Rolle, die auch die Initianden des kabirischen Mysterienkults im Rahmen eines Übergangsritus bei ihrer Einführung annehmen mussten<sup>79</sup>. Als Spiegel sozial gestaffelter Altersklassen interpretiert Christina Avronidaki die runde Bauform in Gegenüberstellung zu den rechteckigen Symposionsbauten<sup>80</sup>. Saßen in letzterem die erwachsenen Männer, so sollen die Rundbauten den jugendlichen Initianden des Mysterienkults als Räumlichkeiten für die Kultbankette gedient haben.

In den von Cooper und Morris zitierten Schriftquellen, insbesondere in den *Wespen* versucht Bdelykleon seinem Vater Philkleon ‚städtisches‘ Benehmen beizubringen; das Sitzen beim Essen war daher vielleicht tatsächlich als ‚bäuerische‘, aber vor allem als barbarische Tischsitte verstanden worden. Die Fragestellung, welchen sozialen oder geschlechtsspezifischen Aspekt das Sitzen im Kabirion hatte, muss m. E. anders gestellt werden. Zunächst ist von Bedeutung, dass die Heiligtumsverwaltung oder die Erbauer für die Tempel- und Altarbauten die runde Bauform wählten. Daraus muss sich die Frage entwickeln, weshalb diese Kultstätten rund sein sollten: Sitzen könnte man auch in einem rechteckigen, quadratischen oder apsidialen Raum. Für die Identifikation der Benutzer des MRB und URB sowie die Deutung der Handlungen oder Begebenheiten, die darin stattfanden, ist es weniger ausschlaggebend und im Fall des URB ausgeschlossen, dass die betreffenden Personen vermutlich saßen. Im Vordergrund muss die Konnotation des Rundbaus zum Grab eines Heroen und allgemein zu Heroenkulten stehen. In Verbindung mit dem allgegenwärtigen dionysischen Gepräge des Kabiroskults spielt das Sitzen in anderem Zusammenhang eine Rolle, die Batino angedeutet hat. Das Sitzen, im Speziellen das Sitzen auf dem Boden, stellt eine primitive Sitte dar, die häufig als rituelles Element in Demeter- und Dionysoskulten auftaucht<sup>81</sup>. Im Gefüge des Kabirions und auf der Grundlage der materiellen Hinterlassenschaft erweist sich die Analyse möglicher Personengruppen, die im Verlauf von Riten oder Kultfesten eventuell sitzen mussten, als wenig aussichtsreich. Sofern im MRB und den angrenzenden Rundbauten gegessen wurde, ließe sich das Sitzen vielmehr als Komponente eines dionysischen Kultprimitivismus geltend machen, der ähnlich dem Lagern auf dem Boden, wie es mehrere Bilder der Rebrankengruppe vorführen ([297](#), [74](#), [371](#)), die Verkehrung der Alltagsnormen im Rahmen des ambivalenten Fests anzeigt.

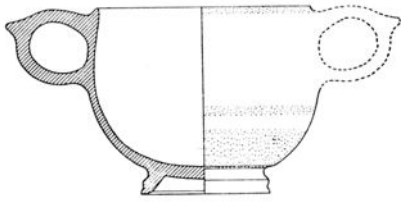
<sup>78</sup> Cooper – Morris 1990, 81. Aristoph. *Vesp.* 1208-1218; Eur. *Cycl.* 544-589.

<sup>79</sup> Batino 2004, 198. 204-205.

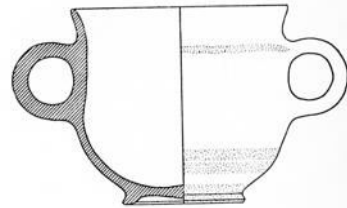
<sup>80</sup> Avronidaki 2007, 100.

<sup>81</sup> Blech 1982, 398-401; Versnel 1993, 235-236. 241-243.

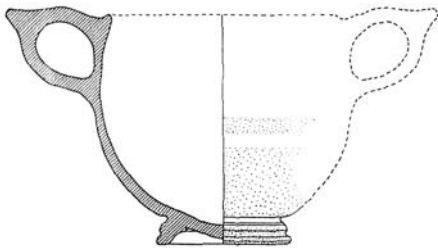
## 8. Profilzeichnungen von Kabirenbechern



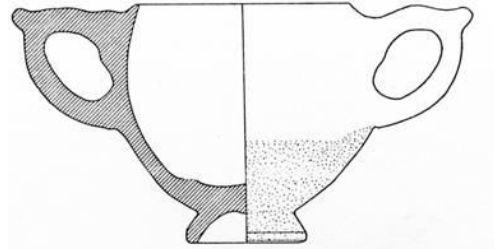
Zeichnung 1 172 (H. 6,7cm)



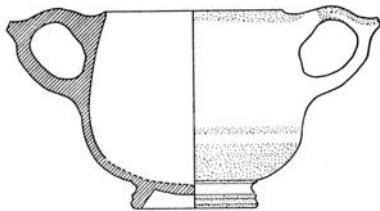
Zeichnung 7 221 (H. 7,7cm)



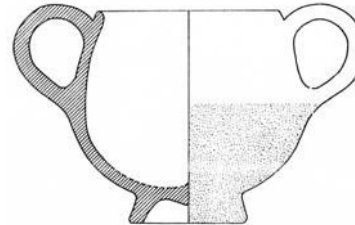
Zeichnung 2 180 (H. 8,6cm)



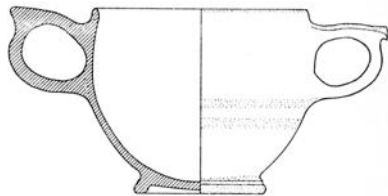
Zeichnung 8 226 (H. 8,3cm)



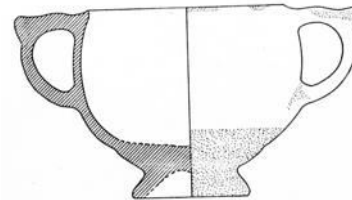
Zeichnung 3 185 (H. 7cm)



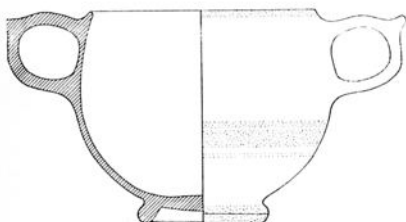
Zeichnung 9 227 (H. 7,6cm)



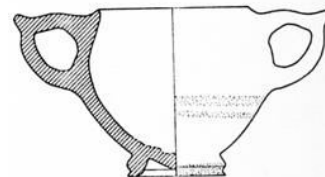
Zeichnung 4 191 (H. 7,2cm)



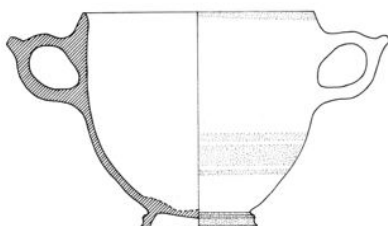
Zeichnung 10 228 (H. 7,5cm)



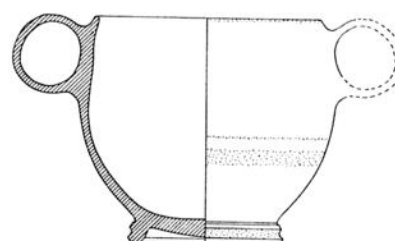
Zeichnung 5 217 (H. 7,8cm)



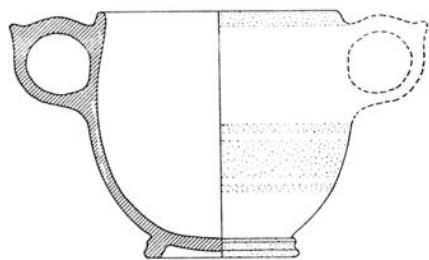
Zeichnung 11 232 (H. 5,3cm)



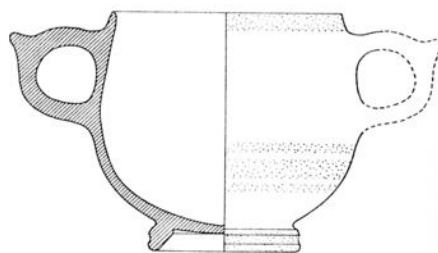
Zeichnung 6 219 (H. 7,6cm)



Zeichnung 12 236 (H. 7,8cm)

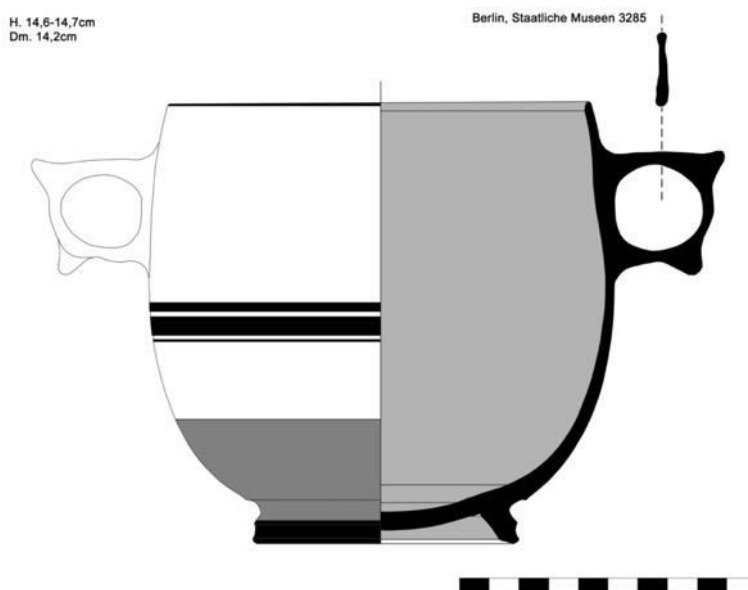


Zeichnung 13 238 (H. 8,4cm)

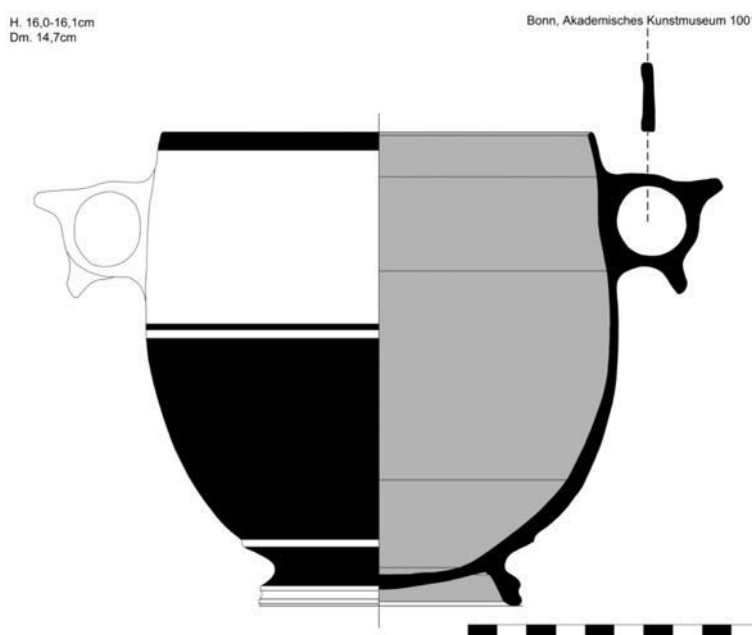


Zeichnung 14 244 (H. 8,5cm)

[Die Zeichnungen oben sind nicht maßstabsgetreu abgebildet. Zeichnungen aus: Braun – Haevernick 1981, Taf. 21, 4 Nr. 172. Taf. 21, 1 Nr. 180. Taf. 21, 11 Nr. 185. Taf. 21, 3 Nr. 191. Taf. 20, 3 Nr. 217. Taf. 21, 12 Nr. 221. Taf. 21, 13 Nr. 226. Taf. 21, 15 Nr. 227. Taf. 21, 14 Nr. 228. Taf. 21, 16 Nr. 232. Taf. 20, 10 Nr. 236. Taf. 21, 7 Nr. 238. Taf. 20, 7 Nr. 244. Zeichnung 219 aus: Kabirionarchiv DAI Abteilung Athen.]



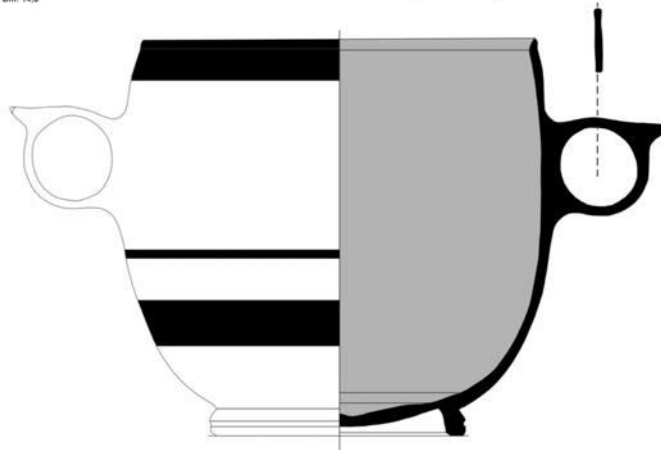
Zeichnung 15. Kabirenbecher 357 [Zeichnung: K. Schlott]



Zeichnung 16. Kabirenbecher 361 [Zeichnung: K. Schlott]

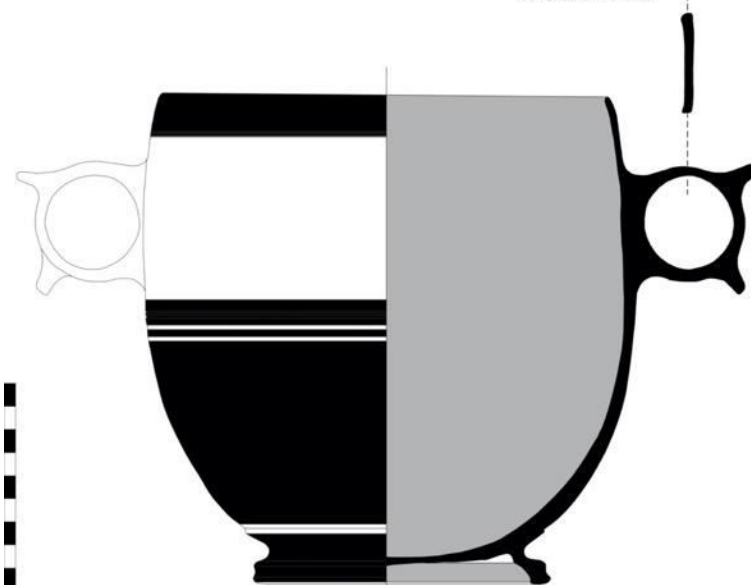
H. 14,0-14,1  
Dm. 14,0

Göttingen, Antikensammlung der Universität 5406



Zeichnung 17. Kabirenbecher 381 [Zeichnung: K. Schlott]

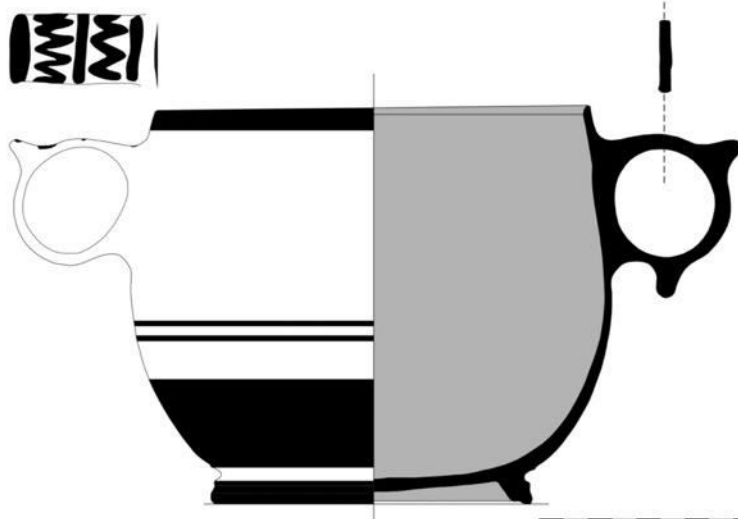
Berlin, Staatliche Museen 3159



Zeichnung 18. Kabirenbecher 354 [Zeichnung: K. Schlott]

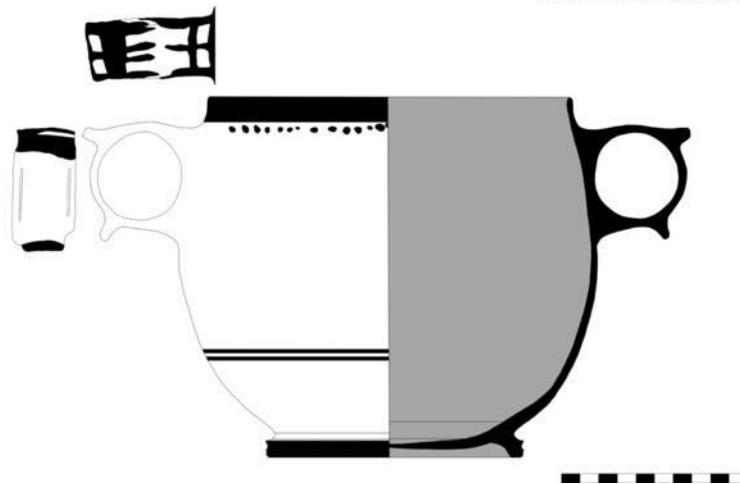
H. 16,4-16,5cm  
Dm. 17,9cm

Göttingen, Antikensammlung der Universität 540a



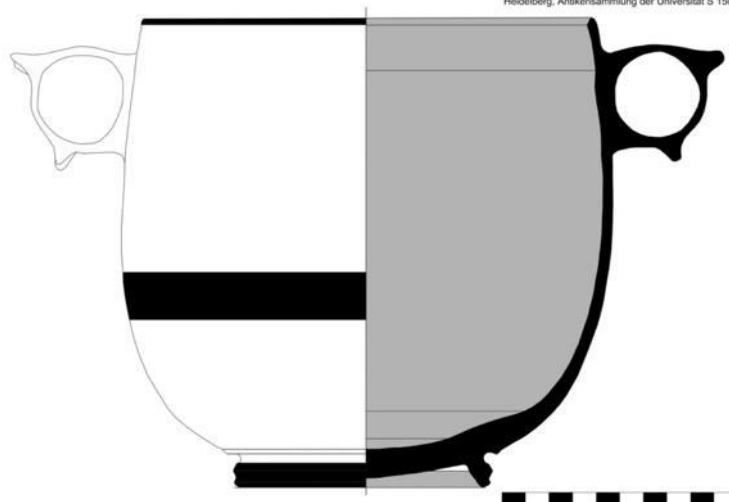
Zeichnung 19. Kabirenbecher 380 [Zeichnung: K. Schlott]

Heidelberg, Antikensammlung der Universität S 151



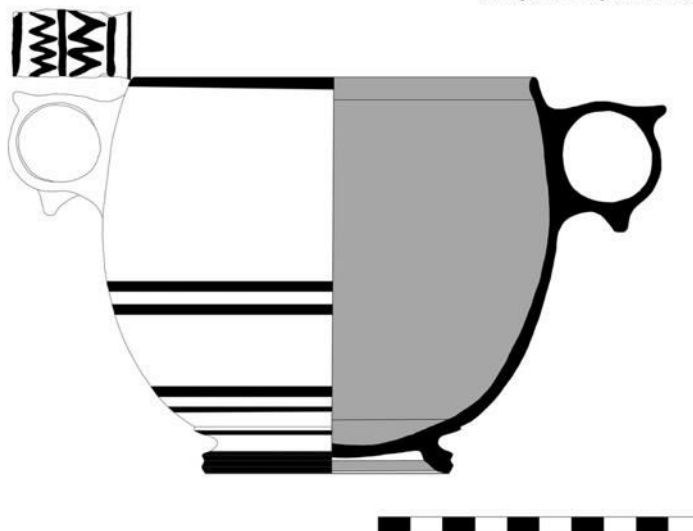
Zeichnung 20. Kabirenbecher 382 [Zeichnung: K. Schlott]

Heidelberg, Antikensammlung der Universität S 150



Zeichnung 21. Kabirenbecher 385 [Zeichnung: K. Schlott]

Heidelberg, Antikensammlung der Universität S 152

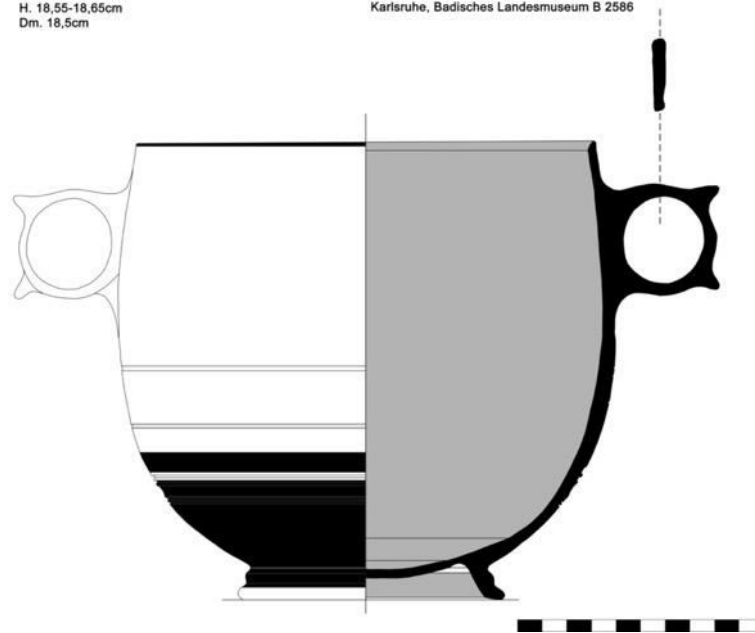


Zeichnung 22. Kabirenbecher 387 [Zeichnung: K. Schlott]



H. 18,55-18,65cm  
Dm. 18,5cm

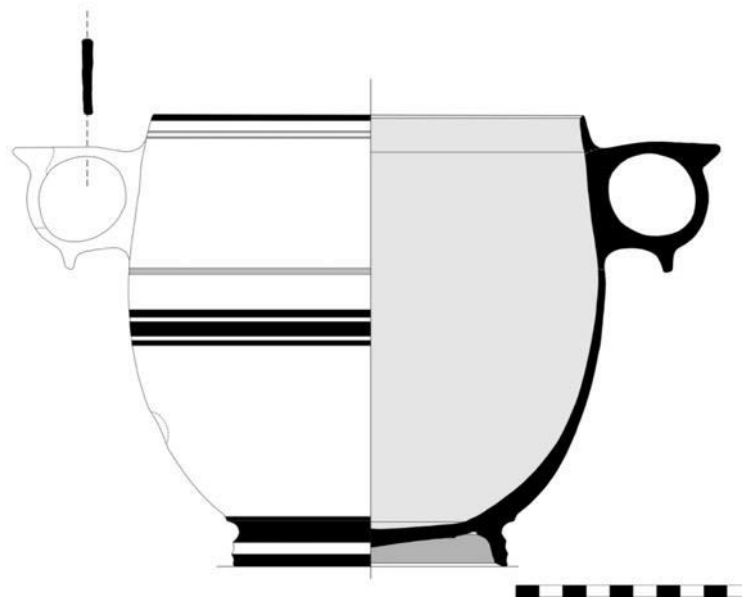
Karlsruhe, Badisches Landesmuseum B 2586



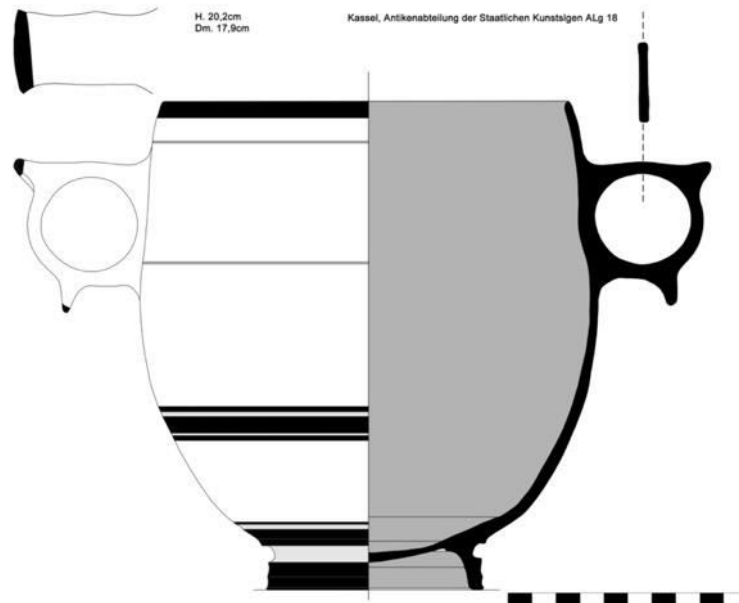
Zeichnung 23. Kabirenbecher 388 [Zeichnung: K. Schlott]

H. 19,2cm  
Dm. 18,3cm

Kassel, Antikenabteilung der Staatlichen Kunststgen T 424



Zeichnung 24. Kabirenbecher 389 [Zeichnung: K. Schlott]



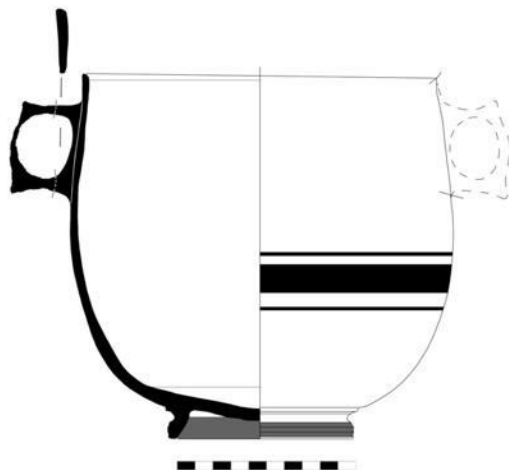
Zeichnung 25. Kabirenbecher 390 [Zeichnung: K. Schlott]



Zeichnung 26. Kabirenbecher 391 [Zeichnung: K. Schlott]

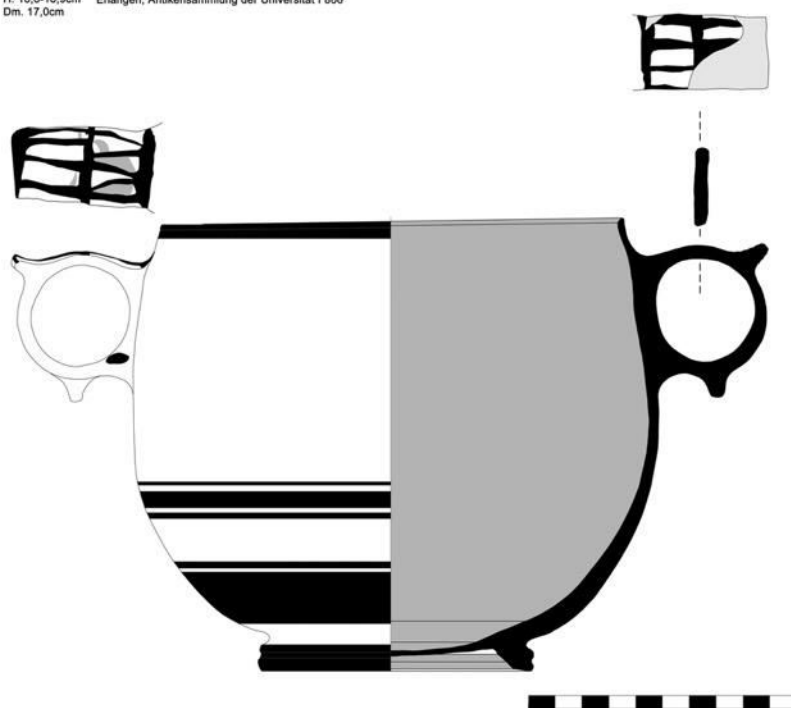


Zeichnung 27. Kabirenbecher 403 [Zeichnung: K. Schlott]

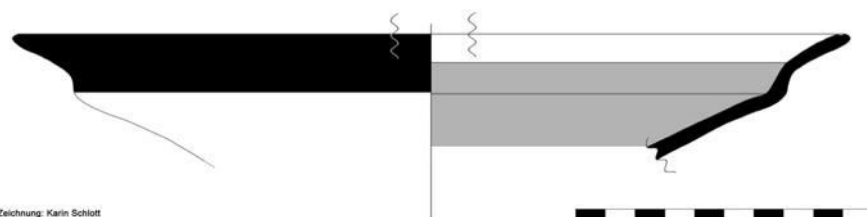


Zeichnung 28. Kabirenbecher 419 [Zeichnung: K. Schlott]

H. 16,8-16,9cm Erlangen, Antikensammlung der Universität I 866  
Dm. 17,0cm



Zeichnung 29. Kabirenbecher 430 [Zeichnung: K. Schlott]



Zeichnung: Karin Schlott

Zeichnung 30. Fragment eines Tellers, Tübingen Antikenslg. der Univ. 29.5481 [Zeichnung: K. Schlott]

## Kurzkatalog der Kabirenbecher und -fragmente

Die Katalognummern entsprechen den Nummern von Braun – Haevernick 1981, 37-68. Neu hinzugekommene Gefäße und Fragmente habe ich zum Teil in Brauns Liste eingefügt, zumeist aber hinten angehängt. Die Mehrzahl der Beschreibungen befindet sich nicht im Kurzkatalog, sondern im Fließtext. Im jeweiligen Eintrag wird auf die Stelle im Fließtext verwiesen. Wenn die Beschreibungen von Karin Braun oder Gerda Bruns stimmig sind, habe ich sie in Zitatform in die Einträge übernommen, da es sinnvoll ist, ihre gelungenen Texte beizubehalten und den Zugriff zu den formalen Daten nicht durch das Verweisen auf andere Literatur unnötig zu erschweren.

Die Fundortangaben der Stücke, die bei den neuen Grabungen ans Licht kamen, entstammen den Inventarbüchern und Fundkarten, die im DAI Athen im Grabungsarchiv aufbewahrt werden. Die dort verwendeten Abkürzungen sind unten erklärt. Die Durchmesserangabe bezieht sich auf den Durchmesser der Mündung, sofern nicht anders angemerkt. Alle Datierungsangaben, falls nicht mit n. Chr. gekennzeichnet, beziehen sich auf v. Chr. Differiert die Werkstattzuweisung zu früheren Zuschreibungen, so ist die ältere mit Namen des Forschers in Klammern hinter die aktuelle gesetzt. Dasselbe gilt für die Datierungen.

## Abkürzungsverzeichnis

Aufs.	= Aufsicht	Mus.	= Museum
B.	= Breite	Niv.	= Niveau
BM	= British Museum	NM	= Nationalmuseum
Dat.	= Datierung	OK	= Oberkante
Dm.	= Durchmesser	ORB	= Oberer Rundbau
Erw.	= Erweiterung	PF	= Pfeiler
ES	= Einschwemmung	Prov.	= Provenienz
FO	= Fundort	REB	= Rechteckbau
H.	= Höhe / Hälfte (Datierung)	Sch.	= Schicht
Kurzbes.	= Kurzbeschreibung	Schn.	= Schnitt
Lit.	= Literatur	UK	= Unterkante
M	= Mauer	URB	= Unterer Rundbau
MFA	= Museum of Fine Arts	Univ.	= Universität / University
MMA	= Metropolitan Museum of Art	Vt.	= Viertel
MRB	= Mittlerer Rundbau		

### 1. Randfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 888 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Westl. d. Nordanalemma, bei Höhe Orchestra (nach Tagebuch ungebr.)“

*Ton* orange-rötlich, hellbeige im Bruch / *H.* 3,2 / *B.* 4,6 / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Schwarzbrauner matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Zwei tiefe Rillen unterhalb des Randes. Am rechten Ende des Fragments ist der Oberkörper, der zurückgewendete rechte Arm und der Kopf eines unbärtigen Mannes erhalten. Links neben seinem Kopf sind ein längerer, schräger Strich sowie Punkte und Halbbögen zu erkennen, die sich nicht weiter deuten lassen. Vermutlich handelt es sich um einen laufenden Athleten; vgl. mit den Läufern auf 353. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 37 Nr. 1 Taf. 1, 2.

### 2. Fragment mit Ringhenkel (1 Griffsteg)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2437 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Keil 2/3 westl. M70 südl. M68 (s. K 2430); vgl. Notizbuch Léon 13/15.X.[1965]“

*Ton* rötlich-grünlich; feiner Glimmer; feiner wß. Steinsplitt / *H.* 17,5 / *B.* ehem. 18,8 / *Maler* Mysteriemaler II / *Dat.* 420-370 [Braun: um 400]

*Kurzbes.* Teile der Wandung (neben und oberhalb des Henkels sowie im unteren Teil) sind ergänzt. Der Henkel ist nur an der Oberseite bis zum oberen Griffsteg und am unteren Henkelansatz original, Rest ergänzt. Schwarzer fasrig-metallisch glänzender Glanzton. Das Fragment ist innen wie außen bis auf die Henkelinnenseite vollständig mit Glanzton überzogen. Die Malerei ist mit rotem Schlicker auf den schwarzen Grund und die Binnenzeichnung mit Glanzton aufgetragen worden (Six-Technik). Unterhalb des Bildfeldes vier geritzte schmale Linien. Für eine Beschreibung s. *D. V. 2b) Die Tänzer des Mysteriemalers II. Lit.* Braun – Haevernick 1981, 1. 9. 37 Nr. 2 Taf. 1, 3; Sabetai – Avronodaki 2018, 320 Abb. 10. 338-339. 374 Nr. B33; <<https://arachne.dainst.org/entity/1167133>> (29.09.2020).

### 3. Randfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2619 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Zwickel nw. MRB Niv.31.44-31.34“

*Ton* hellbeige, hellrot im Bruch / *H.* 5 / *B.* 5,8 / *Maler* Mysteriemaler II / *Dat.* 420-370 [Braun: 1. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarz-rotbrauner matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Randstreifen. „Im Dreiviertelprofil nach links stehender Bärtiger mit bloßem Oberkörper, kurzem Haar- und Bartschnitt und geöffnetem (...) Mund. In der seitlich gestreckten Linken hält er einen runden, in langer Spitze auslaufenden“ (Braun – Haevernick 1981, 37) Kugelaryballos mit zwei seitlich herabhängenden Strigileis. Vgl. die Figuren mit Aryballoi auf 352, 373 und 403. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 31. 37 Nr. 3 Taf. 2, 4. <<https://arachne.dainst.org/entity/23541>> (29.09.2020)

### 4. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 865 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES bei Nische“

*Ton* hellbraun / *H.* 2,1 / *B.* 1,7 / *Maler* Mysteriemaler II / *Dat.* 420-370 [Braun: 1. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer, teilweise dünn aufgetragener matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Randstreifen. Kalotte eines Kopfes mit struppigem Haar geschmückt mit zwei Zweigen. Ausgespartes Auge mit Punkt Pupille. Festeilnehmer? Vgl. 8, 51 a oder 380. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 37 Nr. 4 Taf. 2, 3.

### 5a-b. Wandungsfragmente

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 592 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Abhub für Abflußgraben südl. röm. Theatermauer“

*Ton* graubraun, graubraun im Bruch / *H.* a) 2,5; b) 2,13 / *B.* a) 1,3; b) 2,4 / *Maler* a) Mysteriemaler I / b) Mysteriemaler II / *Dat.* 420-370 [Braun: 425-375]

*Kurzbes.* a) Kopf einer Figur im Profil nach links. Dreieckiges Auge mit geschwungener Braue und praller Backe. Um den Kopf ist ein Haarkranz gelegt. Braun vermutet, dass der Arm neben dem Kopf erhoben war. Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. b) Schwarzer matter Glanzton, innen dunkelbraun-grau. Innenseite vollständig bemalt. Auge und Haare einer Figur. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 37 Taf. 2, 2; 1, 2.

### 6. Wandungsfragment (Abb. 8)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 3000, K 3055 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Orchestraschn. i I8“ (K 3000), „Keil 1 Schn. 17 Sch. 3“ (K 3055)

*Ton* hellbeige, hellbeige bis rötlich im Bruch / *H.* 5 / *B.* 8,0 / *Maler* Mysteriemaler I / *Dat.* 420-370 [Braun: 2. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Mantelfigur nach links gehend. Kopf mit gewölbter Stirn, tief eingesattelter, dicker Nase, dreieckigem Auge mit geschwungener Braue und schnabelartigen Lippen. In das Haar sind zwei Zweige gesteckt. Am Untergesicht und Kinn des Mannes sind sehr schwach Reste von weißer Farbe erhalten. Es handelt sich um die Darstellung eines alten Mannes. Der rechte Arm ist nach vorne gestreckt, der linke wird vom Mantel bedeckt und ist womöglich in die Hüfte gestemmt. Vermutlich stützte sich die Figur auf einen Stock. Dahinter Rest eines weiteren Zweiges, der vielleicht von einer weiteren Mantelfigur gehalten wurde. Prozession alter Menschen, s. *D. VI. 1. Gruppen alter Männer und Frauen. Lit.* Braun – Haevernick 1981, 37 Nr. 6 Taf. 1, 5.

### 7. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 888 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Westl. d. Nordanalemma, bei Höhe Orchestra (nach Tagebuch ungebr.)“

*Ton* hellbeige, hellbeige-rötlich im Bruch / *H.* 4 / *B.* 3,1 / *Maler* Mysteriemaler II / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Kopf und Schulterbereich einer männlichen Figur mit struppigem Haar auf der Kalotte, ausgespartes Auge mit Punkt Pupille, geöffneter Mund und eingedrückter Nasenrücken. Die obere Rückenpartie buchtet weit aus. Der rechte Arm ist nach hinten geführt. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 37 Nr. 7 Taf. 1, 2.

**8. Randfragment** (Abb. 35)

Mus. Theben, Arch. Mus., K 1751 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), Zwickel „nord-westl. MRB westl. M70, Planum 87 Nr. 18, Niv.30.99“

*Ton* orange-hellbeige; viel feiner Glimmer; wenig feiner wß. und sw. Steinplitt / *H.* 11,3 / *B.* ehem. 10,8 / *Maler* Mysteriemaler I / *Dat.* 420-370 [Braun: 2. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer-graubrauner matter Glanzton. Randstreifen und dicker Bodenstreifen mit zwei Ritzlinien. Innenseite vollständig bemalt. Rechts eine Frau, die nur mit einem Mantel bekleidet ist. Die Schulter des rechten, ausgestreckten Arms ist nackt, der linke Arm wird vom Mantel bedeckt. In der linken Hand hält sie einen Zweig. Sie trägt eine Haube auf den Kopf. Über der Stirn stehen kurze Haare an. Die Stupsnase ist tief eingesattelt, der Mund geöffnet. Darauf in der Bildmitte folgt ein gebeugter Mann, dessen Mantel zu einem dicken Wulst über dem gebuckelten Rücken geschlagen ist. Er trägt Zweige im Haar. Unter Streiflicht wird der verwitterte Weißauftrag am Kopf sichtbar; der Mann trug ehemals weißes Kopf- und Barthaar. Es handelt sich um die Darstellung eines alten Mannes. Am linken Ende der Scherbe ist noch der Teil einer dreieckigen Kopfschleife sowie die Spitze eines Zweiges zu erkennen. Womöglich führte eine ähnlich bekleidete Gestalt mit Kopfschleife und Zweigschmuck im Haar. Prozession alter Menschen, s. *D. VI. 1. Gruppen alter Männer und Frauen. Lit.* Braun – Haevernick 1981, 1. 10. 38 Nr. 8 Taf. 1, 10; Mitchell 2009, 259-260; <<https://arachne.dainst.org/entity/1168217>> (29.09.2020).

**9. Wandungsfragmente**

Mus. Theben, Arch. Mus., K 316, K 335, K 1504 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Zwischen Halle, URB u. Grenzmauer unter Niv.30.00 = UK Hallenfundament“ (K 316), „URB, Zurücksetzung Schn. 13, antike Einfülllage“ (K 335), „Graben A östl. Erw. Schn. 34 Sch. 4“ (K 1504), „Unter Unterem Rundbau ...“ (K 316)

*Ton* hellbeige, hellbeige im Bruch / *H.* 3,3 / *B.* 6,4 / *Maler* Mysteriemaler I / *Dat.* 420-370 [Braun: 1. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer, stellenweise dünn aufgetragener Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Zwei Ritzlinien an der oberen Kante des Fragments. Weibliche Figur in langem, peplosartigem Gewand. Sie ist weit nach vorne gebeugt. Der rechte Arm nach unten geführt. Rundliches Kinn, großer, geöffneter Mund mit Wulstlippen, kleine rundliche Nasenspitze mit tief eingesenktem Nasenrücken, gewölbter Stirnansatz. Teil des Auges erhalten. Lockiges Haar über der Stirn in Ritzung, das von einem gepunkteten Haarband in Umrißmalerei im Nacken zusammengehalten wird. Links der Figur schwarzer Streifen eines nicht mehr deutbaren Gegenstandes oder einer Person. Womöglich thematisch zu den Prozessionsbildern alter Menschen zugehörig. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 31. 38 Nr. 9 Taf. 1, 8.

**10. Wandungsfragment**

Mus. Theben, Arch. Mus., K 991 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „über Keil 4, beiderseits M49, Ostende“

*Ton* hellbeige-orange, rötlich im Bruch / *H.* 4,8 / *B.* 5,5 / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Schwacher Rest der Bodenlinie unter dem rechten Fuß der Figur erhalten. Nackte männliche Figur, die weit ausschreitend nach links läuft. Der Kopf ist verloren. Die linke Hand ist auf das Gesäß gestützt, die rechte hält einen stabähnlichen Gegenstand – Bruns vermutet einen Dreschflegel. Links davon vielleicht Reste einer weiteren Figur oder Teil des stabähnlichen Gegenstandes. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 38 Nr. 10 Taf. 2, 18.

**11. Wandungsfragment**

Mus. Theben, Arch. Mus., K 2130 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES nach 1888 Westgelände“

*Ton* - / *H.* 1,3 / *B.* 3,8 / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Vermutlich rechter vom Körper weggestreckter Arm und Teil der rechten Brust einer männlichen Figur. Vielleicht hielt die Figur etwas in der Hand. Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 38 Nr. 11 Taf. 3, 8.

**12. Wandungsfragment**

Mus. Theben, Arch. Mus., K 2183 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES Westgelände Messpunktgraben“

*Ton* hellbeige bis leicht rötlich, hellbeige im Bruch / *H.* 3,7 / *B.* 3,6 / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Schwarz-rotbrauner Glanzton, innen braunrot. Innenseite vollständig bemalt. Wagenlenker, der in Wagenkasten steht und ein langes Gewand trägt, mit langer Rute in der linken Hand und die Zügel mit der Rechten haltend. Der Oberkörper ist leicht nach vorne gebeugt. Deichsel des Wagens und vielleicht Kruppe des Pferdes noch erkennbar. Womöglich Darstellung eines Wagenrennens. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 38 Nr. 12 Taf. 2, 18.

**13. Wandungsfragment** (Abb. 12)

Mus. Theben, Arch. Mus., K 514 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Treppenstr. bis 1,15m nördl. M47 (s. Fundst. 14 Sk. N. K500) Niv.31.67“

*Ton* hellbeige, rötlich im Bruch / *H.* 3,3 / *B.* 3,2 / *Maler* Mysteriemaler II / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Schwarzer, teilweise dünn aufgetragener, matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Bruns identifiziert die Darstellung eines Delphins. Die Scherbe ist aber zum Fragment **133** zugehörig, das einen nackten ausgelassenen Tänzer zeigt. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 38 Nr. 13 Taf. 1, 1.

**14. Wandungsfragment**

Mus. Theben, Arch. Mus., K 331 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES zwischen Grenzmauer und URB“

*Ton* hellbeige, hellbeige-rötlich-gräulich im Bruch / *H.* 3,3 / *B.* 3,2 / *Maler* Mysteriemaler II / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Schwarzgrauer, teilweise dünn aufgetragener, matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Erhalten ist das Gesicht eines Mannes mit Auge, kurzem Backenbart, offenstehendem Mund und geritztem Nasenloch sowie seine linke, nackte Brust,

linke Schulter und linker Oberarm, der eng an den Körper anliegt. Der Kopf ist im Profil nach rechts abgebildet, der Oberkörper in Vorderansicht. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 38 Nr. 14 Taf. 1, 2.

### 15. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2110 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Ältere Nische M60 Innenseite, Reinigung Norden-Mitte“

*Ton* hellbeige-orange, rötlich im Bruch; feiner sw. Steinsplitt / H. 3,6 / B. 2,1 / Maler Karlsruher Kabirmaler / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Mittige horizontale Rille. Männliche Gestalt im Profil nach rechts. Erhalten ist ein Teil des Kopfes mit Auge, struppigem Bart und großem Untergesicht, geöffnetem Mund und tief eingesattelter Nase. Ebenso linke Schulter mit ausgestrecktem Oberarm. Darüber Spitze eines Efeublattes. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 38 Nr. 15 Taf. 2, 1.

### 16. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2100 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Graben A östl. Erw. Schn. 34 Sch. 16-20“

*Ton* - / H. 3,6 / B. 2,1 / Maler Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Schwarzer Glanzton. Innenseite vollständig bemalt? Erhalten ist Nase, großer geöffneter Mund und Spitzbart sowie angewinkelter Arm, Teil des Bauchs und Oberschenkel einer wohl nackten, männlichen Figur. Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 38 Nr. 16 Taf. 5, 9.

### 17. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2147 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Graben A östl. Erw. Nordende, H. d. n. Felsblocks = Niv.31.18 und tiefer, s. Schn. 34 Sch. 4“

*Ton* - / H. 4 / B. 6,7 / Maler [Braun: „Karlsruhe-Maler“] / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Schwarzer Glanzton. Innenseite vollständig bemalt? Rechter Arm und Flanke sowie kleiner Teil des Kopfes einer Figur. Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 38 Nr. 17 Taf. 6, 4.

### 18. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1017 / K 2115 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Graben X Ostende (ohne Datum u. Schicht)“ (K 1017), „Grube bei PF1 Schn. 39 Sch. 11.6.9? Gelbe Erde Niv.33,80-33.57“ (K 2115)

*Ton* hellbeige 5 YR 7/6 / H. 9,9 / B. 10,2 / Maler Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Braun: 2. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt? Einfache Bodenlinie. Über der „Basislinie in verschiedenen Abständen insgesamt sechs feine Wandungsrillen“ (Braun – Haevernick 1981, 38). Erhalten sind das linke Bein, der übergroße Phallos und der rundliche Bauch eines nackten Mannes, der über die Schultern vielleicht eine Chlamys geworfen hatte. Er hält in der linken einen glockenförmigen Käfig und läuft mit großem Schritt hinter einem Tier her. Von diesem sind das Hinterteil mit Stummelschwanz, Bauch mit Rücken, Hodensack und die behuften Hinterläufe erhalten. Womöglich handelt es sich um einen Ziegenbock oder ein Reh. Das Fragment war im Museum nicht mehr auffindbar. Vgl. das Schaleninnenbild mit einer erotischen Szene eines Jünglingspaars, neben dem ein Hase in einem ähnlichen Käfig gezeigt ist, auf den Außenseiten jeweils eine Symposionszene, s. Wehgartner 1983, Taf. 14-15: att.-weißgrundige Schale, Gotha Schlossmus. 48, 550-500. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 38 Nr. 18 Taf. 3, 12.

### 19. Wandungsfragmente

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2305 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Keil 3/2 westl. Kanalordende, braune Sch. östl. und über MRB Schn. 60 Sch. 1; 1968 aus XXIX angeklebt an K2695 rotes Deckelfragment. +1387 /+2409“

*Ton* hellbeige-leicht orange, hellbeige-orange im Bruch / H. 4 / B. 4,9 / Maler Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer, an wenigen Stellen dünn aufgetragener, matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Reste von mindestens drei Bodenstreifen. Feine Horizontalrille in der Mitte des Fragments. Teile der Beine und übergroßes Glied mit Pubes einer nackten Figur, die ihr linkes Bein in weitem Ausfallschritt hebt. Ansatz der Pobacke erhalten. Zu **86 a** zugehörig. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 38 Nr. 19 Taf. 3, 9.

### 20. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 3025 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Keil 1/2 Schn. 11 Sch. 4“

*Ton* hellbeige-bräunlich, hellbeige-rötlich im Bruch / H. 3,1 / B. 4,2 / Maler Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Schwarzer, an wenigen Stellen dünn aufgetragener, matter Glanzton. Zwei Horizontalrillen im unteren Teil des Fragments. Innenseite vollständig bemalt. Links Teil eines Gefäßes mit Rundhenkel und Querstreifen auf Wandung oder Teil einer Gestalt? Rechts Hinterbeine und langer Schwanz, der zwischen die Beine eingezogen ist, von einem Hund? *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 39 Nr. 20 Taf. 6, 5.

### 21. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 495 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES Orchestra (östl. Graben C)“

*Ton* - / H. 3,3 / B. 1,6 / Maler - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Linke Körperseite einer aufrecht stehenden Figur. Brust in Ritzung umrahmt, Zurückgenommener linker Arm. Braun vermutet die Darstellung eines „gepanzerten Kriegers“ mit Lanze. Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 39 Nr. 21 Taf. 2, 6.

### 22. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1508 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Graben A östl. Erw. Schn. 34 Sch. 7“

*Ton* - / H. 7,2 / B. 8 / Maler Karlsruher Kabirmaler / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Oberfläche ist stark bestoßen. Innenseite vollständig bemalt; innen rot. Erhalten ist ein Zweigespann in vollem Galopp. Köpfe und Vorderbeine sind nicht mehr erhalten. Braun erwähnt „Gurte für die Deichsel“, die um den Körper der Pferde gelegt sind. Wagenrennen. Die Pferde sind nicht abnorm gestaltet. Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 39 Nr. 22 Taf. 1, 2.

### 23. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 797 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES westl. Nordanalemma“

*Ton* - / *H.* 4,5 / *B.* 3,4 / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* „Vorderläufe eines n.l. springenden Huftieres.“ (Braun Haevernick 1981, 39) Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 39 Nr. 23 Taf. 7, 3.

### 24. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2398 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Nordende Kanal bis UK nördl. Kanalstein = Niv.32.05, s. Schn. 79“

*Ton* bräunlich, rötlich-orange im Bruch; viel feiner weiß und sw. Steinsplitt / *H.* 7 / *B.* 7,3 / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton, innen grauschwarz-rotbraun. Innenseite vollständig bemalt. Feine Wandungsrille. Ein Bodenstreifen erhalten. Zu sehen ist Kopf, Hals und Vorderpfote eines Hundes in Silhouettenmalerei. Mit dem Hals ist der Hund in eine mit Dornen besetzte Fußisenfalle geraten. Braun zieht als Vergleich einen att.-rf. Askos heran, auf dem ein Fuchs in eine derartige Falle ohne Dornen geraten ist. Ihm steht ein Pygmäe mit Keule gegenüber, s. CVA Oxford (1) Taf. 45, 1 (um 430/20). *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 39 Nr. 24 Taf. 3, 6.

### 25. Wandungsfragment eines Kabirenskyphos/Kreisels

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2884 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Kanalnordende nördl. WL7 und Kanalostwand 33 cm unter OK WL7, Niv.32.06 = 31.73“

*Ton* - / *H.* 2,2 / *B.* 3,7 / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Gemäß Braun innen tongrundig, da der Glanzton „wahrscheinlich abgeplatzt“ (Braun – Haevernick 1981, 39) ist. Hinterbeine eines Tieres mit langem Schwanz, wohl eines Pferdes. Braun äußert die Vermutung, dass das Fragment zu **24** zugehörig ist. Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 39 Nr. 25 Taf. 3, 5.

### 26. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2309 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Keil 3/2 westl. Kanalnordende, braune Sch. Schn. 60 Sch. 1“

*Ton* - / *H.* 4,1 / *B.* 3,8 / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* „Ohne Ritzung. Über“ bemalter „Gefäßbasis zweistrichige Basislinie, darauf die Vorderläufe eines nach links stehenden Tieres.“ (Braun – Haevernick 1981, 39) Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 39 Nr. 26 Taf. 3, 10.

### 27. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1436 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Keil 6 über 'Prohedrie', Reinigung“

*Ton* hellbeige-rötlich, bräunlich-rötlich im Bruch / *H.* 5,9 / *B.* 9,4 / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Schwarz- bis rötlichbrauner matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Zweifacher Bodenstreifen über schwarz bemalte Gefäßbasis. Tongrundiges Bildfeld. Am linken Ende des Fragments das Bein eines nach links Laufenden. Vgl. die Beine der Läufer auf **353** und des Pygmäen auf **67** der Rebrankengruppe. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 39 Nr. 27 Taf. 3, 11.

### 28. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 174 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Oberflächengrabung REB“ und „Einschw. Rechteckbau“

*Ton* hellbeige, leicht rötlich im Bruch / *H.* 7 / *B.* 5,6 / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Zwei horizontale Rillen. Unter Zweigen und Traube einer Weinranke linke Hand, die einen hornförmigen Gegenstand umgreift. Braun möchte den Kopf eines Ziegenbocks nach rechts erkennen. Es kann sich nicht um eine Ziege handeln, da der Hals des Tieres zu dünn wäre, vgl. **76**, **359** oder **367**. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 39 Nr. 28 Taf. 4, 2.

### 29. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 174 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES nach 1888 Westgelände“ und „Einschw. Rechteckbau“

*Ton* - / *H.* 2,9 / *B.* 4,6 / *Maler* Mysteriemaler / *Dat.* 420-370 [Braun: 1. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Innenseite vollständig bemalt? Schmäler Randstreifen. Rechts senkrechter Zweig, links davon Vogel mit gebogenem Hals, knopfartigem Kopf und kurzem Schnabel. Teil der ausgebreiteten Flügel erhalten. Braun vergleicht mit den Vogeldarstellungen des Mysteriemalers auf **354** und **357**; vgl. auch die böot.-sf. Stamos-Pyxis in Heidelberg. Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 39 Nr. 29 Taf. 3, 1.

### 30. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2163 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES nach 1888 Westgel. Torbau“

*Ton* - / *H.* 7,6 / *B.* 5,7 / *Maler* Mysteriemaler I / *Dat.* 420-370 [Braun: 1. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* „Von der Rückseite eines Kabirenkantharos der sich verschlingende Stamm und Zweig eines Rebstockes über zwei Doppellinien“. (Braun – Haevernick 1981, 39). Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 39 Nr. 30 Taf. 3, 1.



### 31. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 961 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „StreuFund auf Autoweg“

*Ton* - / H. 5,4 / B. 5,2 / Maler Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Braun: 2. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Breiter und darüber schmaler Bodenstreifen. Erhalten ist die Darstellung einer männlichen Figur in Dreiviertelansicht mit kurzen Beinen und großem, krumm herabhängendem Phallos und mächtigem Hodensack. Darüber markieren drei parallele Striche die Pubes. Das linke Bein ist entlastet, das rechte ist Standbein. Links unten zwei Striche, die Braun als Knotenstock rekonstruiert. Brauns Beschreibung ist nicht nachvollziehbar: „In Vorderansicht stehende Gestalt im gegürteten Chitoniskos (...) undeutlich ist der Gegenstand in der L. (Kerykeion?, demnach Hermes ?)]. In der weitabgestreckten R. ein Knotenstock.“ (Braun – Haevernick 1981, 39) Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 39 Nr. 31 Taf. 2, 14.

### 32. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1729 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Kl. Tiefhaus 1 Schn. 66 Sch. 9 obere Hälfte bis Band 10“

*Ton* hellbeige, hellbeige im Bruch / H. 2,9 / B. 3 / Maler Mysteriemaler / *Dat.* 420-370 [Braun: 1. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton, innen braun. Innenseite vollständig bemalt. Oben Rest des Randstreifens? Kopf und Schultern einer Figur im Profil nach links, die einen Mantel über der linken Schulter trägt. Rundliche Kalotte mit aufgemalten Stifthaaren; tief ausladendes Kinn; ausgespartes Auge. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 39 Nr. 32 Taf. 5, 8.

### 33a-b. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1562, K 2188, K 1295 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Ohne FO“ (K 1295),

„Flächengrabung, Westgelände, Anschwemmung“ (K 1562), „ES Westgelände, Meßpunktgraben“ (K 2188)

*Ton* - / H. a) 5,3; b) 5,3 / B. a) 3,9; b) 5,4 / Maler Mysteriemaler (?) / *Dat.* 420-370 [Braun: 1. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Doppelte Bodenlinie; darunter Punktrossette einer Efeuranke? Zwei nicht vollständig erhaltene Figuren mit an Brust und Gesäß voluminös geformtem Oberkörper, langem, nach oben gebogenem Phallos und dünnen Beinen. Der rechte ‚Arm‘ ist stabartig gebildet und besitzt keine Hand - bei der Figur auf **33 a** nicht erhalten -; der linke ‚Arm‘ ist als Schlaufe oder Säckchen gebildet. Aus der Schulter ragt einen Haken - dieser Teil ist bei der Figur auf **33 b** nicht erhalten. Kugelförmiger Kopf und langes Kinn. Braun vermutet die beiden Gestalten haben jeweils einen Knotenstock geschultert, an dessen Ende eine Schlaufe befestigt ist. Sie betont aber das Fehlen der Arme und einen „Querstrich an den Knöcheln“, der „wahrscheinlich das Beinrikot angeben“ (Braun – Haevernick 1981, 39) soll. Vielleicht sind Komödienkostüme gemeint. Die Bedeutung der Stabarme ist aber unklar. Fragmente sind im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 39 Nr. 33 a-b Taf. 5, 7.

### 34. Wandungsfragment (Abb. 41)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1646 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Südl. älterem Nischenbau östl. gr. Stein in Grabensüdwand“

*Ton* hellbeige-orange, rötlich im Bruch, gräulich im Kern / H. 4,4 / B. 1,9 / Maler Karlsruher Kabirmaler / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton, innen schwarzgrau. Innenseite vollständig bemalt. Im oberen Teil des Fragments Reste einer Efeuranke. Kopf eines bärtigen Mannes im Profil nach links. Ausgespartes, dreieckiges Auge mit Punkt als Pupille. Darüber Lid und Augenbraue. Gerade Nase mit gerundeter Spitze; Nasenloch und -flügel sind angezeichnet. Keine abnorme Verzerrung. Die Zeichenweise hat große Ähnlichkeit mit der des Mysteriemalers, vgl. Gesichtskontur, Auge und Detailritzungen mit den Neiriden auf der [böot.-sf. Stamnos-Pyxis](#) des Mysteriemalers im Louvre. Das ausgesparte Auge, die Haarritzungen sowie die Efeuranke verweisen aber auch auf den Karlsruher Kabirmaler, vgl. **388**. Ähnlicher Fundort wie **39**. Braun (Braun – Haevernick 1981, 11) nimmt an, dass dem Bildthema, Stil und den Proportionen zufolge die Fragmente **34**, **35**, **38**, **39** sowie **40** zusammengehören. **35** muss jedoch ausgeschlossen werden, da es stilistisch dem Oeuvre der Rebrankengruppe angehört, s. Beschreibung von **35**. Hingegen stammen **34**, **39** und **40** aufgrund der Tonfarbe, Magerung und Wandungsdicke ganz sicher vom selben Gefäß. **38** war im Museum nicht mehr auffindbar und konnte hinsichtlich der Tonware nicht untersucht werden. Das Motiv würde aber zu den übrigen Fragmenten passen. Daher wird auch **34** dem Karlsruher Kabirmaler zugewiesen.

Gezeigt war womöglich ein Prozessionszug zum gelagerten Kabiros, der einen Kantharos in der ausgestreckten Rechten hielt. Auf ihn zukommend könnte eine Adorantengruppe dargestellt gewesen sein, von der noch ein nackter Jüngling erhalten ist, bei dem es sich vielleicht um Pais handelt. Ob der kleine Rest links neben dem Knaben eine Tierschnauze darstellen soll, wie es Braun annimmt, ist möglich, es könnte sich aber auch um den Zipfel eines Himations handeln. Vgl. die ‚Weihreliefs‘ der Rebrankengruppe auf **290**, **297**, **302**, **305**, **389** und **435**. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 39 Nr. 34 Taf. 2, 11.

### 35. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2751 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Zwickel nw. MRB bei ‚Opferstock‘ in Höhe der 2. Quaderlage, s. Inv.“

*Ton* hellbeige-orange-rötlich, hellbeige im Bruch, gräulich im Kern / H. 4,2 / B. 7,9 / Maler Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Braun: Mitte 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Erhalten ist das Fußende einer Kline mit dem Rest eines Himations. Links großer Kelchkrater mit geriefelter Basis sowie Kreis- und Zick-Zack-Dekor auf der Wandung. Braun datiert die Gefäßform des Kraters um die Mitte des 4. Jhs. v. Chr. oder kurz danach. Vgl. mit dem Kelchkrater auf dem Fragment **92** der Rebrankengruppe sowie mit der Ornamentik des Glockenkraters auf dem Kabirenskyphos **372** in Brüssel. Entgegen Braun ist das Fragment nicht zu **34**, **38**, **39** oder **40** zugehörig, s. Beschreibung von **34**. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 39 Nr. 35 Taf. 2, 8; <<https://arachne.dainst.org/entity/1167160>> (29.09.2020).

### 36. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 3 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Aushub Graben A nw. Kreuzung B“  
Ton hellbraun, rötlich-orange im Bruch / H. 3,6 / B. 3,1 / Maler Kabirmaler / Rebrankengruppe [Braun: Mystenmaler] / Dat. 420-370 [Braun: 2. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Rotbrauner matter Glanzton, innen schwarzbraun. Innenseite vollständig bemalt. Kopf eines bärtigen Mannes in Dreiviertelansicht mit großem, abstehendem Ohr und angehobenem linkem Schulteransatz. Wahrscheinlich von der Rebrankengruppe, da - entgegen Brauns Zuweisung - die Werkstatt der Mystenmaler die Pupille nicht ritzte, sondern tongrundig beließ. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 39-40 Nr. 36 Taf. 2, 18.

### 37. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2226 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Westgelände Meßpunktgraben nördl. Grenzmauer Niv.28.90-28.70“

Ton hellbeige, hellbeige im Bruch / H. 5 / B. 3,5 / Maler Rebrankengruppe [Braun: Mystenmaler] / Dat. 420-370 [Braun: 2. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Brauner bis rotbrauner matter Glanzton, innen grauschwarz. Innenseite vollständig bemalt. Rest des Randstreifens. Kopf und Teil des bekleideten Oberkörpers eines Mannes mit langem Bart. Das Ohr ist als doppeltes Halbbrund eingeritzt. Der Mund war weit aufgerissen und wird von zwei Grübchen eingefasst. Am Kinn wachsen lange Barthaare. Das Fragment kann nicht von einem Becher des Mystenmalers stammen, wie Braun vorschlägt, da dieser in der Seitenansicht keine Ohren angibt. Hingegen besteht größere Ähnlichkeit mit den stilistischen Merkmalen der Rebrankengruppe, vgl. allgemein mit 297. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 40 Nr. 37 Taf. 2, 18.

### 38. Wandungsfragment (Abb. 41)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1597 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Kanalbecken 1,28-1,59m unter Kanaloberk. mit Schnitten 45 u. 46 nicht in Einklang zu bringen“

Ton - / H. 5 / B. 3,8 / Maler Karlsruher Kabirmaler / Kabirmaler [Braun: Mystenmaler] / Dat. 420-370 [Braun: 2. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Erhalten sind die linke, normal geformte Schulter, der gesenkte Arm, die linke Brust, Hals, Bartansatz und Hinterkopf mit kurzen Haaren. Das Ohr ist in Ritzung angegeben. Der Oberkörper ist in Vorderansicht, der Kopf im Profil nach links. Über den Kopf wahrscheinlich Rest einer Efeuranke. Braun vermutet eine Darstellung des gelagerten Kabiros. Jedoch anders als Braun vorschlägt, kann das Fragment nicht vom Mystenmaler stammen, da dieser in der Seitenansicht keine Ohren angibt. Hingegen besteht größere Ähnlichkeit mit den stilistischen Merkmalen der Rebrankengruppe, (vgl. allgemein mit 297) oder mit denen des Karlsruher Kabirmalers (vgl. 388). Fragment konnte im Museum nicht mehr aufgefunden werden. Wohl aber zugehörig zu 34, 39 und 40; s. die Beschreibung von 34. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 40 Nr. 38 Taf. 2, 12.

### 39. Wandungsfragment (Abb. 41)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1649 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Südl. Älterem Nischenbau, Niv.? über gr. Stein Graben Ostende s. K1646“

Ton hellbeige-orange, rötlich im Bruch, gräulich im Kern / H. 4,4 / B. 1,9 / Maler Karlsruher Kabirmaler / Kabirmaler [Braun: Mystenmaler] / Dat. 420-370 [Braun: 2. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. „Wahrscheinlich zu Nr. 38 gehörig. Rechte Männerhand hält böotischen Kantharos am Henkel“ (Braun – Haevernick 1981, 40); s. Beschreibung zu Fragment 34 und 38. Zugehörig zu 34, 40 und womöglich 38. Ähnlicher Fundort wie 34. Die Form des Kantharos entspricht der eines Exemplars aus Rhitsona, s. Ure 1927a, 75 Nr. 123, 22 (Grab 123). Der Inhalt des Grabes 123 entspricht hinsichtlich des Formenguts Gefäßen aus dem thespischen Polyandron (um 424), s. Ure 1927a, 81; Heimberg 1982, Kantharos Form 1 Taf. 1, 3 (Mitte 5. Jh.) und Form 4 Taf. 4, 56-58 (3.-4. Vt. 5. Jh.). *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 40 Nr. 39 Taf. 2, 9.

### 40. Wandungsfragment (Abb. 41)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2415 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Kanalbecken Sch.13a (Beobachtungsbuch 13)“

Ton hellbeige-orange, rötlich im Bruch, gräulich im Kern / H. 4,2 / B. 4,5 / Maler Karlsruher Kabirmaler / Dat. 420-370 [Braun: 2. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Erhalten ist die Darstellung eines Knaben „im Dreiviertelprofil, Kopf im Profil nach rechts. Beide Arme angewinkelt, die rechte Hand zur Faust geschlossen“ (Braun – Haevernick 1981, 40), die Linke ist nur mehr zum Teil erhalten. Physiognomie und Körperbau zeigen keine abnormen Merkmale. Um den Kopf des Knaben Reste einer Efeu- oder Weinranke. Braun deutet den Rest links des rechten Ellbogens als Schnauze eines Tieres und rekonstruiert die Szene als Opferzug. Es wäre auch denkbar, dass es sich um einen Gewandzipfel handelt; s. Beschreibung 34. Zugehörig zu 34, 39 und womöglich 38. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 40 Nr. 40 Taf. 2, 7.

### 41. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1268 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES nach 1888 Westgelände westl. Graben A“

Ton hellbeige, hellbeige-rötlich im Bruch / H. 2,7 / B. 5,5 / Maler Rebrankengruppe II / Dat. 420-370 [Braun: 2. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer, teilweise dünn aufgetragener, matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Doppelte Wandungsrille. Erhalten sind Schulter und Teil des Rückens sowie die nach oben und unten ausgebreiteten Oberarme. Ferner Hals und Kinnansatz, Haarsträhnen sowie Teil einer Bekrönung. Die Figur trägt einen ärmellosen Chiton und ist in Rückenansicht dargestellt. Der Kopf war ins Profil nach links gewendet. Sehr wahrscheinlich handelt es sich um eine tanzende Mänade; vgl. das Fragment 359 der Rebrankengruppe. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 40 Nr. 41 Taf. 5, 15.

### 42. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 562 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Trepenstr. nördl. Teil Fundstelle 14“

Ton - / H. 3 / B. 5,7 / Maler Mystenmaler I [Braun: Rebrankengruppe] / Dat. 420-370 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Braun beschreibt den „Kopf eines Stieres nach rechts. Über ihm das Deichselende. Die nach oben sich öffnenden Strahlen stammen offensichtlich vom Kopfputz.“ (Braun – Haevernick 1981, 40) Es könnte sich aber auch – bei einer Drehung

der Scherbe um 180° – um das Himation und die Brust eines auf einer Kline Lagernden handeln. Anders als Braun annimmt, muss das Stück dem Mysterienmaler I, nicht der Rebrankengruppe, zugewiesen werden. Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 40 Nr. 42 Taf. 6, 6.

#### 43. Randfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1189 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Grube bei PF1, Niv.33.25-33.05 = Schn.39 Sch.9, Schn.8 Sch.2.3.8“

*Ton* - / H. 4,3 / B. 4,9 / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Braun beschreibt das Fragment als „rotgefirnißt, durchsetzt mit hellen Streifen“ (Braun – Haevernick 1981, 40). Sie deutet die Darstellung als Reste einer Deichsel oder eines Gatters: „Zwei parallellaufende Rundstäbe befestigt von zwei mal zwei eng zusammenstehenden, oben zusammengebundenen Pfosten.“ (Braun – Haevernick 1981, 40) Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 40 Nr. 43 Taf. 2, 7.

#### 44. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2210 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES Westgelände Meßpunktgraben Abschn.3 ab Niv.30.33“

*Ton* hellbeige-bräunlich, hellbeige im Bruch / H. 4,2 / B. 5,4 / *Maler* Branteghemwerkstatt / Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Grauschwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Rücken und Hals eines Tieres im Profil nach links. Flanke und Schenkel geritzt. Vgl. 77. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 40 Nr. 44 Taf. 6, 7.

#### 45. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 87 (?) / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES bei M25“

*Ton* beige, beige-rötlich im Bruch / H. 5,5 / B. 5 / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer bis brauner, stellenweise dünn aufgetragener, matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Am unteren Fragmentende kleiner Rest einer Bodenlinie erhalten. „Rumpf, Vorderläufe und der angehobene Huf eines Hinterlaufes eines nach rechts galoppierenden Tieres“ (Braun – Haevernick 1981, 40). Womöglich Darstellung eines gejagten Rehs. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 40 Nr. 45 Taf. 6, 6.

#### 46. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., Streufund / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Streufund“

*Ton* hellbeige, hellbeige im Bruch / H. 3,4 / B. 2,1 / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton. Innenseite ist vollständig bemalt. „Vorderläufe, Brust und Halsansatz eines nach links springenden Tieres.“ (Braun – Haevernick 1981, 40) *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 40 Nr. 46 Taf. 1, 2.

#### 47. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1144 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Impluviumbau sö. Quermauer M106, schwarze Sch. Niv.32.30“

*Ton* beige, braun-orange im Bruch / H. 3,6 / B. 4,5 / *Maler* Mysterienmaler / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Grauschwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Wahrscheinlich Oberkörper einer bekleideten weiblichen Gestalt in Vorderansicht. Der Kopf war im Profil nach links gewendet, die Figur trug eine Haube. Der rechte Arm war womöglich erhoben. Rechts unten Rest einer Hand. Vgl. die Zeichenweise auf den Fragmenten 9, 51 a oder 403. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 40 Nr. 47 Taf. 1, 9.

#### 48. Randfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2018 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Grube bei PF1 obere Lage“

*Ton* hellbeige, hellbeige bis rötlich im Bruch / H. 4,3 / B. 3,7 / *Maler* Mysterienmaler I / *Dat.* 420-370 [Braun: 2. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Grauschwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Randstreifen. Erhalten ist der zurückgeführte Oberarm und Ellbogen des linken Armes sowie der Hinterkopf einer Figur, von der ein Pilos rutscht. Darüber zwei parallele Striche. Sehr wahrscheinlich handelt es sich um einen Vogelschnabel. Vgl. mit Berliner Becher 354; das Fragment scheint Teil einer Geranomachie gewesen zu sein. Vgl. Hinterkopf und Pilos mit dem Pygmäenkämpfer, der mit seiner Keule gegen einen Kranich ausholt. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 40 Nr. 48 Taf. 2, 21.

#### 49. Randfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 3096 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Südl. M57 Schn.111 B3 (schwarze Erde in Steg)“

*Ton* - / H. 4,5 / B. 5,4 / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Randstreifen. „Rechte ausholende Hand hält eine Lanze oder lange Stange (Pygmäenkampf?).“ (Braun – Haevernick 1981, 40) Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 40 Nr. 49 Taf. 2, 20.

#### 50. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2255 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES Westgelände östl. Raum B zw. Fallagen“

*Ton* hellbeige, hellbeige im Bruch / H. 3,8 / B. 2 / *Maler* Mysterienmaler I / *Dat.* 420-370 [Braun: 2. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Grauschwarzer matter Glanzton, innen schwarz. Punktreihe über Wandungsrille. „Von Mantelgestalt nach links ist der Hinterkopf bis zum Auge sowie Nacken und Schulter erhalten. Haare büstenförmig abstechend, kräftig eingeritzt.“ (Braun – Haevernick 1981, 40-41) Braun vergleicht mit Mantelfalten auf Vasendarstellungen des 2. Vt. 4. Jh. Diese erscheinen aber wenig spezifisch für eine genaue Datierung, zumal vorliegender Bildausschnitt sehr fragmentarisch ist. Grundsätzlich ähnelt die Zeichenweise der des Mysterienmalers. Auch Punktreihen sind typisch für den Mysterienmaler. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 40-41 Nr. 50 Taf. 2, 18.

**51a. Rand- und Bodenfragment**

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1769 / K 2410 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „südl. MRB westl. M70 Schn.64 Sch.2 Niv.31.74“ (K 1769), „MRB südl. Außenwand von OK -33cm unter OK = Niv. ~ 32.00-31.70“ (K 2410)

*Ton* 7,5 YR 7/6 / H. 10,3 / Dm. 7,5 (Fuß) / Maler Mysterienmaler II / Dat. 420-370

*Kurzbes.* „Dreiviertel der Wandung sowie beide Henkel fehlen. Außen gekehler“ und bemalter „Fußring, Kehlung zur Gefäßbasis hin tongrundig. An der Gefäßbasis über breitem Firnisband schmaler Horizontalstreifen, darüber die Darstellung. Auf dem Boden Punkt umgeben von schmalem und breiterem Umkreis. Von nachweislich drei stehenden Gestalten nur eine Mantelgestalt im Profil nach links mit Stock in der Rechten erhalten. Eingehüllt in einen mit flüchtigen Strichen skizzierten Mantel, hält der Bärtige mit dem Stoppelhaar und schnabelartig weit aufgerissenem Mund in der Rechten den Stock, die linke, in den Mantel gehüllt, erscheint nur durch die buckelartig hochgezogene Schulter. Von der Mittelgestalt des Zuges sind die Fußspitzen nach links und von der letzten Gestalt die Fersen erhalten. Gemeint ist eine Art Prozessionszug.“ (Braun – Haevernick 1981, 41); s. *D. VI. 1. Gruppen alter Männer und Frauen. Lit.* Braun – Haevernick 1981, 41 Nr. 51 a Taf. 2, 17; <<https://arachne.dainst.org/entity/1168235>> (29.09.2020).

**51b. Wandungsfragment**

*Mus.* Theben, Arch. Mus., A 367 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Einschwemmung“

*Ton* hellbraun, hellbraun bis leicht pink im Bruch / H. 4 / B. 3,6 / Maler Mysterienmaler II / Dat. 420-370 [Braun: spätes 2. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Braunschwarzer matter Glanzton, grauschwarz. Innenseite vollständig bemalt. „Von Mantelgestalt nach links ist der Hinterkopf mit struppiger Haarkalotte und die links vom Mantel bedeckte Schulter erhalten.“ (Braun – Haevernick 1981, 41) Vgl. **51 a** oder **403**; s. *D. VI. 1. Gruppen alter Männer und Frauen. Lit.* Braun – Haevernick 1981, 41 Nr. 51 b Taf. 2, 18.

**52. Wandungsfragment**

*Mus.* Theben, Arch. Mus., A 361 oder K 170 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES in alte Grabung“ (K 170), „Einschw. Opfergrubenhof“

*Ton* hellbeige, hellbeige bis hellgrau im Bruch / H. 4,5 / B. 6,2 / Maler Mysterienmaler II / Dat. 420-370 [Braun: spätes 2. Viertel 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer bis grauschwarzer Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Bodenstreifen und darunter bemalte Gefäßbasis. Über dem Bodenstreifen Unterteil einer Mantelgestalt nach links mit Stock. Vgl. thematisch mit den Mantelfiguren auf **51 a-b** und **403**; vgl. stilistisch die Gewänder auf **47** und **400** des Mysterienmalers; s. *D. VI. 1. Gruppen alter Männer und Frauen. Lit.* Braun – Haevernick 1981, 41 Nr. 52 Taf. 2, 18.

**53. Wandungsfragment**

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2127

FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Graben A östl. Erw. Schn.34 Sch.20“ / *Ton* beige, beige-rötlich im Bruch *Ton* - / H. 2,3 / B. 3,3 / Maler Rebrankengruppe (?) / Dat. 420-370 [Braun: 2. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Grauschwarzer bis schwarzer matter Glanzton, teilweise dünn aufgetragen. Innenseite vollständig bemalt. Doppelte Wandungsrille. Gesäß mit Mantel von einer auf einem Klismos sitzenden Gestalt. Sitzfläche und Ansatz der Stuhlbeine erhalten. Vielleicht handelt es sich um eine Flötenspielerin, vgl. **62** oder **372**. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 41 Nr. 53 Taf. 2, 18.

**54. Wandungsfragment**

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 82 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES westl. REB“

*Ton* - / H. 3,1 / B. 2 / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370 [Braun: Anfang 2. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* „Im Profil nach rechts vorgebeugte Mantelgestalt mit leicht angewinkeltem rechtem Arm und vorgestelltem rechtem Bein. Stützt sich wahrscheinlich auf einen Stock. Kopf, Rücken und Füße fehlen.“ (Braun – Haevernick 1981, 41) Vgl. mit den Mantelfiguren oder Flötenspielern der Rebrankengruppe auf **290**, **297**, **314** und **353**. Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 41 Nr. 54 Taf. 2, 5.

**55. Randfragment**

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1571 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Graben A östl. Erw. Schn.34 Sch.7/8“

*Ton* hellbeige-orange, rötlich-orange im Bruch / H. 8,1 / B. 5 / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370 [Braun: 2. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer bis rötlichbrauner matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Breiter Randstreifen, darunter zwei Horizontalrillen. „Mantelgestalt im Profil nach rechts auf einen Stock gestützt. Erhalten ist die Rücken und Rumpfpattie.“ (Braun – Haevernick 1981, 41) Vgl. mit den Mantelfiguren oder Flötenspielern der Rebrankengruppe auf **290**, **297**, **314** und **353**. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 41 Nr. 55 Taf. 1, 6.

**56. Wandungsfragment**

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 3135 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Opfergrubenbau Schn.121 Sch.4“ östl. über Ostmauer

*Ton* - / H. 5 / B. 2,7 / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370

*Kurzbes.* „Von einer Mantelgestalt nach rechts die Rumpfpattie.“ (Braun – Haevernick 1981, 41) Vgl. mit den Mantelfiguren oder Flötenspielern der Rebrankengruppe auf **290**, **297**, **314** und **353**. Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 41 Nr. 56 Taf. 1, 4.

**57. Wandungsfragment**

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 539 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „östl. M1 35-40 cm u. Verputz-UK Schn.32 Sch.4“

*Ton* hellbeige-leicht rötlich, hellbeige-rötlich im Bruch; feiner sw. Steinsplitt / H. 6,5 / B. 3 / Maler Rebrankengruppe [Braun: Mysterienmaler] / Dat. 420-370 [Braun: 1. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Rotbrauner bis dunkelbrauner, dünn aufgetragener Glanzton, innen rot. Innenseite ehemals vollständig bemalt. „Mantelgestalt im Profil nach rechts. Erhalten sind Nacken- und Rückenpartie und einige Haarzotten.“ (Braun – Haevernick 1981, 41) Braun vergleicht mit Mantelgestalten auf einem unteritalischen Glockenkrater aus dem 1. Vt. 4. Jh. Vgl. aber mit der Haargestaltung des linken Gelagertenpaares auf **297** der Rebrankengruppe sowie mit den Mantelfiguren der Rebrankengruppe auf **290**, **297**, **314** und **353**. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 41 Nr. 57 Taf. 2, 18.

### 58. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., A 370, A 294 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Streifund“, „Einschwemmung“  
*Ton* hellbeige bräunlich, bräunlich-pink im Bruch; feiner wß. und sw. Steinplitt / H. 11,5 / B. 8 / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370 [Braun: 2. Viertel 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer bis dunkelbrauner matter Glanzton, innen rot. Innenseite vollständig bemalt. Breiter Randstreifen. Feine Wandungsrillen. „Tanzende Mänade, frontal gesehen in Bewegung um die eigene Achse nach rechts, Kopf im Profil nach rechts. Sie trägt den gegürteten Peplos. In der Linken hält sie einen Thyrsos, an dessen Stab ein Tänie geknüpft ist.“ (Braun – Haevernick 1981, 41) Von rechts Schwänzchen eines Satyrs und die Finger seiner rechten Hand mit Tablett. Ähnlich zu **61 a-d**, jedoch weisen die Fragmente unterschiedliche erhaltene Höhen auf. Entweder stammt das Fragment hier von der anderen Gefäßseite, so wie **61 d**, oder die Gefäße wurden vom selben Maler gefertigt. Recht wahrscheinlich scheint es sich aber um dasselbe Bildthema zu handeln; Satyrn, Mänaden und Pane. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 41 Nr. 58 Taf. 2, 15.

### 59a-b. Wandungsfragmente

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1555 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Graben A östl. Erw. bei Schn.34 Sch.26-27“  
*Ton* hellbeige-orange, hellbeige-leicht rötlich im Bruch / H. a) 3 b) 3,4 / B. a) 2,5; b) 5,2 / Maler Rebrankengruppe [Braun: Mysteriemaler] / Dat. 420-370 [Braun: 2. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. a) Frauenkopf mit Sakkos und Ohrring nach rechts im Profil. b) „Gewandfragment der Hüftpartie, rechts davon eine Art Thymiaterion.“ (Braun – Haevernick 1981, 41) Es handelt sich um das Fußende einer Kline mit den vom Himation bedeckten Füßen eines Gelagerten. Bruns 1967, 273, bezeichnet es als Opferstock, in dem Weihrauchkügelchen liegen. Braun erkannte bereits richtig, dass es sich bei den zwei kleinen Punkten um Beschädigungen der Glanztonbemalung handelt. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 41 Nr. 59 a Taf. 2, 18. 41 Nr. 59 b Taf. 2, 18.

### 60. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., A 354, A 351 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES auf Hallen-NW-Ecke M9 zu M16“ (A 354), „Einschw. über NW Ecke Halle M9 zu M16“ (A 351)  
*Ton* - / H. 6,3 / B. 3,3 / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370 [Braun: 1.-2. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Stehender Mann, der Oberkörper frontal, der Kopf im Profil nach links. Drei einzelne Strähnen seines Bartes um das Kinn und den nicht mehr erhaltenen Mund. „Der angewinkelte linke Arm ist eng an den Körper gezogen, der rechte Arm leicht zur Seite gespreizt.“ (Braun – Haevernick 1981, 41) Der Phallos ist normativ gestaltet! Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 41 Nr. 60 Taf. 5, 5.

### 61a-d. Vier Randfragmente

*Mus.* a) und c) Florenz, Arch. Mus., b) und d) Athen, DAI, K 1506, K 1508, K 1062 / FO b)/d) Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Graben A östl. Erw. Schn. 34 Sch. 8 (rotbraune Erde) Niv. 29.90-29.70“ (K 1506), „Graben A östl. Erw. Schn. 34 Sch. 7“ (K 1508)

*Ton* hell-lederbraun / H. a) 9,9; b) 5,7; c) 12,1; d) 3,4 / B. a) 9,3; b) 7,3; c) 11,3; d) 5,2 / Maler Rebrankengruppe oder Kabirmaler [Paoletti: Kabirmaler] / Dat. 420-370 [Braun / Paoletti: 1. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer Glanzton, innen rot. Innenseite vollständig bemalt. Schmäler Rand- und Bodenstreifen, breiter tongrundiger Streifen, darunter Reste eines weiteren Bandes sowie eines breiten Glanztonbandes. a) Pansgestalt nach rechts gehend, ohne Hörner, aber mit spitzen Ohren. Der Kopf ist im Profil, Oberkörper und Beine in Dreiviertelansicht. Der rechte Arm ist nicht mehr erhalten, der linke hält einen flachen, länglichen Gegenstand vor dem Körper, vielleicht eine Art Tablett, auf dem Speisen in gebogenen Ritzlinien angegeben sind. Unterhalb des Rückens noch der Schwanzansatz? Um den Hals hat Pan eine Art Schleife gebunden. Vom Umhang? Das Fragment passt an der rechten Seite an Fragment **61 b** an. b) Links ist die zweite Hälfte des Tablett und Pans Finger der linken Hand erhalten. Ihm gegenüber und ihm zugewandt steht ein Satyr, sein Kopf ist im Profil nach links, der Oberkörper in Vorderansicht. Der Schwanz ist zum Teil erhalten sowie seine rechte Hand mit Teilen des Arms. Auch vom linken zurückgewendeten und erhobenen Arm ist ein Teil erhalten. Dieses Fragment passt rechts an Fragment **61 c** an. c) Zwei Satyrn, die mit den Rücken zueinander stehen. Der lange Schwanz und die linke Hand, die einen Thyrsosstab hält bzw. sich auf ihn stützt, gehören zum Satyrn auf Fragment **61 b**. Vom rechten Satyr ist der rechte, angewinkelte Arm, ein Teil des Oberkörpers, die Beine sowie der Schwanz erhalten. Er bewegt sich nach rechts. Auf der rechten Seite sind noch zwei Äste einer vom Boden aufwachsenden Rebranke zu erkennen. d) Das Fragment stammt von der anderen Gefäßseite. Links Kopf einer Frau mit Haube und Kurzhaarfrisur, nach rechts gerichtet. Auf der rechten Seite Reste eines Gewandes? Auch das Fragment **58** scheint zu diesem Gefäß zu gehören oder zumindest vom selben Maler zu stammen. Es handelt sich um dasselbe Bildthema; Satyrn, Mänaden und Pane. Stilistisch dem Kabirmaler ähnlich, vgl. **302** und **305**. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 41-42 Nr. 61a-b Taf. 2, 13; Paoletti 1998, 319-324. 323 Abb. A Taf. 89, 1-3; <<https://arachne.dainst.org/entity/1169551>> (29.09.2020).

### 62. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., A 358 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Graben C3 nördl. M48 Niv.30.44-29.20“, „aussagekräftiger Fund: Orchestra. nördl. M 45 Niv.30.44-29.20 (unter Orchestra)“ (Inv.)

*Ton* bräunlich-orange, hellbeige-orange bis grünlich im Bruch / H. 7,5 / B. 7 / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370 [Braun: 2. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer bis grauschwarzer matter Glanzton, teilweise dünn aufgetragen. Innenseite vollständig bemalt. Mittige Horizontalrille. „Im Profil nach links sitzende weibliche Gestalt mit entblößtem Oberkörper, Mantel über den Hüften.“ (Braun

– Haevernick 1981, 42) Beide Arme sind erhoben. Vgl. 372; es handelt sich um eine Flötenspielerin. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 42 Nr. 62 Taf. 4, 13.

### 63. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., Streufund / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Streufund“

*Ton* hellbeige-orange, hellbeige-orange-pink im Bruch / H. 4,1 / B. 4,4 / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. „Im Profil nach links bärtiger Kopf und Oberkörper. Erhalten nur die rechte Brust im Dreiviertelprofil, sowie der rechte angewinkelte Arm. (Braun – Haevernick 1981, 42) Die Oberfläche ist im Bereich der Stirn und Nase des Mannes bestoßen. Die Profillinie des Kopfes ist an diesen Stellen nicht mehr erhalten. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 42 Nr. 63 Taf. 5, 5.

### 64. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 3502 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Graben B“

*Ton* - / H. 2,9 / B. 2,1 / Maler Rebrankengruppe (?) / Dat. 420-370

*Kurzbes.* „Von bärtigem Kopf im Profil nach links untere Gesichtshälfte und rechte Schulter. Spitzbart, großes Ohr.“ (Braun – Haevernick 1981, 42) Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 42 Nr. 64 Taf. 5, 9.

### 65. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 147 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES westl. Halle südl. Ältere Grenzmauer“

*Ton* hellbeige-orange, hellbeige im Bruch / H. 5,3 / B. 4,8 / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370 [Braun: Mitte 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer, an wenigen Stellen dünn aufgetragener, matter Glanzton, innen dunkelbraun-rotbraun. Innenseite vollständig bemalt. Doppelte Wandungsrille. Links das Gesichtprofil einer Figur nach rechts. Davor ein Gewandzipfel. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 42 Nr. 65 Taf. 6, 5.

### 66. Randfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2751 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Zwickel nw. MRB bei 'Opferstock' in Höhe der 2. Quaderlage, s. Inv.“

*Ton* - / H. 8,1 / B. 3,7 / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Randstreifen. Innenseite vollständig bemalt. „Unter Rebranke der Kopf und Oberkörper einer bartlosen Figur im Profil nach links. „Starke Hakennase und eckiges Kinn. Um Brust und Schulter hat er die Chlamys geschlungen.“ (Braun – Haevernick 1981, 42) Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 42 Nr. 66 Taf. 4, 4; <<https://arachne.dainst.org/entity/1169191>> (29.09.2020).

### 67. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., Streufund / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Nordmauer Streufund 1971“

*Ton* - / H. 3,15 / B. 3,7 / Maler Karlsruher Kabirmaler [Braun: Rebrankengruppe] / Dat. 420-370 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Innenseite vollständig bemalt. „Von einem Bärtigen im Profil nach rechts nur Gesicht, Hals und Brustansatz mit umgelegtem Mantel erhalten.“ (Braun – Haevernick 1981, 42) Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 42 Nr. 67 Taf. 5, 5.

### 68. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2083 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Grube bei PF1 Niv.32.34-32.05 oder 31.65?“ d.h. unter dem Estrich des KVB III

*Ton* - / H. 3,7 / B. 6,4 / Maler Rebrankengruppe (?) / Dat. 420-370

*Kurzbes.* Innenseite vollständig bemalt. „Von einem nach rechts Laufenden ist der vorgebeugte Rumpf, das linke vorgesetzte Bein und der rechte vorgeworfene Oberarm erhalten.“ (Braun – Haevernick 1981, 42) Selber Fundort wie 71. Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 42 Nr. 68 Taf. 5, 10.

### 69. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2384b / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Keil 3 westl. Kanalordende Niv.32.43-32.23“

*Ton* hellbeige-orange, beige-gräulich-orange im Bruch / H. 7,5 / B. 7,9 / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer bis grauschwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Horizontale Wandungsrille. „Unter Rebranke eine nach rechts ausgestreckte linke Hand vor dem Kopf eines Tieres“ (Braun – Haevernick 1981, 42) oder der Kalotte einer anderen Gestalt. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 42 Nr. 69 Taf. 4, 3.

### 70. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., A 92 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES“

*Ton* braun-beige, orange im Bruch / H. 2,9 / B. 2,3 / Maler - / Dat. 430-350

*Kurzbes.* Roter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Zwei horizontalen Wandungsrillen. Linkes abgeknicktes Bein in Vorwärtsbewegung. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 42 Nr. 70 Taf. 2, 19.

### 71. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2083 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Grube bei PF1 Niv.32.34-32.05 oder 31.65?“ d.h. unter dem Estrich des KVB III

*Ton* - / H. 3,25 / B. 3,4 / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Innenseite vollständig bemalt? Kopf einer männlichen Figur im Profil nach rechts. Stimmglatze und Stupsnase. Weitere Fragmente zeigen Rebranke. Selber Fundort wie **68**. Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 42 Nr. 71 Taf. 4, 12.

## 72. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., A 288 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Streufund“

*Ton* hellbeige-leicht pink, orange-gräulich im Bruch / *H.* 4,7 / *B.* 1,8 / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Schwarzer, teilweise dünn aufgetragener, matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Unter und neben einem Rankenast der Hinterkopf einer kurzhaarigen Figur mit abstehendem Haar im Profil nach rechts. Zugehörig zu **110**. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 42 Nr. 72 Taf. 6, 5.

## 73. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1023 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Graben X (ohne Datum)“

*Ton* - / *H.* 3,5 / *B.* 3,1 / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Innenseite vollständig bemalt? „Unter Efeuranke Hinterkopf und Schulteransatz“ (Braun – Haevernick 1981, 42) einer Figur mit abstehendem Haar im Profil nach links. Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 42 Nr. 73 Taf. 3, 14.

## 74. Kabirenskyphos (2 Griffstege)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1244, K 1509 b / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Graben A östl. Erw. Schn.34 Sch.4; dabei nur Bruchstück des ganzen Napfes“ (K 1509 b), „Graben A östl. Erw. Schn.34 Sch.4 Niv.30.30-30.40; 1,4m östl., 0-0,2 nördl. B Aufs.4“ (K 1509 b), „nördlich des Apsidenbaus 10 im Winkel unter dem südlich halbierten Findling“ (K 1244)

*Ton* hellbeige-orange HUE 5 YR 7/5 bis 7,5 YR 7/5 bis 10 YR 7/5; feiner wß. und wenig sw. Steinsplitt / *H.* 18,5 / *Dm.* 19,5 / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Bruns / Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Es fehlen der Boden und größere wie kleinere Randstücke mit Henkel. Schwarzer, teilweise verdünnt aufgetragener matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Breiter Randstreifen, zwei Bodenstreifen und die Gefäßbasis ist ebenfalls bemalt. Roter Glanzton zwischen den Bodenstreifen. Die Henkeloberseite ist tongrundig belassen, nur der Grat der beiden Henkelstege ist bemalt. Für eine Beschreibung der Symposionsszene s. *D. V. 3. Bilder vom Gelage*. Die beiden Vögel werden in *D. II. 4b) Vögel der Rebrankengruppe* besprochen. *Lit.* Bruns 1967, 240-41. 243 Abb. 18-19; Bruns 1966, 209 Taf. 217 a-b; Braun – Haevernick 1981, 19. 42 Nr. 74 Taf. 5, 1-3; Demakopoulou – Konsola 1981, 69 Taf. 37; CVA Theben (1) 26 Taf. 12, 3-4; Mitchell 2009, 261; <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/40642382-BC63-4A95-91DC-E96F76CF192B>>, Vorderseite: <[https://www.searchculture.gr/aggregator/edm/TAPA/000054-11631\\_11228](https://www.searchculture.gr/aggregator/edm/TAPA/000054-11631_11228)> <[https://www.searchculture.gr/aggregator/digital-files-from-preservator/edm-record/TAPA/000054-11631\\_11228](https://www.searchculture.gr/aggregator/digital-files-from-preservator/edm-record/TAPA/000054-11631_11228)>; Rückseite: <<https://www.mthv.gr/el/monimi-ekthesi/klasikoi-hronoi/#image-28>>; alle Ansichten: <<https://arachne.dainst.org/entity/1168215>> (29.09.2020).

## 75. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., A 359 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Graben D, 1 m zur Kreuzung mit E, Niv.30.54“, „Einschw. Hallennordteil, Grabenkreuzung DE Niv.30.54, s. Beob.B. Leudle Schn.I“ (Inv.)

*Ton* hellbeige-braun, hellgrau im Bruch / *H.* 3,2 / *B.* 4,6 / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer, teilweise dünn aufgetragener matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. „Wasservogel (Kranich?) mit langem Hals und angehobenen Schwingen im Profil nach links.“ (Braun – Haevernick 1981, 42-43) Braun vergleicht die Darstellung mit Vögeln auf Hadrasvasen. Der Vergleich ist zeitlich und geographisch zu weit gefasst, um diese fragmentierte Darstellung zu datieren. Die Zeichenweise entspricht der Rebrankengruppe, vgl. die Vögel auf **355** und **367**. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 42-43 Nr. 75 Taf. 6, 5.

## 76. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 740 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Graben C Schn.25 Sch.6“

*Ton* - / *H.* 3,7 / *Maler* Rebrankengruppe / *B.* 5,3 / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Innenseite vollständig bemalt? „Dreifache feine Wandungsrillen. Vorderteil eines Ziegenbocks nach links.“ (Braun – Haevernick 1981, 43) Vgl. **367**. Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 43 Nr. 76 Taf. 15, 11.

## 77a-b. Randfragmente

*Mus.* Theben, Arch. Mus., a) K 1553, b) K 1107 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), a) „Graben A östl. Erw. Schn.34 Sch.15“, b) „östl. „Graben A (Ostwand, Mitte und Nordteil) bei Schn.34 Sch.8?“

*Ton* hellbeige-bräunlich, hellbeige im Bruch / *H.* a) 8,2; b) 8,6 / *B.* a) 11,2; b) 7,3 / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer, rotbrauner und hellroter matter Glanzton. Innenseite vollständig rot bemalt. Breiter Rand- und Bodenstreifen, Gefäßbasis scheint tongrundig belassen worden zu sein. a) „Unter einer Weinranke finden sich zwei Tiere. Im Profil nach rechts“ ein Fuchs - kein Schakal wie Braun beschreibt -, „mit zierlichen Beinen, buschigem Schwanz und kleinem Kopf mit großem Ohr. Von rechts kommt ein ähnliches Tier herangesprungen, das nach dem zierlichen Kopf und langen Hals einem Reh gleicht.“ (Braun – Haevernick 1981, 43) b) „Fragment mit Kruppe und Stummelschwanz eines Tieres nach rechts. Nach der noch sichtbaren Ohrens Spitze war der Kopf zurückgewendet.“ (Braun – Haevernick 1981, 43) Vielleicht eine Ziege, vgl. **367**. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 43 Nr. 77 a-b Taf. 6, 1.

## 78. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2182 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES nach 1888 Westgelände M80 u. Torbaugraben“

*Ton* hellbeige, hellbeige im Bruch / *H.* 2,7 / *B.* 3,9 / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Schwarzer, außen dünn aufgetragener, matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Bodenstreifen, Gefäßbasis scheint tongrundig belassen worden zu sein. „Auf Basislinie der hintere Fuß eines nach links Laufenden.“ (Braun – Haevernick 1981, 43) *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 43 Nr. 78 Taf. 6, 2.

### 79. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2692 / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES Kanalbecken Schn.76 Sch.2 untere Zone“  
*Ton* - / *H.* 3,1 / *B.* 5,3 / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Braun: 3. Viertel 4. Jh.]

*Kurzbes.* Innenseite vollständig bemalt? „Unter Rebranke von einem nach links gerichteten Vogel Kopf mit langem, starken Schnabel, wahrscheinlich einer Reiherart.“ (Braun – Haevernick 1981, 43) Vielleicht Esels- oder Hasenohren? Vgl. den Hasen auf 363 der Rebrankengruppe. Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 43 Nr. 79 Taf. 6, 6.

### 80. Randfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., A 356 / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Graben A bei M28“, „Apsisbau. Graben A bei M75“ (Inv.)

*Ton* hellbeige-rötlich, hellbeige-orange im Bruch / *H.* 6 / *B.* 5,9 / *Maler* Branteghemwerkstatt / *Dat.* 430-400

*Kurzbes.* Grauschwarzer, teilweise dünn aufgetragener matter Glanzton. Innenseite vollständig rot bemalt. Rest des Randstreifens erhalten, darunter Wandungsrillen. Unter und neben einer Rebranke männliche Figur im Profil nach rechts mit nach vorne gestreckten. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 43 Nr. 80 Taf. 6, 5.

### 81. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., A 360, K 1244 [1744] / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES 'Schutt'“, „östl. Erw. Graben A Schn.34 Sch.4“

*Ton* - / *H.* 10,7 / *B.* 12,5 / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Braun: 3. Viertel 4. Jh.]

*Kurzbes.* Innenseite vollständig bemalt? Breiter Randstreifen, darunter doppelte Wandungsrille. „Unter linksläufiger Rebranke von einem nach links galoppierenden Maultiergespann Köpfe, Kruppe und Vorderläufe.“ (Braun – Haevernick 1981, 43) *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 43 Nr. 81 Taf. 4, 3.

### 82. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., A 147 / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES Graben B westl. M36 s. Schn.2 Sch.2“

*Ton* - / *H.* 3,5 / *B.* 2,6 / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Innenseite vollständig bemalt? „Bauchunterseite und Ansatz der Hinterläufe eines nach rechts springenden Tieres.“ (Braun – Haevernick 1981, 43) Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 43 Nr. 82 Taf. 3, 13; <<https://arachne.dainst.org/entity/1172143>> (29.09.2020).

### 83. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2153 / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Westgelände“

*Ton* bräunlich-orange, hellbeige-gräulich im Bruch / *H.* 2,8 / *B.* 3 / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Schwarzer, außen dünn aufgetragener matter Glanzton, innen grauschwarz. Innenseite vollständig bemalt. Dreifache Wandungsrille. „Hinterläufe eines nach rechts springenden Tieres.“ (Braun – Haevernick 1981, 43) Vielleicht ein Hund, vgl. 298. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 43 Nr. 83 Taf. 6, 5.

### 84. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1733, K 2274 / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Kl. Tiefhaus 1 Schn.66 Sch.8“, „älterer Nischenbau Nordblock bis Niv.38,81“

*Ton* hellbeige-leicht orange, orange-rot im Bruch, gräulich im Kern / *H.* 6,7 / *B.* 8,5 / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Braun: 3. Viertel 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. „Unter einer Rebranke - wie die Spitze einer Rebe andeutet - ein stehender“ Wasservogel „nach rechts mit leicht angehobenem rechten Flügel.“ (Braun – Haevernick 1981, 43) *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 43 Nr. 84 Taf. 4, 1.

### 85a-b. Wandungsfragmente

*Mus.* Theben, Arch. Mus., Streufund, K 3506 / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Streufund“

*Ton* b) hellbeige, pink-gräulich im Bruch / *H.* a) 4,2; b) 4,8 / *B.* b) 3,9; b) 3,5 / *Maler* a-b) Rebrankengruppe / *Dat.* a-b) 420-370 [a) Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* a) Innenseite vollständig bemalt? Anders als Braun vermutet handelt es sich nicht um das Kopf und Vorderteil eines nach rechts springenden Fuchses sondern eines Spitzes oder Malteser Hundes. Über dem Hund sind noch zwei Punkte einer Efeuranke erhalten. Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. b) Schwarzer, außen teilweise dünn aufgetragener, matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Doppelter Bodenstreifen, Gefäßbasis war wahrscheinlich vollständig bemalt. Doppelte Wandungsrille. Bürzel und Beine eines Vogels nach rechts. Darunter zwei schmale und ein breiter Streifen. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 43 Nr. 85 a Taf. 6, 6. 43 Nr. 85 b Taf. 6, 5.

### 86a. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2305 / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Keil 3/2 westl. Kanalordende, braune Sch. östl. und über MRB Schn.60 Sch.1; 1968 aus XXIX angeklebt an K2695 rotes Deckelfragment. +1387 /+2409“

*Ton* hellbeige-orange, rötlich-orange im Bruch / *H.* 4,6 / *B.* 3,2 / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]



*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Erhalten ist die Protome eines Spitzes, der in vollem Lauf nach rechts einen Fuchs verfolgt, von dem nur noch die Spitze seiner Lunte zu sehen ist. Vgl. die Darstellungen von Füchsen auf **298**, **303**, oder **308**. Selber Fundort wie **86 b**. Zugehörig zu **19**. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 38. 43 Nr. 86 a Taf. 3, 9.

#### 86b. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2305 b / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Keil 3/2 westl. Kanalordende braune Sch. östl. und über MRB Schn.60 Sch.1“

*Ton* hellbeige-bräunlich, hellrot im Bruch / H. 3,2 / B. 4,3 / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Nach links stehender Hund? Selber Fundort wie **86 a**. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 43 Nr. 86 b Taf. 1, 2.

#### 87. Wandungsfragmente

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1179, K 2103, K 3041, K 3062 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Keil 2 Schn.2 Sch.10 u. 11“, „Keil 2 Schn.11 Sch.10 u. 12“, „Keil 1/2 Schn.11 Sch.9“, „Keil 1 Schn.17 Sch.2“

*Ton* hellbeige, rötlich-gräulich im Bruch / H. 10,6 / B. 15,5 / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370

*Kurzbes.* Schwarzer, teilweise dünn aufgetragener, matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Zwei feine Horizontalrillen, zwei Bodenstreifen. Gefäßbasis war wahrscheinlich mit Glanzton bedeckt. „Von einem nach links springenden Tier fehlen der Kopf und Teile der Vorderläufe“ (Braun – Haevernick 1981, 43). Es handelt sich, anders als Braun vermutet, nicht um einen Wolf, sondern eher um einen schlanken Jagdhund, vgl. **298** und **379**. „Am rechten Scherbenrand der kurze Schwanz eines nach rechts springenden kleineren Tieres.“ (Braun – Haevernick 1981, 43) Zugehörig zu **88**. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 43 Nr. 87 Taf. 7, 3.

#### 88. Wandungsfragmente

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1179, K 2103, K 3041, K 3062 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Keil 2 Schn.2 Sch.10 u. 11“, „Keil 2 Schn.11 Sch.10 u. 12“, „Keil 1/2 Schn.11 Sch.9“, „Keil 1 Schn.17 Sch.2“

*Ton* hellbeige, hellbeige-gräulich im Bruch / H. 4,9 / B. 6,3 / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Über schwarz bemalter „Gefäßbasis und zwei schmalen Horizontalstreifen von einem nach links springenden Huftier die zierlichen Hinterläufe.“ (Braun – Haevernick 1981, 43) Zugehörig zu **87**. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 43 Nr. 88 Taf. 7, 3.

#### 89. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2171 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Streufund auf Autoweg nahe Nische, Geschenk Frau Dörig“

*Ton* helles hellbeige, rötlich-gräulich im Bruch / H. 7 / B. 6,6 / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Oberhalb eines breiten Bandes, das am oberen und unteren Rand eine geritzte, helle Linie aufweist. Drei Enten im Profil – von einer vierten ist der Bürzel zu erkennen –, die auf dem wellenförmig angebenen Wasser nach rechts schwimmen. Darunter eine Punktreihe. Der erhaltene Bildausschnitt ist singular unter den Kabirenbechern und erlaubt es nicht, das gesamte Motiv zu rekonstruieren. Über den Enten zwei Buchstaben einer fragmentierten geritzten Inschrift: [--]AΣ [--]. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 43 Nr. 89 Taf. 3, 7; <<https://arachne.dainst.org/entity/1169192>> (29.09.2020).

#### 90. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2822, K 3505 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), Zurücksetzung „Keil 3 Schn.79 Sch.6a“ (K 2822)

*Ton* helles hellbeige, hellbeige-rötlich im Bruch / H. 5,9 / B. 3,3 / Dicke 0,5 / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370

*Kurzbes.* Schwarzer, teilweise dünn aufgetragener, matter Glanzton, innen rot. Innenseite vollständig bemalt. Doppelter Bodenstreifen, Wandungsrille „Von nach links sich aufbäumender Schlange fehlen Kopf und Schwanz. Von den beiden Ritzlinien die obere gezackt als Rückenverzierung.“ (Braun – Haevernick 1981, 43). Weiteres unpubliziertes Fragment (K 3505) zugehörig mit Schlangenbauch und Bodenlinien. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 43 Nr. 90 Taf. 7, 6; <<https://arachne.dainst.org/entity/1169547>> (29.09.2020).

#### 91. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., Streufund / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Streufund“

*Ton* hellbeige, hellbeige-rötlich im Bruch / H. 8,7 / B. 11 / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Doppelte Wandungsrille unterhalb des Randstreifens. Unter“ linksläufiger „Rebranke Kopf eines Reihers oder Storches nach links.“ (Braun – Haevernick 1981, 43) *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 43 Nr. 91 Taf. 4, 2.

#### 92. Randfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 3063 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Keil 1 Schn.17 Sch.i“

*Ton* beige-orange, hellrot-gräulich im Bruch / H. 6,3 / B. 10,4 / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370 [Braun: letztes Jahrzehnt 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Randstreifen. „Auf dem Rücken eines nach links gerichteten Tieres sitzt in lässiger Haltung mit ausgestreckt übereinandergeschlagenen Beinen ein Leierspieler (...) nach rechts, den Mantel um den Unterkörper und Beine geschlungen. Die Rechte mit dem Plektron ist leicht angewinkelt zum Körper gezogen. Das Tier mit schlankem Hals und zurückgelegtem Ohr (...) kann ein Pferd sein (vgl. **112**). (...) Zu Füßen des Leierspielers ein erhöht aufgestellter Kelchkrater mit stark konkav geschwungener Wandung.“ (Braun – Haevernick 1981, 43-44) Braun vermutet, die Figur ist Apollon. Es könnte sich allgemein um einen Zecher handeln, der in einem für Dionysos üblichen Motiv dargestellt wurde. Vgl. Münzen aus Mende, um 425: der bärtige Dionysos auf dem Rücken eines Esels liegend,

s. Andronikos – Chatzidakis – Karageorghis 1975, Abb. 109. Vgl. auch den lagernden Dionysos zu Pferd auf unteritalischen Vasen, s. Tillyard 1923, Taf. 35; Hirschmann 1985, 128-133; Fehr 1971, 67. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 43-44 Nr. 92 Taf. 7, 5.

### 93. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2703 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Keil 4 Schn.63 Sch.2 (Ostwinkel)“

*Ton* beige-leicht orange, hellrot-gräulich im Bruch / *H.* 5,1 / *B.* 10,4 / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer, teilweise dünn aufgetragener, matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Feine Wandungsrillen. „Erhalten ist die Darstellung eines Altars, auf dem ein Feuer brennt, darüber rundlicher Gegenstand. Links des Altars befindet sich eine hügelige Bodenlinie und die Füße einer Person, deren Gewandzipfel rechts der hochgeschwungenen Fußspitze zu erkennen ist. Vgl. die Füße mit denen des Flötenspielers auf 297 oder mit der Penelope 376 der Rebrankengruppe. Bei dem wie Braun vermutet „Kraterfuß“ rechts des Brandaltars handelt es sich vielleicht einen zweiten Altar. Vgl. auch mit att.-rf. Darstellungen von Opferfleischverbrennungen oder dem Braten des Opferfleisches über dem Altarfeuer vom Ende des 5. Jhs., s. Rückert 1998, 192-194; s. *D. VI. 2. Bilder in der Ikonographie griechischer Weihreliefs.* *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 44 Nr. 93 Taf. 7, 5; <<https://arachne.dainst.org/entity/1172325>> (29.09.2020).

### 94. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 87 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES bei M25 in Länge Opfergrubenhof“

*Ton* helles hellbeige, hellbeige im Bruch / *H.* 3,7 / *B.* 3,4 / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer, teilweise dünn aufgetragener, matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. „Oberer Teil eines Hermenschafes mit bärtigem Hermentkopf nach rechts. Auf dem Schaft rechteckartig“ (Braun – Haevernick 1981, 44) eingeritzt der Querbalken, vgl. 389. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 44 Nr. 94 Taf. 5, 16; Rückert 1998, 141. 243 Nr. 21.

### 95. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., A 355 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Nordende Halle Niv.30.82-30.52“, „Einschw. Hallenordteil Graben DE Niv.30.82-30.52“ (Inv.)

*Ton* beige-orange, rötlich-orange im Bruch / *H.* 8,4 / *B.* 4,3 / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Braun: letztes Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Breiter Bodenstreifen, schmaler tongrundiger Streifen, Gefäßbasis scheint bemalt gewesen zu sein. „Waffenläufer nach links. Sein Körper ist ganz von einem emblemlosen Rundschild verdeckt, so daß nur Kopf und Beine sichtbar sind. (...) Darüber zwei Pinselentgleisungen.“ (Braun – Haevernick 1981, 44) *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 44 Nr. 95 Taf. 6, 5.

### 96. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2409 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Keil 2 Schn.64 Sch.1 = 25-27cm unter St. 5. Abhebung westl. Kanalordende“

*Ton* bräunlich-orange, ziegelrot im Bruch / *H.* 6,9 / *B.* 3,7 / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Oben rechts Henkelansatz erhalten. Stehender bärtiger Mann nach links. Der Kopf im Profil, der Oberkörper in Dreiviertelansicht, der linke Arm nach hinten geführt. Grobe Physiognomie mit dicken Lippen und tief eingesenkter Nase. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 44 Nr. 96 Taf. 5, 6.

### 97. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., Streufund / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Streufund“

*Ton* hellbeige, hellbeige-rötlich im Bruch / *H.* 5,6 / *B.* 3,6 / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton, innen graubraun. Innenseite vollständig bemalt. Randstreifen zum Teil erhalten. Erhalten ist der Hinterkopf im Profil nach rechts und der abgespreizte Oberarm sowie die linke Brust einer männlichen Figur. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 44 Nr. 97 Taf. 5, 9.

### 98. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1327 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Apsisbau M75 Reinigung“

*Ton* hellbeige-orange, hellbeige-rötlich-gräulich im Bruch / *H.* 2,8 / *B.* 4,5 / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton, innen grauschwarz. Innenseite vollständig bemalt. Wandungsrille. „Kopf im Profil nach rechts, Oberkörper en face. Flockiger Haarumriß, Ritzung nur für Auge und Ohr. Geöffneter Mund.“ (Braun – Haevernick 1981, 44) Der kleine Bemalungsrest rechts deutet daruafhin, dass der linke Arm nach oben angewinkelt war. „Der schwarze Punkt darüber wahrscheinlich von einer Rebranke.“ (Braun – Haevernick 1981, 44) *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 44 Nr. 98 Taf. 5, 4.

### 99a-c. Randfragmente

*Mus.* Theben, Arch. Mus., a) A 364, b) K 3029, c) K 3260 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), a) „Streufund“, b) „Keil 1/2 Schn.11 Sch.8“, c) Keil 1 „östl. M48, 140 nördl. M46 (NW-Ecke) über Querquader = 1m unter Niv. M46; Niv.M46 = 31.83-1m= Niv.30“

*Ton* beige-orange-rötlich, hellbeige-rötlich-gräulich im Bruch / *H.* a) 6,3; b) 7; c) 5,2 / *B.* a) 6,9; b) 4,3; c) 8,5 / *Maler* Maler der Scherbe 99 [Braun: Rebrankengruppe] / *Dat.* 430-350 [Braun: Mitte 4. Jh. / Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Randstreifen. a) Unter einer Weinblatranke aus dickem Ast Kopf und rechter Oberkörper eines bartlosen Mannes im Dreiviertelprofil. Zwei Efeublätter über der Stirn, kurzes, lockiges Haar. Der linke Arm zurückgewendet hielt eine Chlamys, die aufgebläht nach hinten flattert. Braun vermutet die Darstellung eines Tänzers (Braun – Haevernick 1981, 21). Am Originalfragment ist die Chlamys mit weißer Farbe bemalt, auf der Fotografie in Brauns Publikation jedoch nicht! Das Weiß haftet kaum und ist äußerst fragil. Sehr wahrscheinlich wurde die

Farbe in jüngster Vergangenheit aufgetragen. b) „Nur die auslaufende Efeuranke erhalten, möglicherweise war eine Gestalt darunter gelagert, da nach unten viel Raum frei ist.“ (Braun – Haevernick 1981, 44) Am rechten Bruchrand ist noch die Schulter einer weiteren Figur und links der Henkelansatz zu erkennen (Braun – Haevernick 1981, 21). c) Unter gleicher Efeuranke wie auf **99 a** eine Flötenspielerin im punktierten Armelchiton im Profil nach links. Kurzer hochgenommener Zopf, zwei Efeublätter über der Stirn. Schlüsselartige Ohringe. Vgl. das Gewand der Flötenspielerin mit solchen auf att.-rf. Bildern, z. B. Bérard - Vernant 1984, Abb. 22-24 (Polygnot-Maler). **99 b** und **c** passen an. „Zweifelloos ist ein dionysischer Thiasos dargestellt, worauf auch die Bekrönung mit Efeu der drei Dargestellten hinweist.“ Falls alle Fragmente von einer Gefäßseite stammen, dann waren mindestens drei Figuren dargestellt, zwei junge Männer mit bloßem Oberkörper und eine Flötenspielerin in bunter Tracht. (Braun – Haevernick 1981, 21) Gerade das Gewand der Flötenspielerin entspricht jedoch der Kleidung offizieller Flötenspieler bei Wettbewerben oder Theateraufführungen, s. Taplin 1993, 71. Festlicher Umzug oder Chor einer Theateraufführung? *Lit.* a) Braun – Haevernick 1981, 21. 44 Nr. 99 a Taf. 4, 5. b) Braun – Haevernick 1981, 21. 44 Nr. 99 b Taf. 4, 8. c) Bruns 1963, 121 Taf. 161b; Bruns 1964, 263 Abb. 30; Braun – Haevernick 1981, 21. 44 Nr. 99 c Taf. 4, 7.

#### 99d. Randfragment

*Mus.* Bryn Mawr, Ella Riegel Memorial Mus., P 94 / FO Kabirion bei Theben (?)

*Ton* - / *H.* 6,8 / *B.* 8,2 / *Maler* Maler der Scherbe 99 [Braun: Rebrankengruppe] / *Dat.* 430-350 [Bruns: Mitte 4. Jh. / Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Unterhalb einer Weinblattranke mit dickem Ast Kopf und Oberkörper bis zur Brust eines bartlosen Mannes nach links. Der Oberkörper im Dreiviertelprofil, der Kopf im Profil nach links. Der rechte Arm war vorgestreckt, der linke gesenkt. Zwei Efeublätter über der Stirn, lockiges, kurzes Haar. Am rechten Scherbenrand zwei Flötenrohre und Hände des Auleten mit Ärmelsaum. Diese Stück ist nach Ansicht von Bruns nach Ende des ‚Kabirenstils‘ entstanden. Es handle sich um eine Art Wiederbelebung mit Mitteln des 4. Jhs. (Wotler – Bruns 1940, 122) Ebenso stellt Bruns einen Dinos in Würzburg gegenüber, s. Langlotz 1932, Nr. L 658 (um 400). Die Figuren haben aber keinerlei Ähnlichkeit. Der Figurenaufbau ähnelt den Gestalten auf der ‚Kabirscherbe‘ **302. 99 c** und **d** passen an. Kommentar von Tamara Johnston, Bryn Mawr: „After reviewing the sherds, I, along with various in-house scholars and pottery experts, believe that the Boeotian pottery sherds Ms. Swindler published come from a minimum of three vases. Our number P-94 is a fragment of two sherds joined, which is described by Ms. Swindler as depicting „the head of the deity Cabeiros“ with vine above his head. We agree with Ms. Swindler that this sherd is from another vase other than the sherds described below.“ *Lit.* Swindler 1916, 317-318. 317 Abb. 5; Wolters – Bruns 1940, 122 Taf. 61, 7; Braun – Haevernick 1981, 21. 44 Nr. 99 d Taf. 4, 6. <<http://triarte.brynmawr.edu/objects-1/info/157518>> (29.09.2020)

#### 100. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 16 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Aushub von 1956 südl. Graben B östl. Graben A, Pl. G H VII J VII“

*Ton* hellbeige, hellbeige-rötlich im Bruch, grau im Kern / *H.* 3,2 / *B.* 10,6 / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. „Von einem im Dreiviertelprofil nach rechts stehenden Satyr ist der Oberkörper mit linkem vorgestrecktem Oberarm und Ansatz des rechten erhobenen Armes, sowie ein Teil des Hüftschurzes mit Schwänzchen erhalten. Hinter ihm viel freier Raum.“ (Braun – Haevernick 1981, 44) Tanzender Satyr. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 44 Nr. 100 Taf. 4, 9.

#### 101. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1497 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Kanalbecken östl. Doppelbecken“, „Kanalbecken wie 1495 = Beob. Buch Deckers S.58 Sch.I“ (Inv.)

*Ton* 5 YR 7/6 / *H.* 7,3 / *B.* 6,3 / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Zum Teil dünn aufgetragener Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Eine Wandungsrille und zwei Ritzlinien. „Im Profil nach links sitzende Flötenspielerin mit um die Hüfte geschlungenem Mantel und Brustbinde, kurzgeschorenen, abstehenden Haaren. Rechts oben zwei Firniskleckse.“ (Braun – Haevernick 1981, 44) *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 44 Nr. 101 Taf. 4, 11; <<https://arachne.dainst.org/entity/1168216>> (29.09.2020).

#### 102. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., A 347 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Keil 2, Graben B, zwischen M3 und M4 Niv.32.95-32.65; entspr. Schn.11 Sch.5“

*Ton* - / *H.* 4,4 / *B.* 2,9 / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Innenseite vollständig bemalt? Wandungsrille. „Von einer Flötenspielerin im Profil nach links. Arme und Hände, sowie das Flötenrohr.“ (Braun – Haevernick 1981, 45) Vgl. **101.** Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 45 Nr. 102 Taf. 4, 10.

#### 103. Randfragmente mit Henkelansatz

*Mus.* Theben, Arch. Mus., a) K 2751, b) K 2619 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), a) „Zwickel nw. MRB bei ‚Opferstock‘ in Höhe 2. Quaderlage, s. Inv.“ / b) „Zwickel nw. MRB zu Theater 60-70 cm u. Stufen OK“, „Zwickel nw. Mittl. Rundbau Niv.31.44-31.34“ (Inv.)

*Ton* - / *H.* a) 10,6; b) 3,2 / *B.* a) 12; b) 3,5 / *Maler* Mysteriemaler I [Braun: Rebrankengruppe] / *Dat.* 420-370 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Schmalere Randstreifen. Die fragmentierte Darstellung auf Seite A wird in *VI. 1. Gruppen alter Männer und Frauen* besprochen. Auf der Rückseite war eine Rebranke dargestellt. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 31. 45 Nr. 103 Taf. 7, 1; <<https://arachne.dainst.org/entity/1169189>> und <<https://arachne.dainst.org/entity/1167313>> (29.09.2020).

#### 104. Wandungsfragment

Mus. Theben, Arch. Mus., K 1588 b / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Graben A Schn.36“, „westl. Nordanalemma Schn.36 Begradigung bei M80“ (Inv.)

Ton hellbeige-bräunlich, hellbeige im Bruch / H. 3,6 / B. 4,6 / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370

Kurzbes. Schwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Über bemalter „Gefäßbasis zwei schmälere Basisstreifen. Darüber die Füße einer Mantelgestalt nach rechts.“ (Braun – Haevernick 1981, 45) Vgl. die Füße mit denen des Flötenspielers auf 297 oder der Penelope auf 376 der Rebrankengruppe. Lit. Braun – Haevernick 1981, 45 Nr. 104 Taf. 8, 15.

### 105. Wandungsfragment

Mus. Theben, Arch. Mus., K 3279 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „12.X.68 Autoweg südl. d. röm. Theatermauer gleich östl. d. grossen Wegbiegung“

Ton – / H. 6,2 / B. 3 / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

Kurzbes. Innenseite vollständig bemalt? „Pilosträger, Kopf im Profil nach links; Oberkörper frontal mit ausgestreckter Rechter.“ (Braun – Haevernick 1981, 45) Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. Lit. Braun – Haevernick 1981, 45 Nr. 105 Taf. 6, 3.

### 106. Wandungsfragment

Mus. Theben, Arch. Mus., K 2194 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES Westgelände, Torbaugraben Südteil bei Grenzmauer“

Ton hellbeige-orange, hellbeige-rötlich im Bruch / H. 5,4 / B. 3,6 / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

Kurzbes. Schwarzer matter Glanzton, innen grauschwarz. Innenseite vollständig bemalt. Doppelte Wandungsrille. „Auf einer Kline nach rechts lagernde (...) Gestalt nur der Oberkörper mit dem rechts über den Kopf erhobenen Arm erhalten. (...) Gesicht mit stumpfnasigem, zusammengedrücktem Profil.“ (Braun – Haevernick 1981, 45) Die Augen scheinen geschlossen zu sein. Schlafender auf einer Kline? Den rechten Arm auf den zurückgeneigten Kopf zu legen, ist die übliche Geste des Zuhörens oder Mitsingens, s. Hirschmann 1985, 37 mit Anm. 104. Lit. Braun – Haevernick 1981, 45 Nr. 106 Taf. 5, 13.

### 107a-b. Wandungsfragmente

Mus. Theben, Arch. Mus., A 349 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), a) „Nordwand REB Fundament Südseite Niv.29.30“ (Inv.), b) „Rechteckbau M22 innen Fundamentk. Niv.29.30“

Ton a) helles hellbeige, hellbeige-rötlich im Bruch / b) beige-bräunlich, hellbeige im Bruch / H. a) 2,6; b) 4,3 / B. a) 1,2; b) 4,6 / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

Kurzbes. a) Schwarzer matter Glanzton, innen grauschwarz, dünn aufgetragen. Innenseite vollständig bemalt. Brust im Dreiviertelprofil, rechter Arm vom Körper gestreckt, Kopf wie Arm nach links gewendet. Braun vermutet einen gelagerten Symposiasten. Aufgrund der gerade abfallenden Brustkontur ist dies eher unwahrscheinlich. Die Figur scheint gestanden zu haben. Die als Kreis angegebene Brustwarze zählt zu den stilistischen Eigenheiten des Mysterienmalers. b) Schwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Brust und ausgestreckter linker Arm in Dreiviertelansicht nach rechts. Daneben dünne Striche. Gemäß dem Nivellement (+29.30) wurden die Fragmente bei der Erbauung des REB eingebracht. Sie lagen auf Höhe der Fundament-UK. Die Fußbodenhöhe war bei +29.60, s. Heyder - Mallwitz 1978, 22; d.h. das neben dem Mysterienmaler auch die Rebrankengruppe ins letzte Vt. 5. Jh. zu datieren ist. Lit. Braun – Haevernick 1981, 45 Nr. 107 a-b Taf. 1, 2.

### 108. Wandungsfragment

Mus. Theben, Arch. Mus., K 1238 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Graben A östl. Erw. Schn.34 Sch.16-20“

Ton - / H. 3 / B. 4,3 / Maler [Braun: Rebrankengruppe] / Dat. 430-350 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

Kurzbes. Innenseite vollständig bemalt? „Rechte Hand eines Symposiasten oder Kabiros, der mit zwei Fingern einen Kantharos schlenkert. Nicht eindeutig zuweisbar; vgl. 39 (Karlsruher Kabirmaler), 352 und 382 (Mysterienmaler), 358 (Pan-Satyr-Maler). Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. Lit. Braun – Haevernick 1981, 45 Nr. 108 Taf. 2, 10.

### 109. Wandungsfragment

Mus. Theben, Arch. Mus., K 3029 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Keil 1/2 Schn.11 Sch.18“

Ton beige-orange, hellbeige im Bruch / H. 5,4 / B. 4,2 / Maler Rebrankengruppe / Maler des GAK / Dat. 420-370 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

Kurzbes. Schwarzer-braunroter, außen stellenweise dünn aufgetragener, matter Glanzton, innen schwarz. Innenseite vollständig bemalt. Im Profil nach rechts ein Reiter in thrakischer Tracht zu Pferd. Er trägt eine Fuchsfellmütze, eine lange Hose und ein gegürtetes Oberteil. Vom ithyphallischen Pferd sind Torso und Halsansatz erhalten. Der Reiter ist leicht nach vorne geneigt und hält die Zügel. Braun interpretiert den Reiter als Skythen. Vgl. aber mit dem rf. Kabirenbecher 369. Es könnte sich um Troilos handeln, der mit Fellmütze, Hosen und langärmeligem Oberteil als Nicht-Griechen gekennzeichnet ist. Eine Identifizierung als Amazone kann ebenfalls nicht ausgeschlossen werden. Vgl. auch das Fischgrätenmuster am Ansatz des Pferdehinterbeines mit dem auf 369 des Malers des GAK. Lit. Bruns 1963, 121 Taf. 161 c; Bruns 1964, 263 Abb. 29; Braun – Haevernick 1981, 45 Nr. 109 Taf. 5, 12.

### 110. Wandungsfragment

Mus. Theben, Arch. Mus., K 2142 (2122) / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Graben A nö. Erw. 84 cm über OK nördl. Felsen, Niv.31.18 = Schn.36 Sch.12“ (Inv.), „Westl. Nordanalemma; Graben A, östl. Erw. 1m-16cm über OK nördl. Fels = Niv.32.18-31.34 = Schn.36 Sch.1 u. 2“

Ton orange-bräunlich, hellbeige-rötlich im Bruch / H. 7,5 / B. 4,4 / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

Kurzbes. Schwarzerbrauner matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Bruchstückhaft erhaltene Darstellung einer bartlosen, am Oberkörper und dem rechten Arm dicht behaarten Figur mit gestäubtem, kurzem Kopfhair. Die Rebranke und der Malstil verweisen in die Werkstatt der Rebrankengruppe. Zu den Fragmenten 110 und 72 gehört auch ein bisher unpubliziertes Fragment (K 2147), das eine angewinkelte behaarte Körperextremität zeigt. Wahrscheinlich handelt es sich um ein Bein. Aufgrund des Erhaltungszustands lässt sich wie im Fall des Fragments 383, das ebenfalls eine stark behaarte Figur

wiedergibt, der szenische Zusammenhang oder eine etwaige Identität der Figur nicht genauer erschließen. Die beiden fragmentierten Bilder könnten jedoch eine Schreckgestalt wie Lamia bzw. eine monströse Affengestalt wie auf dem Kabirenbecher **401** wiedergeben, wie es auch Braun vermutet. Zugehörig zu **72** und dem unpublizierten Fragment K 2147. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 45 Nr. 110 Taf. 6, 5.

### 111. Randfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 489 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „URB Einfüllung über Estrich Niv.30-30.40 westl. M32“

*Ton - / H.* 5,2 / *B.* 5,5 / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370 [Braun: letztes Jahrzehnt 4. Jh.]

*Kurzbes.* Rotbrauner Glanzton. „Petasosträger, Kopf im Profil, Oberkörper im Dreiviertelprofil nach links. Nur die linke Seite des Oberkörpers erhalten mit angewinkeltem Arm, über dem die Chlamys hängt.“ (Braun – Haevernick 1981, 45) Zugehörig zu **116**. Fragment ist nicht mehr auffindbar. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 45 Nr. 111 Taf. 7, 12.

### 112a-b. Randfragmente

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 489, K 504, K 603 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „URB Einfüllung über Estrich Niv.30-30.40 westl. M32“, „Südl. URB östl. M33 25-45cm unter Orthostaten-OK [Schn.16/7]“, „Ohne FO“ (Inv.), „südl. Unt. Rundbau, in Höhe der Orthostaten“

*Ton - / H.* a) 6,1; b) 4,6 / *B.* a) 5,6; b) 4,8 / *Maler* Karlsruher Kabirmaler / Rebrankengruppe ( *Dat.* 420-370 [Braun: letztes Jahrzehnt 4. Jh.]

*Kurzbes.* Innenseite vollständig bemalt? Breiter Randstreifen. a) „Von zwei Pferden sind die Vorderbeine erhalten, das rechte Pferd muß nach der Kopfhaltung nach rechts das rechte Innenpferd einer Quadriga sein. Die Augen sind (...) ausgespart.“ b) „Wagenlenker nach links. In der Rechten hält er die Zügel, in der linken das Kentron (?). Deutlich wird der zierliche Wagenkorb mit geschwungenem Gitter, davor nach links der Rumpf eines Pferdes.“ (Braun – Haevernick 1981, 45) Vgl. die Zeichenweise der Pferde mit dem gelagerten Leierspieler auf dem Rücken eines Pferdes nebst einem Krater auf **92** der Rebrankengruppe. Vgl. auch die wenig detaillierte Wiedergabe der Gesichtsmerkmale des Wagenlenkers mit der mittleren Figur in Frontalansicht auf **391** der Rebrankengruppe. Das tongrundig ausgesparte Auge in Verbindung mit der Zeichenweise der Pferde kann auch für den Karlsruher Kabirmaler geltend gemacht werden, s. **289** und **388**. Darstellung eines Wagenrennens? Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 23. 45-46 Nr. 112 Taf. 7, 11.

### 113. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 803 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „westl. Nordanalemma ohne Niv.“

*Ton* hellbeige-leicht orange, hellbeige im Bruch / *H.* 2,7 / *B.* 5,1 / *Maler - / Dat.* 430-350 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Zwei Hände an Halterung. Braun rekonstruiert ein Wagengespann. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 46 Nr. 113 Taf. 7, 8.

### 114. Randfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 3179 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Opfergrubenbau unter Fallage über M134-136, Niv.35,80-35,40 Aufs.13“

*Ton - / H.* 3,2 / *B.* 3,5 / *Maler* Karlsruher Kabirmaler / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Innenseite vollständig bemalt? Randstreifen. Haarloser Kopf im Profil nach rechts. Bis Mund und Schulteransatz erhalten. Tongrundiges Auge. Stirnfalten, Braue und Ohr in Ritzung. Vgl. die stilistisch ähnliche Darstellung auf dem Fragment **412**. Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 46 Nr. 114 Taf. 7, 9.

### 115. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 3149 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Opfergrubenbau Ost zwischen Steinkreisen und Ascheschicht“ (Inv.), „Opfergrubenbau, zw. M93 u. M94 unter d. Ascheschicht s. Schn.122 = Aufs. 13, Ascheschicht Dicke 1cm“

*Ton - / H.* 8,1 / *B.* 7,2 / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Braun: letztes Jahrzehnt 4. Jh.]

*Kurzbes.* Innenseite vollständig bemalt? „Am linken Bildrand ein zur Hälfte erhaltener Krater, davor im Profil nach links“ (Braun – Haevernick 1981, 46) eine männliche Figur mit dickem Bauch, hochgezogenen Schultern, dicken Lippen und tief eingesattelter Nase. „Im Rücken dieser Gestalt eine etwas größere Mantelgestalt nach rechts. Nur ihr Rückenprofil erhalten.“ (Braun – Haevernick 1981, 46) Aufgrund der zu den Armen hin gestrafften Mantelfalten könnte es sich um einen Flötenspieler gehandelt haben, vgl. **297**. Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 46 Nr. 115 Taf. 7, 14; Mitchell 2009, 261.

### 116. Randfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 481, K 327, K 2627 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Südl. URB bei M33, 0-10cm unter Stein-OK d. Rundbaus Niv.30-29.90. Rote Erde (entspricht innen Schn.16 Sch.7)“ (K 481), „Einschw. westl. unter. Rundbau“ (K 327), „Einschw. Halle Nordteil bei M32“ (K 2627)

*Ton* orange, orange-rötlich im Bruch / *H.* 9,2 / *B.* 8,5 / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 430-350 [Braun: letztes Jahrzehnt 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer, teilweise dünn aufgetragener, matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Breiter Randstreifen. Schmäler und Breiter Bodenstreifen, darunter entweder weiteres tongrundiges Band oder tongrundige Gefäßbasis. Über breiterem und schmalerem Bodenstreifen ein nach links laufender Mann mit Chlamys über der angewinkelten Linken. Auf dem Kopf trug er einen kleinen Petasos. Dicker Oberkörper mit kurzen Beinen und großem Phallos. Rechts davon das Bein und Ansatz des Gliedes eines weiteren Läufers, der auf eine geschwungene Bodenlinie läuft. Zugehörig zu **111**. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 46 Nr. 116 Taf. 7, 12; <<https://arachne.dainst.org/entity/1167312>> (29.09.2020).

### 117. Randfragment

Mus. Theben, Arch. Mus., K 600

FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „auf M40 (Kiesschicht unter Orchesterboden)“

Ton hellbeige-orange, hellbeige im Bruch / H. 7,8 / B. 3,8 / Maler Rebrankengruppe (?) / Dat. 420-370 (?)

Kurzbes. Schwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Breiterer Randstreifen. An der linken Fragmentseite ist noch der Ansatz des Henkels erhalten. Nach links schreitend eine nackte Figur, den Oberkörper und den rechten Arm nach rechts gewandt. Ebenso den Kopf. Gesicht und Rest des Körpers nicht mehr erhalten. Normatives Glied. Braun interpretiert die Figur als Athleten. Lit. Braun – Haevernick 1981, 46 Nr. 117 Taf. 6, 5.

### 118. Wandungsfragment

Mus. Theben, Arch. Mus., K 1519

FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Graben A östl. Erw. Niv.29.60, helle Aschenschicht 5,8-6,3m südl. 0,6-1,0m östl. (?) [B (Aufsicht 4)]“

Ton hellbeige, hellbeige-orange-rötlich im Bruch / H. 3,1 / B. 4,5 / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

Kurzbes. Schwarzer, stellenweise dünn aufgetragener, matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Doppelte Wandungsrille. „Von einem im Dreiviertelprofil nach links vorgebeugtem Dickwanst der Rumpf und der aufgestützte (?) Arm erhalten. Vgl. 363.“ (Braun – Haevernick 1981, 46) Lit. Braun – Haevernick 1981, 46 Nr. 118 Taf. 5, 14.

### 119. Wandungsfragment

Mus. Theben, Arch. Mus., A 336 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES in alte Grabung“

Ton hellbeige-rötlich, hellbeige im Bruch / H. 2,7 / B. 7,8 / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

Kurzbes. Schwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Links rechte Profilseite eines Glockenkraters mit Riefelzier um die Schulter. Rechts davon ist der dickliche Oberkörper mit eingesenktem Rücken und der nach vorne angewinkelte rechte Arm einer nackten männlichen Figur erhalten. Lit. Braun – Haevernick 1981, 46 Nr. 119 Taf. 8, 12.

### 120. Wandungsfragment

Mus. Theben, Arch. Mus., K 2274, K 1733 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „älterer Nischenbau Nordblock bis Niv.38,81“ (K 2274), „Kl. Tiefhaus I Schn.66 Sch.8“ (K 1733)

Ton hellbeige-bräunlich, hellbraun-leicht rötlich im Bruch / H. 5,6 / B. 5,5 / Maler Karlsruher Kabirmaler (?) / Dat. 420-370

Kurzbes. Schwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig rot bemalt. „Hinter zwei Flügelspitzen“ (Braun – Haevernick 1981, 46) einer nach rechts gerichteten Figur, „die ausgestreckte linke Hand mit abgespreiztem Daumen, darüber, etwas zurückgesetzt, die Fingerspitzen der rechten Hand. Darüber drei Firniskleckse.“ (Braun – Haevernick 1981, 46) Braun vermutet eine Verfolgungs- bzw. Kampfszene zwischen Pygmäen und Kranichen. Lit. Braun – Haevernick 1981, 46 Nr. 120 Taf. 3, 12.

### 121. Wandungsfragment

Mus. Theben, Arch. Mus., K 1479 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Halle Südteil, Beobachtungsbuch 13,24 Sch.3a“

Ton orange-rötlich-leicht grünlich im Bruch / H. 3,3 / B. 2,8 / Maler Rebrankengruppe (?) / Dat. 420-370 (?)

Kurzbes. Schwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Braun beschreibt eine Mantelgestalt. Das Fragment muss um 180° gedreht werden: In der oberen rechten Ecke ist ein kleiner Rest einer Weintraube erhalten. Lit. Braun – Haevernick 1981, 46 Nr. 121 Taf. 8, 17.

### 122. Wandungsfragment

Mus. Theben, Arch. Mus., K 1508 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Graben A östl. Erw. Schn.34 Sch.7“

Ton - / H. 2,3 / B. 2,4 / Maler Rebrankengruppe (?) / Dat. 420-370 (?)

Kurzbes. Innenseite vollständig bemalt? „Rumpf eines im Profil nach links Sitzenden (?) oder in vorgebeugter Stellung agierenden“ Figur „mit in die Hüfte gestemmter linker Hand.“ (Braun – Haevernick 1981, 46) Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. Lit. Braun – Haevernick 1981, 46 Nr. 122 Taf. 8, 9.

### 123. Wandungsfragment

Mus. Theben, Arch. Mus., K 830 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES östl. röm. Umfassungsmauer zwischen PF 4 und 5“

Ton hellbeige-bräunlich, hellbeige-rötlich-grünlich im Bruch / H. 2,9 / B. 2,8 / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370

Kurzbes. Grauschwarzer, stark abgeplatzter, matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Brust und zur Seite erhobener rechter Arm. Gesicht in Vorderansicht. Bart und aufgerissener Mund. Kopf nach rechts geneigt. Braun vermutet eine sitzende Figur. Sie könnte aber auch lagern oder tanzen. Lit. Braun – Haevernick 1981, 46 Nr. 123 Taf. 8, 5.

### 124. Wandungsfragment

Mus. Theben, Arch. Mus., K 1359 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Theater Ziegelraum OK Mauer“ (Inv.), „Einschw. Ziegelraum (im Verlauf d. Mauerhöhe)“

Ton - / H. 2,2 / B. 2,7 / Maler Mysterienmaler [Braun: Rebrankengruppe] / Dat. 420-370

Kurzbes. Innenseite vollständig bemalt? Brust im Dreiviertelprofil nach rechts, angewinkelter rechter Arm. Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. Lit. Braun – Haevernick 1981, 46 Nr. 124 Taf. 8, 8.

### 125. Wandungsfragment

Mus. Theben, Arch. Mus., K 607 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES Theater, SW-Ecke Winkel M45/114“

Ton - / H. 3,4 / B. 3,7 / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370 [Braun: letztes Vt. 4. Jh.]

Kurzbes. Innenseite vollständig bemalt. Kurzhaarige Figur im Profil nach links, Schultern in Rückenansicht. Arme ausgebreitet? Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. Lit. Braun – Haevernick 1981, 46 Nr. 125 Taf. 8, 4.

**126. Wandungsfragment**

Mus. Theben, Arch. Mus., K 3121 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Unter M126“

Ton - / H. 5,9 / B. 4 / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370 [Braun: letztes Vt. 4. Jh.]

Kurzbes. Glanzton stellenweise dünn aufgetragen. Innenseite vollständig bemalt? „Auf zweifacher Basislinie Athlet im Profil nach rechts in vorgebeugter Haltung. Mit angewinkelten Armen hält er Hanteln vor sich. Von den Beinen nur ein angewinkeltes linkes Knie erhalten in einer zum Sprung ansetzenden Stellung.“ (Braun – Haevernick 1981, 46. Es handelt sich um einen Weitspringer. Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. Lit. Braun – Haevernick 1981, 46 Nr. 126 Taf. 8, 3.

**127. Wandungsfragment**

Mus. Theben, Arch. Mus., K 3301 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES“

Ton hellbeige-braun, rötlich-orange im Bruch / H. 2,4 / B. 4,8 / Maler - / Dat. 430-350

Kurzbes. Schwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. „Oberfläche stark verwaschen. Von Salpinxbläser im Profil nach rechts Brust, Arm mit Instrument und Gesicht. Das Instrument hat ein breites Mundstück, das Rohr verjüngt sich nach vorn und öffnet sich in einem halbkugelförmigen Schallkörper.“ (Braun – Haevernick 1981, 47) Lit. Braun – Haevernick 1981, 47 Nr. 127 Taf. 2, 16.

**128. Wandungsfragment**

Mus. Theben, Arch. Mus., K 2224 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Westgelände südl. M92, Niv.28.80-28.60“

Ton hellbeige, hellbeige im Bruch / H. 3,5 / B. 4,1 / Maler Pan-Satyr-Maler / Dat. 430-400

Kurzbes. Schwarzer, größtenteils dünn aufgetragener, matter Glanzton. Innenseite vollständig braun bemalt. Stelzenartige Beine und Schwanz. Braun vermutet einen Esel (Braun – Haevernick 1981, 47). Anders als bei Braun abgebildet, muss das Fragment aufgrund der Drehrollen an der Innenseite um ca. 45° gegen den Uhrzeigersinn gedreht werden. Es scheint sich um die Darstellung eines langschwänzigen Satyrs gehandelt zu haben, dessen pronoziertes Gesäß, Ferse und mit geritztem Winkel angegebene Kniescheibe noch zu erkennen sind. Er scheint zu tanzen oder nach vorne zu hüpfen. Vgl. mit den Satyrn auf **304** des Pan-Satyr-Malers. Lit. Braun – Haevernick 1981, 47 Nr. 128 Taf. 8, 12.

**129. Wandungsfragment**

Mus. Theben, Arch. Mus., K 2955 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Westlich M69, H 5cm u. OK M69“ (Inv.), „Keil 3/2 westl. M69 (beim Abdecken des Rundbaus gefunden) nördl. d. O-W Steins Niv.32.67-32.62 = OK M69!“

Ton hellbeige-leicht orange, bräunlich im Bruch / H. 8,4 / B. 7,4 / Maler [Braun: „Hölzener Miniaturstil“] / Dat. 430-350 [Braun: Wende zum 3. Jh.]

Kurzbes. Brauner, sehr dünn aufgetragener, matter Glanzton. Innenseite vollständig rot bemalt. Zwei schmale Bodenstreifen. Gefäßbasis scheint unbemalt gewesen zu sein. „Rechts ein großer Volutenkrater, dessen Gefäßbasis als Kelch aus Lotusblättern gebildet ist. Der hochgezogene Volutenhenkel ist nur schwach sichtbar, rechts nur im Ansatz erhalten. Auf Schulter und Halszone angedeutete Rosetten. Links ein breitbeinig en face stehendes hölzern wirkendes Männchen mit in die Hüfte gestütztem linken Arm.“ (Braun – Haevernick 1981, 47) Zwischen den Beinen hängt das schlaffe Glied. Auf dem Volutenkrater ist ein HI für *ἠαρός* eingeritzt. Die Ritzungen sind allgemein tief und unsicher in den Ton eingeschrieben. Auf der unteren Hälfte des Fragments befindet sich ein gewinkelte Ritzung, die womöglich zu einer Inschrift gehörte, vgl. **89** hinsichtlich der Art der Inschriftenritzung. Braun vergleicht mit unteritalischen Kraterformen. Der Krater findet aber auch Pendants aus klassischer Zeit, vgl. den att.-rf. Volutenkrater in Ferrara mit schlankem ovalen Körper, geriefeltem Bauch, um 400, s. Schleiffenbaum 1991, 354-355 Nr. V 261 Abb. 18. Vgl. auch die äußerst ähnlichen Volutenkratere auf thebanischen Münzen und solchen des böotischen Bundes aus der Zeit zwischen 395-315, s. Head 1881, Taf. 10, 12; 11, 6-8; 12, 1-5. 10-11. Lit. Bruns 1967, 250. 251 Abb. 35; Braun – Haevernick 1981, 47 Nr. 129 Taf. 8, 16.

**130. Wandungsfragment**

Mus. Theben, Arch. Mus., K 319 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „zwischen Halle, Grenzmauer und URB Niv.30.00 = Unterkante Hallenfundament“

Ton - / H. 2,1 / B. 3,9 / Maler - / Dat. 430-350 [Braun: letztes Vt. 4. Jh.]

Kurzbes. Innenseite vollständig bemalt? Wandungsrille. „Amphorenfuß mit kegelförmigem Fußring und steil ansteigender Gefäßbasis.“ (Braun – Haevernick 1981, 47) Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. Lit. Braun – Haevernick 1981, 47 Nr. 130 Taf. 8, 12.

**131. Wandungsfragment**

Mus. Theben, Arch. Mus., K 2991 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Orchestrashn. i I3 1.Boden“

Ton dunkelorange-bräunlich, orange-hellbeige-rötlich im Bruch / H. 4,4 / B. 4,6 / Maler Rebrankengruppe (?) / Dat. 420-370 (?)

Kurzbes. Schwarzbrauner, außen sehr dünn aufgetragener, matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Tanzende nackte Figur. Körper frontal, linkes Bein erhoben und angewinkelt, rechtes nach unten geführt, linker Arm weggestreckt. Dicker Bauch. Vom Kopf Kinn erhalten. Mächtiges Glied mit angegebener Pubes zwischen den Beinen. Lit. Braun – Haevernick 1981, 47 Nr. 131 Taf. 8, 12; <<https://arachne.dainst.org/entity/1169548>> (29.09.2020).

**132. Randfragment**

Mus. Theben, Arch. Mus., K 1552 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Graben A östl. Erw. Schn.34 Sch.4“

Ton - / H. 2,7 / B. 3,9 / Maler Pan-Satyr-Maler / Dat. 430-400

Kurzbes. Innenseite vollständig bemalt? Randstreifen. Hinterkopf eines Mannes im Profil nach rechts. „Ein kleiner Teil der zurückgenommenen Schulter erhalten.“ (Braun – Haevernick 1981, 47) Vgl. die Köpfe der Satyrn auf **414** und **382**. Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. Lit. Braun – Haevernick 1981, 47 Nr. 132 Taf. 8, 10.

**133. Wandungsfragmente (Abb. 12)**

Mus. Theben, Arch. Mus., Streufund / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Streufund“

*Ton* hellbeige, rötlich im Bruch / *H.* 6,2 / *B.* 5,8 / *Maler* Mystenmaler II / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Schwarzer, teilweise dünn aufgetragener, matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Zwei horizontale Rillen am oberen Ende des zweiten Fragments (Streifung) und zwei horizontale Rillen in der Mitte des ersten Fragments. Dickbauchiger Tänzer (?) mit Beinen und Bauch im Profil nach links, Oberkörper en face. Die Arme sind zu den Seiten ausgebreitet, der Kopf mit kurzen, geritzten Haarsträhnen ist nach rechts gewendet, vgl. die Köpfe auf **365** und **400**. Der Phallos schwingt weit nach hinten aus. Zugehörig zu Fragment **13**. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 47 Nr. 133 Taf. 8, 12.

#### 134. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 3098 / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Südl. M57, Schn.111 B2“

*Ton* - / *H.* 3,4 / *B.* 5,2 / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370 (?)

*Kurzbes.* Innenseite vollständig bemalt? Rechter angewinkelter Arm und rechte Körperflanke. Tänzer oder Gelagerter. Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 47 Nr. 134 Taf. 8, 11.

#### 135. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 352 / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „URB über Estrich s. Beobachtungsbuch Thimme S.15“

*Ton* sehr helles beige, hellbeige im Bruch / *H.* 4,8 / *B.* 6,7 / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Braun: spätes 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer, teilweise dünn aufgetragener, matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. „Torso im Profil nach rechts einer stehenden, leicht vorgebeugten“ (Braun – Haevernick 1981, 47) Figur, die mit einem Chiton bekleidet ist. Rechts daneben eckiger unkenntlicher Gegenstand. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 47 Nr. 135 Taf. 8, 12.

#### 136. Randfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 352; K 407 / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „URB über Estrich s. Beobachtungsbuch Thimme S.15 zu K352“ (K 407), „zwischen Halle u. Unt. Rundbau Schn.16 Sch.3c“ (K 352)

*Ton* - / *H.* 9,5 / *B.* 10,4 / *Maler* dem Pan-Satyr-Maler verwandt [Braun: „hölzener Miniaturstil“] / *Dat.* 430-400 [Braun: Wende zum 3. Jh.]

*Kurzbes.* Innenseite vollständig bemalt. Randstreifen und zwei schmale Streifen unterhalb des Bildfeldes. Gefäßbasis wurde tongrundig belassen. Oberhalb der doppelten Bodenlinie befindet sich eine hügelige Linie, auf deren linken Ende noch Kopf, Schwänzchen und Füße eines Wasservogels zu erkennen sind. Rechts davon kurz vor der tiefsten Stelle der Bodenlinie steht ein nackter Mann, frontal, der bärtige Kopf ist nach rechts gewendet. Das kugelförmige Auge sitzt tief, Brust und Nabel sind ebenfalls als Kreise angegeben. Quer über den Körper hält er einen Stab oder Ast, der sich am linken Ende in zwei geschwungene Enden gabelt, die mit Ritzstrichen und seitlichen Punkten verziert sind. Das große runde Auge deutet vielleicht darauf hin, dass es sich um die Darstellung eines Kyklopen handeln soll. Zu Fragment **325** zugehörig, das ein laufendes Tier zeigt und vielleicht an das Fragment an der rechten Seite anpasst. Das zweite Fragment von **325** stellt einen bärtigen Mann dar, dessen Binnenzeichnung mit kreisrunden Brustwarzen, Halbbrunden entlang der Brust und der Hüfte ähnlich gezeichnet wurde und der mit einem Ast bewaffnet ist. Grundsätzlich ähneln sich die Fragmente somit auch thematisch, doch lässt sich kaum eine genauere Idee gewinnen, was dargestellt ist. Braun interpretiert die Szene als Geranomachie. Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* Bruns 1967, 272 Abb. 74; Braun – Haevernick 1981, 24 Nr. 136 Taf. 8, 7; <<https://arachne.dainst.org/entity/1167162>> (29.09.2020).

#### 137. Randfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 121 / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Oberflächengrabung östl. Graben A“ (Inv.), „Einschw. östl. Graben A“

*Ton* - / *H.* 2,9 / *B.* 3,7 / *Maler* [Braun: Miniaturstil] / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Innenseite vollständig bemalt? Randstreifen. Braun beschreibt ein Gesichtsprofil mit Schnauzenmund. Es scheint sich eher um den Hinterkopf einer Figur zu handeln. Arm mit Seil in der Hand (?). Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 47 Nr. 137 Taf. 8, 14.

#### 138. Randfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2999 / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Orchestrarichn. i I7 3. Boden“

*Ton* hellbeige, beige-pink im Bruch / *H.* 2,4 / *B.* 3,2 / *Maler* [Braun: Miniaturstil] / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Zwei Drehrillen, darüber Rest eines Randstreifens? „Kopf eines Männchens mit Pilos im Profil nach rechts. Punktauge auf hellem Grund. Rechts von ihm zwei aufsteigende Linien (Peitsche über Tierrücken ?).“ (Braun – Haevernick 1981, 47) *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 47 Nr. 138 Taf. 8, 13; <<https://arachne.dainst.org/entity/1167158>> (29.09.2020).

#### 139. Randfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., A 353 / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES in alte Grabung“

*Ton* - / *H.* 6,5 / *B.* 4,7 / *Maler* [Braun: Miniaturstil] / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Schmalere Randstreifen. Zwei Wandungsrillen. „Kahlköpfiger mit Dreschflegel im Profil nach links.“ (?) (Braun – Haevernick 1981, 48) *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 48 Nr. 139 Taf. 8, 12.

#### 140. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 3158 / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Opfergrubenbau zwischen M93 und M94, Ostseite über Asche, s. Aufs.13“

*Ton* - / *H.* 3,6 / *B.* 4,3 / *Maler* Mystenmaler (?) [Braun: „Hölzener Miniaturstil“] / *Dat.* 420-370 (?) [Braun: Wende zum 3. Jh.]

*Kurzbes.* Innenseite vollständig bemalt? „Oberkörper einer Gestalt en face, (...) Kopf im Profil nach links. Das senkrecht gestreifte Gewand könnte einen Mantel oder einen Chiton angeben. Der Arm mit der zur Faust geschlossenen Hand erhoben.“



Über dem Kopf feine Punkte von einer Weintraubenranke“ (Braun – Haevernick 1981, 48); vgl. **404**. Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 48 Nr. 140 Taf. 8, 6.

#### 141. Zwei Randfragmente (1 Griffsteg)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 3187; K 3260 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „östl. M48, 50cm n. M46, 1,10m u. OK M48 um Meßstelle, Niv.31.26“, Keil 1 „östl. M48, 1,40m nördl. M46 (NW-Ecke) über Querquader = 1m unter Niv. M46; Niv. M46 = 31.83-1m = Niv.30.83“

*Ton - / H.* 9,1 / *B.* 16,4 / *Maler* - [Braun: „Hölzener Miniaturstil“] / *Dat.* 430-350 [Braun: letztes Jahrzehnt 4. Jh.]

*Kurzbes.* Fragmente mit Henkel. „Darstellung auf zweifacher Basislinie. Prozession von vier Mantelgestalten mit Stock nach links. Kurze gedrungene Figuren mit dünnen Armen und kleinen Füßen.“ (Braun – Haevernick 1981, 48) Einfach gestreifte Mäntel. Über dem letzten ist Teil einer Ranke erhalten. Zugehörig zu **426**. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 22. 48 Nr. 141 Taf. 8, 2.

#### 142. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., A 348 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES in alte Grabung“

*Ton - / H.* 2,9 / *B.* 3,9 / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370 (?)

*Kurzbes.* Innenseite vollständig bemalt. „Über einem großen Vogelflügel (?) mit gewellter Innenritzung im verkleinerten Maßstab die Hinterläufe eines Bockes nach rechts.“ (Braun – Haevernick 1981, 48) Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 48 Nr. 142 Taf. 8, 12.

#### 143. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2180 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES in alte Grabung“ (Inv.), „Einschw. nach 1888. Westgel. Torbau“

*Ton - / H.* 3,5 / *B.* 4,5 / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Braun: 2. Vt. 5. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Bärtiger Hermenkopf nach links. Darüber ein Rebenblatt. Unkenntliche Reste links der Herme. Vgl. die pfahlartige Herme auf **290**. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 48 Nr. 143 Taf. 1, 7.

#### 144. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 606 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES Treppenstr. Südteil u. Kiesschicht noch Rewma [Flussbett]“

*Ton - / H.* 4,4 / *B.* 4,2 / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* „Im Profil nach links ausschreitende, untersetzte Gestalt mit 'Pluderhosen'. Die Rechte zeigt voraus, die Linke muß erhoben gewesen sein.“ (Braun – Haevernick 1981, 48) Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 48 Nr. 144 Taf. 8, 12.

#### 145a-b. Randfragmente

*Mus.* Theben, Arch. Mus., a) K 435; b) K 600 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), a) „ES Erw. Graben B nach Norden über M40“, b) „auf M40 (Kiesschicht u. Orchestra-Boden)“ über Altar

*Ton - / H.* a)11; b) 3,1 / *B.* a) 11,3; b) 2,5 / *Maler* - / *Dat.* 430-350 [Braun: letztes Jahrzehnt 4. Jh.]

*Kurzbes.* Dünn aufgetragener graubrauner Glanzton. a) „Über zweifacher feiner Basislinie unter einer ungewöhnlich groß gemalten, linksläufigen Efeuranke zwei nach links springende Tiere. Vor dem vorderen sind nur die Hinterbacken mit dem langen Ringelschwanz erhalten, ihm folgt ein springender Panther.“ (Braun – Haevernick 1981, 48) Darüber Efeuranke 3 a. b)“ Vorderteil eines nach links springenden Tieres mit zurückgewandtem Kopf.“ *Lit.* Bruns 1963, 121 Taf. 160 b; Bruns 1964, 264 Abb. 28; Braun – Haevernick 1981, 23. 48 Nr. 145 Taf. 7, 2.

#### 146. Randfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 3059 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Keil 1, Schn.17 unter Konglomeratstein knapp westl. d. Feldsteinssetzung“

*Ton - / H.* 2,4 / *B.* 4,6 / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370 [Braun: spätes 4. Jh.]

*Kurzbes.* „Letzter Versuch einer figürlichen Darstellung (...)“ (Braun – Haevernick 1981, 48) *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 48 Nr. 146 Taf. 7, 10.

#### 147. Henkelfragment eines hochstieligen Kantharos

*Mus.* Theben, Arch. Mus., A 149; A 365 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „6m südl. M80 (Graben A), Niv.29.30-28.97“, „Graben A, 4-8m südl. M80, Niv.28.92-28.76; muss also in Wests. D. Grabens gelegen haben in gest. Schichten v. 17-13m; wäre in Schn.34 unter Sch.5 (!?)“

*Ton - / H.* 14,3 / *B.* 10,7 / *Maler* böot.-sf. / *Dat.* um 500 [Braun: 1. Vt. 5. Jh.]

*Kurzbes.* Hochgezogener Henkel mit gerundetem Steg und Sporn. Schwarzgrauer Glanzton. Henkel am Rand und unter Sporn bemalt. Ebenso Gefäßbasis. Auf Bodenlinie rechts des Henkels Beine und Rückenansatz einer Mantelfigur. Links des Henkels „eine nach links gewendete Gestalt mit zurückschwingendem linken Arm. Heimberg rechnet den Kantharos zu den frühen der 'Gruppe 4', „da die Schale noch sehr tief und der Rand niedrig ist, sowie der Henkel den Außenkontur ziemlich kräftig unterbricht.“ (Braun – Haevernick 1981, 48) Vgl. die Form mit Ure 1913, 6-8 Grab 18.223 Taf. 5, um 500. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 48 Nr. 147 Taf. 1, 1; 20, 11.

#### 148. Randfragment eines Kreisels

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1510 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „östl. Graben A Schn.34 Sch.7“

*Ton - / H.* - / *B.* - / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370 [Braun: 5. Jh.]

*Kurzbes.* „Über dreifacher Basislinie mit eingetieften tongrundigen Rillen dazwischen, das Vorderteil eines Krebses nach rechts. Sichtbar werden vier Beine, die mächtige hochgestellte Schere und dahinter das Stielauge.“ (Braun – Haevernick 1981, 48) Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 48 Nr. 148 Taf. 8, 1.

#### 149. Wandungsfragment eines Kreisels

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 3512 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Aushubgraben A, Nordende, Ostseite“  
*Ton - / H.* 3,1 / *B.* 3,6 / *Maler* Mysteriemaler / *Dat.* 420-370 [Braun: 2. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Vogel „im Profil nach links mit hochgestelltem, flugbereiten Flügel.“ (Braun – Haevernick 1981, 48) Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 48 Nr. 149 Taf. 3, 1.

#### 150. Wandungsfragment eines Kreisels

*Mus.* Theben, Arch. Mus., A 367 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Schutt“,

*Ton - / H.* 6,6 / *B.* 7,2 / *Maler* Mysteriemaler I / *Dat.* 420-370 [Braun: 2. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Vogel mit ausgebreiteten Flügeln nach links neben einer Palmette mit gewelltem Rand. Dreifacher Bodenstreifen. Vgl. die Palmette auf einem Krater des Mysteriemalers I in Wien, s. Ure 1940-45, Taf. 7, 6 und einer Stamnos-Pyxis in Heidelberg, s. CVA Heidelberg (1) 48 Taf. 28, 3-4. Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 49 Nr. 150 Taf. 3, 2.

#### 151. Wandungsfragment eines Kreisels

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 832 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Auf Nordanalemma“

*Ton - / H.* 4,9 / *B.* 4,4 / *Maler* Mysteriemaler / *Dat.* 420-370 [Braun: 2. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Ausgebreiteter Flügel eines Vogels. Darüber Streifen. Die Datierung von Braun ohne Erläuterung. Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 49 Nr. 151 Taf. 3, 4.

#### 152. Wandungsfragment eines Kreisels

*Mus.* Theben, Arch. Mus., A 85 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Graben B“, „1,80-5,m westl. M36 Niv. 28.40 u. tiefer. (Graben B); Schn.2 alle schrägfallenden Schichten“ (Inv.)

*Ton - / H.* 5,3 / *B.* 3,5 / *Maler* Mysteriemaler / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton. Innen tongrundig. „Zwischen zwei Firnisstreifen nach rechts stehender Kranich mit zurückgewandten Kopf und erhobenen Schwingen, deren Binnenzeichnung durch Punkte angegeben ist.“ (Braun – Haevernick 1981, 49) *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 49 Nr. 152 Taf. 3, 2.

#### 153. Wandungsfragment eines Kreisels

*Mus.* Theben, Arch. Mus., A 363 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES Hallennordteil“

*Ton - / H.* 5,9 / *B.* 5,3 / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Braun: letztes Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzbrauner matter Glanzton. Innen tongrundig. Nackte männliche Figur, frontal mit rechten Standbein, linkem Spielbein. Arme sind gesenkt. Am rechten Rand Ornament (?). Vgl. das ponderierte Standmotiv und die flüchtig gesetzte Körperumrißlinie mit 115 der Rebrankengruppe. Normative Körperwiedergabe! *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 49 Nr. 153 Taf. 6, 7.

#### 154. Randfragment eines Kreisels

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 977; K 509; K 797 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES beim Weg bei röm. Umfassungsmauer“ (K 977), „ES östl. M1“ (K 509), „ES westl. Nordanalemma“ (K 797)

*Ton - / H.* a) 6,7; b) 6,1 / *B.* a) 8,8; b) - / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Rand mit einem Teil der Deckfläche erhalten. Innen tongrundig. Schwarzer matter Glanzton. Feine Ritzungen. Links lockiges Haar, daneben Oberteil eines Thyrsos mit Schleife. Rechts Schlange mit Zickzackmuster (?). Mänade (?). Der ehemalige Durchmesser betrug ca. 12cm! *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 49 Nr. 154 Taf. 7, 4.

#### 155a-d. Wandungsfragmente eines Kreisels

*Mus.* Theben, Arch. Mus., a) A 104; b) A 148; c) A 341; d) A 366 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), a) „Keil 2, 2m südl. St. 6 S (Graben C) Niv.32.27-31.75; entspr. Schn.2 Sch. 9 u. 10“, b) „Keil 2, 2m südl. St. 6 S in Graben C [B] Niv.32.27-31.75; entspr. Schn.11 Sch.9-ii“, c) „Orchestra zw. St.1. S u. Alt. Grenz., Niv.31.34-30.80; unter Orchestraboden“, d) „Keil 2, Graben C [B] südl. Stufe 1 S. (!) (?)“

*Ton - / H.* a) 3; b) 7,3; c) 2,5; d) 3,1 / *B.* a) 5; b) 7,3; c) 2,3; d) 2,7 / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Grauschwarzer matter Glanzton. Innen tongrundig. „Vier wahrscheinlich zusammengehörige Fragmente.“ (Braun – Haevernick 1981, 49) a) „Von einem Reiter nach rechts ist die Pferdemähne sowie die Brust und das untere Gesichtsprofil des Reiters erhalten.“ b) „Die Fragmente **b.c.d.** müssen eine dreifigurige Szene ergeben haben. Oben Spitzen und Blattzungen, darunter zwischen zwei Horizontalstreifen versetzte Punkte. Von der dargestellten Szene fehlt der größte Teil. Links taucht hinter einem“ Hügel „ein Mann mit Stirnglatze im Mantel auf, ausgerüstet mit einem Stecken“ oder Messer. „Er steht neben einem an den Handgelenken aufgehängten Mann, dessen rechter Arm, Schulter und Brustpartie erhalten sind.“ c) „Gewandfragmente, dazwischen ein schräg gehaltener Stecken und eine Hand (?).“ d) „Oben wieder die gleiche Leiste wie bei b. Kopf eines nach links schauenden“ bartlosen Mannes, „der vorgebeugt seinen Blick leicht nach unten richtet.“ Braun interpretiert den angebundenen Mann als Prometheus und verweist auf ein Satyrspiel und ein Komödienstück der Mese mit Prometheus, s. Edmonds 1959, 506. Braun schließt jedoch die Darstellung einer Folderszene während der Einweihungsriten nicht aus. Es könnte sich aber auch um Marsyas handeln. Vgl. die Punktleiste und das Zungenmuster als geläufige Ornamente auf Lotus-Palmetten-Keramik der Branteghemwerkstatt, s. Ure 1953; Ure 1849-45, Taf. 7, 4; 5. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 49 Nr. 155 a-d Taf. 4, 14; Dumas 1998, 34-35.

#### 156. Wandungsfragment eines Kreisels

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 994 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Keil 3 beiderseits M49 bis Niv.M2 (s. K981/2)“  
*Ton* - / H. 2,2 / B. 4,7 / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* „Rechte Seite abgesplittert. Linke Hand einer Gestalt nach links.“ (Braun – Haevernick 1981, 49) Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 49 Nr. 156 Taf. 77.

### 157. Randfragment eines Kreisels

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 530 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Treppenstr. nördl. M47, Fundstelle 14 (Sk. N. K500), 70cm u. Schwellen-OK, Niv.30.37“

*Ton* - / H. 2,7 / B. 6,2 / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370 [Braun: letztes Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Randstück mit oben abgerundetem Profil, darunter Horizontalleiste. „Kahlköpfiges Kleinkind im Profil nach links. mit ausgestrecktem rechtem Arm. Thema wie auf den Choenkännchen, vgl. van Hoorn 1951, 72 Abb. 26 Nr. 102.“ (Braun – Haevernick 1981, 49) Auf der Oberseite noch Reste einer Punktreihe. Weitere Reste von Glanztonauftrag, die sich jedoch insgesamt nicht zu einem Bild rekonstruieren lassen (Karteikarte aus Kabirionarchiv, DAI Athen). Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 49 Nr. 157 Taf. 8, 1.

### 158. Wandungsfragment eines Kreisels

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2126 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „östl. Kanalnordende, Niv.33.46-33.22“

*Ton* - / H. 2,5 / B. 3,8 / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton. Innen tongrundig. Unkenntliche Darstellung, Braun beschreibt Tierbeine. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 49 Nr. 158 Taf. 7, 13.

### 159a-b. Wandungsfragmente von Kreiseln

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 506 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Treppenstr., Fundstelle 5 Sk. N. K500, rotbraune Lehmerde, wohl Fußbodenlage zu M35. Geröll vielleicht 'Bank',,

*Ton* - / H. a) 5,5 / b) 4 / B. a) 5,2 / b) 3,4 / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* a) „Obere Kante mit profilierter schwarzgefirnister Leiste, darunter schematischer Zungenblattstab. Die helltonige Oberfläche einst gerötet (...). In der Bildzone von einem *en face* stehenden (...) Knaben“ mit lockigem Haar „nur der Kopf sowie die linke Schulter mit Arm erhalten.“ (Braun - Haevernick 1981, 49) Er hat einen Vogel am Hals gepackt. „Geranomachie?“ b) „Fragment nicht zu a) zugehörig, aber nahestehend. Auf Oberseite in Stempeltechnik ausgeführte Zungenblätter. Unter profilierter Kante schematischer Zungenblattstab.“ Zwischen dem unkenntlichen Rest einer Darstellung und dem Zungenblattstab war eine Inschrift eingeritzt, von der noch die Buchstaben [----]ANΔ [----] erhalten sind. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 49 Nr. 159 a-b Taf. 6, 6.

### 160. Wandungsfragment eines Kreisels

*Mus.* Theben, Arch. Mus., Streufund / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Streufund“

*Ton* - / H. 3,9 / B. 3,6 / *Maler* Branteghemwerkstatt / Rebrankengruppe / *Dat.* 430-400

*Kurzbes.* Schwarzbrauner matter Glanzton. Innen tongrundig. Rücken und Kopf eines Malteser Hundes. Vgl. den Ritzstil auf 326. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 49-50 Nr. 160 Taf. 6, 7.

### 161. Fragment einer Pyxis (?)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1889 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „auf Autoweg über röm. Umfassungsmauer“

*Ton* - / H. 8,3 / B. 7,9 / *Maler* böot.-sf. / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Grauschwarzer matter Glanzton. Innen tongrundig. „Im Dreiviertelprofil nach rechts stehender“ Mann, „linkes Standbein, rechts zurückgesetztes Spielbein, kräftig gebaute Gestalt.“ (Braun – Haevernick 1981, 50) Davor unkenntlicher Rest. Braun deutet es als Hand. Tonfarbe und Glanzton entsprechen böotischer Machart. Vielleicht Teil eines Deckels bzw. geschlossenen Gefäßes, da auf der Rückseite konzentrische Drehrillen und Vertiefung (an tongrundiger Ecke) und Krümmung nach oben auf der gegenüberliegenden Seite. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 50 Nr. 161 Taf. 6, 5.

### 162. Wandungsfragment einer Pyxis (?)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., Streufund / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES im Tempelbereich“

*Ton* - / H. 5,8 / B. 10 / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Innen tongrundig. „Ohne Ritzung. Der abwärts gebogene Rand schwarzgefirnist. Als äußere Kreiszone Rebranke wie auf den Rebrankenbechern. Darüber die Beine in Schrittstellung einer nach rechts gehenden Gestalt.“ Vgl. 367. (Braun – Haevernick 1981, 50) *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 50 Nr. 162 Taf. 4, 2.

### 163. Fragment eines Pyxidendeckels oder Kreisels

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1186 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Orchestraschn.33 Sch.2a“

*Ton* - / H. 3,5 / B. 1,7 / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Braun: Mitte bis 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton. Innen tongrundig. Gesichtim Profil nach links. Gerade Nase, geschlossen Lippen. Normative Zeichnung! Auf der Rückseite konzentrische Drehrillen; wenn das Fragment von einem Kreisel stammt, dann vom oberen flachen Abschluss. Die Darstellung könnte einen Frauenkopf gezeigt haben. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 50 Nr. 163 Taf. 6, 5.

### 164. Fragment eines Pyxis- oder Stamnosdeckels

*Mus.* Theben, Arch. Mus., A 402 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Graben D 1m von Kreuzung mit E, Niv.30.54 s. Schn.1“, (Inv.) „Hallen-Nordteil Grabenkreuzung DE Niv. 30.54; s. Schn.I“

*Ton* - / H. 7,2 / B. 8,3 / *Maler* Tanagräische Werkstatt (Tanagran Full Tipped Group) / *Dat.* frühes 4. Jh. [Braun: 300-280]

*Kurzbes.* „Rand fast senkrecht umgebogen. Auf der Deckeloberfläche zwischen zwei konzentrischen Kreisen eine Reihe von gegenständigen Palmetten, wovon noch drei teilweise erhalten sind.“ (Braun – Haevernick 1981, 50) Jeweils neben der

erhaltenen ganzen Palmette ein Hakenkreuz. Braun vergleich mit Gefäßen aus Unteritalien. Vgl. aber Ure 1926, 59-60 Taf. 3, 16, frühes 4.Jh.; Ure 1961; Pelagatti 1959, Taf. 31. 3. Die Palmetten sind typisch euböisch (Ure, Palogetti) oder böotisch (Metzger 1978). Nach Pelagatti 1959, 74-75, aus einer tanagräischen Werkstatt, 1. Jahrzehnt 4.Jh. Vgl. Walker 2004, 340-341 Chart 17 M vii a: Tanagran Full Tipped Group, 1. H. 4. Jh. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 50 Nr. 164 Taf. 17, 19.

#### 165. Fragment eines Pyxisdeckels

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2280 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Westl. älterer Nischenbau Fortsetzung Gr. Stufe 2 Niv.38-37.82 Schn.58 Sch.2“

*Ton - / H.* 1,8 / *B.* 15,5 / *Maler* Branteghemwerkstatt / Split Palmette Group / *Dat.* um 400

*Kurzbes.* „Innenseite mit leichtem roten Überzug. Ohne Ritzung. Oberseite von außen nach innen: Punktreihe zwischen Firnisstreifen, von denen der innere gerillt ist, darüber Lotus-Palmettenfries abgeschlossen von konzentrischem sf. Band.“ (Braun – Haevernick 1981, 50) Palmettenblätter auf Dreieck, das wiederum auf zwei sich gabelnden und nach außen gedrehten Voluten aufsitzt, s. Pelagatti 1959, 72-73 Taf. 30, 1; 2; Ure 1946, 36 Taf. 7, 2-4, um 400. Vgl. auch mit Branteghemwerkstatt, die von Ure um 430 datiert wird. Ebenso Ure 1940-45, 27, Maler aus Eretria, Anfang 4. Jh. Prinzipiell ähnelt Palmette, denen der rf. Frauenkopfgeläßen sowie einigen sf. Lotus-Palmetten-Geläßen wie der Lekanis in Mannheim, s. Ure 1953, 249 Taf. 72, 34 Nr.20, um 400 v.Chr., oder der Pyxis ohne Deckel in Würzburg, s. Ure 1953, 248 Taf. 72, 35, Anfang 4. Jh., oder Reading, s. Ure 1953, Taf. 72, 36, 1. H. 4. Jh. Die genannten Geläße stehen am Beginn des 4. Jhs. und sind wie die Frauenkopfgeläße mit der sog. Bowdoin-Palmette versehen, die Ure der Branteghemwerkstatt zuweist. Lauren Walker vergleicht die Palmette mit solchen auf Geläßen aus Rhitsona, s. Walker 2004, 87, die ebenfalls um 400 datieren, sowie mit der Split Palmette Group, s. Walker 2004, 303 Anm. 364. 303-304 Chart 17 D xiv a und xv a 1-2, die ins frühe 4. Jh. datiert. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 50 Nr. 165 Taf. 18, 4; Walker 2004, 86-88.

#### 166. Fragment eines Kreisels

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2181 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES nach 1888 Westgelände Torbau“

*Ton - / H.* 8,2 / *Dm.* ehem. ca. 10 / *B.* 11,6 / *Maler* Oxford-Lekanis-Group (euböisch) / Mysteriemaler (?) / *Dat.* Anfang/1. H. 4. Jh. [Braun: letztes Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzbrauner matter Glanzton. Innen tongrundig. „Am Gefäßknick zu beiden Seiten zwischen Horizontalringen schematischer Blattstab. Darüber zwischen zwei Palmetten ein Wasservogel mit massigem Körper im Profil nach links. Auf der linken Seite der Palmette schließt eine Lotusblüte an. Unterhalb des Knickes ist ein Lotus-Palmettenfries. Das Palmettenherz dreieckig mit senkrechtem Strich.“ (Braun – Haevernick 1981, 50) Braun rekonstruiert ein Gefäß mit geknickter Wandung. Es handelte sich aber wohl um einen Kreisel. Die Palmette ähnelt solchen der euböischen Lotus-Palmetten-Geläße, s. Ure 1960, 212 Taf. 53, 3-4; Pyxis aus Chalkis, um 400; Ure 1960, 214 Taf. 55, 1-3; 56, 1-2: The Oxford Lekanis Group (Ure) oder Ferorelli Oxford Lekanis Group (Metzger 1978), die an den Anfang und in die 1. H. 4. Jh. datiert. Die Palmettenblätter sind jedoch zudem sehr schmal, was für eine spätere Datierung spricht. Der Vogel steht in der Tradition des Mysteriemalers, ähnelt aber mehr solchen der Rebrankengruppe, vgl. 363. Der Kreis mit zentralem Punkt zwischen der Palmette und dem Vogel zählt zu geläufigen Ornamenten des Argos-Malers, s. Avronidaki 2007, 65. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 50 Nr. 166 Taf. 17, 18.

#### 167. Fragment eines Pyxisdeckels

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2810 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „KVB M123b Keil 2 sw. M68 Grabenerw. nach Norden 34cm u. OK M68, Niv. OK M68 = 32.00 also 31.56“

*Ton - / H.* 4,6 / *B.* 4,5 / *Maler* Split Palmette Group / *Dat.* frühes 4. Jh. [Braun: 1. H. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Zwei Palmetten, dazwischen Lotusblüte. Aufgereiht oberhalb Zungenmuster mit Punkten. Vgl. Stamnos-Pyxis der Branteghemwerkstatt in Reading, s. Ure 1953, Taf. 72, 36, 1. H. 4. Jh. Vgl. auch die Palmette und vor allem den Lotus auf Becher 223 des Mysteriemalers I. Lauren Walker ordnet das Fragment ihrer Split Palmette Group zu, die ins frühe 4. Jh. datiert, s. Walker 2004, 303 Anm. 364. 303-304. Chart 17 D xiv a und xv a 1-2. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 50 Nr. 167 Taf. 18, 8; <<https://arachne.dainst.org/entity/1169666>> (29.09.2020).

#### 168. Fragmente einer rf. Lekane?

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1026 / K 1697 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES“ (Inv. K 1026), „N.östl. Koilon, Felsen am nörd. Wegrand“, „Älterer Nischenbau Graben südl. M61 Südwand, H Oberkante grosser Block u. tiefer Niv.“ (K 1697)

*Ton* orange gelb / *H.* a) 8,15 / b) 8,8 / *B.* a) 8,45 / b) 11,2 / *Maler* Maler des GAK (?) / *Dat.* 2. H. 5. Jh.

*Kurzbes.* Innen mit Glanzton überzogen. „Außen auf orange gelbem Ton rote Farbe als Grund [Miltos], darauf mit braunschwarzem Firnis in der Henkelzone (Breite des Henkels 3,2 cm) groß angelegtes Spiralmuster. Unter dem Henkel (Fragment a) zwei Horizontalstreifen über Mäandermuster. Auf Fragment b ist über dieser Zone ein großes H (HIAPOS) eingeritzt, vgl. 129. 222.“ (Braun – Haevernick 1981, 50) Vgl. Rahmenornament des Malers des GAK, s. Lullies 1941, Taf. 20, 1-2. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 50 Nr. 168 Taf. 18, 4.

#### 169. Fragment einer Lekane

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 567 / K 2436 / A 234 / A 86 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „östl. M1, nördl. Teil 40-110cm u. Putzunterk. = Niv.33.85-33.150“ (K 567), „Keil 2/3 westl. M70“ (Inv. K 2436), „Keil 3, Flächenabd. Graue Erde Niv.32.07-31.92; Planum 85 n.östl.“ n. des MRB (K 2436), „Orchestra“ (Inv. A 234), „Keil 2 (Graben C) 1m nördl. M4 Niv.33.30-32.80; s. Schn.11 Sch.5 u. etwas 10 (Münzraum)“ (A 234), „Keil 1 Niv.-31m s. Lendle Schn.2 Sch.3-4?“ (A 86) *Ton* lehm gelb / *H.* a) 5,1 / b) 5,8 / c) 3,9 / d) 4 / *B.* a) 7,1 / b) 6,8 / c) 6,3 / d) 6,6 / *Maler* Lotus-Palmetten-Ware / *Dat.* 430-350 [Braun: 310-290]

*Kurzbes.* „Innen braunschwarzer“ Glanzton. „Grobgeschlammter, lehm gelber Ton mit brauner Firnisverzierung. Über doppelter Horizontallinie mit versetzt nach innen stehenden Zähnen Efeuranke mit umgeschlagenen Blättern.“ (Braun – Haevernick 1981, 50) Vgl. das zahnschnittähnliche Muster auf 155 a-d. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 50 Nr. 169 Taf. 18, 4.

**170. Fragment einer Lekane**

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 138 / A 344 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES westl. REB“ (K 138), „Einschw. westl. Rechteckbau südl. Tempel nördl. Grenzmauer“ (Inv. K 138), „Schutt“, (Inv. A 344), „Einschw.“ (A 344)

*Ton* - / H. 11,9 / B. 25,3 / Dicke 0,9-1,05 / *Maler* Lotus-Palmetten-Ware / *Dat.* 430-350 [Braun: letztes Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Bräunlicher Glanzton. „Über breiten und schmäleren Horizontalstreifen zwei gegenläufige Myrtenzweige mit Beeren an langen Stielen.“ (Braun – Haevernick 1981, 50) *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 50 Nr. 170 Taf. 19, 12.

**171. Fragment einer Lekane**

*Mus.* Theben, Arch. Mus., A 217 oder A 210 / K 580 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Graben A Ostwand Schn.2 Sch.23; Sch.24 nichts vorhanden“ (Inv.), „Graben A Ostrand Schn.34 Sch.24“ oder „Graben A Ostwand Schn.2 Sch.17“ (Inv. A 210), „östl. M1 Schn.32 Sch.5“ (K 580)

*Ton* - / H. a) 10,3 / b) 5,4 / B. a) 11; Dicke 0,7 / b) 7,6; Dicke 0,9 / *Maler* Lotus-Palmetten-Ware / *Dat.* 430-350 [Braun: 310-290]

*Kurzbes.* Bräunlicher Glanzton. Horizontalstreifen, darüber Efeuranke mit Punktrossetten. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 50 Nr. 171 Taf. 19, 11.

**172. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)**

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1776 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Keil 3 Schn.64 Sch.2 Niv.31.79 westl. M70“ sw. des MRB

*Ton* - / H. 6,7 / B. 4,5 (Fuß) / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370 (?) [Braun: letztes Vt. 4. Jh. / 1. Jahrzehnt 3. Jh.]

*Kurzbes.* „Ein Henkel fehlt. Gipsergänzungen. Boden: Punkt mit Umkreis. Fußring außen und innen“ bemalt. „Gefäßbasis mit breitem und darüber schmalen Firnisstreifen. In Henkelzone dreifach stark schwingende Efeuranke, deren nach oben weisende Blätter den Lippenstreif berühren. Fußring mit nachlässiger Kehlung. Becherwandung sich nach oben kaum verjüngend. Ovalhenkel wenig ansteigend.“ (Braun – Haevernick 1981, 50-51); s. B. II. 3a) *Malstil und Dekor.* Efeuranke 5 b. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 50-51 Nr. 172 Taf. 13, 1; 21, 4.

**173. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)**

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2174 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Keil 3 Schn.35 Sch.6“ im MRB

*Ton* - / H. 8,8 / B. 4,9 (Fuß) / *Maler* Rebrankengruppe / Mysteremaler (?) / *Dat.* 420-370 (?) [Braun: Wende 4./3. Jh.]

*Kurzbes.* „Ein Henkel fehlt. Gipsergänzungen. Hoher Fußring mit gefirnißter Kehlung umschließt zugespitzten tongrundigen Boden, zur Gefäßbasis hin steigt er kegelförmig an. Zwischen zwei Horizontalstreifen und dem Lippenstreif findet sich in der Henkelzone eine flüchtig schwingvolle Efeuranke in hellbraunem Firnis, die Blätter als zwei Punkte verbunden durch Klammerstiel. In Höhe des oberen Henkelansatzes vierfache Rillung. Wandung verengt sich leicht zum oberen Rand hin.“ (Braun – Haevernick 1981, 51) Vereinfachte Fußform der Gefäße des Mysteremalers. Efeuranke 7. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 51 Nr. 173 Taf. 12, 1; 20, 9.

**174. fragmentierter Kabirenskyphos (1 Griffsporn)**

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1723 / K 2382 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „MRB südl. Außenmauer, Niv.31.86-31.71“ (K 1723), „MRB Keil 3, westl. M70 Niv.31.61-31.41; Planum Nr.87 NW-Zwickel“ (K 2382)

*Ton* - / H. 8,8 / B. - / *Maler* - / *Dat.* 430-350 [Braun: 2. H. 4. - Anfang 3. Jh.]

*Kurzbes.* Gelbbrauner bis brauner Glanzton. „In Höhe des oberen Henkelansatzes zwei Doppelrillen. (...) Zwischen Lippenstreif und den zwei feinen Horizontalstreifen unter dem Henkel Efeublattranke mit großen herzförmigen Blättern. Kleiner Rundhenkel mit kurzem, oben“ bemalten Sporn. (Braun – Haevernick 1981, 51) Efeuranke 3 a. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 51 Nr. 174 Taf. 12, 2.

**175. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)**

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2442 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „MRB O-W-Graben Ostteil, Reinigung M68 ab OK außen“

*Ton* - / H. 8,2 / B. 5,4 (Fuß) / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370 (?) [Braun: Wende 4./3. Jh.]

*Kurzbes.* „Gekehrter Fußring, außen und innen gefirnißt, setzt sich von der Gefäßbasis durch Kehlung ab, die oben durch feines Profil und schmalen Firnisstreif betont wird. Zwischen schmalen Lippenstreif und zwei Horizontalstreifen Efeuranke. Leicht hochgezogener“ schwarz bemalter „Sporenhenkel. Gerundete Gefäßwandung.“ (Braun – Haevernick 1981, 51) Efeuranke 6 b. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 51 Nr. 175 Taf. 9, 6.

**176. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)**

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2724 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Keil 3 unter Quader 1 und 2 von M70, über 'Opferstock', MRB

*Ton* - / H. 8 / B. 5,3 (Fuß) / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* „Durch das Stehen während des Brandes in einem Stapel von Gefäßen wurde das Innere“ rot gebrannt „und die untere Gefäßwandung hellrot, wie an dem schräg verlaufenden Strich deutlich wird. Ein Henkel fehlt. Gipsergänzungen. Außen gefirnißt, leicht gekehrter Fußring umschließt durchhängenden Boden. In Henkelzone Efeuranke mit schwacher Rankenbewegung und langspitzigen, im Wechsel nach oben und unten weisenden Blättern zwischen Lippen und Doppelstreifen. Steil aufsteigende Gefäßbasis.“ (Braun – Haevernick 1981, 51) Efeuranke 7. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 51 Nr. 176 Taf. 11, 1.

**177. fragmentierter Kabirenskyphos**

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1631 / K 1764 / K 2810 / K 2825

*FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Keil 3 Schn.35 Zurücksetzung, s. Sk. A Sch.1 (29.9.65)“ (K 1631), „nordwestl. MRB westl. M70, Planum 87 Niv.31.42-31.10“ (K 1764), „KVB M123b. Keil 2 KVB M123 sw. M68, Grabenerw. nach N. 34cm unter OK M68, Niv. OK M68 = ~ 32.00 also 31.56“ (K 2810), „KVB H. OK 123b = Niv.31.75-31.32“ (K 2825)

*Ton* - / *H.* 8,8 / *B.* 5,9 (Fuß) / *Maler* Rebrankengruppe / Branteghemwerkstatt (?) / *Dat.* 420-370 [Braun: letztes Jahrzehnt 4. Jh.]

*Kurzbes.* „Es fehlen beide Henkel, oberer Rand und zwei Drittel der Gefäßwandung. Der innen und außen“ schwarz bemalte „Fußring umschließt Boden mit Punkt und Umkreis. Über dreifachen Horizontalstreifen mit breiterem Mittelband dreifache Efeuranke, stark gewellt, nach rechts. mit dreipunktigen freischwebenden Korymben. Straff aufsteigende Gefäßbasis scharf vom Fußring abgesetzt.“ (Braun – Haevernick 1981, 51) Typische Dreibandstreifen und ‚Dreipunktrossette‘ der Rebrankengruppe bzw. Branteghemwerkstatt; s. *B. II. 3a) Malstil und Dekor.* Efeuranke 5. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 51 Nr. 177 Taf. 11, 2.

### 178. fragmentierter Kabirenskyphos

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2724 / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Keil 3 unter Quader 1 und 2 von M70, über ‚Opferstock‘, MRB

*Ton* - / *H.* 8,6 / *B.* 5,2 (Fuß) / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370 [Braun: letztes Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* „Beide Henkel und große Teile der Wandung fehlen. Schwach gekehlter Fußring nur außen gefirnißt, scharf abgesetzte Gefäßbasis gespannt aufsteigend. Zwischen den beiden Horizontalstreifen und dem Lippenstreif Myrtenzweig nach links in verdünntem Firnis füllt die ganze Henkelzone.“ (Braun – Haevernick 1981, 51); s. *B. II. 3a) Malstil und Dekor.* *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 51 Nr. 178 Taf. 11, 3.

### 179. fragmentierter Kabirenskyphos

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2416 b / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Keil 3 westl. M70, rote Erde Niv.31.87-31.61/62, s. Planum 85“ über MRB

*Ton* - / *H.* 9,6 / *B.* 4,9 (Fuß) / *Maler* Rebrankengruppe / Branteghemwerkstatt / *Dat.* 420-370 [Braun: spätes letztes Vt. 4. Jh./1. Jahrzehnt 3. Jh.]

*Kurzbes.* „Beide Henkel und Dreiviertel der Wandung fehlen. Auf dem Boden Punkt mit Umkreis. Der“ schwarz bemalte „Fußring mit hochsitzender schwacher Kehlung setzt sich durch tongrundige Rille von der straff aufsteigenden Gefäßbasis ab, die bis auf einen schmalen Streif im oberen Drittel“ mit Glanzton bemalt ist. „In Henkelzone dreifache, stark gewellte Efeuranke mit lang spitzigen Blättern und freischwebenden dreipunktigen Korymben.“ (Braun – Haevernick 1981, 51); s. *B. II. 3a) Malstil und Dekor;* Fuß ähnelt der Form von 390 der Rebrankengruppe. Efeuranke 5. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 51 Nr. 179 Taf. 14, 1.

### 180. Kabirenskyphos (1 Griffsteg)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1764 / K 2416 / K 2825 / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „nordwestl. MRB westl. M70 Planum 87 Nr.16 Niv.31.42-31.10“ (K 1764), „MRB Keil 3 westl. M70, rote Erde Niv.31.87-31.61/72 s. Planum 85“ (K 2416), „KVB H. OK 123b = Niv.31.75-31.32“ (K 2825)

*Ton* - / *H.* 8,6 / *B.* 5,2 (Fuß) / *Maler* Rebrankengruppe / Branteghemwerkstatt (?) / *Dat.* 420-370 [Braun: 1. Vt. 3. Jh.]

*Kurzbes.* „Ein Henkel fehlt. Gipsergänzungen. Hoher, ungleichmäßig gerillter Fußring nur außen gefirnißt, tongrundige Kehlung an der Gefäßbasis. Bis auf einen Streifen im oberen Drittel ist die Gefäßbasis“ schwarz. „In Henkelzone weit auseinandergezogene Efeuranke mit freien, dreipunktigen Korymben, Blattspitzen bis zum Gefäßrand. Henkel eng und unregelmäßig geformt mit Stumpfsporn, oben zwei Firnisstreifen.“ (Braun – Haevernick 1981, 51); s. *B. II. 3a) Malstil und Dekor.* Vgl. mit der Fußform von Karchesion 2 (430-400) oder der Zweihenkelkante Heimberg 114 (Mitte 4.Jh.); s. Heimberg 1982, Taf. 6-7. Grundsätzlich gehört diese Fußform zur Rebrankengruppe, s. *B. II. 3b) Gefäßformen und Datierung.* Efeuranke 5 a. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 51 Nr. 180 Taf. 14, 2; 21, 1.

### 181. fragmentierter Kabirenskyphos (1 Griffsteg)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2403 / K 2416 b / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „MRB westl. M70 Niv.31.72-31.62, innerhalb Rundbau!“ (K 2403), „MRB Keil 3 westl. M70, rote Erde Niv.31.87-31.61/62, s. Planum 85“ (K 2416 b)

*Ton* - / *H.* 6,9 / *B.* 8,4 cm (inkl. Henkel) / *Maler* - / *Dat.* 430-350 [Braun: um 300/1. Jahrzehnt 3. Jh.]

*Kurzbes.* Henkelsporn bemalt mit zwei Streifen. Unter der bemalten „Lippe zwei Wandungsrillen. In der Henkelzone über zwei Horizontalstreifen einfache, stark gewellte Efeuranke mit wechselständigen, herzförmigen Blättern mit langer Spitze.“ (Braun – Haevernick 1981, 52) Efeuranke 5 c. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 52 Nr. 181 Taf. 12, 3.

### 182. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2403 / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „MRB westl. M70 Niv.31.72-31.62, innerhalb Rundbau!“

*Ton* - / *H.* 7,7 / *B.* 8,2 / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* „Zwischen Lippenstreif und den beiden Horizontalstreifen unter dem Henkel stark bewegte Efeuranke mit dreipunktiger Korymbe. Die Blätter unterschiedlich groß. Firnispunkt auf dem Henkelsporn.“ (Braun – Haevernick 1981, 52) Keine Abbildung vorhanden. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 52 Nr. 182.

### 183. Kabirenskyphos (1 Griffsteg)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1677 / K 2806 / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Keil 3 'obere Erdlage Sch.3' Schn.53 Sch.3 vgl. Planum 84 [32.62-32.72]“ (K 1677), „MRB östl. M70 unter 2. Bankabsatz, Niv. u. 31.54“ (K 2806)

*Ton* - / *H.* 8,8 / *B.* 5,25 (Fuß) / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370 [Braun: 310-290]

*Kurzbes.* „Boden mit zwei Kreisen. Fußring innen und außen“ bemalt. „Die flache, zur Gefäßwandung hinführende Kehlung ist tongrundig, Gefäßbasis“ bemalt, „abgeschlossen durch feinen, abgesetzten Reif aus verdünntem Firnis. In Henkelzone stark bewegte Efeuranke mit freischwebenden Korymben. Gefäßform leicht gerundet. Ansteigender Ovalhenkel.“ (Braun –

Haevernick 1981, 52) Efeuranke 3 b. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 52 Nr. 183 Taf. 12, 4; <<https://arachne.dainst.org/entity/1167359>> (29.09.2020).

#### 184. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2852 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „MRB NO Teil ab OK M68-? Niv.~31.85“  
*Ton - / H.* 7,5 / *B.* 14 (inkl. Henkel) / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Braun: spätes 2. Vt. 4. Jh. / letztes Jahrzehnt 4. Jh.]

*Kurzbes.* „Hoher, innen und außen“ bemalter und „gekehler Fußring umschließt zugespitzten Boden. Gefäßbasis bis auf Kehlgrille“ schwarz bemalt, „darüber abgesetzter Horizontalstreif. In Henkelzone grob gemalter Olivenzweig“ oder Lorbeerzweig „von einem Henkel nach beiden Seiten ausgehend. Ovalhenkel mit kleinem, stumpfen Sporn übersteigen leicht den Gefäßrand. Straff ansteigende Gefäßbasis, gespannte, kugelige Form.“ (Braun – Haevernick 1981, 52) Braun vergleicht den Olivenzweig mit dem Dekor auf einem Skyphos aus einem Grab in Theben (Adelt 23, 1968, Taf. 165). Das Grab datiert in das spätere 2. Vt. 4. Jh.; s. auch *B. II. 3a) Malstil und Dekor. Lit.* Braun – Haevernick 1981, 52 Nr. 184 Taf. 13, 2; <<https://arachne.dainst.org/entity/1167336>> (29.09.2020).

#### 185. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2788 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „MRB 57-80cm östl. M70, Höhe unt. Bankstufe = Niv.31.54“

*Ton - / H.* 7 / *B.* - / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370 (?) [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* „Bis auf Aussplitterung am Fußring ungebrochen. Boden mit Zentralpunkt. Der innen und außen“ bemalte, „flach gekehrte Fußring setzt sich gegen die (...) Gefäßbasis durch tongrundige Kehlung und feine Profilleiste darüber ab. In Henkelzone doppelte Punktreihe. Ovalhenkel mit kleinem Sporn überragen den Rand, wie dieser sind sie oben“ schwarz bemalt. „Die Verengung der Gefäßwandung nach oben ergibt eine kugelige, gespannte Form mit tiefsitzender Bauchung.“ (Braun – Haevernick 1981, 52); s. *B. II. 3a) Malstil und Dekor. Lit.* Braun – Haevernick 1981, 52 Nr. 185 Taf. 10, 2; 21, 11; <<https://arachne.dainst.org/entity/1167378>> (29.09.2020).

#### 186. Kabirenskyphos (ohne Griffsporn)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1740 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „MRB Keil 3 westl. M70 Niv.31.92-31.76 (schw. Erde)“

*Ton* hellbraun-orange / *Ton - / H.* 8,5 / *B.* 8,2 / 5,2 (Fuß) / *Maler* frühhellenist. Imitation / *Dat.* Anfang 3. Jh. o. später [Braun: 280-251]

*Kurzbes.* Schwarzer verwitterter Glanzton. Kegelförmiger Fuß mit gewölbtem Boden. Gefäßbasis und Fußrand bemalt. Wandungsstreifen mit einer Reihe aufrechter Efeublätter ohne Stiel. Runde Bandhenkel mit Streifenzier auf Oberseite. Gerade Wandung; s. auch *B. II. 6. Frühhellenistische Imitationen klassischer Kabirenbecher. Lit.* Braun – Haevernick 1981, 52 Nr. 186 Taf. 16, 1.

#### 187. fragmentierter Kabirenskyphos (1 Griffsteg)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1723 / K 2382 / K 2517 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „MRB südl. Außenmauer, Niv.31.68-31.71“ (K 1723), „Keil 3 westl. M70 Niv.31.61-31.41; Planum nr.87 NW-Zwickel“ (K 2382), „Zwickel nw. MRB Niv.31.72“ (K 2517)

*Ton - / H.* 5,4 / *B.* 11,7 / *Maler - / Dat.* 420-350 [Braun: letztes Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* „Dreifache Efeuranke zu einem fast horizontalen Band verschlungen mit wechselständigen, nach oben und unten stehenden schematisierten Efeublättern. Die Ovalhenkel mit Sporn von unterschiedlicher Größe und Form.“ (Braun – Haevernick 1981, 52) Efeuranke 5 c. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 52 Nr. 187 Taf. 12, 6.

#### 188. Kabirenskyphos (1 Griffsteg)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2608 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Zwickel bei MRB 12-15cm u. Horizontalfuge von 1. und 2. Quaderlage, eingebettet in Kies, der bis zum Tonrohr reicht, graue Sch. Hart an M70“, „Zwickel nw. Mittl.

Rundbau hart westl. M70; 15cm unter Fuge Quaderlage 1/2m Kiesschicht bis Tonrohr WL7 reichend“ca. bei 31.10 (Inv.)  
*Ton - / H.* 8,6 / *B.* 8,9 / *Maler* 'Erstlingswerk' / *Dat.* 420-350 [Braun: Wende 4./3.Jh.]

*Kurzbes.* „Ein Drittel der oberen Wandung fehlt. Auf dem Boden Punkt mit konzentrischem Kreis. Leicht gekehrter Fußring an Standfläche und oberer Profilkante“ bemalt. „Unteres Gefäßdrittel rotgefärbt beim Brand durch Stehen in einem anderen Gefäß. In Henkelzone zwischen einfachem Horizontalstreif und Lippenstreif eine in zwei Reihen aufgegliederte Efeuranke, deren Blätter in unorganischer Weise durch senkrechte und horizontale, unregelmäßig gewellte Linien verbunden sind.“ (Braun – Haevernick 1981, 52); s. auch *E. I. 7a) Der Mittlere Rundbau (MRB) und seine Gründungsdepots, E. I. 7b) Die Kurven- und Ovalbauten und eine Gefäßdeponierung und 8. Bauopfer und Bestattungsbeigaben. Efeuranke 5 c. Lit.* Braun – Haevernick 1981, 52 Nr. 188 Taf. 12, 5; <<https://arachne.dainst.org/entity/1167363>> (29.09.2020).

#### 189. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 3285 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Zwickel nw. MRB“ bei 31.30, oberhalb OK M123a bei 31.20, an der nordwestlichen Außenwand von MRB, nahe dem Trichterbecher K 3283 (4. Jh.), s. auch Schn. 139

*Ton - / H.* 11,3 / *B.* 12 / *Maler - / Dat.* 430-350 [Braun: um 320-310]

*Kurzbes.* „Gipsergänzungen. Die obere Gefäßhälfte stark verbrannt, der untere Teil durch Stehen in einem Gefäßstapel während des Brandes geschützt. Teil der unteren Wandung fehlt. Der schwach gekehrte, außen und innen“ bemalte „Fußring ist scharf zur Gefäßbasis abgesetzt. In Henkelzone zwischen zwei breiten (...) Horizontalstreifen und dem Lippenstreif großblättrige, lockere Efeuranke nach rechts Henkel oval ansteigend mit kurzem Sporn. Steil ansteigende Gefäßbasis.“ (Braun – Haevernick 1981, 52); s. auch *E. I. 7a) Der Mittlere Rundbau (MRB) und seine Gründungsdepots, E. I. 7b) Die Kurven- und Ovalbauten und eine Gefäßdeponierung und 8. Bauopfer und Bestattungsbeigaben. Efeuranke 3 a. Lit.* Braun – Haevernick 1981, 52 Nr. 189 Taf. 11, 4.

**190. fragmentierter Kabirenskyphos (1 Griffsporn)**

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1769 / K 1776 / K 2430 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „südl. MRB westl. M70 Schn.64 Sch.2, Niv.31.74“ (K 1769), „Keil 3, Schn.64 Sch.2 Niv.31.79 westl. M70“ (K 1776), „Keil 2/3 westl. M70 Schn.64 Sch.2, s.a. K2437“ (K 2430)

*Ton - / H.* 8,4 / *B.* 11,7 / *Maler* Mysteriemaler / *Dat.* 420-370 [Braun: wahrscheinlich letztes Vt. 4. Jh.] / Ende 5. Jh. - Anfang 4. Jh. v. Chr.

*Kurzbes.* „In Henkelzone, über zwei (...) Horizontalstreifen und drei feinen Wandungsrillen Rebranke mit schematisierten Trauben, an den rankenden Zweigen tropfenförmige Blätter. Auf dem nach oben stehenden Ovalhenkel drei Querstriche.“ (Braun – Haevernick 1981, 52) Braun vergleicht mit Rebranken auf apulischen Vasen um 300. Die Rebranke zählt aber zum Formenschatz der Mysteriemaler, s. *B. II. 2a) Malstil und Dekor. Lit.* Braun – Haevernick 1981, 53 Nr. 190 Taf. 13, 3; <<https://arachne.dainst.org/entity/1168218>> (29.09.2020).

**191. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)**

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2382 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Keil 3 westl. M70 Niv.31.61-31.41, s. Planum Nr.87 'NW-Zwickel',,

*Ton* 5 YR 7/6 / *H.* 7,2 / *B.* 8,1 / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370 (?) [Braun: letztes Jahrzehnt 4. Jh.]

*Kurzbes.* „Nur kleine Gipsergänzungen. (...) Unregelmäßig leicht gekehlter Fußring außen gefirnißt. In Henkelzone, über zwei Horizontalstreifen leicht aufsteigender Olivenzweig“ oder Lorbeerzweig „nach rechts. Verschiedenartig gebildete Henkel oben mit drei Querstreifen.“ (Braun – Haevernick 1981, 52); s. *B. II. 3a) Malstil und Dekor. Lit.* Braun – Haevernick 1981, 53 Nr. 191 Taf. 13, 5; 21, 3.

**192. Kabirenskyphos (1 Griffsteg)**

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2387 a / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „MRB rote Erde [31.70-31.54] bei Feldsteinmauer M124 (MRB Zentrum)“, „Mittl. Rundbau O-W-Graben Ostteil Niv.32.07-31.19, s. Planum Nr.86 u. 87“ (Inv.)

*Ton* 7,5 YR 6/6 / *H.* 9,4 / *B.* 9,9 / *Maler - / Dat.* 430-350 [Braun: 1. Vt. 3. Jh.]

*Kurzbes.* „Auf dem Boden (...) konzentrischer Kreis, der auch auf den inneren Fußring übergreift. Ungefirnißter Fußring außen fast zylindrisch durch schwache Kehlung von der Gefäßbasis abgesetzt. In Henkelzone, über zwei ungleichmäßig breiten Horizontalstreifen Efeuranke als Wellenlinie mit flammenartig herzförmigen Blättern, wechselständig nach oben und unten abstehend. Ungleichmäßig gebildete Henkel mit scharfem Sporn. Kein Lippenstreif.“ (Braun – Haevernick 1981, 53) Efeuranke 8. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 53 Nr. 192 Taf. 16, 2; 21, 10.

**193. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)**

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1723 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „MRB südl. Außenmauer, Niv.31.86-31.71“

*Ton - / H.* 11,5 / *B.* 12 / *Maler - / Dat.* letztes Drittel 5. Jh. [Braun: um 320]

*Kurzbes.* „Ein Henkel fehlt. Gipsergänzung. Boden: Punkt mit konzentrischem Kreis, darum in Abstand schmales und breites Firnisband. Leicht gekehlter Fußring innen und außen“ bemalt. „Tongrundige Kehlung an der“ bemalten „Gefäßbasis, über der sich ein feiner Horizontalstreif und dreifache feine Wandungsrillen hinziehen. Henkelzone zierliche Efeuranke nach rechts an lockeren, welligen Rankenstielen.“ (Braun – Haevernick 1981, 53) Vgl. die Fußform mit Karchesia der Form 2 bei Heimberg, die ans Ende des 5. Jhs. datieren, s. Heimberg 1982, Taf. 6. Auch die steile Wandung würde eine Datierung in die 2. H. 5. Jh. nahelegen. Efeuranke 2 c. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 53 Nr. 193 Taf. 9, 2; 20, 8.

**194. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)**

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2382 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Keil 3 westl. M70 Niv.31.61-31.41, s. Planum Nr.87 'NW-Zwickel',,

*Ton - / H.* 7,6 / *B.* 7,5 / 5,6 (Fuß) / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370 (?) [Braun: 1. Vt. 3. Jh.]

*Kurzbes.* „Ein Henkel fehlt, Gipsergänzungen. Verdünnter Firnis. Fußring mit unregelmäßiger, abgeflachter, nach oben verschobener Kehlung außen und innen“ bemalt. „Über breitem und schmalen Horizontalstreif in Henkelzone Myrtenblätter ohne Mittelzweig in abfallender Linie nach rechts. Schmalen Lippenstreif.“ (Braun – Haevernick 1981, 53); s. auch *B. II. 3a) Malstil und Dekor. Lit.* Braun – Haevernick 1981, 53 Nr. 194 Taf. 15, 5.

**195. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)**

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1764 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „nordwestl. MRB westl. M70 Planum 87 Nr.16 Niv.31.42-31.10“

*Ton* 7,5 YR 7/4 / *H.* 9,1 / *B.* 8,6 / *Maler - / Dat.* 430-350 [Braun: Wende 4./3. Jh.]

*Kurzbes.* „Kleine Gipsergänzungen. Das Gefäß ist ungleichmäßig gedreht, die Henkel verschieden hoch angebracht. Innen roter, außen braunroter“ Glanzton. „Fußring innen und außen zusammen mit Gefäßbasis gefirnißt, verjüngt sich mit minimaler Kehlung nach oben. In Henkelzone über zwei Horizontalstreifen von wechselnder Stärke Olivenzweig“ oder Lorbeerzweig „nach rechts mit schmalen, vom abgeschragten Blättern.“ (Braun – Haevernick 1981, 53) *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 53 Nr. 195 Taf. 13, 4; 21, 2.

**196. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)**

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2457 / K 2844 b / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Ohne FO“ (Inv.?), „Keil 2 zwischen KVB (M123b) und MRB 70cm unter OK M68 = Niv.~31.30 ?!“

*Ton - / H.* 11,4 / *B.* 9,8 / *Maler - / Dat.* 430-350 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Rotbrauner Glanzton. „Unteres Gefäßdrittel durch Stehen in einem anderen Gefäß während des Brandes hellrot verfärbt. Auf dem Boden Punkt mit konzentrischem Kreis. Fußring innen und außen gefirnißt, durch Kehlung und Profil von der Gefäßbasis abgesetzt. In der Henkelzone zwischen zwei feinen und dem Lippenstreif doppelte Punktreihe. Bandförmiger Henkel mit Sporn. Hohe Gefäßwandung verengt sich leicht nach oben.“ (Braun – Haevernick 1981, 53) An anderer Stelle im



Fließtext (Braun – Haevernick 1981, 15) bezeichnet Braun die Gefäßform als „Mystenmalerstufe“, im Katalog datiert sie es in einen späteren Zeitraum, den sie der Rebrankengruppe zuweist. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 15. 53 Nr. 196 Taf. 9, 1.

### 197. Wandungsfragment mit Henkel (ohne Griffsporn)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1751 a / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „nordwestl. MRB westl. M70 Planum 87 Nr.18 Niv.30.99“

*Ton - / H.* 6,5 / *B.* 8,3 / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 430-350 [Braun: 1. Jahrzehnt 3. Jh.]

*Kurzbes.* „Über Horizontalstreifen Efeuranke mit stets neu ansetzenden, geschwungenen Rankenstielen. Lippe nur oben“ bemalt.“ (Braun – Haevernick 1981, 53) Efeuranke 2 c. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 53 Nr. 197 Taf. 15, 1;

<<https://arachne.dainst.org/entity/1168232>> (29.09.2020).

### 198. Randfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1751 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), Zwickel „nord-westl. MRB westl. M70 Planum 87 Nr.18 Niv.30.99“

*Ton - / H.* 4,3 / *B.* 7,9 / *Maler* frühhellenist. Imitation / *Dat.* Anfang 3. Jh. o. später [Braun: 1. Jahrzehnt 3. Jh.]

*Kurzbes.* Efeuranke mit Punktrossetten an Stielen. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 53-54 Nr. 198 Taf. 15, 3;

<<https://arachne.dainst.org/entity/1168233>> (29.09.2020).

### 199. fragmentierter Kabirenskyphos

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1756 / K 1772 / K 2411 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „MRB östl. M70 über Eschara Ostseite Ascheschicht aus Erdlage in H. oberer Ascheschicht“ (K 1756), „MRB zwischen O-W-Graben, Westteil Niv.31.95-31.54“ (K 1772), „MRB zwischen O-W-Graben und WL7, Niv.31.75-31.54“ (K 2411)

*Ton - / H.* 8,7 / *B.* 3,9 (Fuß) / *Maler* Rebrankengruppe? / *Dat.* 420-370 [Braun: 1. Vt. 3. Jh.]

*Kurzbes.* Efeuranke 5 mit Punktrossetten an Stielen. Dünner und dicker Wandungsstreifen. Konischer Fußring. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 54 Nr. 199 Taf. 15, 3.

### 200. fragmentierter Kabirenskyphos (1 Griffsteg)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2416 / K 2825 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „MRB Keil 3 westl. M70 rote Erde Niv.31.87-31.61/62, s. Planum 85“ (K 2416), „KVB H. OK M123b Niv.31.75-31.32“ (K 2825)

*Ton - / H.* 5,7 / *B.* - / *Maler* Rebrankengruppe? / *Dat.* 420-370 [Braun: letztes Jahrzehnt 4. Jh.]

*Kurzbes.* Efeuranke 7 mit Punktrossetten und geradem Hauptstiel. „Die langen Blattspitzen der unteren Reihe stoßen auf die Horizontallinie.“ (Braun – Haevernick 1981, 54) Randstreifen und zwei schmale Wandungsstreifen über bemalter Gefäßbasis. Querstreifen auf Henkel. Braun vergleicht mit der Ranke auf einem apulischen Kolonettenkrater, vgl. aber mit Efeuranke Stamnos-Pyxis, Athen NM, aus Tanagra, 1. Jahrzehnt 4. Jh., s. Pelagatti 1959, 74-75 Taf. 31, 3. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 54 Nr. 200 Taf. 15, 3.

### 201. Wandungsfragmente

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1781 / K 2441 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Keil 3 westl. M70 Schn.64 Sch.1 Nordteil bis Estrich (?)“ (K 1781), „Keil 3 Planum 85 röt. Erde, westl. M70 Niv.32.07-31.92“ (K 2441)

*Ton - / H.* 7,3 / *B.* - / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370 (?) [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Feine Efeuranke 2 c mit Herzblättern. Randstreifen und zwei schmale Wandungsstreifen. Braun vergleicht mit Westabhangware um 340. Diese feine kurzstielige Efeuranke findet sich ebenfalls auf den Fragmenten 538 eines Kabirenbeckers in Berlin. Vgl. die Efeuranke auf 290; daher vielleicht von der Rebrankengruppe, s. auch *B. II. 3a) Malstil und Dekor.* *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 54 Nr. 201 Taf. 15, 3.

### 202. fragmentierter Kabirenskyphos (1 Griffsteg)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2340 / K 2844 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „röm. Ostanlage BB 13 S.122, dunkle Sch.1,5m unter OK Gewändestein Niv.33.69“ (K 2340), „Keil 2 zwischen KVB M123b und MRB, 70cm unter OK M68 = Niv. ~31.30“ (K 2844)

*Ton - / H.* a) 5 / b) 3,6 / *B.* a) 4 / b) 8,6 / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* „Mit zwei gerippten Sporenhenkeln. In Höhe des oberen Henkelansatzes doppelte Wandungsrille. In Henkelzone“ (Braun – Haevernick 1981, 54) Efeuranke 5 mit Punktrossetten. Dünner Rand- und dickerer Wandungsstreifen. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 54 Nr. 202 Taf. 15, 3; <<https://arachne.dainst.org/entity/1167155>> und (29.09.2020).

### 203. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2619 / K 2620 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Zwickel nw. MRB, 60-70cm u. Theater-ST-OK Niv.31.44-31.34“

*Ton - / H.* - / *B.* - / *Maler* Mystenmaler (?) / *Dat.* Ende 5. Jh. [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Doppelte Punktreihe. Rand- und Wandungsstreifen sowie zwei dicke Streifen um die Gefäßbasis. Standing innen und außen ebenfalls bemalt. Auf dem Boden Punkt mit konzentrischem Kreis. Die Form der Wandung und des Fußes entsprechen den Gefäßen des Mystenmalers I (App. 8 Zeichn. 18; 19; 22; 29) sowie den Karchesia der Form 2, die ans Ende des 5. Jhs. datieren, s. Heimberg 1982, Taf. 6. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 54 Nr. 203 Taf. 15, 4; 21, 5;

<<https://arachne.dainst.org/entity/1167335>> (29.09.2020).

### 204. Randfragment (1 Griffsteg)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2619 / K 2620 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Zwickel nw. MRB, 60-70cm u. Theater-ST-OK Niv.31.44-31.34“

*Ton - / H.* 4,9 / *B.* ca. 7,2 / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370 (?) [Braun: 1. Viertel 3. Jh. v. Chr.]

*Kurzbes.* In Henkelzone Efeuranke 5 c mit Punktrosetten. Randstreifen und zwei schmale Wandungsstreifen. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 54 Nr. 204 Taf. 15, 3.

#### 205. Randfragment (1 Griffsporn)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2619 / K 2620 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Zwickel nw. MRB, 60-70cm u. Theater-ST-OK Niv.31.44-31.34“

*Ton - / H.* 6,6 / *B.* - / *Maler - / Dat.* 430-350 [Braun: 1. Vt. 3. Jh.]

*Kurzbes.* „Zwischen Lippenstreif und zweifachem Horizontalstreifen in Höhe des oberen Henkelansatzes doppelte Punktreihe. Dicker, bandförmiger Ringhenkel mit Sporn.“ (Braun – Haevernick 1981, 54) *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 54 Nr. 205 Taf. 15, 8; <<https://arachne.dainst.org/entity/1167382>> (29.09.2020).

#### 206. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2826 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „O. im Scheitel des Bogens hart an M123b, 10 cm unter Mauer-OK Fuß nach oben. Ungebrochenes Gefäß. Niv.31.65“, „KVB hart innen an 123b in Scheitel d. Mauerbogens 10cm unter OK 123b also Niv.31.65, Gefäßfuß nach oben“ (Inv.)

*Ton - / H.* 8,4 / *B.* 8,5 / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370 (?) [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* „Ungebrochenes Gefäß. Boden: Punkt mit zwei Umkreisen. Gekehlter Fußring innen und außen“ bemalt, tongrundig abgesetzt zur bemalten „Gefäßbasis mit schmalem Horizontalstreif darüber. In Henkelzone zwischen Lippenstreif und zwei feinen Horizontalstreifen Reihe kräftiger Punkte. Ovalhenkel nur leicht ansteigend, oben ganz gefirnißt. Kräftig gerundete Wandung.“ (Braun – Haevernick 1981, 54) Der Becher wurde intentionell am Ovalbau niedergelegt, s. *E. I. 7b) Die Kurven- und Ovalbauten und eine Gefäßdeponierung*. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 54 Nr. 206 Taf. 10, 1; <<https://arachne.dainst.org/entity/1167362>> (29.09.2020).

#### 207. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2827 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „außen hart an M123b bei Schwingung zu Kyklos [MRB] hin. Stehend 12cm u. Mauer-OK Niv.31.60“ (Inv.), „KVB hart aussen bei Bogenschwingung zum Rundbau hin 12cm unter OK 123b richtigstehend ~Niv.31.60 s. Inv.“

*Ton - / H.* 8,5 / *B.* 8,9 / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 430-350 [Braun: 1. Vt. 3. Jh.]

*Kurzbes.* „Einfacher, fast zylindrischer Fußring mit kaum merklichem Profil, innen und auf der Standfläche“ bemalt. „In Zone der ungleichmäßigen Henkel über zwei Horizontalstreifen von wechselnder Stärke liegende, ineinander übergreifende S-Spiralen.“ (Braun – Haevernick 1981, 54) Braun vergleicht mit dem S-Hakenband auf einem campanischen Glockenkrater um 310-280. Vgl. aber mit **399** des Mysterimalers I; böot.-rf. Kelchkrater in Oxford, Ashmolean Mus., s. Ure 1953, Taf. 70, 22; 71, 32; Askos der Branteghemwerkstatt in Athen NM 12689 um 430, s. Wolters – Bruns 1940, Taf. 26,4; böot.-sf. Stamnos-Pyxis der Branteghemwerkstatt in Brüssel, s. CVA Brüssel (3) III G Taf. 5, 6 a-b; böot.-sf. Lekanis in Reading um 400-340, s. Ure 1960, 216 Taf. 57, 2;4. Der Becher wurde intentionell am Ovalbau niedergelegt, s. *E. I. 7b) Die Kurven- und Ovalbauten und eine Gefäßdeponierung*. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 54 Nr. 207 Taf. 16, 3; <<https://arachne.dainst.org/entity/1167379>> (29.09.2020).

#### 208. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2825 / K 2843 /

FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „KVB M123b Niv.31.75-31.34“ (K2843), „KVB M123b Ostseite innen 40cm unter [Quader-]OK [Kyklos=MRB], Niv.~31.60“ (K 2825)

*Ton - / H.* 8 / *B.* 9,8 / *Maler - / Dat.* 430-350 [Braun: Wende 4./3. Jh.]

*Kurzbes.* „Ein Henkel und Randfragment fehlen. Gipsergänzungen. Fast konischer Fußring innen und außen gefirnißt. Unter der Henkelzone zwei eng verlaufende Horizontalstreifen, darüber horizontale, schematisierte Efeuranke, deren Blätter zu Punkten zusammengeschrumpft sind, keine Korymben. Stark ausladende Gefäßform.“ (Braun – Haevernick 1981, 54) Die Fußform entspricht dem Gefäß **357** des Mysterimalers I in Berlin. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 54 Nr. 208 Taf. 15, 7; 21, 6.

#### 209. fragmentierter Kabirenskyphos

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2825 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „KVB M123b H. OK Niv.31.75-31.34“

*Ton - / H.* 5,8 / *B.* - / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370 (?) [Braun: spätes letztes Vt. 4. Jh./1. Jahrzehnt 3. Jh.]

*Kurzbes.* „Gipsergänzungen, beide Henkel fehlen.“ Glanzton rot. „Verhältnis-mäßig hoher Fußring mit Abschrägung nach unten, zur Gefäßbasis hin konisch zulaufend, außen gefirnißt. Zwei breite Horizontalstreifen bestimmen die untere Gefäßhälfte, darüber weit gezogene Efeuranke mit einem Punkt neben dem Blatt.“ (Braun – Haevernick 1981, 54) Efeuranke 5. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 54 Nr. 209 Taf. 13, 7; 21, 9; <<https://arachne.dainst.org/entity/1167360>> (29.09.2020).

#### 210. fragmentierter Kabirenskyphos

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2798 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), zwischen KVB und MRB „Keil 2, Graben sw. M68, H. Absatz bis UK 1.Quaderlage in roter Erde, s. Phot. Ath Kab 960 Querbosse u. Absatz am 2.Stein“

*Ton - / H.* 14,4 / *B.* 13,3 / *Maler* Mysterimaler / Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Braun: Ende 4. Jh.]

*Kurzbes.* „Henkel und Dreiviertel der Wandung fehlen. Boden: Punkt mit konzentrischem Kreis. Auf der Gefäßmitte dreifaches Firnisband mit breitem Mittelstreifen, darüber, eingefäßt von Wandungsrillen, schematisierte Rebranke mit knollenartigen Reben und punkartigen, winzigen Blättern. Sehr schmaler Lippenstreif.“ (Braun – Haevernick 1981, 55) Braun vergleicht das Rebenmotiv mit einer Ranke auf einem apulischen Glockenkrater. Vgl. aber mit **292** des Mysterimalers I: Übereinstimmung in der Traubenform, weniger in der Form der Blätter, die wiederum typisch für die Rebrankengruppe sind! Der Dekorstreifen in der Mitte erinnern ebenfalls an die Rebrankengruppe. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 55 Nr. 210 Taf. 9, 7; 20, 5.

#### 211. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)

Mus. Theben, Arch. Mus., K 2789 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Kanalbecken, 55cm südl. Schn.76 Sch.4 (G)(tsche)“

Ton - / H. 8,6 / B. 8,8 / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370 [Braun: letztes Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Gipsergänzungen. Braunroter Glanzton. „Innen und außen gefirnisset, gekehlter Fußring umschließt leicht zugespitzten Boden. Die tongrundige Kehlung an der Gefäßbasis wird durch breites und schmales 2. Firnisband darüber abgedeckt. In Henkelzone überschneidet locker geführte, linksläufige, dreifache Efeuranke „mit Punkt zwischen den langspitzigen Blättern die Wandungsrille in Höhe des oberen Henkelansatzes. Steil ansteigende Gefäßbasis, nur schwache Neigung der Gefäßwandung nach innen.“ (Braun – Haevernick 1981, 55) Efeuranke ‚5‘. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 55 Nr. 211 Taf. 10, 4.

### 212. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)

Mus. Theben, Arch. Mus., K 2810 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „KVB M123b. Keil 2, sw. M68. Grabenerw. nach Norden 34cm u. OK M68, Niv. OK M68 = 32.00 also 31.56“

Ton - / H. 8 / B. 8 / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370

*Kurzbes.* „Ein Henkel fehlt. Dort die Wandung mit Gips ergänzt. Leicht gekehlter Fußring innen und außen“ bemalt. „In Henkelzone zwischen dreifachem Firnisband mit breitem Mittelstreifen Efeublätter mit langer Spitze an leicht gewellten Rankenstielen. Kleiner Ovalhenkel mit kurzem Sporn.“ (Braun – Haevernick 1981, 55); s. auch *B. II. 3a) Malstil und Dekor.* Efeuranke 5 b. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 55 Nr. 212 Taf. 13, 6.

### 213. fragmentierter Kabirenskyphos

Mus. Theben, Arch. Mus., K 1772 / K 2434 (a) / K 2810 / K 2825 / K 2843 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „MRB O-W-Graben, Westteil Niv.31.95-31.54, Schn.71 Sch.1 u.4“ (K 1772), „Keil 2 Schn.64 Sch.1“ (K 2434 a), „KVB M123b Keil 2, sw. M68 Grabenerw. nach N 34cm unter OK M68, Niv. OK M68 = ~32.00 also 31.56“ (K 2810), „KVB H. OK 123b = Niv.31.75-31.34“ (K 2825), „KVB M123b Ostseite innen, 40cm unter OK M68=Niv.31.60“ (K 2843)

Ton - / H. 8,1 / B. 8,3 / Maler Rebrankengruppe (?) / Dat. 420-370 (?) [Braun: Wende 4./3. - 1. Vt. 3. Jh.]

*Kurzbes.* „Beide Henkel fehlen. Gipsergänzungen.“ Glanzton „wechselnd von schwarz bis hellbraun und rot. Boden leicht durchhängend. Gleichmäßig schwach gekehlter Fußring nur außen gefirnisset. Über Horizontalstreif von wechselnder Stärke Myrtenzweig“ oder Lorbeerzweig „nach rechts mit unnatürlich gewellter Mittelrippe.“ (Braun – Haevernick 1981, 55); s. auch *B. II. 3a) Malstil und Dekor.* *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 55 Nr. 213 Taf. 9, 4.

### 214. Kabirenskyphos (1 Griffdorn)

Mus. Theben, Arch. Mus., K 2825 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „zwischen MRB und M123b in Mauer-OK Niv.31.75-31.32. Brandspuren“ (Inv.), „KVB M123b H. OK Niv.31.75-31.34“

Ton - / H. 8,3 / B. 8,1 / Maler - / Dat. 430-350 [Braun: Wende 4./3. Jh.]

*Kurzbes.* „Ein Henkel, Teile der Wandung und des Fußrings fehlen. In Henkelzone über zwei schmalen Horizontalstreifen stark gewellte, nach rechts laufende Efeuranke, die die doppelte Wandungsrille in Höhe des oberen Henkelansatzes überschneidet. Leicht ansteigender Ovalhenkel mit Sporn.“ (Braun – Haevernick 1981, 55) Efeuranke 5 a. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 55 Nr. 214 Taf. 11, 5; <<https://arachne.dainst.org/entity/1167381>> (29.09.2020).

### 215. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)

Mus. Theben, Arch. Mus., K 1774 / K 2750 / K 2840 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Keil 3 Schn.64 Sch.1 (westl. M70)“ (K 1774), „westl. KVB M123a, H. 30cm unter OK Rundbau in M123a (!) = Niv.31.59 [1.Steinlage des Kyklos=MRB]“ (K 2750), „KVB M123b, Westseite an OK Mauer Niv.31.45“ (K 2840)

Ton - / H. 7 / B. 7,6 / Maler Rebrankengruppe (?) / Dat. 420-370 (?) [Braun: Wende 4./3. Jh.]

*Kurzbes.* „Kleinere Gipsergänzungen. Tongrundiger konischer Fußring. An der Gefäßbasis breites Firnisband, darüber schmaler Horizontalstreif und großer starrer Olivenzweig“ oder Lorbeerzweig „nach rechts. Doppelte Wandungsrille unterhalb der ungefirnißten Lippe. Die ungleichmäßig gebildeten Ovalhenkel mit Sporn überragen den Rand.“ (Braun – Haevernick 1981, 55); s. auch *B. II. 3a) Malstil und Dekor.* *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 55 Nr. 215 Taf. 11, 6; <<https://arachne.dainst.org/entity/1167380>> (29.09.2020).

### 216. Randfragment

Mus. Theben, Arch. Mus., K 2840 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „KVB M123b, Westseite an OK Mauer Niv.31.45“

Ton - / H. 3,6 / B. 4,8 / Maler frühhellenist. Imitation / Dat. Anfang 3. Jh. o. später [Braun: 1. Vt. 3. Jh.]

*Kurzbes.* „Rand nur an der Oberkante“ bemalt. „Darunter Efeuranke, zu beiden Seiten einer Wellenlinie isolierte, schematisierte Efeublätter.“ (Braun – Haevernick 1981, 55) Efeuranke 8. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 55 Nr. 216 Taf. 15, 6.

### 217. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)

Mus. Theben, Arch. Mus., K 453 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „15 cm unter OK des südl. Türgewändeblocks Außenseite: »Beisetzung der Kabirenbecher«, vgl. K521+518, s. KK unter K521“ (K 453), „URB sö. Eingang, -20 cm unter Orthostaten-OK, s.a. K453 u. K518, Niv.30.27-30.20“ (K 521)

Ton - / H. 7,8 / B. 8 / Maler Rebrankengruppe (?) / Dat. 420-370 (?) [Braun: Wende 4./3. Jh.]

*Kurzbes.* „Boden: Punkt mit Umkreis. Konischer Fußring innen und außen“ bemalt. „Dreifaches Firnisband mit breitem Mittelstreifen. In Henkelzone auf einen Henkel hin gegenläufige Myrtenzweige.“ (Braun – Haevernick 1981, 55) Randstreifen. Gewölbte Wandung; s. *E. I. 7c) Der Untere Rundbau (URB): Altar und Heroenkult des Thamax.* *Lit.* Bruns 1964, 248; Braun – Haevernick 1981, 55 Nr. 217 Taf. 10, 3; 20,3.

### 218. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)

Mus. Theben, Arch. Mus., K 521 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „URB sö. Eingang, -20cm unter Orthostaten-OK, s.a. K453 u. K518, Niv.30.27-30.20“

Ton - / H. 8,1 / B. 7,9 / Maler Rebrankengruppe (?) / Dat. 420-370 (?) [Braun: um 300]

Kurzbes. „Kleine Gipsergänzungen. Boden und Fußring innen tongrundig, außen“ bemalt. „Fußring scharf gegen die steil aufsteigende Wandung abgesetzt. Über zweifachem Firnisstreif auf einen Henkel zu gegenläufiger Olivenzweig“ oder Lorbeerzweig „mit ‚freirollenden‘ Kugelfrüchten zwischen den Blättern. Steil aufsteigende Gefäßwandung. Ungleichmäßige Ovalhenkel steigen nur wenig an.“ (Braun – Haevernick 1981, 55); s. E. I. 7c) *Der Untere Rundbau (URB): Altar und Heroenkult des Thamax. Lit.* Braun – Haevernick 1981, 55 Nr. 218 Taf. 10, 6; 20, 4.

### 219. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)

Mus. Theben, Arch. Mus., K 453 a / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „URB 15cm u. OK südl. Türgewändeblock (Außenseite). L. neben der Tür des URB u. Ziegeln beigesetzt“

Ton - / H. 7,6 / B. 7,9 / Maler Rebrankengruppe (?) / Dat. 420-370 (?) [Braun: Wende 4./3. Jh.]

Kurzbes. „Flach gekehlter Fußring außen“ bemalt, „scharf gegen die tongrundige Gefäßbasis abgesetzt.“

Dreifaches Firnisband mit breiterem Mittelstreifen. In der Zone der ungleichmäßig gestalteten Henkel doppelte Punktreihe. Steil ansteigende Gefäßbasis.“ (Braun – Haevernick 1981, 56); s. E. I. 7c) *Der Untere Rundbau (URB): Altar und Heroenkult des Thamax. Typischer Dreibandstreifen der Rebrankengruppe. Lit.* Bruns 1963, 121 Taf. 160 d; Bruns 1964, 247 Abb. 12; Braun – Haevernick 1981, 56 Nr. 219 Taf. 10, 5.

### 220. fragmentierter Kabirenskyphos (1 Griffdorn)

Mus. Theben, Arch. Mus., K 453 b / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „URB 15cm u. OK südl. Türgewändeblock (Außenseite)“

Ton - / H. 5,7 / B. 8,3 / Maler Rebrankengruppe (?) / Dat. 420-370 (?) [Braun: Wende 4./3. Jh.]

Kurzbes. „In Henkelzone über doppelten Horizontalstreifen unregelmäßig gewellte Efeublattranke mit Punkten. Ansteigende Ovalhenkel mit Sporn.“ (Braun – Haevernick 1981, 55); s. E. I. 7c) *Der Untere Rundbau (URB): Altar und Heroenkult des Thamax. Efeuranke 5 a. Lit.* Braun – Haevernick 1981, 56 Nr. 453 b Taf. 14, 3.

### 221. Kabirenskyphos (ohne Griffsporn)

Mus. Theben, Arch. Mus., K 384 / K 608 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „REB (Mitte auf Aschenschicht, Niv.29.50). Abhebung bis zum grünen Schn. nach Osten hin, s. Schn.3 Niv.29.80-29.50“

Ton - / H. 7,7 / B. 8,5 / Maler frühhellenist. Imitation / Dat. Anfang 3. Jh. o. später [Braun: 2. Vt. 3. Jh.]

Kurzbes. „Gefäß verbrannt. Leicht durchhängender Boden wird von sehr niedrigem, im unteren Drittel nach innen abgeschrägten Fußring umschlossen. Zwei breite Horizontalstreifen im unteren Drittel der Gefäßwandung. Leichte Kehlung der Gefäßwandung oberhalb der ringförmigen Henkel ohne Sporn. In Höhe des oberen Henkelansatzes erstarrte Efeuranke als ungleichmäßiger Strich mit pfeilförmigen Efeublättern und frei hingetzten achtpunktigen Korymben. Es fehlt jede organische Verbindung der Efeublätter zu dem zum Strich gewordenen Rankenstiel.“ (Braun – Haevernick 1981, 56); s. B. II. 6. *Frühhellenistische Imitationen klassischer Kabirenbecher.* Das Gefäß war in zwei Teile zerbrochen, wovon der eine im Befund K 384 lag, eine Schicht über der Aschenschicht von K 608. Anhand dieses Bechers datiert Braun (Braun – Haevernick 1981, 32) die Auffassung des Baus ins 2. Vt. 3. Jh., s. aber E. I. 7f) *Der Rechteckbauten I und II. Lit.* Braun – Haevernick 1981, 56 Nr. 221 Taf. 16, 4; 21, 12.

### 222. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)

Mus. Theben, Arch. Mus., K 200 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „REB Lehmschicht Niv.29.80, 1,60m südl. Nordwand, 2,60m östl. Westwand“

Ton - / H. 8,1 / B. - / Maler - / Dat. 430-350 [Braun: Wende 4./3. Jh.]

Kurzbes. „Nur eine Becherhälfte erhalten. Ungefirnister, gekehlter Fußring setzt sich durch feines Profil von der Gefäßbasis ab. Auf dem unteren Drittel der Gefäßwandung ein breiter Horizontalstreifen. In Höhe des oberen Henkelansatzes Myrtenzweig ohne Mittelrippe. Auf einer Henkelseite das Graffitto HI(APOI)“ oder H(IAPOΣ) „als Weihinschrift für“ Kabiros. (...) Rundhenkel mit kurzem Sporn.“ (Braun – Haevernick 1981, 56) *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 56 Nr. 222 Taf. 10, 8; <<https://arachne.dainst.org/entity/1167119>> (29.09.2020).

### 223. Kabirenskyphos (1 Griffsteg)

Mus. Theben, Arch. Mus., K 918 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Opfergrubenbau. NO-Seite der äußeren Steinsetzung, bisherigem Niv.36.32“ oder „Opfergraben. Nordostseite der äußeren Steinsetzung“ beim Oberen Rundbau (32)

Ton 10 YR 7/4 / H. 8,7 / B. 9,3 / Maler Mysteriemaler / Dat. 400-380 [Braun: letztes Vt. 4. Jh.]

Kurzbes. „Boden: Punkt mit breitem, konzentrischen Kreis. Leicht gekehlter Fußring, innen und außen“ bemalt. „An der Gefäßbasis Firnisstreifen mit Rille darüber. Auf den oberen zwei Dritteln der Gefäßwandung über Horizontalstreifen aufsitzende, weitgefächerte Palmette zwischen ausgedünnten Lotusblüten, auf der l. Seite ein aufrechter [Myrten]zweig, wie ihn die Mysterien halten. Aufsteigender Ovalhenkel mit Sporn.“ (Braun – Haevernick 1981, 56) Braun zieht als Vergleiche für das Lotus-Palmetten-Ornament den Halsdekor panathenäischer Preisamphoren von 328/327 und 332/331 heran. Ebenso einen apulische Amphora panathenäischer Form um 425. Die Vergleiche sind wenig treffend. Bei Bruns 1967, Abb. 40 ist das Gefäß frontal abgebildet. Hier ist zu erkennen, dass das Herz der Palmette aus zwei flachen Bögen mit Punkt besteht, wie sie auch beim Mysteriemaler I zu finden sind, s. Ure 1940-45, Taf. 7, 5-6 b; Ure 1933, 33; CVA Heidelberg (1) Taf. 29, 8 (Anfang 4. Jh.); Walker 2004, 329-330. 68-69 Nr. 63-64 Taf. 24, 4-26. Chart 17 L a) iii (Palmette des Mysteriemalers). *Lit.* Bruns 1967, 251. 253 Abb. 40; Braun – Haevernick 1981, 56 Nr. 223 Taf. 9, 3.

### 224. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)

Mus. Theben, Arch. Mus., K 898 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Opfergrubenbau Aufsicht 15 Stein 4, etwas östl. von K896“

*Ton - / H. - / Dm. 9,9 / 6 (Fuß) / Maler Rebrankengruppe (?) / Dat. 420-370 (?) [Braun: 320/310]*

*Kurzbes.* „Ein Viertel des Fußrings und etwa die Hälfte der Gefäßwandung mit einem Henkel fehlen. Gekehlter Fußring außen und innen“ bemalt „betont gegen die ausladende Gefäßbasis abgesetzt. In Henkelzone über zwei Horizontalstreifen einfache Efeuranke mit breiten, herzförmigen Blättern. Leicht ansteigender Ovalhenkel mit kurzem Sporn. (Braun – Haevernick 1981, 56) Efeuranke 3 a. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 56 Nr. 224 Taf. 9, 5; 20, 6.

### 225. fragmentierter Kabirenskyphos (1 Griffsteg)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 3156 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Opfergrubenbau östl. Ende M93 Niv.35.85 s. Aufsicht 8 Schn.121 Sch.1, Südteil“

*Ton - / H. 7,5 (inkl. Henkel) / 6,1 / B. - / Maler Rebrankengruppe (?) / Dat. 420-370 (?) [Braun: 300-290]*

*Kurzbes.* „Doppelte Wandungsrille in Höhe des oberen Henkelansatzes. Über breitem Firnisband unregelmäßige Efeuranke nach rechts.“ (Braun – Haevernick 1981, 56) Efeuranke 5 c. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 56 Nr. 225 Taf. 15, 2.

### 226. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2278 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „älterer Nischenbau auf M58, Niv.39-38.98“

*Ton* hellbeige-pink; viel Glimmer; viel wß. und sw. Steinsplitt / *H. 8,3 / B. 7,2 / Maler* frühhellenist. Imitation / *Dat.* Anfang 3. Jh. o. später [Braun: spätes 2. Vt. 3. Jh.]

*Kurzbes.* „Ein Henkel und Wandungsfragment fehlen. Ton schlecht geschlämmt, Firnis auf der Innenseite höchst ungleichmäßig verdünnt aufgetragen. Der sehr hohe, fast kegelförmige Fußring und die untere Wandungshälfte durchgehend gefirnißt. Darüber in Henkelzone zittergrasartige, deformierte Efeuranke mit punktierten, in eine Spitze auslaufenden Blättern, abwechselnd mit Korymben am Stiel.“ (Braun – Haevernick 1981, 56-57); s. auch *B. II. 6. Frühhellenistische Imitationen klassischer Kabirenbecher* und *E. I. 7e) Die Ostbauten – Ort der Niederlegung imitierter Kabirenbecher aus frühhellenistischer Zeit.* *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 56-57 Nr. 226 Taf. 16, 5; 21, 13; <<https://arachne.dainst.org/entity/1167129>> (29.09.2020).

### 227. Kabirenskyphos (ohne Griffsporn)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2278 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „älterer Nischenbau auf M58, Niv.39-38.98“

*Ton* hellbeige; viel wß. und sw. Steinsplitt / *H. 7,6 / B. 7,1 / Maler* frühhellenist. Imitation / *Dat.* Anfang 3. Jh. o. später [Braun: 2. Vt. 3. Jh.]

*Kurzbes.* „Ein Henkel und Wandungsfragment fehlen. Der hohe, kegelförmige, außen und innen“ bemalte „Fußring umschließt zugespitzten Boden. Fußring und untere Wandungshälfte bis Henkelansatz“ bemalt, „darüber in Henkelzone stark schematisch gemalte Efeuranke mit durchgezogenem Mittelstrich, von dem Efeublätter und Korymben an steifen Stielen abstehen. Ansteigende Ovalhenkel ohne Sporn überragen ungefirnißten Rand.“ (Braun – Haevernick 1981, 57); s. auch *B. II. 6. Frühhellenistische Imitationen klassischer Kabirenbecher* und *E. I. 7e) Die Ostbauten – Ort der Niederlegung imitierter Kabirenbecher aus frühhellenistischer Zeit.* Der zweite Henkel befindet sich im Museum von Thespiäi. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 57 Nr. 227 Taf. 16, 6; 21, 15; <<https://arachne.dainst.org/entity/1167114>> (29.09.2020).

### 228. Kabirenskyphos (1 Griffsteg)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2278 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „älterer Nischenbau auf M58, Niv.39-38.98“

*Ton* hellbeige-orange; viel Glimmer; viel wß. und sw. Steinsplitt / *H. 7,5 / B. 7,9 / Maler* frühhellenist. Imitation / *Dat.* Anfang 3. Jh. o. später [Braun: 2. Vt. 3. Jh.]

*Kurzbes.* „Ton schlecht geschlämmt.“ Glanzton „in unterschiedlicher Dichte aufgetragen. Hoher, kegelförmiger Fußring und unteres Gefäßdrittel durchgehend“ bemalt. „In der Zone der ungleichmäßigen kleinen Ovalhenkel mit einem Sporn nachlässig gemalte Efeuranke mit fast dreieckigen Blättern.“ (Braun – Haevernick 1981, 57); s. auch *B. II. 6. Frühhellenistische Imitationen klassischer Kabirenbecher* und *E. I. 7e) Die Ostbauten – Ort der Niederlegung imitierter Kabirenbecher aus frühhellenistischer Zeit.* *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 57 Nr. 228 Taf. 16, 7; 21, 14; <<https://arachne.dainst.org/entity/1167125>> (29.09.2020).

### 229. fragmentierter Kabirenskyphos

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2333 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Kl. Tiefraum 1 bis 10cm unter OK M67 und 67a [o. bei Statuennische]“

*Ton - / H. 12 / B. 10,4 / Maler - / Dat.* 430-350 [Braun: 1. Vt. 3. Jh.]

*Kurzbes.* „Beide Henkel, verschiedene größere Wandungsfragmente und zwei Drittel des Fußes fehlen, jetzt durch Gips ergänzt. Konischer Fußring innen und außen“ bemalt. „Auf Wandungsmitte einfaches, breites Firnisband von wechselnder Stärke. Henkelzone: Doppelreihe feiner Punkte in Linksrichtung gemalt als verkümmerter Myrtenzweig ohne Mittelrippe.“ (Braun – Haevernick 1981, 57) *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 57 Nr. 229 Taf. 12, 8.

### 230. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2398 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Nordende Kanal bis UK nördl. Kanalstein = Niv.32.05, s. Schn.79“

*Ton - / H. 8,3 / B. 8,9 / Maler - / Dat.* 430-350 [Braun: spätes letztes Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* „Ein Henkel fehlt. Kleine Gipsergänzungen. Gekehlter Fußring nur oberhalb der Kehlung“ bemalt. „An der Gefäßbasis zwei braunrote Horizontalringe, auf einer Seite zusammenlaufend, ähnlich die Streifen unterhalb der Henkel. In Henkelzone: Reihe von Diagonalkreuzen mit punktiert verdickten Enden. Unter Lippenstreif doppelte Wandungsrille. Ausladende Wandung. Ovalhenkel mit Sporn nicht über Randhöhe ansteigend.“ (Braun – Haevernick 1981, 57) *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 57 Nr. 230 Taf. 11, 7; 21, 8.

### 231. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2877 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Kanalnordende, Kalkschicht von Rundbaumauer bis Kanalbodenplatten Photo 66 V 59-66“

*Ton - / H. 8,1 / B. 8,6 / Maler - / Dat. 430-350 [Braun: Wende 4./3. Jh.]*

*Kurzbes.* „Ein Henkel mit Wandungsfragment fehlt, sonst ungebrochen. Gekehrter Fußring“ bemalt., „scharf gegen die Gefäßbasis abgesetzt.“ Unter der bemalten „Lippe und über den beiden Horizontalstreifen Myrtenzweig ohne Mittelrippe.“ (Braun – Haevernick 1981, 57) *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 57 Nr. 231 Taf. 11, 8; <<https://arachne.dainst.org/entity/1167361>> (29.09.2020).

### 232. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 358 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Orchestra, SW-Ecke u. Antrittsstufe in Lehmerdschicht“

*Ton - / H. 5,3 / B. 4,9 / Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370 (?) [Braun: 1. Vt. 3. Jh.]

*Kurzbes.* „Kleine Gipsergänzungen. Schwach gekehrter Fußring, außen gefirnigt, steigt zur Gefäßbasis kegelförmig an. Über zwei Horizontalstreifen eng gewellte Efeuranke mit langspitzigen, wechselständigen Blättern. Von den einsporigen, unterschiedlich gebildeten Ovalhenkeln überragt einer den Rand.“ (Braun – Haevernick 1981, 57) *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 57 Nr. 232 Taf. 12, 7; 21, 16; <<https://arachne.dainst.org/entity/1167132>> (29.09.2020).

### 233. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., A 280 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Keil 1, Graben C 25cm südl. St. 6 S Niv.31.38, enstspr. Schn.II Sch.10/II“

*Ton - / H. 4,8 / B. 5,3 / Maler - / Dat.* 430-350 [Braun: 1. Vt. 3. Jh.]

*Kurzbes.* „Gefäß ungebrochen. Nicht nur ungleichmäßige Bildung der Gefäßform, sondern auch der Bemalung. So ist der hohe, gekehrte Fußring nur auf einer Seite außen teilweise“ bemalt, „ebenso der Lippenstreif. Gefäßbasis im unteren Drittel gefirnigt. In Henkelzone schräg liegendes“ S-Hakenband. „Gedrungene Form mit spannungslos breit aufsteigender Gefäßbasis. Ein Henkel überragt den Rand.“ (Braun – Haevernick 1981, 57) Vgl. für das Ornament s. Eintrag zu 207. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 57 Nr. 233 Taf. 16, 8; 21, 17; <<https://arachne.dainst.org/entity/1167131>> (29.09.2020).

### 234. Kabirenskyphos (1 Griffsteg)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 304 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES zwischen Halle, Grenzmauer und URB“

*Ton - / H. 9,5 / B. 10,3 / Maler - / Dat.* 430-350

*Kurzbes.* „Ein Henkel und ca. die Hälfte der Wandung fehlen. Zweifach ungleichmäßig gerillter Fußring innen und außen“ bemalt. „Als Verzierung nur einfacher Horizontal- und Lippenstreif. Runder Bandhenkel mit Sporn. Wandung ausladend.“ (Braun – Haevernick 1981, 57-58) *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 57-58 Nr. 234 Taf. 10, 7.

### 235. fragmentierter Kabirenskyphos

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1548 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Graben A östl. Erw. Schn.34 Sch.2“

*Ton - / H. 9,5 / B. 6 (Fuß) / Maler* Rebrankengruppe / *Mystenmaler* (?) / *Dat.* 420-370 [Braun: frühes 3. Jh.]

*Kurzbes.* „Beide Henkel und große Teile der Wandung fehlen. Boden: Punkt mit Umkreis. Unregelmäßig zweifach gerillter Fußring innen und außen bis zur Gefäßbasis“ bemalt. „Über zwei breiten Horizontalstreifen flüchtige, starre, weitgezogene Efeuranke mit isolierten, unregelmäßigen Punktrossetten.“ (Braun – Haevernick 1981, 58) *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 58 Nr. 235 Taf. 14, 5.

### 236. Kabirenskyphos (ohne Griffsporn)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2147 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Graben A östl. Erw. Nordende, H. d. n. Feldsblocks = Niv.31.18 und tiefer, s. Schn.34 Sch.4“

*Ton - / H. 7,8 / B. 7,4 / Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370 (?) [Braun: letztes Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* „Boden: Punkt mit drei Umkreisen. Fußring innen und außen in der Kehlung“ bemalt. „Breiter und schmaler Umlaufstreifen in der Gefäßmitte. Henkelzone: doppelte Punktreihe. Bandförmiger Rundhenkel ohne Sporn.“ (Braun – Haevernick 1981, 58) *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 58 Nr. 236 Taf. 14, 4; 20, 10.

### 237. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., A 48 / K 2391 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Keil 1, 0,5m östl. M45, in Flucht St. 5 S. Niv.31.45; Leudle Schn.11 Sch.2/3“ (A 48), „MRB Ost-West-Graben, Niv.31.5[3]4-31.27; Schn.69 Übergang Sch.2 zu 3“ (K 2391)

*Ton - / H. 11,8 / B. 11,3 / Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* „Ein Henkel und Wandungsfragmente fehlen. Unregelmäßig gekehrter Fußring sowohl innen wie auch außen im unteren und oberen Teil zur Gefäßbasis hin“ bemalt. „Über dem breiten Firnisband an der Gefäßbasis ein feiner Streifen. In Henkelzone zwischen der sgf. Lippe und doppeltem Umlaufstreifen Myrtenzweig.“ (Braun – Haevernick 1981, 58) *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 58 Nr. 237 Taf. 9, 8; <<https://arachne.dainst.org/entity/1167126>> (29.09.2020).

### 238. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1508 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Graben A östl. Erw. Schn.34 Sch.7 [bei Apsisbau]“

*Ton - / H. 8,4 / B. 7,7 / Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370 (?) [Braun: 1. Vt. 3. Jh.]

*Kurzbes.* „Ein Henkel fehlt. Gipsergänzungen. Boden: Punkt mit Umkreis. Unregelmäßig gekehrter Fußring außen“ bemalt. „Auf steil aufsteigender Gefäßwandung dreifacher Firnisstreif mit breiterem Mittelband. In Henkelzone unter“ bemalter „Lippe wellig bewegte Efeuranke nach rechts mit langspitzigen Blättern. Leicht ansteigender Ovalhenkel mit kurzem Sporn.“ (Braun – Haevernick 1981, 58) Efeuranke 5 b. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 58 Nr. 238 Taf. 13, 8; 21, 7.

### 239. fragmentierter Kabirenskyphos

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2432 / K 2384 b / K 2810 / K 2391 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „MRB östl. M70, s. Planum 87 Nr.12 Niv.31.37“ (K 2432), „Keil 3 westl. Kanalordende Niv.32.43-32.23“ (K 2384 b), „KVB M123b, Keil 2 südwestl. M68, Grabenerw. nach N, 34cm unter OK M68 Niv. OK M68 = ~ 32.00 also 31.56“ (K 2810), „Ohne FO“ (K 2391), „Mittl. Rundbau O-W-Graben Niv.31.34-31.27 Schn.69 Übergang Sch.2 zu 3“ (Inv. K 2391)  
*Ton* - /H. 8,7 / B. 12,3 / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370 (?) [Braun: 300-290]  
*Kurzbes.* „Henkel, Boden mit Gefäßbasis und Wandungsfragmente fehlen. Vom Stehen während des Brandes in einem anderen Gefäß ist der untere Teil heller geblieben. Innen fein glänzend braunroter“ Glanzton. „In Henkelzone über doppeltem Horizontalstreifen langgewellte Efeublattranke mit stets neu ansetzenden Rankenstielen.“ (Braun – Haevernick 1981, 58) Efeuranke '7'. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 58 Nr. 239 Taf. 13, 9.

#### 240. Kabirenskyphos (1 Griffsteg)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., A 310 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Treppenstr. 50cm westl. M45, 60cm nördl. M46 Niv.30.55 = 10cm unter Feldsteinsetzung; nördl. hell. M46“  
*Ton* - /H. 8,4 / B. 8,4 / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370 (?) [Braun: 1. Vt. 3. Jh.]  
*Kurzbes.* „Ein Henkel fehlt, Randfragment mit Gips ergänzt. Boden mit zwei konzentrischen Kreisen umschlossen, von innen und außen“ bemalt, „gekehrter Fußring. In Henkelzone über zwei feinen Horizontalstreifen und Lippenstreif doppelte Punktreihe. Ovalhenkel mit Sporn. Straff ansteigende Gefäßwandung.“ (Braun – Haevernick 1981, 58) *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 58 Nr. 240 Taf. 14, 6; <<https://arachne.dainst.org/entity/1167130>> (29.09.2020).

#### 241. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1522  
 FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Graben A östl. erw. Schn.34 Sch.10, rote Einsprengung“  
*Ton* - /H. 9,9 / B. -  
*Maler* Mysteriemaler (?)  
*Dat.* 420-370 (?) [Braun: 1. Vt. 3. Jh.]  
*Kurzbes.* „In Henkelzone unter (...) Lippenstreif und über breitem und schmalen Firnisstreif, wahrscheinlich der Gefäßbasis, starr, zittrige Efeuranke“ (Braun – Haevernick 1981, 58) mit punktierten Stielen, die in Punktrosetten enden. Vgl. mit den ereträischen Lotus-Palmetten-Gefäßen, die sich durch Punktreihen auszeichnen, um 400, s. Ure 1960, Taf. 52, 3; 54, 5-6. Vgl. auch das Schulterornament auf dem Mandelgefäß des Mysteriemalers in Berlin, s. Wolters – Bruns 1940, Taf. 36, 3-4. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 58 Nr. 241 Taf. 14, 7.

#### 242. Randfragment (1 Griffsteg)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2978 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „aus altem Bestand?“  
*Ton* - /H. 6,6 / B. 7,4 / *Maler* Mysteriemaler (?) / *Dat.* 420-370 (?)  
*Kurzbes.* „Über zwei breiten Horizontalstreifen in Henkelzone von einer Zickzacklinie als Mittelrippe lanzettförmige, zugespitzte Blätter abgehend“; Myrtenzweig. „Aufsteigender Ovalhenkel mit oben“ bemaltem Sporn. (Braun – Haevernick 1981, 58) *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 58 Nr. 242 Taf. 15, 9; <<https://arachne.dainst.org/entity/1167161>> (29.09.2020).

#### 243. Rand- und Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2844 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Keil 2 zwischen KVB (M123b) und MRB, 70cm unter OK M68 Niv.31.30?!“  
*Ton* - /H. 5,4 / 3,5 / B. 4,3 / *Maler* - / *Dat.* 430-350 [Braun: Ende 4. Jh.]  
*Kurzbes.* Zwischen „Lippenstreif und doppeltem Horizontalstreifen in Henkelzone Zweig nach rechts, mit oval zugespitzten Blättern an Stielen.“ (Braun – Haevernick 1981, 58) Myrtenzweig. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 58 Nr. 243 Taf. 17, 10; <<https://arachne.dainst.org/entity/1167154>> (29.09.2020).

#### 244. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., A 247 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES, Graben C [B], Orchestra Südteil, Niv.32.40; unterer Rand Geröllschn. Schn.10c“  
*Ton* - /H. 8,5 / B. 7,9 / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370 (?)  
*Kurzbes.* „Ein Henkel fehlt. Gipsergänzungen. Boden: Punkt mit zwei Umkreisen. Schwach gekehrter Fußring außen und innen“ bemalt. „Dreifaches Firnisband mit breiterem Mittelstreifen, darüber in Henkelzone Efeuranke mit starken Rankenkurven, in die herzförmige Efeublätter mit langen Spitzen eingetieft sind.“ (Braun – Haevernick 1981, 58) Efeuranke 5 b. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 58 Nr. 244 Taf. 14, 8; 20, 7.

#### 245. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 576 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES östl. M1 nördl. M2“  
*Ton* - /H. 5,7 / B. 6,7 / *Maler* - / *Dat.* 430-350 [Braun: letztes Vt. 4. Jh.]  
*Kurzbes.* Über breitem und schmalen Horizontalstreifen Myrtenzweig nach rechts. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 58 Nr. 245 Taf. 17, 1.

#### 246. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 3121 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Unter M126“  
*Ton* - /H. 3,8 / B. 4,5 / *Maler* - / *Dat.* 430-350 [Braun: 1./2. Jahrzehnt 3. Jh.]  
*Kurzbes.* Über zwei Horizontalstreifen feiner Myrtenzweig nach links. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 59 Nr. 246 Taf. 17, 2.

#### 247. Wandungs- und Randfragmente (1 Griffsteg)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2844 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Keil 2 zwischen KVB (M123b) und MRB, 70cm unter OK M68 Niv.31.30?!“

*Ton - / H. - / B. - / Maler - / Dat.* 430-350 [Braun: Wende 3./4. - 1. Vt. 3. Jh.]  
*Kurzbes.* Myrtenzweig. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 59 Nr. 247 Taf. 17, 3.

#### 248. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 3279 / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „12.X.68 Autoweg südl. d. röm. Theatermauer gleich östl. d. grossen Wegbiegung“  
*Ton - / H.* 3,9 / *B.* 4,1 / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420- 370 (?) [Braun: 1. Vt. 3. Jh.]  
*Kurzbes.* „Über doppeltem Horizontalstreifen magerer Olivenzweig“ oder Lorbeerzweig. (Braun – Haevernick 1981, 59) *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 59 Nr. 248 Taf. 17, 5.

#### 249. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 3225 / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „östl. Opfergrubenbau, nördl. M133 Schn.125 Sch.3“  
*Ton - / H.* 4,5 / *B.* 7,3 / *Maler* Rebrankengruppe? / *Dat.* 420-370 (?) [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]  
*Kurzbes.* Olivenzweig. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 59 Nr. 249 Taf. 17, 6.

#### 250. Randfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 250 / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES“ (Inv.?)  
*Ton - / H.* 4,7 / *B.* 3,6 / *Maler* Mysteriemaler (?) / *Dat.* 420-370 (?)  
*Kurzbes.* Myrtenzweig. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 59 Nr. 250 Taf. 17, 4.

#### 251. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1236 / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Graben A östl. Erw. Schn.34 Sch.11“  
*Ton - / H.* 3,9 / *B.* 5,1 / *Maler - / Dat.* 430-250 [Braun: letztes Vt. 4. Jh.]  
*Kurzbes.* „Zweig mit kurzen, ovalen, abgerundeten Blättern.“ (Braun – Haevernick 1981, 59) Myrtenzweig. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 59 Nr. 251 Taf. 17, 7.

#### 252. Randfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2100 /  
*FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Graben A. östl. Erw. Schn.34 Sch.16-20“  
*Ton - / H.* 6,7 / *B.* 6,8 / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370  
*Kurzbes.* „Zwischen Lippenstreif und doppelter Wandungsrille zwei Rebranken übereinander.“ (Braun – Haevernick 1981, 59)  
*Lit.* Braun – Haevernick 1981, 59 Nr. 252 Taf. 18, 2.

#### 253. Randfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 3108 / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Streifung“ (Inv.) „Opfergrubenbau hart östl. M93 Niv.36.18-35.85 Schn.109 = Aufs.8 [Anch] - [Anch]“  
*Ton - / H.* 6,1 / *B.* 8 / *Maler* Mysteriemaler / Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370 (?)  
*Kurzbes.* „Zwischen breitem Lippenstreif und Horizontalstreifen eingezwängt Rebstock, dessen Trauben im Verhältnis zum Stamm unnatürlich groß sind, Blätter fehlen. Vgl. den wohlproportionierten Rebstock auf Rückseite des Bechers in London (...) 400.“ (Braun – Haevernick 1981, 59) Hinsichtlich der Traubenform eher der Rebrankengruppe zuzuweisen. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 59 Nr. 253 Taf. 18, 3.

#### 254. Randfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., Streifung / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Streifung“  
*Ton - / H.* 6,1 / *B.* - / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 /  
*Kurzbes.* Unter Randstreifen Rebranke. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 59 Nr. 254 Taf. 18, 1.

#### 255. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., Streifung / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Streifung“  
*Ton - / H.* 3,9 / *B.* - / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]  
*Kurzbes.* „Rebranke mit tupfenartigen Blättern. (...) Vgl. 379.“ (Braun – Haevernick 1981, 59) *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 59 Nr. 255 Taf. 18, 1.

#### 256. Randfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., Streifung / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Streifung“  
*Ton - / H.* 5,6 / *B.* - / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370  
*Kurzbes.* „Unter Lippenstreif Rebranke (...) mit tupfenartigen Blättern.“ (Braun – Haevernick 1981, 59) *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 59 Nr. 256 Taf. 18, 1.

#### 257. Randfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., Streifung / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Streifung“  
*Ton - / H.* 5,3 / *B.* - / *Maler* Pan-Satyr-Maler / *Dat.* 430-400 v. Chr.  
*Kurzbes.* Unter Randstreifen „doppelte Wandungsrille, darunter Rebranke mit sternförmigen Weinblättern“ (Braun – Haevernick 1981, 59) und Teil einer Weintraube. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 59 Nr. 257 Taf. 18, 1.

#### 258. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 837 / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES Koilon östl. Graben Z“  
*Ton - / H.* 6,9 / *B.* - / *Maler* Mysteriemaler / *Dat.* 420-370



*Kurzbes.* „Rebranke, spitz zulaufende Rebe, gleichmäßig schwingende Zweige.“ (Braun – Haevernick 1981, 59) *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 59 Nr. 258 Taf. 18, 1.

#### 259. Randfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., Streufund / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Streufund“

*Ton - / H.* 4,7 / *B.* - / *Maler* Mysterienmaler I / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Unter Randstreifen „pilzförmig schematisierte Reben, gestrichelte Blätter.“ (Braun – Haevernick 1981, 59) *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 59 Nr. 259 Taf. 18, 1.

#### 260. Randfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., Streufund / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Streufund“

*Ton - / H.* 6,4 / *B.* - / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* „Unter Lippenstreif und Wandungsrille Rebranke (...). Tupfenartige Blätter.“ (Braun – Haevernick 1981, 59) *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 59 Nr. 260 Taf. 18, 1.

#### 261. Randfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., Streufund / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Streufund“

*Ton - / H.* 9,8 / *B.* - / *Maler* Mysterienmaler / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Unter Randstreifen „in Abstand zwei Wandungsrillen, darüberhin Rebranke aus langem Zweig mit wohlgebildeten Blattformen.“ (Braun – Haevernick 1981, 59) *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 59 Nr. 261 Taf. 18, 1.

#### 262. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., Streufund / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Streufund“

*Ton - / H.* 4,7 / *B.* - / *Maler* Mysterienmaler II / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* „Erhalten nur eine riesige, rübenartige Rebe mit umlaufend angesetzten Punkten.“ (Braun – Haevernick 1981, 59) *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 59 Nr. 262 Taf. 18, 1.

#### 263. Randfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., A 209 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Graben A Ostwand Sch.16“

*Ton - / H.* 5,3 / *B.* - / *Maler* Mysterienmaler / Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* „Unter feinem Lippenstreif pilzartig schematisierte Rebranke. Blätter als Punkt angegeben.“ (Braun – Haevernick 1981, 59) *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 59 Nr. 263 Taf. 18, 1.

#### 264. Randfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., Streufund / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Streufund“

*Ton - / H.* 4,25 / *B.* - / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370 (?)

*Kurzbes.* „Unter sgf. Lippenstreif großes, gekerbtes Rebblatt nach rechts.“ (Braun – Haevernick 1981, 59) Vgl. Weinblatranke auf 297. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 59 Nr. 264 Taf. 18, 1.

#### 265. Randfragmente

*Mus.* Theben, Arch. Mus., A 171 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES über M75“

*Ton - / H.* 10,7 / 8,4 / 10,6 / *B.* - / *Maler* Lotus-Palmetten-Ware / *Dat.* um 400/1. H. 4. Jh.

*Kurzbes.* „Unmittelbar an schmalen Lippenstreif anschließend sechsfaches Zickzackband, das nur in der Mittellinie durchgezogen ist. Darunter über Punktreihe Palmettenband. Dazu das Fragment Athen NM 2484“ (Braun – Haevernick 1981, 59), s. Wolters – Bruns 1940, 120 Taf. 49, 2. Palmettenblätter auf Dreieck, das wiederum auf zwei sich gabelnden und nach außen gedrehten Voluten aufsitzt, s. Pelagatti 1959, 72-73 Taf. 30, 1; 2; Ure 1946, 36 Taf. 7, 2; 3-4 (um 400). Vgl. euböische Werstätten, Bonner oder Ferorelli Gruppe, s. Ure 1940-45, 27 Taf. 10,10 (Anfang 4.Jh.); Metzger 1978, 68-69 Abb. 8, 2-3 (um 400); s. Ure 1960, 213-214. Vgl. ebenfalls eine Lotus-Palmetten-Werkstatt in Tanagra, s. Ure 1961, 3-4; Pelagatti 1959, 72-74 Taf. 30, 1 (Ende 5. und 1. H. 4. Jh.). Zugehörig zu 485? *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 59 Nr. 265 Taf. 18, 7.

#### 266. Randfragmente

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 170 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Streufund“ (Inv.) „Einschw. Opfergrubenhof“

*Ton - / H.* 3,9 / 4,9 / 3,4 / *B.* - / *Maler* Lotus-Palmetten-Ware / *Dat.* 1. H. 4. Jh.

*Kurzbes.* „Unmittelbar unter schmalen (...) Lippenstreif ein Band von parallelen, senkrechten Wellenlinien, darunter fünffaches Zickzackband mit durchgehender Mittellinie.“ (Braun – Haevernick 1981, 59-60) Vgl. euböische Lotus-Palmetten-Ware der 1. H. 4. Jh., s. Metzger 1978, Taf. 38 Nr. 30; Ure 1940-45, 216-217 Nr. 32 Taf. 57, 5. Vgl. ebenfalls tanagräische Lotus-Palmetten-Ware vom Ende des 5. und 1. H. 4. Jh., s. Ure 1961, 3-4; Pelagatti 1959, 72-74 Taf. 30, 1. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 59-60 Nr. 266 Taf. 17, 20.

#### 267. Randfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., A 401 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Streufund“

*Ton - / H.* 7,3 / *B.* 4,5 / *Maler* Branteghemwerkstatt / *Dat.* 430-400 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* „In Henkelzone zwischen zwei doppelten Wandungsrillen Olivenzweig mit schematisierten Blütenrispen nach links.“ (Braun – Haevernick 1981, 60) Vgl. den sf. Deckel des böot.-rf. Kelchkraters in Athen NM der Branteghemwerkstatt um 430/400, s. Palogetti 1959, Taf. 31, 1. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 60 Nr. 267 Taf. 17, 8.

#### 268. fragmentierter Kabirenskyphos (1 Griffsporn)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 331 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES zwischen Grenzmauer und URB“

*Ton - / H.* 11,4 / *B.* - / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370 (?) [Braun: Wende 4./3. Jh.]

*Kurzbes.* Bemalte Gefäßbasis, darüber feiner Streifen. „In Henkelzone zwischen Lippe und Horizontalstreifen leicht bewegte Efeuranke mit sechspunktigen Korymben. Ovalhenkel mit Sporn übersteigt leicht den Rand.“ (Braun – Haevernick 1981, 60) Efeuranke 5 a. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 60 Nr. 268 Taf. 14, 9.

#### 269. Randfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2835 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Keil 2 südl. KVB 123b (ohne Niv.)“  
*Ton - /H.* 2,6 / *B.* - / *Maler - / Dat.* 1. H. 4. Jh. [Braun: spätes 4. Jh.]

*Kurzbes.* „Unter schmalem Lippenstreif in Henkelzone fischgrätenartig angeordneter Zweig aus Sanddornbeeren an Einzelstielen.“ (Braun – Haevernick 1981, 60) Vgl. die ähnliche Beerenranke auf einer Lotus-Palmetten-Kylix in Schimatari, s. Ure 1926, 61 Taf. 4, 38 (1. H. 4. Jh.). *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 60 Nr. 269 Taf. 17, 14.

#### 270. Wandungsfragmente

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2844 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Keil 2 zwischen KVB (M123b) und MRB, 70cm unter OK M68 Niv.31.30?!“

*Ton - /H.* 3,3 / 2,9 / 3,9 / 3,4 / *B.* - / *Maler - / Dat.* 430-350

*Kurzbes.* „Über doppeltem Horizontalstreifen Beerenzweig.“ (Braun – Haevernick 1981, 60) *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 60 Nr. 270 Taf. 17, 15.

#### 271. Wandungsfragmente

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2123 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Graben A östl. Erw. Schn.34 Sch.8“

*Ton - /H.* 2,8 / 2,4 / *B.* - / *Maler - / Dat.* 430-350 [Braun: 1. Vt. 3. Jh.]

*Kurzbes.* Über wahrscheinlich schwarzer „Gefäßbasis Horizontalstreifen und fischgrätenartig angeordneter Zweig mit Beeren an Stielen.“ (Braun – Haevernick 1981, 60) *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 60 Nr. 271 Taf. 17, 16.

#### 272. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2112 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Graben A östl. Erw. Schn.34 Sch.11“

*Ton - /H.* 3,3 / *B.* - / *Maler - / Dat.* 430-350 [Braun: 2. Jahrzehnt 3. Jh.]

*Kurzbes.* Beerenranke nach links. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 60 Nr. 272 Taf. 17, 11.

#### 273. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 3225 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „östl. Opfergrubenbau, nördl. M133 Schn.125 Sch.3“

*Ton - /H.* 4,8 / *B.* - / *Maler - / Dat.* 430-350 [Braun: 310-290]

*Kurzbes.* Über Horizontalstreifen Lorbeerzweig nach rechts. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 60 Nr. 273 Taf. 17, 12.

#### 274. Randfragmente

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1561 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Graben A östl. Erw. Schn.34 Sch.16-18+20“

*Ton - /H.* 4,7 / 3,2 / *B.* - / *Maler - / Dat.* 430-350 [Braun: 310-290]

*Kurzbes.* Über Horizontalstreifen Lorbeerzweig nach rechts. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 60 Nr. 274 Taf. 17, 13.

#### 275. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2892 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „MRB OK M68 nördl. WL7 Niv.31.86“

*Ton - /H.* 3,6 / *B.* - / *Maler - / Dat.* 430-350 [Braun: 310-290]

*Kurzbes.* Über Horizontalstreifen Lorbeerzweig. Darüber doppelte Wandungsrille. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 60 Nr. 275 Taf. 17, 9.

#### 276. Randfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 841 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Graben X (ohne Niv. Angabe) Planquadrat M VI-VIII“

*Ton - /H.* 3,2 / *B.* - / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Unter Lippe zwischen zwei Streifen S-Hakenband, darunter Rebranke mit punktförmigen Blättern. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 60 Nr. 276 Taf. 18, 5.

#### 277. Randfragmente

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1517 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Graben A östl. Erw. Schn.34 Sch.20“

*Ton - /H.* 3,3 / 2,9 / 2,75 / 1,3 / *B.* - / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Braun: Anfang letztes Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Unter Randstreifen Weinblatttranke mit gezackten Blättern. Vgl. 297. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 60 Nr. 277 Taf. 18, 6.

#### 278. Randfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1305 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „westl. Nordanalemma Schn.36 Sch.3“

*Ton - /H.* 5,9 / *B.* - / *Maler - / Dat.* 430-350

*Kurzbes.* „In Henkelzone zwischen Lippen- und doppelten Horizontalstreifen durchlaufendes Achterband oben und innen mit Punktreihe und nach unten ungleichmäßig lang herabhängenden Punktketten.“ (Braun – Haevernick 1981, 60) *Lit.* Bruns 1967, 251 Abb. 36; Braun – Haevernick 1981, 60 Nr. 278 Taf. 17, 17.

#### 279a-c. Fragmente von Kannen

*Mus.* Theben, Arch. Mus., a) K 1508 / b/c) K 986 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Graben A östl. Erw. Schn.34 Sch.7“ (K 1508), „Einschw. Über Keil 4 beiderseits M49 (östl. Teil)“ (K 986)

*Ton* - /H. a) 9,1 / b) 12,5 / c) 5,3 / B. b) 3,5 (Halskehlung) / *Maler* a) Rebrankengruppe (?) / c) Mysterienmaler / *Dat.* a-c) um 400 [Braun: a) Wende 4./3. Jh.]

*Kurzbes.* a) „Kleeblattmündung mit Henkel und Wandungsfragment. Lippe und oberer Teil des von oben in die Mündung eingreifenden Henkels“ bemalt. „Die Schulterverzierung über Horizontalstreifen, Efeuranke mit neu ansetzenden Rankenstielen und sechspunktigen, rosettenartigen Korymben, wird gegen Halsansatz durch Profilirung abgegrenzt.“ (Braun – Haevernick 1981, 60-61) Efeuranke 5 a. b) Mündungs- und Wandungsfragmente. Feingeschlämmter Ton. Feiner Finish.“ Lippe bemalt über tongrundig „konkav eingezogenem Hals, der sich von der ausladenden Schulter durch einen Profilirung absetzt. Als Schulterdekoration wird unten durch zwei Horizontalstreifen abgegrenzt eine lockere Efeuranke, deren Rankenstiele aus verdünntem“ Glanzton „hingezo-gen werden, die Korymben schweben als Punktrosetten zwischen den Blättern.“ (Braun – Haevernick 1981, 60-61) Efeuranke 5 a. c) „Schulterfragmente. Unter dem Rund des angesetzten Henkels grenzen doppelte Horizontalstreifen eine Weinrebenranke als Schulterdekoration ab.“ (Braun – Haevernick 1981, 60-61) Vgl. Oinochoe in Heidelberg aus dem Kabirion, s. Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 23, 4. Alle Schnabelkannen aus dem Kabirion gleichen sich in Form, Ton und Ausführung. Gemäß der Fundlage sind sie in einem kurzen Zeitraum zwischen dem späten 5. und frühen 4. Jh. entstanden (Heimberg 1982, 82-83). „Sie sind eine erstaunliche, eigenständige Leistung der boiotischen Töpfer. Die sorgfältige Ausführung mag der Besonderheit der Kannen und ihrer eventuellen Bedeutung im kultischen Geschehen Rechnung getragen haben.“ (Heimberg 1982, 83); vgl. auch Sparkes – Talcott 1970, Abb. 12 Nr. 1450 (425-400). Abb. 13 Nr. 1586 (425-400); Thompson 1953, Taf. 32 Nr. 94. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 60-61 Nr. 279 Taf. 19, 1. 2.

### 280. Kreisel

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2176 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Westgelände, ab 95cm unter Meßpunkt, Niv.30.33 = 29.38/3“

*Ton* - /H. 7 / B. 8,1 / *Maler* Branteghemwerkstatt / *Dat.* 430-400 [Braun: 320/310]

*Kurzbes.* „Innen tongrundig. Großteil der Wandung sowie die Bodenspitze fehlen. Der Kreisel in Zylinderform mit neun über den Zylinder verteilten Rillen spitzt sich nach 5,8 cm kegelförmig zu, wovon jedoch nur der Ansatz erhalten ist. Zwischen drei (...) Horizontalstreifenbogen, die eingetiefte Rillen umschließen und selbst auf Profilen laufen und zwei Horizontalstreifen unten in der Mitte eine feine Efeuranke mit dreipunktigen Korymben. Auf der Oberseite neben dem Rand eine eingetiefte Rille und ein (...) Kreis.“ (Braun – Haevernick 1981, 61) Efeuranke 5 c. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 61 Nr. 280 Taf. 19, 3.

### 281. Randfragment eines Kreisels

*Mus.* Theben, Arch. Mus., Streufund / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Graben A“

*Ton* - /H. 3,4 / B. 7,6 / *Maler* Branteghemwerkstatt (?) / *Dat.* 430-400 (?) [Braun: letztes Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* „Auf der Oberseite vier Rillen bis zum Mittelloch. Auf der Außenseite drei Rillen bis zur Efeublattverzierung. Efeublätter mit langen Spitzen.“ (Braun – Haevernick 1981, 61) Efeuranke 5 b. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 61 Nr. 281 Taf. 19, 6.

### 282. Kreisel

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1506 e / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Graben A östl. Ew. Schn.34 Sch.8, Niv.29.90-29.70; 1,3m südl., 0,5-1,5 östl. B (Aufs.4) rotbraune Sch.“

*Ton* - /H. 9,2 / B. 6,9 / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* „Oben Rand und Spitze leicht bestoßen. Riß am Mittelloch. Zylindrischer Kreisel kegelförmig zugespitzt. Oben horizontale Deckplatte mit Mittelloch. Der Kreisel ist von Rillen überzogen bis auf die Mittelzone mit einer Efeuranke und bis auf das breite Band um das obere Mittelloch. Dazu gliedern fünf Firnisbänder, eins oben, vier an der Kegelspitze, den Kreisel.“ (Braun – Haevernick 1981, 61) Efeuranke 5 c. *Lit.* Bruns 1967, 242 Abb. 17; Braun – Haevernick 1981, 61 Nr. 282 Taf. 19, 4.

### 283a. Glocke / b. Randfragment einer Glocke

*Mus.* Theben, Arch. Mus., A69 / A 299 / A 349 / A 399 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „ES 0,5-1,75m nördl. Tempel (Graben A) Niv.28.90-28.72“ (A 69), „Keil 2, Graben C [B], 1,90m südl. St. 55, Niv.31.64-31.74; entspr. Schn.11 Sch.10/2. Beutel von U. Heimberg aufgelöst 1968“ (A 299), „Unt. Rundbau Einfüllschicht über Estrich“ (Inv. A 349) o. „Nordwand REB Fundament Südseite, Niv.29.30“ (A 349), „Unt. Rundbau Füllschicht“ (Inv. A 399) o. „Graben 5, Keil 2, 1,90m südl. ST 55, Niv.31.64-31.74“ (A 399)

*Ton* - /H. a) 3,5 / b) 5,4 / B. a) 2,25 oben / 11,1 unten / *Maler* - / *Dat.* 4. Jh. [Braun: a) 1. Vt. 3. Jh.]

*Kurzbes.* a) Gipsergänzungen, Glanzton „grauschwarz bis hellbraun. Leicht geschwungene Glockenform mit ausstehendem unteren Rand. Über dem oberen“ Loch „Schlaufe als Griff. Eingeteilt in Streifenzonen werden die beiden mittleren in der Mitte durch doppelte Horizontalstreifen getrennt, nach oben und unten je durch einen schmalen und breiten Firnisstreifen abgeschlossen. In der oberen Zone eine gewellte Efeuranke mit herzförmigen Blättern und gepunkteten Korymben, in der unteren ein breites Band senkrechter Spiralenfedern.“ (Braun – Haevernick 1981, 61) Glocken mit ausgestelltem Rand datieren ins 4. Jh. v. Chr., s. Villing 2002, 253. Efeuranke 6 a. b) Wahrscheinlich von ähnlicher Form wie **283 a** mit breitem bemalten Rand und darüber Lotus-Palmetten-Fries? *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 61 Nr. 283 Taf. 19, 9; 10; <<https://arachne.dainst.org/entity/1167135>> (29.09.2020).

### 284a-b. Randfragment einer Glocke

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 605 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Treppenstr. Nordteil, Fundstelle 13 (s. Skizze Beobachtungsbuch nach K500 Inv.)“

*Ton* - /H. a) 4 / b) 7,4 / B. a) 5,4 / b) 5,3 / *Maler* - / *Dat.* 5./4. Jh.

*Kurzbes.* a) „Oberer Teil mit Henkelgriff fehlt. Kegelförmiger Körper mit drei braunschwarzen Firnisstreifen auf nicht so fein geglättetem Ton, grob geschlamm.“ (Braun – Haevernick 1981, 61) b) „Kegelförmiger Körper oben geöffnet und mit Schlaufengriff. Mit rotem verdünntem“ Glanzton „am oberen und unteren Rand je zwei Firnisstreifen.“ (Braun – Haevernick 1981, 61) *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 61 Nr. 284 Taf. 19, 5; Villing 2002.

**285. ringförmige Öllampe**

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 937 / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Opfergrubenbau östl. äußere Steinsetzung, unter Mauerniv. d.h. Aufsicht 15 Abschnitt 34“

*H.* 2,3 / *B.* 8,7 außen / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370 (?) [Braun: Wende 4./3. Jh.]

*Kurzbes.* „Äußerer Wandungsteil mit Öffnungsloch fehlt. Ringförmig mit Standplatte, Wandung leicht konvex. Auf der Decke drei Dochtlöcher. Oben Streifenverzierung mit Eierstabstempel, seitlich Efeuranke mit langspitzigen Blättern.“ (Braun – Haevernick 1981, 62) Efeuranke 5 b. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 62 Nr. 285 Taf. 19, 7; 8.

**286. Kabirenskyphos (1 Griffsteg)**

*Mus.* Amsterdam, Allard Pierson Stichting Coll., 582 / *FO* „gefunden nahe bei Theben“ / aus Eretria / *Prov.* 1904 in Paris durch Musée Scheurleer (Le Haye) erworben; 1934

*Ton* hellbraun, z. Tl. grau; hellbrauner Überzug / *H.* 13,2 / *B.* 14-14,5 / *Maler* Pan-Satyr-Maler / *Dat.* 430-400 [Braun: 1. Jahrzehnt 3. Jh. / CVA: Ende 5. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarz-bräunlicher Glanzton. Die Innenseite ist vollständig mit Glanzton überzogen. Die untere Hälfte der Wandung ist mit einem breiten Band bemalt, das ober- und unterhalb von einem dünnen Streifen gerahmt wird. Sehr schmaler Randstreifen. Auf Boden Kreis mit konzentrischem Punkt. Auf Seite A ist ein nackter, bärtiger Mann im Profil nach rechts mit Hängebauch, voluminösem Hintern und langem Phallos dargestellt. Mit dem rechten Arm holt er mit einer Peitsche aus. Der linke Arm ist gesenkt und hält eine Leine, an die ein Adler am Fuß gebunden ist. Der Vogel sitzt mit angelegten Flügeln im Profil nach rechts auf dem Boden. Lunsingh Scheurleer vermutet eine Darstellung von Herakles und den stymphalischen Vögeln (CVA; ebenso Webster und Walsh). Die Figur trägt aber keinerlei Attribute des Herakles und es ist nur ein Vogel abgebildet (ebenso Bruns). Auf Seite B ist ebenfalls ein bärtiger Mann gezeigt. er läuft nach rechts, den linken Arm nach hinten geführt, in der gesenkten Rechten einen Zweig. Rechts von ihm ein übergroßer mit den Flügeln schlagender Vogel im Profil nach rechts. Braun interpretiert den Mann auf Seite A als Weidmann, der den Vogel mit der Peitsche antreibt. Auf Seite B wird der Vogel riesengroß und der Falkner entflieht vor Schreck (Braun – Haevernick 1981, 22). *Lit.* AA 1893, 63; CVA Musée Scheurleer (Le Haye) (1) III G 5 Taf. 3, 2; Pfuhl 1923, 715; Ure 1927, Nr. 12; Wolters – Bruns 1940, 114 Nr. S 8 Taf. 57, 6; Webster 1960, 20 Nr. BV 4 (479); Webster - Green 1978, 62 Nr. BV 4; Braun – Haevernick 1981, 22. 62 Nr. 286 Taf. 24, 3-4; Walsh 2009, 173; CVA Amsterdam (6) 50-52. 51 Abb. 59 Taf. 333, 1-2 ; <<http://hdl.handle.net/11245/3.3085>> und <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/D5F27321-EC8B-4668-B803-3F79F3530613>> (29.09.2020).

**287. Randfragment**

*Mus.* Amsterdam, Allard Pierson Stichting Coll., 330 / *FO* Kabirion bei Theben / *Prov.* 1888 aus Slg. Rhousopoulos (?) durch Musée Scheurleer (Le Haye); 1902

*Ton* pink-orange; hellbrauner Überzug / *H.* 4,8 / *B.* 4,7 / *Dm.* ehe. 14 / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Braun: 3. Vt. 4. Jh. / CVA: Ende 5. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarz-bräunlicher Glanzton. Innenseite vollständig mit schwarzem Glanzton bemalt. Randstreifen, darunter leichte Ritzlinie. Kopf und nackter Oberkörper eines unbärtigen Mannes mit struppigem Haar und weit vorgerutschtem Petasos auf der Stirn. rechter Arm zurückgenommen. Rechts Glanztonrest. Wahrscheinlich ein Jäger, vgl. **298, 303** und **379**. *Lit.* CVA Musée Scheurleer (Le Haye) (1) III G 5 Taf. 3, 4; Wolters – Bruns 1940, 99 Nr. K 12; Braun – Haevernick 1981, 62 Nr. 287; CVA Amsterdam (6) 52 Taf. 333, 5; <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/10E69EEE-18D1-41BE-98DC-5B72E79A5661>> (29.09.2020).

**288. Kabirenskyphos (1 Griffsteg)**

*Mus.* Amsterdam, Allard Pierson Stichting Coll., 583 / *Prov.* 1904 in Paris durch Musée Scheurleer (Le Haye) erworben; 1934

*Ton* hellbraun, hellbrauner Überzug / *H.* 10,7 / *Dm.* 11 / *Maler* Floral / *Dat.* 430-350 [CVA: 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarz-bräunlicher Glanzton. Die Innenseite ist vollständig mit Glanzton überzogen. Dicker Randstreifen, zwei schmale mittige Wandungsstreifen. Untere Hälfte des Fußes ebenfalls bemalt. Beerenranke. *Lit.* CVA Musée Scheurleer (Le Haye) (1) III G 5 Taf. 3, 3; Braun – Haevernick 1981, 62 Nr. 288; CVA Amsterdam (6) 52 Abb. 60 Taf. 333, 3-4; <<http://hdl.handle.net/11245/3.2837>> und <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/E141BD5C-E2A7-4359-BE32-EA1F9F906520>> (29.09.2020).

**289. Kabirenskyphos (1 Griffsteg)**

*Mus.* Athen, NM, 424 / *FO* Böotien (Kabirion)

*Ton* hellgelb / *H.* 24 (rek.) / *Dm.* ehem. 23,3 / *Maler* Karlsruher Kabirmaler [Braun: Mysterienmaler] / *Dat.* 430-400 [Braun: Ende 5.-Anfang 2. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Randstreifen, dreigliedriger Bodenstreifen. Beide Henkel, die Rückseite und das untere Gefäßdrittel sind ergänzt. Für die Beschreibung s. *D. VI. 4. Die Kabirenbecher 289 und 292 – Darstellungen von Riten?* *Lit.* Winnefeld 1888, 422; Collignon – Couve 1902, Nr. 1132; Lorimer 1903, 137-138. 137 Abb. 3; Pfuhl 1923 716 Abb. 614; Lapalus 1935, 17-19. 19 Abb. 3; Wolters – Bruns 1940, 108 Nr. M 6 Taf. 33, 1; EAA 2 (1959) 240. 240 Abb. 363 s. v. Cabirici, vasi (P.E. Arias); Prudhommeau 1965/66, §31. 197 Abb. 35 (Tänzerin); Braun – Haevernick 1981, 62 Nr. 289; Loucas-Durie 1992, 107-115. 108-109 Abb. 1-2; Dumas 1998, 49 Abb. 1; Schachter 2003, 131-132; Philippaki1975, 142-143 Nr. 424 Taf. 65 und Rückumschlag; Walsh 2009, 116; Mitchell 2009, 268 Abb. 138; <[https://www.searchculture.gr/aggregator/edm/TAPA/000054-11631\\_12574](https://www.searchculture.gr/aggregator/edm/TAPA/000054-11631_12574)> <[https://www.searchculture.gr/aggregator/digital-files-from-preservator/edm-record/TAPA/000054-11631\\_12574](https://www.searchculture.gr/aggregator/digital-files-from-preservator/edm-record/TAPA/000054-11631_12574)> <<http://collections.culture.gr/ItemPage.aspx?ObjectID=1513&LocationID=18&MainKindID=1&periodstring=41>> (27.09.2020); <[https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Kabeiric\\_Skyphos\\_Procession\\_towards\\_Sanctuary.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Kabeiric_Skyphos_Procession_towards_Sanctuary.jpg)> (29.09.2020).

**290. Kabirenskyphos (2 Griffstege)**

*Mus.* Athen, NM, 426 / *FO* Theben, Grabfund (?)

*Ton* hellbeige / *H.* 17,6 / *Dm.* 15,8 / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Braun: 3.Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton. Die Innenseite ist vollständig bemalt. Drei gleichmäßig dicke Bodenlinien, darunter durchgehende Efeuranke 2 c nach rechts. Der hohe mehrfach profilierte Fuß ist in der untere Hälfte bemalt. Ebenso die Fußinnenseite. Auf der Bodenmitte drei konzentrische Ringe (von außen nach innen: dick, dünn, dünn) mit zentralem Punkt. Die Henkel sind tongrundig. Für eine Beschreibung von Seite A s. *D. VI. 2. Bilder in der Ikonographie griechischer Weihreliefs*. Auf Seite B befindet sich eine linksläufige Rebranke mit sieben Trauben. *Lit.* Collignon – Couve 1902, Nr. 1138; Praktika 1892, 102; Wolters – Bruns 1940, 101 Nr. K 25 Taf. 33, 2; 51, 4; Hemberg 1950, 199; Braun – Haevernick 1981, 62 Nr. 290; Daumas 1998, 67. 90 Abb. 35; Rückert 1998, 141. 198-199. 242 Nr. 20; Mitchell 2009, 266 Abb. 135; <[https://www.searchculture.gr/aggregator/edm/TAPA/000054-11631\\_12577](https://www.searchculture.gr/aggregator/edm/TAPA/000054-11631_12577)> <[https://www.searchculture.gr/aggregator/digital-files-from-preservator/edm-record/TAPA/000054-11631\\_12577](https://www.searchculture.gr/aggregator/digital-files-from-preservator/edm-record/TAPA/000054-11631_12577)> (29.09.2020).

#### 291. Kabirenskyphos (1 Griffsteg, 1 Griffdorn)

*Mus.* Athen, NM, 425 / FO Theben, Grabfund (?)

*Ton* hellbeige / *H.* 17,8 / *Dm.* 16,7 / *Maler* Mystenmaler I / *Dat.* 420-370 [Braun: Ende 5.-Anfang 2. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Brauner matter Glanzton. Randstreifen, zwei Bodenlinien, Gefäßbasis schwarz bemalt, ebenso Fußring. Auf dem Boden drei konzentrische Ringe (dünn, dick, dünn) um Mittelpunkt. Innenseite ist vollständig bemalt. Henkel sind tongrundig. Für eine Beschreibung der figürlichen Darstellung s. *D. V. 2a) Frenetische Tänzer*. Auf Seite B eine Rebranke, die aus einem doppelten, in sich verschlungenen Stamm erwächst. *Lit.* Collignon – Couve 1902, Nr. 1137; Praktika 1893, 105; Wolters – Bruns 1940, 106 Nr. M 3 Taf. 33, 4; 53, 5; Braun – Haevernick 1981, 62 Nr. 291; Himmelmann 1994, 117; Daumas 1998, 33. 57 Abb. 23; Vorderseite <[https://www.searchculture.gr/aggregator/edm/TAPA/000054-11631\\_12575](https://www.searchculture.gr/aggregator/edm/TAPA/000054-11631_12575)> und <[https://www.searchculture.gr/aggregator/digital-files-from-preservator/edm-record/TAPA/000054-11631\\_12577](https://www.searchculture.gr/aggregator/digital-files-from-preservator/edm-record/TAPA/000054-11631_12577)> Rückseite: <[https://www.searchculture.gr/aggregator/digital-files-from-preservator/edm-record/TAPA/000054-11631\\_12576](https://www.searchculture.gr/aggregator/digital-files-from-preservator/edm-record/TAPA/000054-11631_12576)> <[https://www.searchculture.gr/aggregator/edm/TAPA/000054-11631\\_12576](https://www.searchculture.gr/aggregator/edm/TAPA/000054-11631_12576)> (29.09.2020).

#### 292. Kabirenskyphos (1 Griffsteg, 1 Griffdorn) (Abb. 37)

*Mus.* Athen, NM, 427 / FO Theben, Grabfund (?)

*Ton* hellbeige / *H.* 15,3 / *Dm.* 14,2 / *Maler* Mystenmaler I / *Dat.* 420-370 [Braun: Ende 5.-Anfang 2. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Weitgehend ungebrochen. Schwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. In der Henkelzone Rebranke, darunter zwei schmale Horizontalstreifen. Umalufende figürliche Bemalung im unteren Gefäßdrittel. Fuß außen und innen bemalt, Kehlung tongrundig belassen. Auf dem Boden drei konzentrische Ringe, in der Abfolge dünn, dick, dünn um einen zentralen Punkt. Für eine Beschreibung s. *D. VI. 4. Die Kabirenbecher 289 und 292 – Darstellungen von Riten?* *Lit.* Collignon – Couve 1902, Nr. 1136; Praktika 1892, 100; Wolters – Bruns 1940, 106 Nr. M 2 Taf. 33, 3; 53, 3; Braun – Haevernick 1981, 62 Nr. 292; Webster - Green 1978, 63 Nr. BV 8; Daumas 1998, 33. 63. 56 Abb. 22; Mitchell 2009, 268.

#### 293. Kabirenskyphos (1 Griffdorn) (Abb. 44)

*Mus.* Athen, NM, 438 / FO Böotien / Prov. Geschenk von D. Mpéllou

*Ton* - / *H.* 6 / *Dm.* 6 / *Maler* 'Erstlingswerk' / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* „Schwarz profilierter Fuß, schmaler Randstreifen oben, doppelte Bodenlinie; diese schneidet eine in Umrißlinie gezeichnete Figur mitten durch. Der Mann eilt nach links hin, in der Linken trägt er eine Platte mit Speisen und Zweigen, in der Rechten eine zweiendige Binde vor ihm Staude.“ (Wolters – Bruns 1940, 118) Auf der Rückseite befindet sich eine Blattranke. Für eine Beschreibung s. *D. VII. 1. Unreife Malweise auf sorgfältig getöpferten Gefäßen*. *Lit.* Collignon – Couve 1902, Nr. 1140; Wolters – Bruns 1940, 118 Taf. 19, 9; Braun – Haevernick 1981, 62 Nr. 293.

#### 294. Kabirenskyphos (2 Griffstege) (Abb. 46)

*Mus.* Athen, NM, 542 / FO Aigina (?), wohl aber Böotien

*Ton* - / *H.* 19,6 / *Dm.* 19,9 / *Maler* 'Erstlingswerk' / *Dat.* 430-350 [Bruns: Ende 5. / Braun: 380/370]

*Kurzbes.* Schwarzer leicht glänzender Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Randstreifen und mittiger breiter Horizontalstreifen. Der Fuß ist bemalt. Der Boden ist tongrundig, wie auch die Henkel. Für eine Beschreibung des floralen Dekors s. *D. VII. 1. Unreife Malweise auf sorgfältig getöpferten Vasen*. *Lit.* Collignon – Couve 1902, Nr. 1133; Wolters – Bruns 1940, 116 Nr. S 19 Taf. 19, 10; Braun – Haevernick 1981, 62 Nr. 294.

#### 295. Kabirenskyphos (1 Griffsteg, 1 Griffdorn)

*Mus.* Athen, NM, 543 / FO Aigina (?), wohl aber Böotien

*Ton* - / *H.* 15,5 / *Dm.* 16,8 / *Maler* 'Erstlingswerk' / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Schwarzer leicht glänzender Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Schmäler Randstreifen und mittiger breiter Horizontalstreifen. Der Fuß ist bemalt. Auf der Bodenmitte konzentrischer Kreis um Mittelpunkt. Die Henkel sind tongrundig. Für eine Beschreibung des floralen Dekors s. *D. VII. 1. Unreife Malstil auf sorgfältig getöpferten Vasen*. *Lit.* Collignon – Couve 1902, Nr. 1135; Wolters – Bruns 1940, 117 Nr. S 21 Taf. 59, 1; Braun – Haevernick 1981, 62 Nr. 295.

#### 296. Kabirenskyphos (1 Griffsteg) (Abb. 10)

*Mus.* Athen, NM, 545 / FO Megara (?), wohl aber Böotien

*Ton* - / *H.* 13,2 / *Dm.* 13,2 / *Maler* Pan-Satyr-Maler / *Dat.* 430-400 v. Chr. [Braun: letztes Viertel 4. Jh. v. Chr.]

*Kurzbes.* Rötlich-brauner matter Glanzton. Innenseite vollständig rot bemalt ('intentional red'). Breiter Randstreifen, zwei schmalere Bodenstreifen. Der Fuß ist innen und außen bemalt, rot vom Fehlbrand. Auf der Bodenfläche zwei konzentrische Ringe um einen Mittelpunkt. Für eine Beschreibung von Seite A und B s. *D. V. 1b) Die dionysischen Dreifigurengruppen*. *Lit.* Winnefeld 1888, 414 Anm. 2; Collignon – Couve 1902, Nr. 1139; Wolters – Bruns 1940, 114 Nr. S 6 Taf. 32, 1-2; 57, 2; Braun – Haevernick 1981, 62 Nr. 296; Mitchell 2009, 256.

#### 297. Kabirenskyphos (2 Griffdorne) (Abb. 4; 38; Deckblatt)

Mus. Athen, NM, 10466 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

Ton - / H. 30,5 / Dm. 29 / Maler Rebrankengruppe / Dat. 430-400 [Braun: spätes 3. Vt. 4. Jh. (vor 335) / Binsfeld: 4. Jh.]

*Kurzbes.* Aus zahlreichen Scherben zusammengesetzt. Schwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Schmäler Randstreifen, dreigliedriges Band um Gefäßmitte. Darunter Weinblattranke mit abwechselnd schwarzen und weißen Blättern. Fuß und Henkel sind ergänzt. Größter im Kabirion gefundener Skyphos. Für eine Beschreibung der Darstellung des Symposions s. *D. V. 3 Bilder vom Gelage*; für Seite B s. *D. VI. 2. Bilder in der Ikonographie griechischer Weihreliefs. Lit.* Winnefeld 1888, 417. 421; Collignon – Couve 1902, 356; Lapalus 1935, 15-17. 16 Abb. 2; Bruns 1939, 595-596 Abb. 7; Wolters – Bruns 1940, 96-97 Nr. K 2 Taf. 6. 7; 17, 3; Hemberg 1950, 198; Braun – Haevernick 1981, 12. 18. 26. 28. 62 Nr. 297; LIMC VIII 1 Suppl. (1997) 824 Nr. 26 mit Abb. s. v. Megaloi Theoi (D. Vollkommer-Glökler); Daumas 1998, 34. 51 Abb. 5; Schachter 2003, 124-125. 131; Mitchell 2009, 259. 266; <<https://arachne.dainst.org/entity/1148784>> (29.09.2020).

### 298. Kabirenskyphos (2 Griffstege)

Mus. Athen, NM, 12547 / FO Kabirion bei Theben / Prov. ehemals Slg. Lambros

Ton - / H. 18,7 / Dm. 16,9 / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370

*Kurzbes.* Dunkler schwarzbrauner matter Glanzton. Breiter Wandungsstreifen mit Aussparungen am oberen und unteren Rand. Der Standing des hohen mehrfach profilierten Fußes ist innen und außen bemalt, wie auch die Innenseite des Gefäßes. Auf dem Boden drei konzentrische Kreise in der Abfolge dünn, dick, dünn. Für eine Beschreibung der Darstellungen auf Seite A und B s. *D. IV. 1b) Jäger jagen Fuchs, Hase, Reh und Eber. Lit.* Wolters – Bruns 1940, 98 Nr. K 7 Taf. 26, 1-2; 50, 8; Braun – Haevernick 1981, 62 Nr. 298; Mitchell 2009, 262.

### 299. Kabirenskyphos (2 Griffstege)

Mus. Athen, NM, 12880 / FO angeblich Kabirion bei Theben

Ton - / H. 16,9-17,4 / Dm. 15 / Maler Mysteriemaler I / Dat. 420-370 [Braun: Ende 5.-Anfang 2. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* In wenige Fragmente zerbrochen. Grau-brauner matter Glanzton. Innenseite ist vollständig bemalt. Breiter Randstreifen, zwei Bodenstreifen und Streifen oberhalb des Fußes. Der Fuß ist außen und innen bemalt. Auf der Außenseite des Bodens abwechselnd ein dünner, breiter und dünner Kreis mit zentralem Punkt. Der Becher war in mehrere große und kleinere Fragmente zerbrochen. Teile des Bodens und der Wandung sind intakt geblieben. Für eine Beschreibung der Darstellung s. *D. II. 3. Die Pygmäen auf den Kabirenbechern. Lit.* Wolters – Bruns 1940, 108 Nr. M 8 Taf. 54, 2; Braun – Haevernick 1981, 62 Nr. 299; Vorderseite: <[https://www.searchculture.gr/aggregator/digital-files-from-preservator/edm-record/TAPA/000054-11631\\_13880](https://www.searchculture.gr/aggregator/digital-files-from-preservator/edm-record/TAPA/000054-11631_13880)> <[https://www.searchculture.gr/aggregator/edm/TAPA/000054-11631\\_13880](https://www.searchculture.gr/aggregator/edm/TAPA/000054-11631_13880)> <<https://arachne.dainst.org/entity/221437>> ; Rückseite: <[https://www.searchculture.gr/aggregator/digital-files-from-preservator/edm-record/TAPA/000054-11631\\_13879](https://www.searchculture.gr/aggregator/digital-files-from-preservator/edm-record/TAPA/000054-11631_13879)> <[https://www.searchculture.gr/aggregator/edm/TAPA/000054-11631\\_13879](https://www.searchculture.gr/aggregator/edm/TAPA/000054-11631_13879)> (29.09.2020).

### 300. Kabirenskyphos (2 Griffstege)

Mus. Athen, NM, 22591 / Prov. Slg. Rousopoulos

Ton - / H. - / Dm. - / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370

*Kurzbes.* Schmäler Randstreifen, dreigliedriges Band um Gefäßmitte. Knapp darunter Efeuranke 5 b nach rechts. Unterhalb des Rands Rebranke jeweils nach links. Fußprofilierung schwarz bemalt. Die Henkeloberseiten scheinen ebenfalls bemalt zu sein. Für eine Beschreibung der Darstellung auf Seite A s. *D. IV. 2. Bilder von Athleten*; für Seite B s. *D. V. 3 Bilder vom Gelage. Lit.* Unpubliziert. Avronidaki 2007, 102 Anm. 567.

### 301. Kabirenskyphos (1 Griffsteg)

Mus. Athen, Kanellopoulos Mus., 690 / Ton leicht orange

H. 13,4-13,7 / Dm. 15,5 / Maler Pat-Satyr-Maler / Dat. 430-400

*Kurzbes.* Aus zahlreichen Fragmenten zusammengesetzt. Bis auf die figürliche Bemalung tongrundig belassen. Innen schwarzer bis brauner Glanzton. Auf dem Gefäßboden schwarzer Punkt mit konzentrischem Kreis. Umlaufend hügelige Linie. Für eine Beschreibung s. *D. IV. 1b) Jäger jagen Fuchs, Hase, Reh und Eber. Lit.* Maffre 1975, 504-506. 505 Abb. 47 a-c; Braun – Haevernick 1981, 62 Nr. 301; Brouskari 1985, 53 mit Abb.; Brouskari 2002, 50 mit Abb.

<[https://www.searchculture.gr/aggregator/edm/TAPA/000054-11631\\_13964](https://www.searchculture.gr/aggregator/edm/TAPA/000054-11631_13964)>

<[https://www.searchculture.gr/aggregator/digital-files-from-preservator/edm-record/TAPA/000054-11631\\_13964](https://www.searchculture.gr/aggregator/digital-files-from-preservator/edm-record/TAPA/000054-11631_13964)>

(27.09.2020)

### 302. Zwei Randfragmente eines Kabirenskyphos (?) (Abb. 40)

Mus. Athen, NM, 10426 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „in mehreren Stücken am 31. Dezember und 2. Januar nördlich außerhalb dieser [nördlichen] Grenzmauer zu Tage kam, das zugehörige Bruchstück mit Saty(ra) aber am 14. April südlich vom Tempel, innerhalb des Fundamentes O.“

Ton 7,5 YR 7/6 / H. 11,7 / 5,3 / Dm. ehem. 25 / Maler Kabirmaler / Dat. 410/400 [Szanto: 1. Vt. 4. Jh. / Braun: 410-400 / Bruns: nach 440 / Vollkommer-Glökler: Ende 5./Anfang 4. Jh.]

*Kurzbes.* Violettbrauner bis schwarzer Glanzton auf gelblichem Tongrund. Die Binnenzeichnung ist in Ritzung und weißer Deckfarbe aufgetragen. Die Innenseite ist gleichmäßig glänzend schwarz. Den oberen Abschluss des Bildfeldes bildet ein breiter schwarzer Streifen. Alle Personen sind durch Beschriften benannt, s. Tab. 5. Für eine Beschreibung der erhaltenen Darstellung s. *D. VI. 3. Bilder von Kabiros und Pais.* Das abgebildete Karchesion ist laut Heimberg um die Mitte oder in die 2. H. 5. Jh. zu datieren, vgl. Heimberg 1982, Taf. 4 (Karchesion Form 1). Braun sieht hingegen eine deutlich Nähe zu attischen Kantharoi mit flachem Fuß, vgl. CVA Oxford (2) Taf. 52, 12; Sparkes – Talcott 1970, Nr. 628 (um 450). Nr. 629 (um 430). Dieser Typus läuft vom 2. Vt. 5. Jh. bis um 400. Vgl. aber den böotischen Kantharos, s. CVA Kassel (1) Taf. 47, 9. *Lit.* Winnefeld 1888, 420-421 Taf. 9; Kern 1890; Collignon – Couve 1902, Nr. 1142; Romagnoli 1907, 163 Abb. 15; Perrot – Chipiez 1914, Abb. 194; Reinach 1924, 122-124 Abb. 72; RE 10, 2 (1919) 1440-1441 (O. Kern); RE 15, 2 (1932) 2216-2217; Lapalus 1935, 9-15. 10 Abb. 1; Wolters – Bruns 1940, 96 K1 Taf. 5; 44, 1; Binsfeld 1956, 16; Sparkes 1967, 125 Abb. 2; Braun

– Haevernick 1981, 2. 6-7. 28. 62 Nr. 302 Taf. 22, 1-2; LIMC I 1 (1984) 417 Nr. 32 s. v. Aithiopes (F.M. Snowden Jun.); LIMC VII 1 (1994) 143 Nr. 1 s. v. Pais (D. Vollkommer-Glökler); LIMC VIII 1 Suppl. (1997) 824 Nr. 25 s. v. Megaloi Theoi (D. Vollkommer-Glökler); Moret 1991, 232-236. 245-247 Abb. 6-10; Himmelmann 1994, 89 mit Anm. 4; Schachter 2003, 124 Abb. 5. 9. 131; Wachter 2001, 21-22 Nr. BOI 16; Mitchell 2009, 257-260. 259 Abb. 130;  
<<http://collections.culture.gr/ItemPage.aspx?ObjectID=1625&LocationID=18&MainKindID=1&periodstring=41>> und  
<<https://arachne.dainst.org/entity/1376458>> und <[https://www.searchculture.gr/aggregator/edm/TAPA/000054-11631\\_12899](https://www.searchculture.gr/aggregator/edm/TAPA/000054-11631_12899)>  
(29.09.2020).

### 303. Kabirenskyphos (2 Griffstege)

Mus. Athen, NM, 10429 / 10425 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

Ton - / H. 20,3 / Dm. 17-17,5 / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370 [Braun: 3. Vt. 4. Jh. / Simantoni-Bournia: Mitte 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzbrauner matter Glanzton. Die Innenseite ist vollständig bemalt. Schmalere Randstreifen und breiter Streifen um die Gefäßmitte. Unterer Teil des Standrings, Fußkehlung und Innenseite des Standrings sind bemalt. Der Gefäßboden wurde tongrundig belassen. Für eine Beschreibung der Jagdszene auf Seite A s. D. III. 1c) *Kephalos, Lailaps und der teumessische Fuchs*. Lit. Winnefeld 1888, 421; Lorimer 1903, 138 Abb. 4; Wolters – Bruns 1940, 43. Nr. 54. 98 K9 Taf. 10-11; 44,4; Braun – Haevernick 1981, 63 Nr. 303; LIMC VI (1992) 5 Nr.34 s. v. Kephalos (E. Simantoni-Bournia); Wachter 2001, 24 Nr. BOI 23. 293 Nr. § 423; s. auch Tab. 5; Walsh 2009, 185 Abb. 66. 185-186; Mitchell 2009, 263;

<[https://www.searchculture.gr/aggregator/edm/TAPA/000054-11631\\_12579](https://www.searchculture.gr/aggregator/edm/TAPA/000054-11631_12579)>

<[https://www.searchculture.gr/aggregator/digital-files-from-preservator/edm-record/TAPA/000054-11631\\_12579](https://www.searchculture.gr/aggregator/digital-files-from-preservator/edm-record/TAPA/000054-11631_12579)>

(29.09.2020).

### 304. Rand- und Wandungsfragmente (Abb. 9)

Mus. Athen, NM, 10465 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

Ton - / H. 20,9 (rek.) / Dm. 21,8 (rek.) / Maler Pan-Satyr-Maler [Braun: nicht Satyr-Maler] / Dat. 430-400 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Der Boden, große Teile der Gefäßbasis und Wandung sowie beide Henkel sind ergänzt. Schwarzer matter Glanzton.

Die Innenseite ist vollständig bemalt. Schmalere Randstreifen und schmale Bodenlinie. Knapp darunter schwarz bemalte Gefäßbasis (?). Für eine Beschreibung beider Gefäßseiten s. D. V. 1b) *Die dionysischen Dreifigurengruppen*. Der Kantharos in Händen des Satyrs mit erigiertem Glied entspricht der Form Heimberg 1, s. Heimberg 1982, Taf. 1 Nr. 3 (Mitte 5. Jh.). Taf. 1 Nr. 10 (2. H. 5. Jh.). Lit. Wolters – Bruns 1940, 113 Nr. S 1 Taf. 13-14; Braun – Haevernick 1981, 22. 63 Nr. 304;

<<http://collections.culture.gr/ItemPage.aspx?ObjectID=1532&LocationID=18&MainKindID=1&periodstring=41>>

(27.09.2020).

### 305. Randfragment (Abb. 39)

Mus. Athen, NM, 10530 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

Ton - / H. 10,9 / B. - / Maler Kabirmaler / Rebrankengruppe / Dat. 420-370

*Kurzbes.* Schwarzbrauner, sehr fleckiger Glanzton. Randstreifen, dreifache Bodenlinie. Für eine Beschreibung der Darstellung s. D. VI. 3. *Bilder von Kabiros und Pais*. Für die Datierung der abgebildeten Kantharosform s. 302. Lit. Wolters – Bruns 1940, 97 Nr. K 3 Taf. 8, 1; Braun – Haevernick 1981, 63 Nr. 305; LIMC VIII 1 Suppl. (1997) 824 Nr. 27 s. v. Megaloi Theoi (D. Vollkommer-Glökler).

### 306. Wandungsfragment

Mus. Athen, NM, ohne Inv.nr. / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

Ton - / H. 7,5 / B. - / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370

*Kurzbes.* „Randscherbe mit Oberkörper eines unbärtigen Gelagerten; roter Firmis außen und innen; über dem Kopf Reste einer Efeuranke.“ (Wolters – Bruns 1940, 97) Lit. Wolters – Bruns 1940, 97 Nr. K 5 Taf. 44, 2; Braun – Haevernick 1981, 63 Nr. 306.

### 307. Wandungsfragment

Mus. Athen, NM, 2043 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

Ton - / H. 4,5 / B. 4,7 / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370

*Kurzbes.* „Rechte Hälfte vom Oberkörper eines auf Kline Gelagerten mit Kissen, rechts davon Unterkörper eines zweiten, der einen Kantharos auf die Knie aufstützt. Vor den Kline auf der Fußleiste (?) Speisen, zwischen den Kline Punkte; außen und innen schwarzer Firmis.“ (Wolters – Bruns 1940, 97-98) Der Kantharos ähnelt solchen der Form 6 von Heimberg, s. Heimberg 1982, 129 Nr. 73-86 Taf. 6 (1. Vt.-3. Vt. 4.Jh.). Braun hat zwei Nummern an dieses Fragment vergeben, 307 und 350. Lit. Wolters – Bruns 1940, 97-98 Nr. K 6 Taf. 44, 3; Braun – Haevernick 1981, 63 Nr. 307 sowie 64 Nr. 350.

### 308. Drei Wandungsfragmente

Mus. Athen, NM, 10530 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

Ton - / H. a) 6,5 / b) 7,8 / c) 13,4 / B. a) 4,3 / b) 10 / c) 15 / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370

*Kurzbes.* Ungleichmäßig schwarzbrauner Glanzton, Innenseite rotbraun. a) (Wolters – Bruns 1940, Taf. 44, 7): „Vorderteil eines nach rechts hin laufenden, sich umblickenden Fuchses oder Hundes.“ (Braun – Haevernick 1981, 98) b) (Braun – Haevernick 1981, Taf. 16, 3; 44, 8): „Sehr hochbeiniger Fuchs nach rechts.“ (Braun – Haevernick 1981, 98) c) (Braun – Haevernick 1981, Taf. 16, 2; 44, 9): Spitz im Sprung nach links. Darüber Rebranke. Lit. Wolters – Bruns 1940, 98 Nr. K 10 Taf. 16, 2-3; 44, 7-9; Braun – Haevernick 1981, 63 Nr. 308.

### 309. Wandungsfragment

Mus. Athen, NM, 10530 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

Ton - / H. 5,7 / B. - / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Außen grauschwarzer, innen graubrauner Glanzton. Kopf und Schultern eines bärtigen Mannes. Links neben seinem Hinterkopf Rest einer Beischrift [---]KYΩN, s. Tab. 3 und 5. Szanto 1890, 411, betont, dass die Beischrift aus ionischen Buchstaben besteht – Omega und Ypsilon. Somit wäre die Scherbe frühestens um 400 zu datieren. Wachter sieht die Ergänzung zu Kywn als nicht zwingend. Der kurze Strich könnte auch ein Rho sein, da das kurzstrichige Rho in Bötien bis ins 4. Jh. verwendet wurde. Er rekonstruiert [---]PYΩN und ergänzt [AMΦIT]IPYΩN. *Lit.* Szanto 1890, 411; Wolters – Bruns 1940, 43 Nr. 55. 100 Nr. K 23 Taf. 8, 2; Braun – Haevernick 1981, 7 Anm. 50. 16. 27. 63 Nr. 309; IG VII, 4117; Wachter 2001, 24 Nr. BOI 24.

### 310. Wandungsfragment

*Mus.* Athen, NM, 10530 (?) / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton - / H.* 5,2 / *B.* - / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370 (?)

*Kurzbes.* Schwarzer Glanzton, Innenseite rot. Auf doppelter Bodenleiste Hinterbeine und Hoden eines Stieres. Vielleicht Teil eines Opferzuges mit Adoranten vgl. **290**, **297** und **389**. Vgl. stilistisch mit einem Stier auf dem Dinos der Branteghemwerkstatt in Kopenhagen, s. CVA Kopenhagen (4) Taf. 175, 5 b und die Stiere der Rebrankengruppe auf **297** und **389**. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 101 Nr. K 27 Taf. 44, 10; Braun – Haevernick 1981, 63 Nr. 310.

### 311. Wandungsfragment

*Mus.* Athen, NM, 10530 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton - / H.* 4,4 / *B.* - / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Schwarzer Glanzton. Oberkörper, Arme und Kopf eines Flöte spielenden Knaben. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 102 Nr. K 31 Taf. 44, 5; Braun – Haevernick 1981, 63 Nr. 311.

### 312a-b. Rand- und Wandungsfragment

*Mus.* Athen, NM, 10530 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton - / H.* ca. 9 / *B.* - / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Braunschwarzer Glanzton. Randstreifen, darunter Efeuranke '2 b'. Für eine Beschreibung der ersten Scherbe s.

*D. V. 2a) Frenetische Tänzer.* Auf der zweiten Scherbe laufen eine Gestalt im Himation und eine nackte Figur nach rechts. *Lit.*

Wolters – Bruns 1940, 102 Nr. K 33 Taf. 5-6; 44, 12-13; Braun – Haevernick 1981, 63 Nr. 312.

### 313. Wandungsfragment

*Mus.* Athen, NM, 10530 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton - / H.* 8,6 / *B.* - / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Links bekleidete Arme und Schultern eines Flötenspielers. Aulos und Kinn erhalten. Rechts davon nackter

glatzköpfiger Tänzer (?) nach links gerichtet. Seine Beine sind verloren. Darüber Reste einer Reb- oder Efeuranke. *Lit.* Wolters

– Bruns 1940, 102 Nr. K 32 Taf. 15, 2; Braun – Haevernick 1981, 63 Nr. 313.

### 314. Rand- und Wandungsfragmente

*Mus.* Athen, NM, 10530 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton - / H.* 8,6 / *B.* - / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Oberhalb dreigliedrigem Streifen links eine Mantelfigur mit Knotenstock, in der Mitte Akrobat auf dreibeinigem Tisch und rechts die Beine einer sitzenden, bekleideten Gestalt. Vielleicht eine Flötenspielerin (?). *Lit.* Winnefeld 1888, 424 Abb. 17;

Wolters – Bruns 1940, 102 Nr. K 36 Taf. 44, 11; Lapalus 1935, 22-24. 23 Abb. 4; Braun – Haevernick 1981, 63 Nr. 314.

### 315. Wandungsfragment

*Mus.* Athen, NM, 10530 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton - / H.* 8,3 / *B.* 6,2 / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Grauschwarzer Glanzton innen. Oberhalb dreigliedrigem Bodenstreifen Fußende einer Kline, darauf Beine und

Unterkörper einer nackten Gestalt. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 103 Nr. K 37 Taf. 15, 7; Braun – Haevernick 1981, 63 Nr. 315.

### 316. Fragment

*Mus.* Athen, NM, - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton - / H.* - / *B.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* „Napfscherbe mit Klinenbeinen und davorstehendem Tisch. Auf diesem ein Kantharos und nicht kenntliche Speisen o.

dgl. Dreifacher (?) Bodenstreifen. Innenseite schwarz.“ (Wolters – Bruns 1940, 103) *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 103 Nr. K 38;

Braun – Haevernick, 63 Nr. 316.

### 317. Wandungsfragment

*Mus.* Athen, NM, 10530 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton - / H.* 4,5 / *B.* - / *Maler* Kabirmaler / Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Vollkommer-Glökler: 410-400]

*Kurzbes.* Stehender Jüngling, Kopf im Profil nach rechts, Körper frontal. Der rechte Arm gesenkt, der linke angewinkelt und

erhoben. Standbein und Spielbein unterschieden! *Lit.* Winnefeld 1888, 423. 424 Abb. 16; Wolters – Bruns 1940, 103 Nr. K 39

Taf. 44, 6; Braun – Haevernick 1981, 63 Nr. 317; LIMC VII 1 (1994) 143-144 s. v. Pais (D. Vollkommer-Glökler); LIMC VIII

1 Suppl. (1997) 824 Nr. 27 s. v. Megaloi Theoi (D. Vollkommer-Glökler).

### 318. Randfragment eines Kantharos

*Mus.* Athen, NM, 10530 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton - / H.* 10 / *B.* - / *Maler* Rebrankengruppe II / *Dat.* 420-370 [Vollkommer-Glökler: 410-400]

*Kurzbes.* „Scherbe vom Rande eines großen Kantharos mit hochgezogenem Henkel, dessen Bruch auf der Lippe über dem im

Bild sichtbaren Bruch des Quersteiges sitzt. Von der Darstellung ist allein erhalten ein nackter Knabe mit halberhobener



Rechten, in der gesenkten Linken einen unkenntlichen kleinen Gegenstand haltend.“ (Wolters – Bruns 1940, 103) *Lit.* Winnefeld 1888, 423; Wolters – Bruns 1940, 103 Nr. K 42 Taf. 15, 5; 44, 14; Braun – Haevernick 1981, 63 Nr. 318; LIMC VII 1 (1994) 144 Nr. 3 s. v. Pais (D. Vollkommer-Glökler); LIMC VIII 1 Suppl. (1997) 824 Nr. 27 s. v. Megaloi Theoi (D. Vollkommer-Glökler).

### 319. Zwei Wandungsfragmente

*Mus.* Athen, NM, 10530 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund) / *Ton* - / *H.* 8,7 / 7,2 / *B.* 9,9 / 6,8 / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Sehr fleckig aufgetragener Glanzton. Innenseite rotbraun. Dreigliedrige Bodenlinie. Eine nackte Figur liegt mit dem Rücken auf dem Boden, den linken Ellbogen aufgestützt, die Beine in die Höhe gestreckt. Links zweite Figur (?). Auf dem zweiten Fragment läuft eine nackte, männliche Gestalt – der Phallos zwischen den Beinen baumelnd – nach rechts mit erhobenen Armen. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 103 Nr. K 43 Taf. 44, 15-16; Braun – Haevernick 1981, 63 Nr. 319.

### 320. Wandungsfragment

*Mus.* Athen, NM, 10530 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* 9,0 / 5,3 (Bildfeld) / *B.* 11,6 / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Grauschwarzer Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Dreigliedriger Bodenstreifen. Nackte, männliche Figur mit weit zurückgelehntem Oberkörper zerrt an der Leine eines Hundes, der sich über ein ‚Gestell‘ hergemacht hat. Kopf des Hundes ist verloren. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 103 Nr. K 44 Taf. 15, 4; Braun – Haevernick 1981, 63 Nr. 320; Daumas 1998, 354; Mitchell 2009, 263-264 Abb. 134.

### 321. Wandungsfragment

*Mus.* Athen, NM, - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* 4,9 / *B.* 5 / *Maler* - / *Dat.* 430-350 [Braun: Ende 5. - Anfang 2. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* „Scherbe mit doppelter, schwarzer Bodenlinie und darunter beginnendem, schwarzem Streifen. Ein Bein und Teil des Unterkörpers“ einer Figur in Rückansicht. „Rückseite rot.“ (Wolters – Bruns 1940, 108) *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 108 Nr. M 9 Taf. 45, 6; Braun – Haevernick 1981, 63 Nr. 321.

### 322. Wandungsfragment

*Mus.* Athen, NM, - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* 4 / *B.* 4,9 / *Maler* Mysteriemaler II / *Dat.* 420-370 [Braun: Ende 5. - Anfang 2. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Innenseite schwarz bemalt. Oberkörper einer unbedeckten Figur mit Mantel über dem rechten Arm. Womöglich ein Kämpfer. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 108 Nr. M 10 Taf. 45, 7; Braun – Haevernick 1981, 63 Nr. 322.

### 323. Wandungsfragment

*Mus.* Athen, NM, 10530 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* 6,8 / *B.* 4,4 / *Maler* Mysteriemaler I / *Dat.* 420-370 [Braun: Ende 5. - Anfang 2. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Innen vollständig bemalt. Nach rechts laufende bartlose Figur in Exomis mit Korb (?) über dem linken angewinkelten Arm. Vielleicht hielt sie einen Zweig (?). Der rechte ist zurückgeführt. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 108-109 Nr. M 11 Taf. 45, 8; Braun – Haevernick 1981, 63 Nr. 323.

### 324. Randfragmente (Abb. 20; 25)

*Mus.* Athen, NM, 10530 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* 7,5 YR 7/6 / *Ton* - / *H.* 8,8 und 8,5 / *B.* - / *Maler* Karlsruher Kabirmaler [Bruns: Mysteriemaler] / *Dat.* 420-370 [Braun: 425-375]

*Kurzbes.* Fragmente von beiden Seiten desselben Kabirenbechers. Schwarzbrauner, matter Glanzton. Innenseiten vollständig bemalt. Für eine Beschreibung von Seite A, Bellerophon, Pegasus und die Chimaira s. *D. III. 4b) Bellerophon, Pegasus und Chimaira*. Unterhalb des Randes befindet sich eine geritzte Weihinschrift [---]⋄⋄[---]⋄⋄⋄⋄⋄⋄⋄, s. Tab. 4 mit Anm. 30. Seite B wird in *D. II. 3. Die Geranomachie auf den Kabirenbechern* beschrieben. Ausgehend von der Silhouettenzeichnung der Vögel, dem Kopfprofil des linken Pygmäen und der Herzform der Efeublätter ist Bruns Zuweisung an die Mysteriemaler wenig wahrscheinlich. Ebenfalls ungewöhnlich für die Mysteriemaler wäre der dünne Glanztonauftrag und das Fehlen einer geritzten Binnenzeichnung. Vgl. die Bilder des Karlsruher Kabirmalers **289**, **362** und **388**. *Lit.* Winnefeld 1888, 421-422 Taf. 11-12; Romagnoli 1907, 160-161 Abb. 10, 11; Lapalus 1930, 78-82. 78 Abb. 5. 81 Abb. 7; Wolters – Bruns 1940, 52-53 Nr. 136. 111-112 Nr. M 29 Taf. 12; Braun – Haevernick 1981, 63 Nr. 324; Walsh 2009, 187 Abb. 68; Mitchell 2009, 270.

### 325. Zwei Wandungsfragmente

*Mus.* Athen, NM, 10530 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* 5,3 und 6,8 / *B.* - / *Maler* Pan-Satyr-Maler verwandt / *Dat.* 430-400

*Kurzbes.* Schwarz bis braunschwarzer Glanzton. Auf der zweiten Scherbe ist zum Teil noch die doppelte Bodenlinie erhalten. Die ersten Scherbe zeigt rechts die Reste eines vermutlich nackten, bärtigen Mannes, der nach links blickt und in seiner Rechten einen Ast oder Stab hält, von dem zwei Zweige mit Blättern abgehen. Anus, Gesäß und Brustwarzen sind in Ritzung angegeben. An der linken Seite sind noch Fuß und Hand (?) einer nach links laufenden Person zu erkennen. Auf der zweiten Scherbe hat der Maler ein hügelige Linie gezeichnet, auf der noch das Hinterteil eines Tieres, vielleicht ein Hund, zu sehen ist, dessen Anus und Gesäß ebenfalls in Ritzung hervorgehoben sind. Über dem Tier Fingerspitzen oder ein Schnabel. Zu **136** gehörig. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 115 Nr. S 12 Taf. 45, 11; Braun – Haevernick 1981, 63 Nr. 325.

### 326. Vier Rand- und Wandungsfragmente

*Mus.* Athen, NM 10530 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* 5,6 und 15,5 / *B.* - / *Maler* dem Pan-Satyr-Maler verwandt / *Dat.* 430-400

*Kurzbes.* Schwarzer Glanzton. Entlang des Randes Zackenreihe, das Bildfeld wird oben und unten von einer Punktreihe gerahmt, in die die figürliche Darstellung übergeht. a) Erhalten ist die Darstellung eines schlanken Jagdhundes; es fehlen Hinterbeine und Schwanz. Vor ihm der Schwanz und die Hinterbeine eines vermutlich weiteren Jagdhundes. Auf einem weiteren Fragment ein laufender Hase im weiten Sprung nach vorne. Alle Figuren laufen nach links. Vgl. den Schwanz des nicht erhaltenen Tieres mit dem der Satyrn auf 414 des Pan-Satyr-Malers. b) Wolters – Bruns 1940, 76 Nr. 349: Fragment, „auf dem nur das obere Zackenornament, ein kurzes Stück der oberen Punktreihe und das Ohr eines Hasen erhalten ist, steht in zwei Lücken zwischen die Zacken in den hellen Grund geritzt die vollständige Inschrift HE. Da eine Deutung nur bei der Annahme einer Abkürzung möglich ist, darf man wohl die Lesung H(απόρς) E(ίτη) vorschlagen.“ (Wolters – Bruns 1940, 76 Nr. 349; Tab. 4) c) Unterhalb Zackenreihe am Rand und zwischen zwei Punktreihen Efeuranke 7. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 76 Nr. 349 mit Abb. 115 Nr. S 13 Taf. 16, 1; 46, 3; Braun – Haevernick 1981, 63 Nr. 326.

### 327. Wandungsfragment

*Mus.* Athen, NM, ohne Inv.nr. / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / H. 4,6 / B. 6 / Maler Branteghemgruppe / Rebrankengruppe / *Dat.* 430-400

*Kurzbes.* Rücken und Kopf eines Rehs. Darüber Rest einer Traube (?). *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 115 Nr. S 14 Taf. 45, 14; Braun – Haevernick 1981, 63 Nr. 327.

### 328. Randfragment

*Mus.* Athen, NM, 10530 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / H. 3 / B. - / Maler Pan-Satyr-Maler / *Dat.* 430-400

*Kurzbes.* Breiter schwarzer Randstreifen. Innenseite rot. „Pferdekopf und Kopf des Reiters mit Petasos.“ (Wolters – Bruns 1940, 115) *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 115 Nr. S 15 Taf. 45, 13; Braun – Haevernick 1981, 63 Nr. 328.

### 329. Randfragmente (Abb. 43)

*Mus.* Athen, NM, 10530 (?) / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / H. 5,2 (Bildstreifen) / B. - / Maler 'Erstlingswerk' / *Dat.* 430-350 [Braun: Wende zum 3. Jh.]

*Kurzbes.* Dicker Randstreifen und dreigliedriger Bodenstreifen. Für eine Beschreibung der Darstellung s. *D. VII. 1. Unreife Malweise.* *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 95. 118 Taf. 15, 1; 3; Braun – Haevernick 1981, 63 Nr. 329.

### 330. Randfragment mit Henkel und Henkelansatz (Abb. 42)

*Mus.* Athen, NM, 10530 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* dunkelbeige / H. 7,8 / B. ehem. 9 / 15 / Maler 'Erstlingswerk' / *Dat.* 430-350 [Braun: Wende zum 3. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzbrauner Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Randstreifen und zwei Bodenlinien. Henkelaußenseite ist bemalt. Für eine Beschreibung s. *D. VII. 1. Unreife Malweise.* *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 118 Taf. 9, 4; Braun – Haevernick 1981, 63 Nr. 330.

### 331. Kabirenskyphos (1 Griffdorn)

*Mus.* Athen, NM, 10427 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / H. 9 / Dm. - / Maler Branteghemwerkstatt / *Dat.* 430-400

*Kurzbes.* Efeuranke 3 a. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 17, 9; Braun – Haevernick 1981, 63 Nr. 331; <<https://arachne.dainst.org/entity/20485>> (29.09.2020).

### 332. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)

*Mus.* Athen, NM, 10428 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / H. 5,5 / Dm. - / Maler Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370 (?)

*Kurzbes.* Efeuranke 2 b. Vgl. die Gefäßform von 561. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 17, 10; Braun – Haevernick 1981, 63 Nr. 332; <<https://arachne.dainst.org/entity/20202>> (29.09.2020).

### 333. Kabirenskyphos

Athen, NM, 10429 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / H. 8,5 / Dm. - / Maler Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Rebranke. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 104 Nr. K 49 a Taf. 17, 12; Braun – Haevernick 1981, 64 Nr. 333; <<https://arachne.dainst.org/entity/20202>> (29.09.2020).

### 334. Kabirenskyphos (ohne Griffsporn)

*Mus.* Athen, NM, 10429 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / H. 8,5 / Dm. - / Maler - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Efeuranke 6 b. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 17, 11; Braun – Haevernick 1981, 64 Nr. 334; <<https://arachne.dainst.org/entity/20485>> (29.09.2020).

### 335. Kabirenskyphos (ohne Griffsporn)

*Mus.* Athen, NM, 10431 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / H. 5,5 / Dm. - / Maler - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Punktreihe. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 120 Taf. 17, 13; Braun – Haevernick 1981, 64 Nr. 335; <<https://arachne.dainst.org/entity/20202>> (29.09.2020).

### 336. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)

*Mus.* Athen, NM, 10432 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / H. 9,5 / Dm. - / Maler Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Efeuranke 5. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 17, 8; Braun – Haevernick 1981, 64 Nr. 336; <<https://arachne.dainst.org/entity/20485>> (29.09.2020).

### 337. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)

*Mus.* Athen, NM, 10433 / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton - / H.* 5,5 / *Dm.* - / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Efeuranke 5. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 17, 2; Braun – Haevernick 1981, 64 Nr. 337; <<https://arachne.dainst.org/entity/20485>> (29.09.2020).

### 338. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)

*Mus.* Athen, NM, 10434 / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton - / H.* 7 / *Dm.* - / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Efeuranke 5 b. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 17, 15; Braun – Haevernick 1981, 64 Nr. 338; <<https://arachne.dainst.org/entity/20202>> (29.09.2020).

### 339. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)

*Mus.* Athen, NM, 10435 / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton - / H.* 5 / *Dm.* - / *Maler* - / *Dat.* 420-400

*Kurzbes.* Schräge verlaufende Wellenstriche. Vgl. den Dekor auf böot.-sf. Kylikes, s. Ure 1926, 56 Taf. 2, 2-3 (um 420). *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 120 Taf. 17, 14; Braun – Haevernick 1981, 64 Nr. 339; <<https://arachne.dainst.org/entity/20485>> (29.09.2020).

### 340. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)

*Mus.* Athen, NM, 10436 / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton - / H.* 5-10 / *Dm.* - / *Maler* Mysteriemaler (?) / *Dat.* 420-370 (?)

*Kurzbes.* Rebranke. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 17, 5; Braun – Haevernick 1981, 64 Nr. 340; <<https://arachne.dainst.org/entity/20201>> (29.09.2020).

### 341. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)

*Mus.* Athen, NM, 10438 / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton - / H.* 7,5 / *Dm.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Myrtenzweig. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 18, 1; Braun – Haevernick 1981, 64 Nr. 341; <<https://arachne.dainst.org/entity/20201>> (29.09.2020).

### 342. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)

*Mus.* Athen, NM, 10439 / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton - / H.* 11 / *Dm.* - / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370 (?)

*Kurzbes.* Efeuranke 2 a. Vgl. Efeuranke der Rebrankengruppe auf 290. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 17, 6; Braun – Haevernick 1981, 64 Nr. 342; <<https://arachne.dainst.org/entity/20485>> (29.09.2020).

### 343. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)

*Mus.* Athen, NM, 10468 / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton - / H.* 9 / *Dm.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Doppelte Punktreihe bzw. schematisierte Efeuranke. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 120 Taf. 18, 3; Braun – Haevernick 1981, 64 Nr. 343; <<https://arachne.dainst.org/entity/20207>> (29.09.2020).

### 344. Randfragmente von Kabirenskyphoi

*Mus.* Athen, NM, K 46 / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfunde)

*Ton - / H.* 9,3 / *B.* - / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Weinblattranke 6. An der stark gewellten Mittellinie setzen an langen Stielen abwechselnd weiße und schwarze Weinblätter an. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 103 Nr. K 46 Taf. 45, 1; Braun – Haevernick 1981, 64 Nr. 344.

### 345. Randfragment

*Mus.* Athen, NM, - / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton - / H.* 5,6 / *Dm.* 5,8 / *Maler* Pan-Satyr-Maler / *Dat.* 430-400

*Kurzbes.* Rebstockende mit gezackten Weinblättern an kurzen Ästen. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 113 Nr. S 2 Taf. 45, 15; Braun – Haevernick 1981, 64 Nr. 345.

### 346. Kabirenskyphos (2 Griffstege)

*Mus.* Athen, NM, 10550 / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton - / H.* 8 / *Dm.* - / *Maler* Pan-Satyr-Maler / *Dat.* 430-400

*Kurzbes.* Auf beiden Seiten Rebstöcke mit gezackten Blättern und länglichen Trauben. In der Mitte ineinander verschlungene Stämme, an den Außenseiten jeweils ein einfacher Stamm. Die Rebstöcke wachsen aus doppelter Bodenlinie, oben schmaler Randstreifen. Rest einer Inschrift in Bodenlinie geritzt. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 113 Nr. S 3 Taf. 45, 12; Braun – Haevernick 1981, 64 Nr. 346.

### 347. Bodenfragment

*Mus.* Athen, NM, - / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton - / H.* - / *Dm.* - / *Maler* Mysteriemaler / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Rebranke. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 111 Nr. M 27 Taf. 45, 10; Braun – Haevernick 1981, 64 Nr. 347.

### 348. Randfragment eines sf. Kabirenskyphos

*Mus.* Athen, NM, 2768? / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* 6,6 / *Dm.* - / *Maler* Mysteriemaler I / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Rebranke mit ovalen Blättern und Traube mit eng gesetzten Punkten entlang der Kontur. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 111 Nr. M 28 Taf. 47, 2; Braun – Haevernick 1981, 64 Nr. 348.

### 349. sf. Kabirenskyphos (1 Griffdorn)

*Mus.* Athen, NM, 12607 / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* 14 / *Dm.* 8,3 / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370 (?)

*Kurzbes.* Efeuranke 2 a. Vgl. Efeuranke der Rebrankengruppe auf **290**. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 59, 5; Braun – Haevernick 1981, 64 Nr. 349.

### 350. Kabirenskyphos (2 Griffdorne)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., - / *FO* Grabbeigabe Theben (?)

*Ton* - / *H.* - / *B* - / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Das Gefäß war in große Stücke zerbrochen und wurde geklebt. Der Glanzton ist weitgehend deckend schwarz aufgetragen. Der Fuß ist mit Glanzton bedeckt, um die Mitte der Wandung sind drei Streifen gemalt, ebenso am unteren Abschnitt der Wandung laufen zwei Streifen um. Innen ist der Becher vollständig schwarz bemalt. Zwischen den Henkeln Darstellung einer Prozession. Für eine Beschreibung s. *D. VI. 3c) Prozession mit Tier*. *Lit.* Aravantinos 2010, 260 Abb. 261 Abb. Mitte; Harami 2015, 32. 33 Abb. Showcase 133; Kressler 2016, 492. 724 Nr. 1300; Martin 2019, 74 Abb. 3.10. <<https://www.archaiologia.gr/blog/photo/καβυρκός-σκύφος-αρχαιολογικό-μουσείο/>> (27.09.2020)

(Anm.: Braun hat mit Nr. **350** einen Becher zweimal vergeben, s. Eintrag **307**. Ich habe ihn mit diesem ihr unbekanntem Becher ersetzt.)

### 351. Kabirenskyphos (2 Griffdorne)

*Mus.* Athen, DAI, - / *FO* -

*Ton* - / *H.* 13 / *Dm.* 13 / 8 (Fuß) / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Innen vollständig bemalt. Breites und schmales Band auf Gefäßmitte. Der Fuß hat innen und außen einen schwarzen Rand. Auf der Unterseite befindet sich in der Mitte ein Punkt und darum ein schwarzer Kreis. Vgl. Wolters – Bruns 1940, Taf. 17,6; 11; 59, 4,8. Efeuranke 6 b. *Lit.* Brommer 1975, 185-186 Nr. 10 Taf. 64, 2; Braun – Haevernick 1981, 64 Nr. 351.

### 352. Kabirenskyphos (2 Griffdorne)

*Mus.* Toronto, Royal Ontario Mus., 968.181 / *Prov.* Kunsthandel Basel

*Ton* beige-hellbraun HUE 7,5 YR 8/7 - 5 YR 7/7; wenig, feiner Glimmer; wenig feiner sw. Steinsplitt / *H.* 15 / *Dm.* 16,2 / *Maler* Mysteriemaler II / *Dat.* 420-370 [Braun: Ende 5.-Anfang 2. Vt. 4. Jh. / Hayes: um 400 o. früher]

*Kurzbes.* Das Gefäß war in mehrere Fragmente zerbrochen; Die Henkel und der Boden sind unebrochen. Die Bruchkanten der Scherben wurden aufgefüllt und die Glanzton an mehreren Stellen modern restauriert. Dunkelschwarzer matter Glanzton, an wenigen Stellen rötlich-braun (Munsell 5-7,5YR 4/4). Der Gefäßrand, die Henkel, der tongrundige Streifen unterhalb der Bodenlinie, die Fußkehlung und die Bodenfläche waren mit 'intentional red' hervorgehoben. Reste dieses rotbraunen Überzugs findet sich aber auch an einigen Stellen auf der Wandung. Die Henkelaußenseiten sind vierfach gerippt; die Oberseiten sind mit Glanzton gerahmt und die Rillen mit vier horizontalen Streifen bemalt, die senkrecht von zwei Vertikalen gekreuzt werden. Auf der Gefäßunterseite breiter konzentrischer Kreis, darin mittlerer Punkt mit Kreis darum. Der Fuß ist an der Innen- sowie Außenseite, die zweifach gerillt ist, bemalt. Für eine Beschreibung der Darstellung s. *D. V. 2b) Die Tänzer des Mysteriemalers II*. Auf der Rückseite befindet sich eine Rebranke mit vier großen Trauben. *Lit.* Hesperia Art, Nr.12; Braun – Haevernick 1981, 64 Nr. 352; Hayes 1992, 68-69 Abb. 73; Royal Ontario Museum Toronto <<https://collections.rom.on.ca/objects/397013/boeotian-blackfigure-kabiros-kantharos-with-naked-men-dan>> (12.01.2020).

### 353. Kabirenskyphos (2 Griffstege)

*Mus.* Berkeley, Phoebe A. Hearst Museum of Anthropology (ehemals Lowie Mus. of Anthropology), University of California, 8/360 / *FO* Böotien / *Prov.* Geschenk von Frau P.A. Hearst an Berkeley-Mus.

*Ton* hellbraun / *H.* 19 / *Dm.* 19,5 / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer Glanzton. Innenseite vollständig mit Glanzton überzogen. Dicker Randstreifen, schmaler Bodenstreifen. Gefäßbasis ist bemalt, wie auch die untere Außenseite des Fußes. Die Innenseite des Fußes ist ebenfalls mit Glanzton bedeckt. Auf der Bodenmitte drei konzentrische Kreise mit zentralem Punkt. Die Henkelstege sind bemalt. Für eine Beschreibung von Seite A s. *D. V. 2a) Frenetische Tänzer*, für Seite B s. *D. IV. 2. Bilder von Athleten*. *Lit.* CVA Berkeley (1) 22 Taf. 12, 1 a-b; Wolters – Bruns 1940, 104 Nr. K 51; Braun – Haevernick 1981, 64 Nr. 353; Phoebe A. Hearst Museum Berkeley <<https://n2t.net/ark:/21549/hm21080000360>> und <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/983F92CB-74C3-49C2-A832-301F764CC8F1>> (29.09.2020).

### 354. Kabirenskyphos (2 Griffdorne) (Abb. 11; 18)

*Mus.* Berlin, Staatl. Museen, 3159 / *FO* Böotien (?)

*Ton* hellbeige-bräunlich HUE 5 YR 6/4-6/6; 7,5YR-6/4-7/4; wenig Glimmer; wß. Steinsplitt / *Ton* - / *H.* 20,95-20,8 / *Dm.* 19 / *Maler* Mysteriemaler I / *Dat.* 420-370 [Braun: Ende 5. - Anfang 2. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Der Becher wurde aus zahlreichen Fragmenten zusammengesetzt. Schwarzer matter Glanzton, an wenigen Stellen metallern schimmernd. Innenseite vollständig bemalt. Bei den Figuren ist der Glanztonauftrag bisweilen verdünnt. An einigen Stellen ist in den Ritzlinien weiß eingefüllt, z.B. die Petasospitze des Reiters und der Gewandzipfel desselben, am Schamhaar, Chlamys und Bauchnabel des Fußsoldaten. Die Malerei über den Bruchkanten wurde zum Teil stark ergänzt. Auf einem

Henkel Sinterreste. Die Henkeloberflächen sind tongrundig belassen. Für die Beschreibung der Darstellungen s. *D. II. 3. Die Geranomachie auf den Kabirenbechern*. Lit. von Lücken 1921, Taf. 28-29 (spiegelverkehrt); Neugebauer 1932, 138; Wolters – Bruns 1940, 108 Nr. M 7 Taf. 29, 3-4; 53, 2; Braun – Haevernick 1981, 64 Nr. 354; Dumas 1998, 46; Mitchell 2009, 269 Abb. 139.

### 355. Kabirenskyphos (2 Griffstege) (Abb. 31)

Mus. Berlin, Staatl. Museen, 3179, gilt als Kriegsverlust / FO Bötien (?)

Ton - / H. 19 / Dm. - / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370 [Bruns: 4. Jh. / Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Der Becher gilt seit dem Zweiten Weltkrieg als verschollen. Er wurde aus mehreren Fragmenten zusammensetzt. Randstreifen und dreigliedriger Wandungsstreifen in der Abfolge dünn, dick, dünn. Der Fuß ist bis auf eine Rille bemalt. Die Henkel sind tongrundig belassen und besitzen oben und unten einen Steg. Jeweils zwei Rillen unter dem Rand und auf der Wandung. Für die Beschreibung von Seite A s. *D. IV. 2. Bilder von Athleten* und von Seite B s. *D. II. 4a) Vögel des Mystermaalers* und *b) Vögel der Rebrankengruppe*. Lit. von Lücken 1921, Taf. 30; Neugebauer 1932, 139; Wolters – Bruns 1940, 99 Nr. K 16 Taf. 29, 1-2; 50, 11; Braun – Haevernick 1981, 64 Nr. 355; Dumas 1998, 36; Miller 2005, 169 Nr. V.I. 3179 mit Abb.; Mitchell 2009, 261-262 Abb. 131.

### 356. Kabirenskyphos (2 Griffdorne) (Abb. 22-23)

Mus. Berlin, Staatl. Museen, 3284, gilt als Kriegsverlust / FO Bötien (?)

Ton - / H. 20 / Dm. - / Maler Branteghemwerkstatt / Dat. 420-370 [Braun: um Mitte 4. Jh.]

*Kurzbes.* Das Gefäß gilt seit Ende des 2. Weltkriegs als verschollen. Es war in wenige, größere Fragmente zerbrochen. Rand und untere Gefäßhälfte sind schwarz bemalt. Das Bildfeld ist durch zwei Rillen von der Gefäßunterhälfte getrennt. Der Fuß besitzt eine tongrundig belassene Hohlkehle und drei Kehlungen, die mit schwarzem Glanzton bemalt sind. Die Umzeichnung bei Wolters – Bruns 1940, Taf. 27, 1 ist an einer Stelle fehlerhaft: Rechts oberhalb von Kadmos' Kopf hängt eine Weintraube herunter, die auf der Umzeichnung fehlt. Für eine Beschreibung der Darstellung auf Seite A s. *D. III. 2a) Kadmos und der Drache des Ares*. Die Seite B wird im Abschnitt *D. III. 4a) Der umgarnte Herakles?* beschrieben. Zur Werkstattzuweisung s. *B. II. 3c) Die Rebrankengruppe*. Lit. Furtwängler 1895, 36 Nr. 29; von Lücken 1921, Taf. 26-27; Pfuhl 1923, 716-717; Lapalus 1930, 75-78. 76 Abb. 4; Neugebauer 1932, 138; Wolters – Bruns 1940, 100 Nr. K 22 Taf. 27, 1-2; 51, 3; Binsfeld 1956, 16-17; Webster 1960, 20 Nr. BV 7; Webster - Green 1978, 63 Nr. BV 7; Braun – Haevernick 1981, 64 Nr. 356; Dumas 1998, 36-37. 52 Abb. 10; Miller 2005, 172 Nr. V.I. 3284 mit Abb.; Walsh 2009, 175 Abb. 59 a-b. 174-176. 183-185.

### 357. Kabirenskyphos (1 Griffsteg, 1 Griffdorn) (Abb. 21)

Mus. Berlin, Staatl. Museen, 3285 / FO Bötien (?)

Ton hellbeige HUE 7,5 YR 7/4-7/6, orange im Bruch HUE 5 YR 7/8; grober wß. und feiner sw. Steinsplitt / H. 14,7 / Dm. - / Maler Mystermaaler I / Dat. 420-370 [Braun: Ende 5.-Anfang 2. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Der Glanzton ist außen rotbraun fehlgebrannt, innen 'intentional red'. Die untere Gefäßhälfte ist hellrot und der Stranding außen rotbraun. Der Boden ebenfalls rotbraun. Am Boden ein dicker konzentrischer Kreis; der Fuß ist innen bemalt. An wenigen Stellen ist der Glanzton grauschwarz. Die Henkel sind tongrundig belassen und weisen Fingerabdrücke des Töpfers und wenige Glanztonkleckse auf. Der untere Henkelsporn ist ein wenig zapfenartig eingezogen. Es befinden sich zahlreiche Kratzer auf der äußeren Gefäßoberfläche. Nur wenige Wandungsteile sind ergänzt, ansonsten vollständig erhalten. Für eine Beschreibung der Darstellung auf Seite A s. *D. II. 4a) Die Vögel der Mystermaaler*. Auf der Rückseite ist ein Myrtenzweig nach links dargestellt. Lit. Furtwängler 1895, 36 Nr. 31; Neugebauer 1932, 138; Wolters – Bruns 1940, 111 Nr. M 22 Taf. 30, 3; 53, 4; Braun – Haevernick 1981, 64 Nr. 357.

### 358. Kabirenskyphos (2 Griffdorne) (Abb. 33; 50-51)

Mus. Berlin, Staatl. Museen, 3286, laut Braun verschollen, gilt als Kriegsverlust / FO Bötien (?)

Ton - / H. 21 / Dm. - / Maler Mystermaaler I / modern / Dat. 420-370 [Braun: Ende 5.-Anfang 2. Vt. 4. Jh. / um Mitte 4. Jh.]

*Kurzbes.* Das Gefäß gilt seit Ende des 2. Weltkriegs als verschollen. Braunschwarzer Glanzton. Innenseite rot. Randstreifen, Bodenstreifen. Tongrundiges Band, in das Wellenband mit 'intentional red' eingeschrieben war. Gefäßbasis ebenfalls braunschwarz bemalt. Fuß und Kehlung zur Basis hin bemalt, dazwischen roter Glanzton. Für eine Beschreibung der Symposionszene s. *D. V. 3. Bilder vom Gelage*. Die Rückseite ist modern, s. *D. VIII. 1. Kabirenbecher 358 in Berlin*. Lit. Furtwängler 1895, 36 Nr. 30; Neugebauer 1932, 138; Neugebauer 1937, 467-475. 470 Abb. 2-3; Wolters – Bruns 1940, 106-107 Nr. M 4. 107 Abb. 5-6 Taf. 28, 3; Herbig 1949, 33; Bruns 1967, 268-269; Braun – Haevernick 1981, 64 Nr. 358 Taf. 23, 6; Himmelmann 1991, 117; Dumas 1998, 29. 36. 64. 68. 51 Abb. 6. 59 Abb. 29; Schachter 1986, 90-93; Schachter 2003, 125 Abb. 5. 10; Miller 2005, 172 Nr. V.I. 3286 mit Abb.; Mitchell 2009, 255 Abb. 127.

### 359a-d. Fragmente

Mus. Berlin, Staatl. Museen, 3316 / FO Kabirion bei Theben / Prov. ehemals Slg. Margaritis

Ton b/d) hellbeige-leicht orange HUE 7,5YR 7/4-6/4, im Bruch hellrot HUE 5YR 6/6-5/6.viel Glimmer; feiner sw. und wß. Steinsplitt / c) außen beige-orange HUE 7,5YR 6/6, innen rötlich-gräulich bis rot HUE 5YR 5/6; feiner sw. Steinsplitt / H. a) 6,5 / b) 4,5 / c) 3,6 / d) 6 / B. a) 5,5 / b) 5 / c) 4,7 / d) 6 / Maler Rebrankengruppe II / Dat. 420-370

*Kurzbes.* Schwarz-dunkelbrauner glänzender Glanzton. Innenseiten vollständig bemalt. a) Flötenspielerin in Chiton und Himation auf Klismos im Profil nach links. Darüber Rest einer Efeuranke. b) Ohren eines Esels und links davon männliche Figur mit nacktem Oberkörper mit ausgestreckten Armen. Darüber Rest einer Efeuranke. Zugehörig zu **526** und **359 d-e**. c) Vorderteil eines sich aufbäumenden Reittiers mit den Beinen seines Reiters. An der Oberkante Reste von altem Kleber, d. h. das Fragment war bereits in einen Gefäßkontext eingefügt gewesen. Nicht zugehörig zu **359 b, d**, und **e** sowie **526**. d) Oberkörper eines unbärtigen Mannes nach links mit struppigem Haar. Nackter Oberkörper, linker Arm zurückgewandt, der rechte war nach vorne bewegt. Darüber Efeuranke 2 b. Gelagerter (?). Zugehörig zu **526** und **359 b** und **e**. Lit. Furtwängler 1895, 37 Nr. 32; Wolters – Bruns 1940, 98 Nr. K 8 Taf. 52, 4-7; Braun – Haevernick 1981, 64 Nr. 359 a-d.

**359e. Randfragment**

Mus. Berlin, Staatl. Museen, 3316, gilt als Kriegsverlust / FO –  
Ton - / H. 7,8 / B. - / Maler Rebrankengruppe II / Dat. 420-370

*Kurzbes.* Das Fragment gilt seit Ende des 2. Weltkrieges als verschollen. „Wohl dreistreifige Bodenleiste, oben schmaler schwarzer Abschlußrand, darunter Efeuranke“ „2 b“. (Wolters – Bruns 1940 102) Von links läuft eine Mänade im ärmellosen Chiton heran. Mit der Rechten umgreift sie einen Thyrsos. Neben ihr am Boden schlängelt sich eine große Schlange. Die Mänade streckt ihren linken Arm einer Ziege entgegen, die erhöht zu stehen scheint. Die Beine sind nicht mehr erhalten. Auf dem Rücken der Ziege sitzt ein Rabe. Dahinter männliche bartlose Figur mit nacktem Oberkörper und gesenkten Armen sowie gebeugtem Rücken nach links. Hinter dem Mann der Kopf und Arm einer weiteren Mänade im Profil nach rechts erhalten. *Lit.* Furtwängler 1895, 37 Nr. 32; Wolters – Bruns 1940, 102 Nr. K 35 Taf. 32, 6; Braun – Haevernick 1981, 64 Nr. 359 e.

**360. Kabirenskyphos (1 Griffsteg) (Abb. 5)**

Mus. Berlin, Staatl. Museen, 3675 / FO -

Ton hellbeige HUE 7,5 YR 7/6-6/6, hellrot-hellorange im Bruch HUE 5 YR 7/6; Glimmer,; feiner sw. Steinsplitt / H. 8,5 / Dm. - / Maler Rebrankengruppe (?) / Dat. 420-370 (?)

*Kurzbes.* Außen schwarz-dunkelbraun-stellenweise schokoladenbrauner Glanzton. Am Fuß rotbraun-dunkelbraun. Innen dunkelrotbraun bis rotbraun bemalt. Der Boden ist außen tongrundig belassen. Ungebrochen bis auf eine Seite, Teil der Wandung war herausgebrochen. Zwischen den Henkeln Efeuranke 1 mit nierenförmigen Blättern und Mittelstiel. Darunter zwei Zierstreifen sowie am Rand ein Streifen. Die Henkeloberseiten sind tongrundig. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 59, 6; Braun – Haevernick 1981, 65 Nr. 360.

**361. Kabirenskyphos (2 Griffdorne)**

Mus. Bonn, Akadem. Kunstmus., 1001 / FO -

Ton leicht orange-hellbeige; viel Glimmer; wenig mittelfeiner-grober wß. und feiner sw. Steinsplitt / H. 16,5 / Dm. 14,5 / Maler - / Dat. 430-350 [Ure: spätes 5./frühes 4. Jh.]

*Kurzbes.* Rotbrauner, roter und graubrauner Glanzton, stark glimmerhaltig und leicht metallern schimmernd, innen rotbraun. Innenseite vollständig bemalt. An wenigen Stellen ist der Glanzton abgeplatzt. Rand- und Bodenstreifen. Die Gefäßbasis ist bemalt wie auch die Fußkehlung. Bei der Efeuranke 6 a sind die Blätter alternierend nach oben und unten angeordnet an kurzen Ästen, zwischen den Blättern Punktrossetten, mit Mittellinie. In der Bildfeldmitte ist die Ranke ineinandergehängt mit Traubentrodeln. Auf dem Boden zwei konzentrische Kreise mit Punkt. *Lit.* Ure 1933, 29 Nr. 3. 23-24 Abb. 24; Braun – Haevernick 1981, 65 Nr. 361.

**362. Kabirenskyphos (2 Griffstege) (Abb. 7; 30)**

Mus. Bonn, Akadem. Kunstmus., 301 / FO -

Ton leicht orange-hellbeige; viel Glimmer; wß. teilweise grober und feiner sowie grober sw. Steinsplitt / H. 15,5 / Dm. 15 / Maler Karlsruher Kabirmaler (?) [Bruns: Mysteriemaler] / Dat. 430-400 (?) [Braun / Ure: spätes 5. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton, teilweise glänzend, innen vollständig bemalt. Randstreifen, zwei Bodenlinien, Gefäßbasis tongrundig. Fußring bemalt. Dicker Glanztonring und Miltos auf dem Boden. Die Henkel sind tongrundig. Der Fuß ist zum großen Teil ergänzt wie auch Teile der Wandung. Für eine Beschreibung der Darstellungen s. *D. IV. 2. Bilder von Athleten* und *D. VI. 1. Gruppen alter Männer und Frauen*. *Lit.* Ure 1933, 26-28. 21-22 Abb. 22-23; Wolters – Bruns 1940, 112 Nr. M 32 Taf. 30, 1-2; Braun – Haevernick 1981, 65 Nr. 362; Mitchell 2009, 261 Abb. 132.

**363. Kabirenskyphos (2 Griffstege) (Abb. 14; 22; 26)**

Mus. Bonn, Akadem. Kunstmus., 1768 / FO -

Ton beige-braun mit hellbrauner Oberfläche; Glimmer; viel mittelfeiner und grober wß. und feiner bis mittelfeiner sw. Steinsplitt / H. 18,5 / Dm. 17 / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370 [Bruns: spätes 5. Jh. / Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Die Tonfarbe entspricht der des Kasseler Bechers **389**. Matter schwarzer, schwarzbrauner bis schokoladenbrauner Glanzton. An wenigen Stellen metallern fasrig glänzend. Die Innenseite ist vollständig mit matten schwarz-graubraunem Glanzton überzogen. Die Griffstege und -dorne sind bemalt. Der Rand ist mit einem breiten Glanztonstreifen bedeckt und unterhalb der schmalen Bodenlinie, nach einem schmalen tongrundigen Streifen, ist das untere Gefäßdrittel flächendeckend bemalt. Der Fuß ist vollständig ergänzt. Für eine Beschreibung der Vorderseitendarstellung s. *D. III. 4c) Theseus und die krommyonische Sau*. Die Rückseite wird in *D. II. 4b) Vögel der Rebrankengruppe* besprochen. *Lit.* Ure 1933, 25-26. 22 Abb. 20-21; Wolters – Bruns 1940, 99 Nr. K 18; Touchefeu-Meynier 1968, 100 Nr. 196; Führer Bonn 1971, 128 Nr. 143 Taf. 79; Braun – Haevernick 1981, 27. 65 Nr. 363; LIMC VI 1 (1992) 53 Nr. 28 s. v. Kirke (F. Canciani).

**364. Wandungsfragmente eines a. att.-rf. geschlossenen und b-c. att.-rf. offener Gefäße**

Mus. Bonn, Akadem. Kunstmus., a) 1216,433 / b) 1216,398 / c) 1216,72 / FO Athen, Töpferschutt aus dem Kerameikos

Ton dunkelorange, leicht pink-bräunlich im Bruch; sehr viel Glimmer; feiner sw. Steinsplitt (?) / H. a) 2,4 / b) 3,55 / c) 1,2 / B. a) 4,3 / Dicke 0,5 / b) 5,5 / Dicke 0,6-0,75 / Maler attisch-rotfigurig [Bruns: Kabirmaler] / Dat. [Greifenhagen, CVA: 420-400]

*Kurzbes.* a) Schwarzer matter Glanzton, innen grauschwarz. Innenseite vollständig bemalt. Keine Ritzungen. Bruns schreibt: „Scherbe mit Rest einer Kline und danebenstehendem Tisch mit Gefäß (?)“. (Wolter - Bruns1940, 103) Die erhaltene Darstellung zeigt einen Ausschnitt aus einem größeren Zusammenhang, vielleicht den Teil eines Leinenpanzers. Ferner sprechen der Fundort, Tonfarbe, Tonzusammensetzung (sehr viel Glimmer) und die große Wandungsdicke gegen eine Identifizierung als böotische Ware. Attisch. b) Grauschwarzer, glänzender Glanzton. Innen tongrundig belassen. Glatte Innenseite. Bruns schreibt: „Eine dritte, innen ungefirnißte Scherbe zeigt nur drei Linien.“ (Wolters – Bruns 1940, 103) Es handelt sich um ein Fragment eines ehemals geschlossenen Gefäßes. Die Stellung in der Gefäßwandung lässt sich nicht rekonstruieren. Aus denselben Gründen wie a attisch. c) Innenseite vollständig bemalt. Bruns schreibt: „Scherbe mit stark durchgebogenem Tierbein (?) über doppelter Bodenlinie.“ (Wolters – Bruns 1940, 103) Aus denselben Gründen wie **364 a-b**

attisch. Fragment ist im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* CVA Bonn (1) 31; Wolters – Bruns 1940, 103 Nr. K 40-41 Taf. 52, 8-9; Braun – Haevernick 1981, 65 Nr. 364.

### 365. Kabirenskyphos (2 Griffstege)

*Mus.* Boston, MFA, 99.532 / *Prov.* 1899 erworben; Henry Lillie Pierce Fund: E.P. Warren erwarb es in London von einem Griechen

*Ton* sattbraun / *H.* 19,7-22,2 (21,8) / *Dm.* 21,3-21,5 (24,3) / *Maler* Mystenmaler II / *Dat.* 420-370 [Braun: 2. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Das Gefäß war in mehrere größere Fragmente zerbrochen. Die Seite A ist am oberen Rand unvollständig. Matter schwarz- bis rotbrauner Glanzton. Die Innenseite ist vollständig bemalt; ebenso das untere Gefäßdrittel und der Rand. Der Standing ist ebenfalls mit Glanzton bedeckt, die Kehlung oberhalb wurde tongrundig belassen. Auf dem Gefäßboden befinden sich ein schmaler, dicker und ein weiterer schmaler konzentrischer Ring um einen Punkt. Die Henkeloberseiten sind mit einem Zickzack- und Parallelstrichmuster sowie einer Punktreihe verziert. Die Darstellung auf Seite A wird in *D. III. 2b) Sieben gegen Theben* beschrieben. *Lit.* Fairbanks 1928, 197 Nr. 563 Taf. 69; Wolters – Bruns 1940, 112-113 Nr. M 34 Taf. 37, 4-5; Webster 1960, 20 Nr. BV 5 (622); Webster - Green 1978, 62 Nr. BV 5; Braun – Haevernick 1981, 65 Nr. 365; Walsh 2009, 218. 219 Abb. 91; Mitchell 2009, 271; Museum of Fine Arts Boston <<https://collections.mfa.org/objects/154677/twohanded-drinking-cup-skyphos-with-a-caricature-of-achi>> (29.09.2020)

### 366. Kabirenskyphos (2 Griffstege)

*Mus.* Boston, MFA, 99.533 / *Prov.* 1899 erworben; Henry Lillie Pierce Fund

*Ton* rötlich-hellbraun HUE 10 YR 7/6; feiner Glimmer; wß. Steinsplitt / *H.* 20,5 / *Dm.* 21,6 / *Maler* Mystenmaler I / *Dat.* 420-370 [Braun: Ende 5.-Anfang 2. Vt. 4. Jh. / Webster: 400-375 / Kossatz-Deißmann: um 420]

*Kurzbes.* Die Innenseite ist vollständig mit rotem Glanzton (Miltos) überzogen. Schwarz bis rot verbrannter matter Glanzton. Die Bemalung auf dem Becher ist in der oberen Hälfte rötlich, in der unteren schwarz gebrannt. Damit geht auch eine schlechterer Erhaltungszustand der Bemalung einher. Keine Hinweise auf Weißmalerei außer am Gewand der linken Morraspielerin - die weiße Farbe könnte aber auch von der Bruchstellenfüllung stammen - sowie an der thrakischen Fellmütze des ‚Paris‘, die aufgrund des abgebröckelten Glanztons rötlich erscheint und womöglich ehemals in einer anderen Farbe bemalt war. Sehr schmaler Rand- und breiter Bodenstreifen. Die Henkeloberseiten sind jeweils mit einem einzelnen Efeublatt mit geschwungenem Stiel verziert. Hera ist durch eine Beischrift bezeichnet. Das vermeintliche Alpha vor dem Gesicht des ‚Paris‘ ist ein Delta; s. Tab. 4. Für eine Beschreibung der Darstellungen auf beiden Gefäßseiten s. *D. III. 3b) Das Parisurteil auf 366: Eine Szene aus Kratinos' Dionysalexandros?* *Lit.* Fairbanks 1928, 196 Nr. 562 Taf. 69; Wolters – Bruns 1940, 109-110 Nr. M 18 Taf. 37, 2-3; Clairmont 1951, 21-22 Nr. K12; Binsfeld 1956, 17; Webster 1960, 20 Nr. BV 6 (623); Sparkes 1967, 126; Snowden 1970, 161. 237 Abb. 97; Raab 1972, 48; Schmidt 1977, 140; Webster - Green 1978, 63 Nr. BV 6; Braun – Haevernick 1981, 65 Nr. 366; LIMC IV 1 (1988) 710 Nr. 437 s. v. Hera (A. Kossatz-Deißmann); Cahn 1992, 216 Nr. 6; Dumas 1998, 25. 28. 50 Abb. 4, 1-2; Wachter 2001, 23 Nr. BOI 21. 302; Lowenstam 2008, 73-75; Walsh 2009, 138-139; Mitchell 2009, 270 Abb. 140; <<https://collections.mfa.org/objects/154678/twohanded-drinking-cup-skyphos-parodying-the-judgement-o>> (29.09.2020).

### 367. Kabirenskyphos (2 Griffstege)

*Mus.* Boston, MFA, 99.534 / *Prov.* 1899 erworben; Henry Lillie Pierce Fund

*Ton* hellbraun HUE 10 YR 7/4; wenig feiner Glimmer; feiner wß. und sw. Steinsplitt / *H.* 20,3-20,6 (20,5) / *Dm.* 17,6-17,9 (19,7?) / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Der Becher war in mehrere größere Fragmente zerbrochen. Fuß und Henkel sind ungebrochen. Das Gefäßinnere ist gänzlich mit schwarzem Glanzton bemalt. Außen schließt die Bemalung oberhalb des Bildfeldes in einem breiten schwarz-braunem Randstreifen ab; der untere Gefäßteil ist ebenfalls schwarz bemalt, abgeschlossen durch eine zweifache Bodenlinie. Der tongrundige Zwischenraum zwischen den Linien ist mit ‚intentional red‘ (Miltos) gefüllt, der auch in der Fußkehlung und insbesondere auf dem Gefäßboden aufgetragen wurde, wo auch zwei Ringe und ein zentraler Punkt aufgemalt sind. Der Fußinnenseite ist ebenfalls bemalt. Die Henkel sind tongrundig belassen und weisen zwei Henkelstege an der oberen und unteren Bogenrundung auf. Über beiden Bildfeldern verläuft von links nach rechts jeweils eine Weinranke mit fünf Trauben auf Seite A und vier auf Seite B. Für eine Beschreibung s. *D. II. 3. Die Pygmäen auf den Kabirenbechern.* *Lit.* Fairbanks 1928, 197 Nr. 564 Taf. 70, 1-2; Wolters – Bruns 1940, 99 Nr. K 15; Snowden 1970, 37 Abb. 6; Braun – Haevernick 1981, 65 Nr. 367; Museum of Fine Arts Boston <<https://collections.mfa.org/objects/154679/twohanded-drinking-cup-skyphos-with-pygms>> (29.09.2020)

### 368. Kabirenskyphos (1 Griffdorn)

*Mus.* Boston, MFA, 99.535 / *Prov.* 1899 erworben; Henry Lillie Pierce Fund

*Ton* hellbraun HUE 10 YR 7/4; feiner Glimmer; wß. und sw. Steinsplitt / *H.* 13,3-13,5 (13,5) / *Dm.* 13,8-13,9 (15,3) / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370 (?) [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Braunschwarzer Glanzton. Innen rotbraun bemalt, teilweise mit perlmuttartigem Schimmer überzogen. Außen breiter Randstreifen sowie zwei Streifen auf Wandungsmitte. Der Fuß ist bemalt, der Boden jedoch tongrundig belassen. Die Henkel sind ebenfalls unbemalt. Seite A: Efeuranke 2 b von rechts nach links, die in einer Punktrossette endet. Zwischen den Efeublättern sind Vierpunktrossetten gesetzt. Seite B: Efeuranke von links nach rechts, die in einer Punktrossette endet. Zwischen die dicht gereihten Efeublättern sind Drei- und Vierpunktrossetten gesetzt. *Lit.* Fairbanks 1928, Nr. 565 Taf. 70; Braun – Haevernick 1981, 65 Nr. 368; Museum of Fine Arts Boston <<https://collections.mfa.org/objects/154680/skyphos>> (29.09.2020).

### 369. rf. Kabirenskyphos (2 Griffstege)

*Mus.* Brüssel, Musée Art et Histoire (Musée du Cinquantenaire), A 80 / *Prov.* 1900/01 von J. De Mot in Athen erworben, seit 1902 im Mus.

Ton gelblich HUE 5 YR 7/6-6/6; Glimmer; wenig feiner sowie grober wß. und feiner sw. Steinsplitt / H. (17,3) 17,8 / Dm. (17,8) 17,5-17,8 / Maler Rebrankengruppe / Maler des GAK / Branteghemwerkstatt / Dat. um 430-400 [Braun: letztes vt. 5. Jh.]

*Kurzbes.* Rotfigurig, an einigen Stellen Reste eines orangefarbenen Überzugs; schwarz-bräunlicher Glanzton. Gefäß innen und außen mit Glanzton überzogen. Die Henkel sind unbemalt. Spuren von Vorzeichnungen und Ritzungen besonders bei den Efeublättern. Doppelt profilierter Standring, innen und außen sowie auf dem Gefäßboden vollständig bemalt. Für eine Beschreibung von Seite A und B s. *B. II. 3c) Die Rebrankengruppe* sowie *D. I. 3c) Die rotfigurigen Kabirenbecher*. *Lit.* CVA Brüssel (3) III G Taf. 4, 9; Wolters – Bruns 1940, 88; Braun – Haevernick 1981, 65 Nr. 369 Taf. 22, 3-4; LIMC VIII (1981) 86 Nr. 349 s. v. Achilleus (A. Kossatz-Deißmann); Avronidaki 2014, 100 Nr. 21; <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/42180647-2966-4509-8BF4-2F7E6B0172ED>> (29.09.2020).

### 370. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)

*Mus.* Brüssel, Musée Art et Histoire (Musée du Cinquantenaire), A 1393 / *Prov.* 1905 in Athen erworben

Ton gelblich HUE 5 YR 7/6-6/6; wenig Glimmer; wenig wß. Steinsplitt / H. (8,4) 8,5 / Dm. (8,5) 7,5 / Maler Rebrankengruppe (?) /

*Dat.* 420-370 (?)

*Kurzbes.* Ungebrochen. Schwarzbrauner Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Jeweils ein Querstreifen auf Henkeloberseiten. Auf dem Boden Punkt umgeben von konzentrischem Kreis. Auf beiden Seiten Efeuranke 5 a. Darunter Dreibandstreifen. Kegelfuß bemalt. *Lit.* CVA Brüssel (3) III G 4 Taf. 4, 2; Braun – Haevernick 1981, 65 Nr. 370; <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/6329FBC5-622C-4E53-85B7-EE06DF1A7063>> (29.09.2020).

### 371. Kabirenskyphos (2 Griffsteg)

*Mus.* Brüssel, Musée Art et Histoire (Musée du Cinquantenaire), A 2626 / *Prov.* Juni 1912 erworben; 1899, ehemals Slg. Lambros; seit 1922 im Mus.

Ton dunkel-weißlich-gelb 5 YR 5/6-6/6; wenig Glimmer; sehr wenig, feiner wß. und sw. Steinsplitt / H. (15) 14,7 / Dm. (15,5) 13,8 / Maler Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Schwarzer silbrig-glänzender Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Dicker Randstreifen, zwei Bodenlinien, Gefäßbasis tongrundig. Profilierter Fußring außen und innen ebenfalls bemalt. Auf dem Boden ein Glanztonring. Die Henkel sind unbemalt. Olivenzweig über Seite A, auf Seite B Rebranke mit vier Trauben nach links. Für eine Beschreibung von Seite A s. *D. V. 3. Bilder vom Gelage*. Zum fehlenden Fragment s. *D. VIII. 8. Kabirenbecher 371 in Brüssel*. *Lit.* CVA Brüssel (3) III G 4 Taf. 4, 3 a-b; Wolters – Bruns 1940, 117 Taf. 26, 8; Braun – Haevernick 1981, 65 Nr. 371; <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/ICD22D4C-4D70-447C-BB64-952CACEA1647>> (29.09.2020).

### 372. Kabirenskyphos (1 Griffsteg, 1 Griffsporn)

*Mus.* Brüssel, Musée Art et Histoire (Musée du Cinquantenaire), A 2627 / *Prov.* 1912 erworben; 1899, ehemals Slg. Lambros (Wolters – Bruns 1940, 102)

Ton gelblich 5 YR 7/6 - 10 YR 7/4; viel feiner Glimmer; feiner sw. Steinsplitt / H. (14,8) 14,9 / Dm. (16,5) 14,2-14,3 / Maler Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Rotbrauner bis schwarzbrauner Glanzton. Innenseite vollständig mit dunkelrotem Glanzton bemalt. Zwei Bodenlinien, auf dem Boden ein konzentrischer Ring. Gefäßbasis tongrundig zum Fuß hin Streifen. Die Henkel sind unbemalt. Bei einer Ausstellung in Amsterdam nachträglich zerscherbt. Für eine Beschreibung der Darstellung auf Seite A s. *D. V. 1a) Die daimonischen Dreifigurengruppen*. Auf Seite B befindet sich eine Rebranke mit vier Trauben. *Lit.* CVA Brüssel (3) III G 4 Taf. 4, 1; Ure 1927, 19; Wolters – Bruns 1940, 102 Nr. K 34 Taf. 32, 5; 52, 10; Braun – Haevernick 1981, 65 Nr. 372; <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/55A7E65E-A954-4453-BD60-FD5611C96713>> (29.09.2020).

### 373. Zwei Wandungsfragmente

*Mus.* Bryn Mawr, Ella Riegel Memorial Mus., P 217 a / P 217 b / FO Kabirion bei Theben (?)

Ton hellgelb / H. 13,1 / 7,3 / B. - / Maler Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Dünner schwarzer Glanzton, innen bemalt. Dreigliedriger Bodenstreifen, darunter Rest einer Efeuranke. Für eine Besprechung der erhaltenen Szene s. *D. VI. 2. Bilder in der Ikonographie*. Antwort von Tamara Johnston von Bryn Mawr in 2006 auf die Frage, ob die Fragmente von einem Gefäß stammen: „The remaining three sherds, our numbers P-217a and P-217b, and P-1513, it is possible that they are all from the same pot. Given the painting style, glaze and fabric, I am inclined to believe that P-217b and P-1513 could be from the same pot. P-217a and P-217b are cataloged together, thus it is likely that they came into the collection together or there was some other information that put them together for the cataloger. All three sherds share qualities of fabric (thickness, color and striations from tooling that run horizontally on the pot), paint quality, and pictorial elements that seem to tie them together. For P-217b, there is the black border under the altar that aligns with the black border that the figures walk above on P-217a. On P-1513, an organic looking design, possibly vegetation (grapes?) hangs down which could easily correspond to the dotted fragment of a similar design over the heads of the figures on P-217a. P-1513 is oriented incorrectly in the image published by Ms. Swindler. According to the striations on the pot, the dog should be at a 45 (or so) angle, as if he was standing with his front paws on something. In conclusion, these three sherds could very well be from the same pot. Why there were cataloged so far apart from each other, I cannot say. I find it rather strange since Ms. Swindler had put them all together back in 1916. One would think they would have been cataloged together.

The interior black glaze is a thin, streaked wash on the other side of each of these sherds (P-217a&b, P-1513 and P-1514. P-94 has a much darker, even black glaze on the interior side of the sherd.

When viewed under a lighted magnifier, there appears to be traces of red paint in the border beneath the altar on P-217b and beneath the figures on P-217a. It appears that there is first a black line, then red (mostly lost) then the thick black line, then red (again only traces left) and the final thin black line of paint. The corresponding area where this would exist on P-1513 is not depicted on our sherd. There is no evidence of white paint that we can observe. There is detailed incision on all the sherds except P-217b.



Other than the fact that most, if not all the sherds have been over-cleaned in the past and have been well handled over the years, I can offer you no further observations. Unfortunately, like most academic collections of this period, we have very little documentation since our Collection has come under professional curatorship only in the last twenty years.“ *Lit.* Swindler 1916, 317-318. 317 Abb. 5; Wolters – Bruns 1940, 102 Nr. K 29 Taf. 52, 2; Braun – Haevernick 1981, 65 Nr. 373; Aktseli 1996, 105 Nr. 144; Daumas 1998, 41. 67; Mitchell 2009, 266-267 Abb. 136. <<http://triar.te.brynmawr.edu/objects-1/info/157676>> und <<http://triar.te.brynmawr.edu/objects-1/info/188627>> (29.09.2020)

### 374. Wandungsfragment

*Mus.* Bryn Mawr, Ella Riegel Memorial Mus., P 1513

*Ton* - / *H.* 10,1 / *B.* - / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Innenseite vollständig bemalt. Erhalten ist die Darstellung eines Fuchses oder Hundes nach rechts. Der Glanzton ist verwittert. Darüber Traube. Zugehörig zu 373, s. Eintrag! / *Lit.* Swindler 1916, 317 Abb. 5; Wolters – Bruns 1940, 105 Nr. K 55; Braun – Haevernick 1981, 65 Nr. 374. <<http://triar.te.brynmawr.edu/objects-1/info/156345>> (29.09.2020)

### 375. Wandungsfragment

*Mus.* Bryn Mawr, Ella Riegel Memorial Mus., P 1514 / *FO* Kabirion bei Theben (?)

*Ton* hellgelb / *H.* 7,9 / *B.* - / *Maler* Kabirmaler / Karslsruher Kabirmaler (?) / *Dat.* 430-400

*Kurzbes.* Rücken eines Satyrs (?) oder verwandelten Gefährten des Odysseus mit kurzem Schwänzchen und struppigem Haar. Dahinter horizontales Objekt. Tablett? Swindler rechnet diese Scherbe zu 373. Ist aber nicht zugehörig, s. Tamara Johnston, Bryn Mawr: „Upon closer examination and with more modern equipment, we believe P-1514, which depicts the back of a satyr, is one sherd from a pot different from P-94 and the group of sherd discussed below. This is different from Ms. Swindler’s claim that it belongs to the same pot as the sherds described below.“ *Lit.* Swindler 1916, 317-318. 317 Abb. 5; Wolters – Bruns 1940, 102 Nr. K 30; Braun – Haevernick 1981, 65 Nr. 375. <<http://triar.te.brynmawr.edu/objects-1/info/156346>> (29.09.2020)

### 376. Kabirenskyphos (2 Griffstege)

*Mus.* Cambridge (Massachusetts), Arthur M. Sackler Mus., Harvard Univ., 1925.30.127 / *FO* Kabirion bei Theben / *Prov.* 1898 in Athen erworben

*Ton* gelblich 5 YR 7/6 - 10 YR 7/4; wenig feiner Glimmer; feiner wß. Steinsplitt / *H.* 17,7 (17,3) / *Dm.* 11,5 (10) / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Moret: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzbrauner, matter Glanzton. Das Gefäßinnere ist gänzlich mit rot-braunem Glanzton bemalt. Die Henkel sind tongrundig belassen. Unterhalb des Bildfelds wird der Becher von einem breitem Band mit zwei Ritzlinien umgeben. Der niedrige Fuß ist zweifach profiliert und etwas weiter oben mit einer Profilkante vom Bauch abgesetzt. Der Fuß ist an der Innenseite ebenfalls mit rot gebranntem Glanzton sowie mit drei konzentrischen Kreisen in der Abfolge dünn-dick-dünn und zentralem Punkt auf dem Gefäßboden bemalt. Für eine Beschreibung der figürlichen Szene s. *D. III. 3e* *Odysseus trifft Kirke und Penelope am Webstuhl.* *Lit.* CVA Hoppin (1) III G 5 Taf. 5, 1-2; Wolters – Bruns 1940, 100 Nr. K 21 Taf. 27, 3; Touchefeu-Meynier 1968, 99 Nr. 194 Taf. 16, 1; Braun – Haevernick 1981, 65 Nr. 376; Moret 1991, 229 Anm. 9. 256-257 Abb. 14-16; LIMC VI (1992) 53 Nr.29 s. v. Kirke (F. Canciani); <<https://hvrd.art/o/291687>> und <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/CC62690C-345C-4BB0-8CDB-784A10423504>> (29.09.2020).

### 377. Wandungsfragment

*Mus.* Chicago, David and Alfred Smart Mus. of Art, Univ. of Chicago, 1967.115.280 / *Prov.* übernommen von Univ. of Chicago Classical Collection

*Ton* - / *H.* 5,5 / *B.* - / *Maler* Rebrankengruppe II / *Dat.* 420-370 [Zelner: 5. Jh. / Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Dreigliedriger Bodenstreifen. Links ein aufrecht stehendes Gestell in dünnem Glanzton. Zwei Gestalten bewegen sich nach rechts; die hintere, ein Mann (?), trägt ihr Gewand bis zu den Knien, die vordere, vielleicht eine Frau, bis zu den Knöcheln. Der Mann hält in der linken Hand ein Gefäß, dessen Horizontalhenkel zu erkennen ist. Vielleicht eine Hydria. Braun nimmt an, daß es sich hier um eine Bankettszene handelt und die Figuren Diener darstellen (Braun – Haevernick 1981, 28). Vielleicht zu 378 zugehörig. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 65 Nr. 377; Zelner 1998, 28 mit Abb.

### 378. Wandungsfragment

*Mus.* Chicago, David and Alfred Smart Mus. of Art, Univ. of Chicago, 1967.115.283 / *Prov.* übernommen von Univ. of Chicago Classical Collection

*Ton* . / *H.* 7,4 / *B.* 6,6 / *Maler* Rebrankengruppe II / *Dat.* 420-370 [Zelner: 410-400 / Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Zwei Bodenlinien. Links steht eine bartlose Figur im Profil nach rechts, bekleidet mit langem Chiton und Himation. Sie hält einen dreibeinigen Stuhl oder Tisch mit der rechten Hand über dem Kopf. Rechts davon eine nach rechts laufende Figur. Nur noch Beine und Rücken erhalten. Vielleicht zu 377 zugehörig. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 65 Nr. 378; Zelner 1998, 29 mit Abb.

### 379. Kabirenskyphos (2 Griffstege) (Abb. 19; 29)

*Mus.* Dresden, Skulpturenslg, Dr. 276; Zug.-Verz. 1210 / *FO* Griechenland / *Prov.* 1893 erworben

*Ton* hellgelb / *H.* 19,6 / *Dm.* - / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Braun: spätes 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* „Fuß im profilierten Teil schwarz, tongrundige Kehlung, Unterteil des Gefäßes schwarz; zweistreifige, schmale Bodenlinie; breiter schwarzer Abschlußrand oben.“ (Wolters – Bruns 1940, 98) Für eine Beschreibung der Darstellungen s. *D. II. 3. Die Pygmäen auf den Kabirenbechern und D. IV. 1c* *Jäger und Jagdhund.* *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 98 Nr. K 11 Taf. 31, 5-6; Braun – Haevernick 1981, 66 Nr. 379 Taf. 24, 1-2; Daumas 1998, 35; Mitchell 2009, 262-263; <<https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/1473170>> (29.09.2020).

**380. Kabirenskyphos (2 Griffstege)** (Abb. 6; 34; 49)

*Mus.* Göttingen, Antikenslg. des Archäologischen Instituts der Univ., 540 a / *Prov.* wohl ehemals Slg. Margaritis  
*Ton* orange-beige-hellbraun; Glimmer; wß. und wenig sw. Steinsplitt / *H.* 16,15-16,4 / *Dm.* 17,9 / *Maler* Mysteriemaler I / *Dat.* 420-370 [Braun: Ende 5.-Anfang 2. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer bis grauschwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Randstreifen, doppelte Bodenlinie, darunter tongrundiges Band und bemalte Gefäßbasis. Kehlung tongrundig. Fußring innen und außen bemalt. Auf dem Boden zwei dicke konzentrische Ringe um zentralen Punkt. Auf den Henkeloberseiten gerahmt von drei Querstreifen Zick-Zack-Muster in zwei Registern. Bei allen drei Figuren sind noch Reste von Weißauftrag erhalten: weißes Haar und weiße Bärte. Für eine Beschreibung der Vorderseite mit den drei Mantelfiguren s. *D. VI. 1. Gruppen alter Männer und Frauen*. Seite B wird in *D. II. 4a) Vögel der Mysteriemaler* behandelt. *Lit.* Helbing 1899, Nr. 23; Wolters – Bruns 1940, 108 Nr. M 5 Taf. 54, 1; Braun – Haevernick 1981, 66 Nr. 380.

**381. Kabirenskyphos (1 Griffsteg)** (Abb. 27)

*Mus.* Göttingen, Antikenslg. des Archäologischen Instituts der Univ., 5406 / *Prov.* erworben aus Slg. Margaritis (nicht im Auktionskatalog)

*Ton* bräunlich-beige; Glimmer; wenig wß. und sw. Steinsplitt / *H.* 14-14,1 / *Dm.* 14 / *Maler* Pan-Satyr-Maler / *Dat.* 430-400

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton mit silbrig schimmernden Stellen, die sehr wahrscheinlich durch den Brand des Gefäßes unter zu hohen Temperaturen entstanden sind. Die Innenseite ist vollständig bemalt. Keine konzentrischen Kreise auf dem Boden. Die Henkeloberseiten sind ebenfalls tongrundig. Im Vergleich mit den rundlichen Gefäßen des Mysteriemalers sowie dem Becher **388** des Karlsruher Kabirmalers weist dieser Becher eine gerade Wandung auf; er ist streng symmetrisch aufgebaut; nur leichte Dellen im Standring vom Andrücken des Fußes. Für eine Beschreibung beider Bildszenen s. *D. IV. 1a) Hunde jagen Fuchs und Hase*. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 116 Nr. S 18 Taf. 58, 6-7; Braun – Haevernick 1981, 66 Nr. 381.

**382. Kabirenskyphos (2 Griffstege)** (Abb. 1-3)

*Mus.* Heidelberg, Antikenmus. der Univ., S 151 / *FO* Kabirion bei Theben (?)

*Ton* leicht orange; an Henkeln und über Fuß roter Überzug / *H.* 19,5 / *Dm.* 19 / *Maler* Pan-Satyr-Maler / *Dat.* 430-400 [Schauenburg: letztes Drittel 5. Jh. / Braun: 380/370]

*Kurzbes.* Schwarzer bis dunkel-rotbrauner Glanzton, Innenseite vollständig mit Glanzton überzogen. Dicker Randstreifen, darunter Punktreihe. Zwei schmale Bodenlinien. Fußring innen und außen bemalt. Auf dem Boden dicker und dünner Ring um Mittelpunkt. Auf der Oberseite der Henkel unregelmäßiges Querstreifenmuster. Vgl. die Punktverzierung unterhalb des Randes auf ausschließlich ornamental verzierten Kabirengefäßen wie **185**, **196**, **203** oder **206**. Der Kantharos in Händen des satyresken Tänzers rechts neben dem Flöte spielenden Pan entspricht der Form 3 oder 6 von Heimberg 1982, Taf. 3; 6, die ihre Blütezeit im 2. Vt. 5. oder 1. H. 4. Jh. haben. Für eine Besprechung der Bilder s. *D. V. 1a) Die daimonischen Dreifigurengruppen*. *Lit.* CVA Heidelberg (1) 49 Taf. 29, 3-4; 9; Wolters – Bruns 1940, 114 Nr. S 5 Taf. 32, 3-4; 57, 3; Neusch 1948, 44. 38 Abb. 24 (H. Luschey); Herbig 1949, 83 Anm. 36. 91 Anm. 164c Taf. 33, 4; Hampe – Gropengiesser 1967, 60 Taf. 24; Braun – Haevernick 1981, 22. 66 Nr. 382; Daumas 1998, 52 Abb. 9; <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/AC59DE40-22CB-4BC2-B727-E64EB7326952>> (29.09.2020).

**383. Randfragment**

*Mus.* Heidelberg, Antikenmus. der Univ., S 155 / *FO* Kabirion bei Theben (?) / *Prov.* am 10.9.1903 aus Slg. Rhusopoulos erworben

*Ton* leicht rötlich / *H.* 8,7- 8,9 / *B.* 6,9 / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Schauenburg: um 440/420]

*Kurzbes.* Schwarzbrauner Glanzton zum großen Teil rot gebrannt. Das Innere der Scherbe ist vollständig mit Glanzton überzogen. Außen ist der Rest eines Glanztonstreifens unter der Mündung zu erkennen. Das Bruchstück zeigt eine affenähnliche Gestalt ähnlich der auf **401**. Auf dem Heidelberger Fragment ist eine stark behaarte nach rechts gerichtete Figur mit beginnender Stirnglatze und aufgerissenem Maul dargestellt. Der gebeugte rechte Arm ist nach vorne geführt und der Vorwärtsbewegung der linken Schulter folgend scheint auch der linke Arm angewinkelt in diese Richtung auszugreifen. Gleichzeitig hat die haarige Gestalt, deren Physiognomie durch die gebuckelte Stirn, die buschigen Augenbrauen, die tief eingesattelte Nase und das scharfe Kinn äußerst grobschlächtig gezeichnet ist, das rechte Bein stark angehoben. Das Bildfeld war nicht von einer Weinranke überspannt. Nach Aussage des Privatsammlers, aus dessen Besitz das Fragment an das Heidelberger Antikensmuseum überging, waren am Maul Spuren weißer Deckfarbe zu erkennen, die jedoch heutzutage vollständig verblasst sind. Allgemein stimmen die bisherigen Deutungsvorschläge darin überein, dass es sich um die Darstellung eines Affen oder eines Menschen, der ein Affenkostüm mit Maske trägt, handelt, s. CVA Heidelberg (1) 49; McDermott 1938, 230 Nr. 324; Neusch 1948, 60 Nr. 2 (H. Luschey). Karin Braun vertritt die Ansicht, dass ein Papposilen dargestellt ist, s. Braun – Haevernick 1981, 66 Nr. 383. Für diese Annahme fehlen jedoch der charakteristische Bart und die spitzen Pferdeohren. Anders als die Affenfrau auf dem Skyphos **401** ist diese Affengestalt nicht mit genügend eindeutigen primären Geschlechtsmerkmalen ausgestattet, um zu entscheiden, ob es sich um eine weibliche oder männliche Figur handeln soll. In gleicher Weise geben die Gesichtszüge und der erhaltene Bildausschnitt nicht preis, ob auf **383** tatsächlich ein Affe oder aber ein haariges Ungeheuer gemeint ist. Auch das Bewegungsmotiv lässt sich nicht bestimmen. *Lit.* CVA Heidelberg (1) 48-49 Taf. 28, 8; McDermott 1938, 230 Nr. 324 Taf. 4, 1; Wolters – Bruns 1940, 103 Nr. K 45 Taf. 52, 3; Neusch 1948, 60 Nr. 2 (H. Luschey); Braun – Haevernick 1981, 66 Nr. 383;

<<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/A9524C22-0643-4112-8E78-19891F4EB68D>> und

<<https://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/detail/1232699>> (29.09.2020).

**384. Wandungsfragment**

*Mus.* Heidelberg, Antikenmus. der Univ., S 157 / *FO* Kabirion bei Theben (?) / *Prov.* 1903 in Athen erworben

*Ton* „Ton wie bei den bekannten Kabirenvasen“ / *H.* 6,2 / *B.* 5,2 / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Schauenburg: 440/420]

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton, innen bemalt. Wandungsrille. Waffenläufer in Startposition nach links. Darüber Rest einer Efeuranke. Links Rest einer weiteren Figur (?). Für eine Besprechung s. *D. IV. 2. Bilder von Athleten. Lit.* CVA Heidelberg (1) 49 Taf. 28, 9; Wolters – Bruns 1940, 99 Nr. K 17 Taf. 50, 10; Braun – Haevernick 1981, 66 Nr. 384; <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/42D408A9-8D21-4F52-BB0F-5BA76E60950E>> und <<https://heidicon.uni-heidelberg.de/detail/1232701>> (29.09.2020).

### 385. Kabirenskyphos (2 Griffstege) (Abb. 47-48)

*Mus.* Heidelberg, Antikenmus. der Univ. S 150 / 183 / FO Keos

*Ton* hellbeige, orange-rötlich / *H.* 19,5 / *Dm.* 18,9 / *Maler* 'Erstlingswerk' / *Dat.* 430-350 [letztes Drittel 5. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer metallisch glänzender Glanzton. Innenseite ist mit Glanzton überzogen, der leicht auf die Lippe übergreift. Unter dem Bildfeld breiter Streifen. Gefäßbasis tongrundig. Über dem profilierten, außen und innen bemalten Fuß schmaler plastischer Ring. Auf dem Boden dünner und dicker Kreis um Mittelpunkt. Die Henkel sind unbemalt. Für eine Besprechung beider Seiten s. *D. VII. 1. Unreife Malweise. Lit.* CVA Heidelberg (1) 49 Taf. 29, 1-2; Wolters – Bruns 1940, 116 Nr. S 20 Taf. 59, 2; Braun – Haevernick 1981, 66 Nr. 385; <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/D64AF9D8-9B1E-4CCF-A5F7-9515F219C117>> (29.09.2020).

### 386. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)

*Mus.* Heidelberg, Antikenmus. der Univ., 185 / FO aus Tanagra

*Ton* verhältnismäßig hell / *H.* 4,9 / *Dm.* 5,6 / *Maler* 'Erstlingswerk' (?) / *Dat.* 430-350 [Schauenburg; spätes 5. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Unterhalb der Mündung doppelte Punkteihe um Querstrich. Im Bildfeld Reihe gestempelter Palmetten. Darunter Wandungsrille, Glanztonband und tongrudiger schmaler Streifen. Gefäßbasis schwarz. Fußring innen und außen bemalt. Auf dem Boden Kreis um Mittelpunkt. *Lit.* CVA Heidelberg (1) 50 Taf. 29, 7; Wolters – Bruns 1940, 120 Taf. 60, 6; Braun – Haevernick 1981, 66 Nr. 386; <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/3AF36621-EE4E-4521-8615-365630ED1B99>> und <<https://heidicon.uni-heidelberg.de/detail/1232387>> (29.09.2020).

### 387. Kabirenskyphos (1 Griffsteg, 1 Griffdorn) (Abb. 28)

*Mus.* Heidelberg, Antikenmus. der Univ., 190 (II 116) / S 152 / FO Grab bei Theben

*Ton* orange-beige / *H.* 15,2 / *Dm.* 15,9 / *Maler* Mysteriemaler I / *Dat.* 420-370 [Schauenburg; 440/420 / Braun: Ende 5.-Anfang 2. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer, matter Glanzton. Das Gefäß ist innen mit Glanzton überzogen. Randstreifen. Unter dem Bildfries sowie in der unteren Bauchhälfte jeweils zwei Streifen. Über dem profilierten, innen und außen bemalten Fuß schmaler plastischer Ring. Auf der Unterseite drei konzentrische Ringe in der Abfolge dünn, dick, dünn um einen Mittelpunkt. Auf der Oberseite der Henkel sind zwei vertikale Zickzackbänder, jeweils zwischen zwei Streifen, angebracht. Für eine Beschreibung der Darstellung auf Seite A s. *D. IV. 1b) Jäger jagen Fuchs, Hase, Reh und Eber.* Auf Seite B sind die Spitzen von herabhängenden Ästen einer Rebranke erhalten, s. *B. II. 2a) Malstil und Dekor. Lit.* CVA Heidelberg (1) 50-51 Taf. 30, 1-2; 7; Ure 1933, 31 zu Nr. 4; Wolters – Bruns 1940, 109 Nr. M 15 Taf. 26, 11; 53,6; Neusch 1948, 32 Nr. 31; Sparkes 1967, 125 Taf. 20 a; Hampe – Gropengiesser 1967, 60 Taf. 24; Braun – Haevernick 1981, 66 Nr. 387; Daumas 1998, 35; Walsh 2009, 120-121; Mitchell 2009, 255-256. 257 Abb. 129; <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/9211454F-8163-47C1-A213-F0D3A90C0A0E5>> und <<https://heidicon.uni-heidelberg.de/detail/1232698>> (29.09.2020).

### 388. Kabirenskyphos (2 Griffstege)

*Mus.* Karlsruhe, Badisches Landesmus., B 2596 / FO Kabirion bei Theben, 1888

*Ton* orange-beige; viel grober wß. und wenig sw. (?) Steinsplitt / *H.* 18 / 18,55-18,65 / *Dm.* 18 / 18,5 / *Maler* Karlsruher Kabirmaler vgl. Nr. 355 (Ohren), Nr. 324 / *Dat.* 430-400 [Hafner: 440-420 / Braun bei 366: 2. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer matter, stellenweise rotbrauner Glanzton. Unterhalb der Punkterhebung ist er fehlgebrannt. An der Schnauze des Hundes noch Reste von weiß in den Ritzungen. Schmäler Randstreifen darunter Efeuranke, unter dem Henkel Lotusblüte. Bodenstreifen, tongrundiges Band (Drehrille) und schwarze Gefäßbasis. Kegelfuß außen und innen bemalt. Auf dem Boden zwei konzentrische Kreise um einen Punkt. Auf den Henkeloberseiten jeweils ein flügel-schlagender Vogel über Zick-Zack-Band gerahmt von Querstreifen. Seite A, die Cervidenjagd wird in *D. IV. 1b) Jäger jagen Fuchs, Hase, Reh und Eber* behandelt, Seite B in *D. V. 1c) Ein rasanter Komos.* Der Kantharos, den der vorderste Satyr von Seite B in Händen hält entspricht der Form 1, s. Heimberg 1982, Taf. 1. Dies bedeutet einen Datierungsspielraum von der Mitte des 5. Jh.-2. Vt. 4. Jh. Zur Palmette unter dem Henkel vgl. Ure 1953, Taf. 72, 33-34 (Frauenkopfmaler und Branteghemwerkstatt, um 400); Walker 2004, Chart 17 H (Branteghemwerkstatt). Die Darstellung auf Seite A war im Vorkriegszustand besser erhalten. *Lit.* CVA Karlsruhe (1) 46-47 Taf. 37, 1-5; Wolters – Bruns 1940, 104-105 Nr. K 54 Taf. 31, 1-4; 52, 12; Prudhommeau 1965/66 Nr. § 85. 111 Abb. 500; Braun – Haevernick 1981, 66 Nr. 388; Maaß 1985, 151-152 149 Abb. 116; Daumas 1998, 35. 57 Abb. 28; Mitchell 2009, 262; <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/20CAF691-704E-41D6-8C22-243FFED7E02>> (29.09.2020).

### 389. Kabirenskyphos (2 Griffdorne)

*Mus.* Kassel, Antikenslg der Staatl. Kunstslg.en, T 424 / *Prov.* ehemals Slg. Margaritis, 1899 aus dem Kunsthandel erworben

*Ton* beige-braun-lederfarben, rosa im Bruch; viel wß. Steinsplitt / *H.* 19 / *Dm.* 17,5 / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370 [Lullies: um 420 / Braun: um Mitte 4. Jh.]

*Kurzbes.* Auf der Vorderseite scheinen die Ritzlinien mit weißer Farbe gefüllt gewesen zu sein. Doch ist der Ton mit viel weißem Stein splitt gemagert, was womöglich diesen Effekt erzeugt. Ein Henkel ist ergänzt, der andere zu einem Drittel. Auf der unteren Gefäßhälfte eine kleine Beschädigung von ca. 1,5 cm Durchmesser. Schwarzer bis dunkel-rotbrauner Glanzton. Innenseite vollständig mit dunkelrotem Glanzton bemalt. Dreigliedriger Bodenstreifen, schmaler Randstreifen. Tongrudige Gefäßbasis. Kehlung zum Fuß hin schwarz sowie Fußringkante. Fußring innen bemalt, Kreis auf Boden. Seite A wird in *D. VI. 2. Bilder in der Ikonographie* behandelt. Auf der Rückseite Rebranke mit fünf Trauben. *Lit.* Helbing 1899, 2 Nr. 24 Taf. 2; CVA Kassel (1) 71-72 Taf. 48, 4-6; Wolters – Bruns 1940, 101 Nr. K 26 Abb. 4. 125 Anm. 1 Taf. 51, 5-6. 101 Abb. 4;

Hemberg 1950, 198-199; van Hoorn 1951, 52 mit Anm.143; Simon 1980, 305 Abb. 291; Braun – Haevernick 1981, 17. 66 Nr. 389; Yfantidis 1990, 253-254 Nr. 182; Daumas 1998, 67. 90 Abb. 36; Rückert 1998, 141. 198-199. 242 Nr. 19; Mitchell 2009, 266; <<http://datenbank.museum-kassel.de/20175/>> und <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/6CB7758D-1D20-4C55-B7AE-663DA2217917>> (29.09.2020).

### 390. Kabirenskyphos (2 Griffstege) (Abb. 32)

Mus. Kassel, Antikenslg der Staatl. Kunstslg.en, ALg. 18 (Leihgabe Slg. Ludwig, Aachen) / FO –

Ton orange-beige; wenig Glimmer; wß. und sw. Steinsplitt / H. 20,5 / Dm. 18 / Maler Rebrankengruppe II / Dat. 420-370 v. Chr. [Braun: 320/10 v. Chr.; Yfantidis/Lullies: um 420 v. Chr.]

Kurzbes. Grauschwarzer, matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Randstreifen, dreigliedrige Bodenlinie. Außen in der Fußkehlung, innen am Standring und auf dem äußeren Gefäßboden Miltosauftrag. Ebenso in den tongrundigen Zwischenräumen der Standlinien. Fußring innen und außen bemalt. Drei konzentrische Ringe (dick, dünn, dünn) um Punkt auf dem Boden. Die Griffstege oben und unten sind der Länge nach mit Glanzton bemalt. Seite A, Aias verfolgt Cassandra wird in *D. III. 3d* Aias verfolgt Cassandra beschrieben. Die Rückseite wird in *D. V. 1c* Tanz mit Hindernissen besprochen. Lit. Schauenburg 1962, Nr.139 Taf.49; Seeberg 1967, 28-29 Taf. 5; Lullies 1968, 132-133 Nr.54 mit Abb; Webster - Green 1978, 63 Nr. BV 9; Braun – Haevernick 1981, 18. 66 Nr. 390; LIMC I (1981) 348 Nr. 106 s. v. Aias II (O. Touchefeu); LIMC IV (1988) 545 Nr. 290 s. v. Helene (Kahil); Yfantidis 1990, 251-252 Nr. 181 mit Abb.; Daumas 1998, 34, 58 Abb. 27, 1-2; Walsh 2009, 81. 82 Abb. 14 a-b. 88. 125; Mitchell 2009, 265. 271; <<http://datenbank.museum-kassel.de/25033/>> (29.09.2020).

### 391. Kabirenskyphos (2 Griffstege)

Mus. Kiel, Kunsthalle Antikenslg., B 74.1906 / Prov. 1906 in Athen erworben

Ton hellbraun / H. 20,2 (CVA) / 22,0 (Bruns) / Dm. 20,8 / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370 [Freyer-Schauenburg: letztes Vt. 5. Jh. / Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

Kurzbes. Ein Henkel, ein Teil des Fußes und größere Partien der Wandung sind ergänzt. Braunschwarzer Glanzton. Reste von weißer Farbe, Kopfbinde der mittleren Figur. Dreigliedriger Bodenstreifen, Gefäßbasis tongrundig. Außenseite des Fußes bemalt und mit einer Rille versehen, darüber konkave, tongrundige Kehlung und bemalte Profilleiste. Fußring innen und außen bemalt. Auf dem Boden zwei konzentrische Ringe um Mittelpunkt. Henkel tongrundig. Für die Szene auf Seite A s. *D. VI. I. Gruppen alter Männer und Frauen*. Auf Seite B Rebranke mit ehemals fünf Trauben. Lit. CVA Kiel (1) 19-20 Abb. 4 Taf. 4, 1-3; Wolters – Bruns 1940, 100-101 Nr. K 24 Taf. 52, 1; Braun – Haevernick 1981, 17. 28. 66 Nr. 391; <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/548790CF-0670-4DAB-92A4-EF627F8F70C0>> (29.09.2020).

### 392. Kabirenskyphos (1 Griffdorn)

Mus. Kopenhagen, NM, 5392 / FO Kabirion bei Theben (nach Aussage des Händlers)

Ton - / H. 10,8 / Dm. 12,1 / 17,5 (inkl. Henkel) / Maler - / Dat. 430-350

Kurzbes. Ein Henkel und ein Teil der Seite ergänzt. Schwarzbrauner Glanzton. Innenseite vollständig bemalt mit rötlichem Glanzton. Randstreifen und zwei mittige Horizontalstreifen, Fuß bemalt. In der Henkelzone leicht schräg verlaufende Efeuranke. Firnis außen schwarzbraun. Efeuranke '6 b'. Lit. CVA Kopenhagen (4) 18 Taf. 175, 6; Braun – Haevernick 1981, 66 Nr. 392; <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/9DAFB430-058D-404C-AC16-146392C46F89>> (12.01.2020).

### 393. Kabirenskyphos (2 Griffdorne)

Mus. Leiden, Rijksmus. van Oudheden, I 1905/1.38 / Prov. in Athen erworben

Ton - / H. 15,7 (14,6) / Dm. 17 / Maler Mysteriemaler I / Dat. 420-370 [Braun: Ende 5.-Anfang 2. Vt. 4. Jh.]

Kurzbes. Innenseite vollständig mit Glanzton bemalt. Breiter Randstreifen, zwei schmale Bodelinie unterhalb des Bildfelds und schwarz bemalter Fuß. Die oberen Henkelstege sind ebenfalls bemalt. Die Darstellungen werden in *D. II. 4a*) *Vögel der Mysteriemaler* behandelt.

Lit. Wolters – Bruns 1940, 111 Nr. M 25 Taf. 54, 4; Ure 1933, 31; Braun – Haevernick 1981, 66 Nr. 393; <<https://www.rmo.nl/en/collection/search-collection/collection-piece/?object=44864>> <<https://www.rmo.nl/imageproxy/jpg/231017>> (14.07.2020).

### 394. Kabirenskyphos mit (1 Griffdorn, 1 Horizontalhenkel)

Mus. Leiden, Rijksmus. van Oudheden, I 1905/1.39 / FO Griechenland

Ton - / H. 11,4 (10,4) / Dm. 11,6 / Maler Rebrankengruppe (?) / Dat. 420-370 (?)

Kurzbes. Randstreifen. Oberseite der Henkel bemalt. Efeuranke mit alternierenden Punktrosetten. Darunter Rillen, unterlegt mit Glanzton. Horizontalstreifen im unteren Gefäßdrittel. Vgl. hinsichtlich der Henkel Sparkes – Talcott 1970, 86-87 Nr. 360-363 Taf.17 Abb. 4; Skyphos Typ B, 500-450. Lit. Wolters – Bruns 1940, 119. 125 Taf. 59, 10; Braun – Haevernick 1981, 66 Nr. 394; <<https://www.rmo.nl/en/collection/search-collection/collection-piece/?object=44865>> (14.07.2020).

### 395. Randfragment

Mus. Leiden, Rijksmus. van Oudheden, I 1905/1.40 / Prov. in Athen erworben

Ton - / H. 6,5 (7) / B. 4,8 / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

Kurzbes. Oberkörper und Kopf eines bartlosen Mannes im Profil nach links. Randstreifen. Braun bezeichnet die Figur als Satyr. Die Ohren sind aber oben gerundet. Lit. Wolters – Bruns 1940, 99 Nr. K 13 Taf. 50, 9; Braun – Haevernick 1981, 66 Nr. 395; <<https://www.rmo.nl/en/collection/search-collection/collection-piece/?object=44866>> (14.07.2020).

### 396. Kabirenskyphos (2 Griffdorne)

Mus. Leiden, Rijksmus. van Oudheden, I 1922/4.13 / FO Türkei

Ton - / H. 11,2 (10,8) / Dm. 11,9 / Maler - / Dat. 430-350

Kurzbes. Efeuranke 8. Lit. Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 59, 4; Braun – Haevernick 1981, 66 Nr. 396; <<https://www.rmo.nl/en/collection/search-collection/collection-piece/?object=44870>> (29.09.2020).

**397. Kabirenskyphos (2 Griffstege)**

Mus. St. Petersburg, Staatl. Hermitage, B 105 / ГП-8204 / Prov. ehemals Athen, Kunsthandel Slg. Geladakis

Ton - / H. 14,5 / Dm. - / Maler Pan-Satyr-Maler / Dat. 430-400 [Braun: letztes Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Dicker Randstreifen, schmale Bodenlinie, tongrundiges Band und schwarze Gefäßbasis. Innenseite vollständig bemalt. Kehlung zum Fuß hin unbemalt, Fußring bemalt. Henkel sind tongrundig. Die Darstellungen auf beiden Seiten werden in *D. V. 1a) Die daimonischen Dreifigurengruppen* besprochen. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 115 Nr. S 11 Taf. 26, 6; 57, 7-8; RE Suppl. VIII (1956) 961 Nr. 6. 7 s. v. Pan (F. Brommer) [Brommer hat dieses Gefäß zweimal aufgeführt]; Braun – Haevernick 1981, 22. 66-67 Nr. 397; <<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.+archaeological+artifacts/575911>> und <[https://www.hermitagemuseum.org/wps/wcm/connect/bd28b4f3-1523-4f09-a880-75dbfa844220/WOA\\_IMAGE\\_1.jpg?MOD=AJPERES&CACHEID=421508a9-a727-4ecc-87db-15ea467c0c2b](https://www.hermitagemuseum.org/wps/wcm/connect/bd28b4f3-1523-4f09-a880-75dbfa844220/WOA_IMAGE_1.jpg?MOD=AJPERES&CACHEID=421508a9-a727-4ecc-87db-15ea467c0c2b)> (29.09.2020).

**398. Kabirenskyphos (2 Griffstege)**

Mus. London, BM, GR 1893.3-3.1 / FO Kabirion von Theben (?)

Ton rötlich-gelb / H. 19,5 / Dm. - / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370 [Moret / Braun / Le Glay: 3. Vt. 4. Jh. / Snowden: spätes 5.-frühes 4. Jh. / Touchefeu-Meynier: 450-420]

*Kurzbes.* Schwarzer, matter Glanzton. Die Innenseite ist vollständig bemalt. Dreifacher Bodenstreifen; abwechselnd ein dünner, dicker und dünner Streifen. Das untere Gefäßdrittel wurde tongrundig belassen. Der Fuß ist vollständig mit rotem Glanzton (Miltos) bemalt. Ein Henkel ist zur Hälfte ergänzt. Das Gefäß war in mehrere größere Fragmente zerbrochen. Für eine Beschreibung der figürlichen Darstellung s. *D. III. 3e) Odysseus trifft Kirke oder Penelope am Webstuhl.* *Lit.* Walters 1892-93, 77-87 Taf. 4; Romagnoli 1907, 160. 161 Abb.12; Perrot - Chipiez 1914, 298 Abb. 193. 301 Abb. 197; Pfuhl 1923, Abb. 616; Reinach 1924, 198 Abb. 104; Lapalus 1930, 70-74. 71 Abb. 2; Wolters – Bruns 1940, 99 Nr. K 19; Bieber 1961, 49 Abb. 204; Touchefeu-Meynier 1961, 268; Touchefeu-Meynier 1968, 98 Nr. 192 Taf. 18,1; LIMC I 1/2 (1981) 417 Nr. 30 Taf. 325 s. v. Aithiopes (F.M. Snowden Jun.); Braun – Haevernick 1981, 67 Nr. 398; Brommer 1983, 111. 75-76 Abb. 34 Taf. 21 a-b; Moret 1991, 229 Anm. 9. 252-253 Abb. 11-13; LIMC VI 1 (1992) 53-54 Nr. 30 s. v. Kirke (F. Canciani); Andrae 1999, 265 Abb. 98 (Farbabb.); Wachter 2001, 24 Nr. BOI 22. § 460; LIMC VI 1/2 (1992) 961 Nr. 147 Taf. 631 s. v. Odysseus (O. Touchefeu-Meynier); <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/G\\_1893-0303-1](https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1893-0303-1)> (29.09.2020).

**399. Kabirenskyphos (2 Griffstege)**

Mus. London, BM, B 77; 1889,0808.1 / FO Tempel der Kabiren im Kabirion bei Theben, 1889

Ton - / H. ca. 18,7 / Dm. ca. 20,7 / Maler Mysteriemaler II / Dat. 420-370 [Braun: 2. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schmalere Rand- sowie Bodenstreifen. Die untere Gefäßhälfte zierte ein Spiral-Wellenband sowie darunter ein S-Hakenband. Die Wandung oberhalb des Standrings und dieser selbst sind schwarz bemalt; die Fußkehlung wurde tongrundig belassen. Die Oberseiten beider Henkel sind mit einem Zick-Zack-Muster bemalt. Für eine Beschreibung von Seite A, Peleus bringt Achill zu Chiron, s. *D. III. 3a) Peleus, Achill und Chiron.* Seite B wird in *D. II. 4a) Die Vögel der Mysteriemaler* beschrieben. *Lit.* Walters 1893, 75-76 B77 Abb. 42; Perrot - Chipiez 1914, 303 Abb. 198; Reinach 1924, 199 Abb. 115; Lapalus 1930, 80-81 Abb.6; Wolters – Bruns 1940, 109 Nr. M 17 Taf. 54, 3; Webster 1960, 19 Nr. BV 2 (444); Webster - Green 1978, 62 Nr. BV 2; Braun – Haevernick 1981, 67 Nr. 399 Taf. 23, 4; LIMC I (1981) 47 Nr. 43 s. v. Achilleus (A. Kossatz-Deißmann); Daumas 1998, 36; Walsh 2009, 217-218. 217 Abb. 90; Mitchell 2009, 271; <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/G\\_1889-0808-1](https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1889-0808-1)> (18.07.2020).

**400. Kabirenskyphos (2 Griffstege)**

Mus. London, BM, B 78; 1889,0808.2 / FO Tempel der Kabiren im Kabirion bei Theben, 1889

Ton . / H. 15,24 / Dm. 15,24 / Maler Mysteriemaler II / Dat. 420-370 [Braun: Ende 5. Jh.]

*Kurzbes.* Randstreifen, schmaler Bodenstreifen, tongrundiges Band, schwarze Gefäßbasis. Kehlung zum Fuß hin tongrundig, Fußring außen bemalt. Henkel an Oberseite mit zwei Streifen. Seite A wird in *D. V. 2b) Die Tänzer des Mysteriemalers II* behandelt. Auf Seite B Rebranke mit vier großen Trauben. *Lit.* Walters 1893, 76 Nr. B 78; Wolters – Bruns 1940, 112 Nr. M 31 Taf. 55, 5; Braun – Haevernick 1981, 67 Nr. 400 Taf. 22, 5-6; Mitchell 2009, 261; <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/G\\_1889-0808-2](https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1889-0808-2)> (29.09.2020).

**401. Kabirenskyphos (2 Griffstege)**

Mus. New York, MMA 1971.11.1 (ehemals London, Privatslg. Ben Swannenburg, ohne Nr.) / FO -

Ton - / H. 30,9 / Dm. 21 / Maler Rebrankengruppe II / Dat. 420-370 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Breiter Randstreifen und dreiteiliger Bodenstreifen in der Abfolge dünn, dick und dünn, wie sie typisch für die Rebrankengruppe ist. Die oberen Griffstege sind längs bemalt. Mit Glanzton ist auch der Standring überzogen. Für eine Beschreibung der Seite A, ein weibliches Ungeheuer verfolgt einen Bauern, s. *D. III. 5. Folkloristische Mythen und Monster – Die Verkehrung weiblicher Schönheit.* Seite B wird in Kapitel *D. III. 3c) Das Parisurteil auf 401* besprochen. *Lit.* Levi 1964, 155-156 Taf. 5-6; Boardman 1973, 177 Abb. 183; Webster - Green 1978, 64 Nr. BV 10; Braun – Haevernick 1981, 67 Nr. 401; LIMC II (1984) 137 Nr. 1432; LIMC VI 1/2 (1992) 189 Nr. 3 Taf. 89 s. v. Lamia (J. Boardman); Daumas 1998, 37. 38. 55 Abb. 18; Mitchell 2009, 270-271 ; <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/255313>> (29.09.2020).

**402. Kabirenskyphos (2 Griffstege)**

Mus. Oxford (Mississippi), The Univ. of Mississippi Mus., 1977.3.116 / FO Kabirion bei Theben (?) / Prov. ehemals Slg.

Robinson; geschenkt von Mr. und Mrs. Frank S. Peddle, Jr., 1961. Vorher in der Slg. David M. Robinson, Harvard Inv. 297

Ton beige-hellbraun / H. 19,3 / Dm. 18,6 / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370 [Robinson: spätes 5. Jh. / Moret: 3. Vt. 4. Jh. / Braun: um o. nach Mitte 4. Jh.]

*Kurzbes.* Brauner matter Glanzton. Breiter Randstreifen und drei mittige Streifen, die das Bildfeld nach unten abschließen. Der jeweils obere Griffsteg der Länge nach bemalt. Auf der Rückseite Rebranke mit ehemals sechs oder sieben Trauben. Zur

Vorderseite s. *D. VIII. 7. Kabirenbecher 402 in Oxford, Mississippi* und *D. III. 3e) Odysseus trifft Kirke und Penelope am Webstuhl. Lit. CVA Baltimore (1) 38 III G Taf. 18, 2 a-b; Wolters – Bruns 1940, 100 Nr. K 20; Touchefeu-Meynier 1968, 99 Nr. 193; Braun – Haevernick 1981, 67 Nr. 402; Moret 1991, 229 Anm. 9. 262-263 Abb. 17-18; LIMC VI (1992) 54 Nr. 31 s. v. Kirke (F. Canciani); <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/artifact?name=Mississippi+1977.3.116&object=Vase>> und <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/A79341F9-E172-4FD2-83BB-0B12B2F967BC>> (29.09.2020).*

#### 403. Kabirenskyphos (1 Griffsteg, 1 Griffsporn)

Mus. München, Staatl. Antikenslg., 3057 / *FO* Kabirion bei Theben (?) / *Prov.* ehemals Slg. Margaritis

*Ton* . / *H.* 17 / *Dm.* - / *Maler* Mysteriemaler II / *Dat.* 420-370 [Braun: Ende 5. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer bis hellroter Glanzton, innen bemalt. Randstreifen, sehr schmaler Bodenstreifen, tongrundiges Band, Gefäßbasis schwarz. Hohes Bildfeld. Kehlung zum Fuß hin tongrundig. Fußring innen und außen bemalt, zum Teil Milosauftrag. Auf dem Boden sehr dicker und sehr dünner Kreis um Punkt. Oberer Griffsteg der Länge nach bemalt, ebenso gegenüber am Henkelansatz. Auf der Rückseite Rebranke mit vier großen Trauben, für die Vorderseite s. *D. VI. 1. Gruppen alter Männer und Frauen. Lit. Wolters – Bruns 1940, 112 Nr. M 30 Taf. 55, 4; Helbing 1899, 2 Nr. 10 Taf. 2; Braun – Haevernick 1981, 29, 67 Nr. 403 Taf. 23, 5; Vierneisel - Kaeser 1990, 448 Abb.en; Daumas 1998, 32-33; Mitchell 2009, 256.*

#### 404. Fragmente eines Kabirenskyphos

Mus. München, Staatl. Antikenslg., 3058

*Ton* orange-beige / *H.* ca. 30,0 (rek.) / *Dm.* 26,4 (rek.) / *Maler* Schüler des Pan-Satyr-Malers / 'Erstlingswerk' / *Dat.* 430-400 [Braun: Wende zum 3. Jh.]

*Kurzbes.* Grauschwarzer Glanzton, innen schwarz. Henkelansatz mit Streifen entlang des Randes der Oberseite erhalten. Das Gefäß wurde scheinbar im Krieg zerschert und galt zunächst als verschollen. Irgendwann in der Nachkriegszeit, spätestens im Jahr 1990 (Vierneisel – Schlöb 1990) wurden mehrere Fragmente wiedergefunden und publiziert. Dabei handelt es sich um ein großes Fragment, das aus mehreren kleineren wieder zusammengesetzt wurde, und einem weiteren, das ebenfalls aus mehreren Teilen besteht (das kleinere Fragment C). Beide gehören zur Gefäßseite A wie es anhand der Dicke des Randstreifens, der Dicke und dem Schwung der Weinranke, zwei dünnen Drehrillen auf Höhe der Klinenbeine und der Färbung des Tones deutlich wird. Ungewöhnlich ist, dass, falls das große Fragment und Fragment C zusammengehören, die Henkel sich nicht symmetrisch gegenüberlagern, sondern Seite B ein kleinformatigeres Bildfeld besessen haben muss.

Im Museum sind noch sechs weitere Fragmente der anderen Gefäßseite deponiert, die zeigen, dass auf der Rückseite dasselbe Motiv verwendet wurde. Randfragment A: Kopf eines bekränzten und bärtigen Gelagerten im Profil. Rechts die rechte Schulter des nächsten Gelagerten, dessen Kopf auf Fragment B zu erkennen ist. Darüber eine Weinranke in Art der Vorderseite. Hier sind also der linke und der mittlere Zecher wiedergegeben.

Randfragment B: Unterhalb der Weinranke Kopf des mittleren Zechers im Profil nach rechts. Sein Nachbar, von dem Kopf und Oberkörper vorhanden sind, hat seinen Kopf nach links gewendet.

Wandungsfragment G: Unterkörper des rechten Zechers und Teil der Kline und Beistelltischchen mit Ei. Randfragment D: Weinrankenstamm sowie Teile der Ranke mit Blättern. An der unteren Seite der Scherbe ist noch eine querlaufende Rille zu erkennen, die sich auf dem anpassenden Fragment F wiederfindet.

Wandungsfragment F: Erhalten ist das Ende einer Kline sowie die in das Himation gewickelten Beine eines Gelagerten und Teile des Beistelltischchen, auf dem Trauben liegen. Wandungsfragment E: zeigt unten noch einen Rest der Bodenlinie und darüber die beiden Klinenbeine der mittleren Kline sowie die linke Tischkante. Auf der Klinenfläche noch ein kleiner Rest des Himations. Das ganz linke Klinenbein gehört bereits zur Kline des linken Zechers.

Zusammenfassend: Randfragment A und B passen an sowie G an B. Ebenso gehören D und F zusammen. E gehört sicher zu Seite B, da auf Seite A das Klinenende jeweils erhalten ist. Aufgrund der rötlichen Färbung des Glanztons und der Dicke des Randstreifens auf Fragment D ist anzunehmen, daß dieses kurz vor dem Henkel, der im Ansatz noch am großen Fragment erhalten ist, einzusetzen ist. Daraus folgt, dass Fragment E zum mittleren Zecher gehören muss, da auch der Firmis im Gefäßinneren wenig Ähnlichkeiten mit diesem von Fragment G hat. *Lit. Wolters – Bruns 1940, 115-116 Nr. S 16 Taf. 58, 1-3; Braun – Haevernick 1981, 67 Nr. 404; Vierneisel - Kaeser 1990, 449 Abb.en; Daumas 1998, 28 (Deutung als Kabiros und Pais).*

#### 405. Kabirenskyphos (1 Griffsteg) mit Malerei in Six-Technik

Mus. Nafplio, Arch. Mus., 144 / *Prov.* ehemals Slg. Eust. Glymenopoulos, Alexandria

*Ton* hell, leicht rötlich / *H.* 11 / *Dm.* 11 / *Maler* modern / *Dat.* 430-350 [Wolters: letztes Vt. 5. Jh. / Braun: Mitte o. 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Das Gefäß ist innen wie außen mit schwarzem matt glänzendem Glanzton überzogen. Am Fußring und am unteren Gefäßteil ist der Glanzton rotbraun, ansonsten schwarz. Der Fußring ist zweifach gekehlt und durch einen scharfen Grat vom Gefäßboden abgesetzt. Unterhalb der Bodenleiste sind die Reste von dreieckigen Blättern mit Innenzeichnung erhalten, Efeu oder Reben und auch Trauben, deren einzelne Beeren mit Tupfen angegeben sind. Die Bodenlinie selbst besteht aus einem breiten, gelblichen Strich. Ober- und unterhalb dieser Linie befindet sich ein durchlaufendes Ornamentband (Mäander?). Für eine Besprechung der figürlichen Darstellung, die modern ist, s. *D. VIII. 5. Kabirenbecher 405 in Nafplio. Lit. Wolters 1930, 209-236 bes. 215-221. 219 Abb. 2 Taf. 14-15 Beil. 67; Wolters – Bruns 1940, 83. 124; Webster 1960, 19 Nr. BV 3 (455); Touchefeu-Meynier 1968, 98 Nr. 191 Taf. 18, 5; Webster - Green 1978, 62 Nr. BV 3; Braun – Haevernick 1981, 67 Nr. 405; Alexandropoulou 2002, 177-178; LIMC VI (1992) 53 Nr. 27 s. v. Kirke (F. Canciani); Sabetai – Avronodaki 2018, 356 Abb. 25. 356-359. 373 Nr. B32; <<https://arachne.dainst.org/entity/1134031>> (29.09.2020).*

#### 406. Kabirenskyphos mit 2 Griffdornen

Mus. New Haven, Yale Univ. Art Gallery, 1913.187 / *Prov.* 1913 aus Privatslg. Rebecca Darlington Stoddard

*Ton* gelbbraun / *H.* 14,5 / *Dm.* 14,3 / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370 (?) [Baur: spätes 5. / frühes 4. Jh.]

*Kurzbes.* Rötlichbrauner bis dunkelbrauner Glanzton. Aus Fragmenten zusammengesetzt und an einigen Stellen ergänzt; innen bemalt, außen am Rand ein schwarzes Band, breiteres auf der Gefäßmitte mit dünneren Streifen ober- und unterhalb und darunter ein weiteres schmales Band; Fuß außen und innen bemalt. Auf dem Boden konzentrischer Kreis mit zentralem Punkt;

im oberen Bildfeld auf Höhe der Henkel Efeuranke 2 b mit Punktgruppen an den Seiten (Beeren?). Im unteren Bildfeld ein auf den Kopf gestellter Vogel nach links gehend zwischen Efeublättern. In regelmäßigen Abständen Punktkreise, abwechselnd gefüllt mit Punktkreuzen und Punktlinie (einmal Punkthalbkreis). Die Seite mit dem Vogel ist nicht publiziert. Nach der gerundeten Gefäßform sowie den spitzen unteren Henkelzapfen zu urteilen, scheint dieser Becher vom Mysteriemaler zu stammen. *Lit.* Baur 1922, 121-122 Nr. 187. 121 Abb. 44; Braun – Haevernick 1981, 67 Nr. 406; <<https://artgallery.yale.edu/collections/objects/1787>> (29.09.2020).

#### 407. Kabirenskyphos (1 Griffdorn)

*Mus.* New York, MMA, 37.11.2 / *Prov.* 1937 mit Dogde Fund erworben

*Ton* - / *H.* 10,5 / *Dm.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Der Becher scheint antik, die Malerei ist modern. Für eine Besprechung dieses Bechers s. *D. VIII. 6. Kabirenbecher 407 in New York.* *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 122; Braun – Haevernick 1981, 67 Nr. 407; Richter 1953, 115 Taf. 94 i; <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/253529>> (29.09.2020).

#### 408. Kabirenskyphos (2 Griffstege)

*Mus.* Paris, Louvre, CA 444 / *FO* Kabirion bei Theben / *Prov.* erworben 1891

*Ton* hellrot HUE 7,5 YR 7/6-7/4 / *H.* 19,9 / *Dm.* 19,6 / *Maler* Branteghemwerkstatt / *Dat.* 430-400 [Braun: 3. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarz-bräunlicher Glanzton. Randstreifen, Bodenlinie, tongrundiges Band, schwarze Gefäßbasis. Kehlung über Fußring unbemalt. Fußring außen bemalt. Für die Darstellungen s. *D. V. 1b) Die dionysischen Dreifigurengruppen.* *Lit.* CVA Louvre (17) 39 Taf. 38, 3-4; Merlin 1928, Taf. 48 b; Wolters – Bruns 1940, 104 Nr. K 53 Taf. 53, 1; Braun – Haevernick 1981, 67 Nr. 408; <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/F3C7C17D-B905-46DD-B421-C1EBAE26DC54>> (29.09.2020) und <<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/c1010261473>>.

#### 409. Kabirenskyphos (1 Griffdorn)

*Mus.* Oxford, Ashmolean Mus., 1925.606 / *Prov.* in Paris erworben

*Ton* - / *H.* 7,8-8,1 / *Dm.* 8,6 / *Maler* - / *Dat.* 430-350 [Katalog: 4. Jh.]

*Kurzbes.* Glänzende gelbe Oberfläche. An Lippe und Fuß bemalt sowie zwei Bänder unterhalb der Henkel. Innen mit rötlichem Glanzton überzogen, z. Tl. bräunlich. In der Henkelzone Efeuranke 2 c. *Lit.* Braun – Haevernick 1981, 67 Nr. 409; <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/70E0D706-B9A1-49F2-B0F1-0427AC07317A>> (29.09.2020).

#### 410. Wandungsfragment

*Mus.* Sarajewo, Bosnisch-herzegowinisches Landesmus. (Zemaljski músej Bosne i Hercegovine), M 12 / *FO* Theben

*Ton* - / *H.* 4,4 / *B.* - / *Maler* Mysteriemaler I / *Dat.* 420-370 [Braun: Ende 5.-Anfang 2. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Bärtiger Mann in kurzem Chiton und langärmeligen Hosenanzug. Er trägt einen unten abgerundeten Gegenstand auf dem Kopf. Rechts von ihm Rest einer zweiten Figur mit nacktem Oberkörper und Stock. David Walsh nimmt dieses Fragment zu den Mythenresten um Herakles hinzu, obwohl er einräumt, dass die Figuren nicht eindeutig benannt werden können. Er folgt aber der Rekonstruktion von Braun und der im CVA: Ein Mann in kurzem Chiton trägt die Weltkugel auf dem Kopf. Rechts neben ihm befindet sich eine größere männliche Figur, die horizontal ins Bild schwebt – der Größenunterschied ist minimal. Er trägt einen Stab und besitzt ein edleres Antlitz – sein Kopf ist nahezu vollständig verloren. Walsh möchte eine physiognomische Ähnlichkeit mit dem 'Herakles' auf dem Münchner Kabirenskyphos 403 erkennen – es handelt sich aber um die gewöhnliche abnorme Gesichtskonzeption der Werkstatt des Mysteriemalers. In einer Anmerkung (Walsh 2009, 234 Anm. 173) fügt Walsh hinzu, dass die Benennung der linken Figur auf dem Münchner Kabirenbecher ebenfalls unsicher ist! *Lit.* CVA Sarajewo (1) 34 Taf. 25, 3; Bulanda 1912, Nr. 91; Wolters – Bruns 1940, 109 Nr. M 12; Braun – Haevernick 1981, 67 Nr. 410 Taf. 23, 3; <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/8508B6B2-31C5-4435-B44D-ABEE245D0C69>> (29.09.2020).

#### 411. Randfragment

*Mus.* Sarajewo, Bosnisch-herzegowinisches Landesmus. (Zemaljski músej Bosne i Hercegovine), M 13

*Ton* - / *H.* 6,2 / *B.* - / *Maler* Mysteriemaler II / *Dat.* 420-370 [Braun: Ende 5.-Anfang 2. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Tanzender Mann in Rückenansicht, dessen Nabel und Brust aber angegeben ist. Struppiges Haar und Bart, errigiertes Glied, s. *D. V. 2a) Frenetische Tänzer.* *Lit.* CVA Sarajewo (1) 34 Taf. 25, 2; Bulanda 1912, Nr. 92; Wolters – Bruns 1940, 109 Nr. M 13; Braun – Haevernick 1981, 67 Nr. 411 Taf. 23, 7; <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/FE065B85-5CFC-4842-AEBF-21CA04810B51>> (29.09.2020).

#### 412. Randfragment

*Mus.* Sarajewo, Bosnisch-herzegowinisches Landesmus. (Zemaljski músej Bosne i Hercegovine), M 14

*Ton* - / *H.* - / *B.* - / *Maler* Karlsruher Kabirmaler [CVA: Mysteriemaler] / *Dat.* 430-400 [Braun: Ende 5.-Anfang 2. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Kopf und Oberkörper eines glatzköpfigen und bartlosen Mannes, der nach links blickt und seinen rechten Arm ausstreckt. *Lit.* CVA Sarajewo (1) 34 Taf. 25, 1; Bulanda 1912, Nr. 93; Wolters – Bruns 1940, 109 Nr. M 14; Braun – Haevernick 1981, 67 Nr. 412 Taf. 23, 2, <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/218F459C-E354-4618-A2DC-03D07E5EFB83>> (29.09.2020).

#### 413. Kabirenskyphos (1 Griffsteg)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., 0II 570 / *FO* Polyandron von Thespias

*Ton* etwas rötlich / *H.* 10,2 / *Dm.* - / *Maler* Pan-Satyr-Maler [Bruns: Kabirmaler] / *Dat.* vor 424 [Bruns / Braun: vor 424]

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton; die Innenseite ist vollständig bemalt. Schwache Spur einer schmalen oberen Abschlussleiste. Auf beiden Seiten sind die Umrisse der Bodenlinie erkennbar, die – ähnlich den Bechern 303 und 381 – als hügeliger Streifen angelegt ist. Darunter sind noch zwei bis drei Striche erhalten, für die sich nicht entscheiden lässt, ob die Fläche zwischen ihnen mit Glanzton gefüllt oder tongrundig war. Keine konzentrischen Kreise auf der Unterseite, tongrundig belassen. Für eine Beschreibung s. *D. IV. 1a) Hunde jagen Fuchs und Hase.* Vgl. die dünnen Vorderläufe der Hunde mit denen

des Pegasus auf dem Polyandronbecher **414**. Hier sind die Figuren jedoch vollständig als Silhouette gemalt worden; keine Ritzung. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 99 Nr. K 14 Taf. 51, 1-2; Schilardi I 1977, 112-113 Nr. 3. 566; Schilardi II 1977, 4 Nr. 3; Braun – Haevernick 1981, 5. 67 Nr. 413; <<https://arachne.dainst.org/entity/1148659>> (29.09.2020).

#### **414. Kabirenskyphos (2 Griffstege)**

*Mus.* Theben, Arch. Mus., ΘΠ 701 / FO Polyandron von Thespias

*Ton* dunkelbeige-mittelhellbeige; mittelgrober wß. Steinsplitt / *H.* 15,9 / *Dm.* 17 (Rand) / 25,3 (inkl. Henkel) / 9,9 (Fuß) / *Maler* Pan-Satyr-Maler / *Dat.* vor 424 o. 400/380

*Kurzbes.* Braun-schwarzer matter Glanzton; sekundär gebrannt. Innenseite vollständig mit Glanzton bemalt. Ein umlaufender Fußbodenstreifen und ein sehr schmaler Randstreifen. Bodenfläche und Henkel sind tongrundig belassen. Für eine Beschreibung der Seite A mit der Darstellung tanzender Satyrn s. *D. V. 1a) Die dämonischen Dreifigurengruppen (!!!)*. Seite B wird in Abschnitt *D. III. 3b) Bellerophon, Pegasus und die Chimaira (!!!)* besprochen. *Lit.* CVA Theben (1) 24-26 Taf. 12, 1-2; Karouzos 1934, 60; Bruns 1939, 597-98 Abb. 9; Wolters – Bruns 1940, 114 Nr. S 7 Taf. 56, 1-4; Schilardi I 1977, 113-114 Nr. 4 Taf. 8, 9; Schilardi II 1977, 5 Nr. 4; Braun – Haevernick 1981, 5. 21. 67 Nr. 414 Taf. 20, 1; Demakopoulou - Konsola 1981, 70; LIMC III 1 (1986) 256 Nr. 116 s. v. Chimaira (A. Jacquemin); Daumas 1998, 23 Nr. 18; Walsh 2009, 186 Abb. 67 a-b. 186-187; <<https://arachne.dainst.org/entity/1146565>> und <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/923890E7-A8BE-486E-948E-31BE8D85112C>> (29.09.2020).

#### **415. Kabirenskyphos (1 Griffsteg)**

*Mus.* Theben, Arch. Mus., ΘΠ 491 / FO Polyandron von Thespias

*Ton* bräunlich-lederfarben / *H.* 13,3 / *Dm.* - / *Maler* - / *Dat.* vor 424 [Bruns / Braun: vor 424]

*Kurzbes.* Innenseite ist vollständig bemalt. Auf der Wandung zwei schwarze Bänder. In der Henkelzone Efeuranke 3 b mit durchgehender Mittellinie. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 59, 9; Schilardi I 1977, 235 Nr. 111; Schilardi II 1977, 52-53; Braun – Haevernick 1981, 5. 67 Nr. 415 Taf. 20, 2; <<https://arachne.dainst.org/entity/1148659>> (29.09.2020).

#### **416. Kabirenskyphos (2 Griffstege)**

*Mus.* Athen, NM, - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* 8,5 / *Dm.* - / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Roter Glanzton. Randstreifen, Rebranke auf beiden Seiten, zwei schmale Horizontalstreifen mittig. Leiste oberhalb Fußkehlung und Fußring bemalt. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 103 Nr. K 49 Taf. 52, 11; Braun – Haevernick 1981, 67 Nr. 416.

#### **417. Kabirenskyphos (1 Griffdorn)**

*Mus.* Theben, Arch. Mus., - / FO Pappadakis Grabung bei Chore Voivoda

*Ton* - / *H.* - / *Dm.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Efeuranke 6 b. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Anm. 1. Taf. 59, 8; Braun – Haevernick 1981, 67 Nr. 417.

#### **418. Kabirenskyphos (2 Griffstege)**

*Mus.* Tübingen, Antikenslg. der Univ., S./10 1361 / *Prov.* ehemals Slg. Arndt

*Ton* hellbeige bis leicht orange, in unterer Hälfte rötlich; Glimmer; wß. und sw. Steinsplitt / *H.* 13,8-14,4 / *Dm.* 14,8 / *Maler* Pan-Satyr-Maler / *Dat.* 430-400 [Wallenstein: 440-420 / Braun: um 320/310]

*Kurzbes.* Schwarzer bis rotbraun, fehlgebrannter Glanzton. Innenseite vollständig rot bemalt. Breiter Randstreifen und mittig zwei schmalere Bodenstreifen. Am unteren Ende der Wandung ein schmales und ein breites Band. Der Fuß ist außen und innen bemalt. Auf der Bodenfläche zwei konzentrische Ringe um einen Mittelpunkt. Die Henkel sind tongrundig. Die Bilder werden in *D. V. 1a) Die dämonischen Dreifigurengruppen* besprochen. *Lit.* CVA Tübingen (1) 92-94 Taf. 51,1-4. 92 Abb. 51 (Zeichnung); Watzinger 1924, 71 Abb. 30 Taf. 42; Wolters – Bruns 1940, 115 Nr. S 10. 124 Taf. 57, 4-5; RE Suppl. 8 (1956) 961-962 s. v. Pan (F. Brommer); Braun – Haevernick 1981, 22. 68 Nr. 418 Taf. 24, 5; <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/E72DD3C7-A4FA-426F-A01A-295528933D35>> (29.09.2020).

#### **419. Kabirenskyphos (2 Griffdorne)**

*Mus.* Tübingen, Antikenslg. der Univ., S./10 1360 / *Prov.* ehemals Slg. Arndt

*Ton* hellbeige-braunbeige, rot-orange bis orange-beigehell, grau-rötlich, teilweise weißgelb im Bruch; Glimmer; wß. Steinsplitt / *H.* 21 / 20,5-20,7 / *Dm.* 20 / *Maler* Rebrankengruppe? / *Dat.* 420-370 [Wallenstein: 3./4. Vt. 5. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzbrauner Glanzton, innen dunkel braunrot. Dreigliedriger Streifen um Gefäßmitte. Der Fuß und der Absatz oberhalb der Kehlung rot bemalt. Der Standring innen rot. Boden tongrundig und quer zum Henkelverlauf gebrochen. Nur ein Henkelansatz erhalten. Efeuranke 2 b. *Lit.* CVA Tübingen (1) 94. 93 Abb. 52 Taf. 51, 5-6; Watzinger 1924, F5; Braun – Haevernick 1981, 68 Nr. 419; <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/515FD614-9D13-440C-8E2B-A6CB7F6585C2>> (29.09.2020).

#### **420. Kabirenskyphos (2 Griffdorne)**

*Mus.* Wien, Kunsthistor. Mus., IV 1850 / FO Theben, Griechenland / *Prov.* Österreichische Expedition 1892; Geschenk des K.u.K. Ministeriums für Kultur und Kunst; in Athen erworben

*Ton* - / *H.* 27,3-27,5 / *Dm.* - / *Maler* Pan-Satyr-Maler / modern / *Dat.* 430-400

*Kurzbes.* Zur Besprechung des Bechers s. *D. VIII. 2. Kabirenbecher 420 in Wien*. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 114 Nr. S 4 Taf. 57, 1; Braun – Haevernick 1981, 68 Nr. 420.

#### **421. Kabirenskyphos (1 Griffdorn)**

*Mus.* Würzburg, Martin-von-Wagner Mus. der Univ., L 661 / FO Kabirion bei Theben / *Prov.* 1915 erworben

*Ton* gelblich / *H.* 9,8 / *Dm.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350 [Simon: 1. H. 4. Jh.]



*Kurzbes.* „Kantharos. Am konvexen Boden konzentrischer Kreis. Profiliertes Standring bis auf die Standfläche gefirnißt. Henkel außen schlecht gefirnißt, zwischen ihnen Epheuzweige [„5 b“], darunter zwei Firnisstreifen. Kante gefirnißt, ebenso das Innere. Dünne Lasur. Firnis schwarz bis rotbraun.“ (Langlotz) Im Museum nicht mehr auffindbar. *Lit.* Langlotz 1932, Nr. 661 Taf. 220; Simon 1975, 158; Braun – Haevernick 1981, 68 Nr. 421.

#### 422. Randfragmente eines Kalathos (Abb. 36)

*Mus.* Athen, NM, 10467 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* 18,8 / *Dm.* 21-21,8 / 15,5-15,9 (Fuß) / *Maler* Mysteriemaler I / *Dat.* 420-370 [Braun: Ende 5.-Anfang 2. Vt. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Der Boden und große Teile der Wandung sind ergänzt. Es ist kein Henkelansatz erhalten. Schwarzer bis rotbrauner matter Glanzton. Innenseite mit rotem Glanzton bemalt. Am Rand durchgehende Reihe langezogener Tropfen, Über dem bemalten Standring breite Zone mit eingeritztem Zungenmuster. Für eine Beschreibung des Bildfelds s. *D. VI. 1. Gruppen alter Männer und Frauen.* Vgl. die Gefäßform, das aufgemalte Zungenmuster unterhalb des Bildfelds sowie das Strahlenmuster unterhalb des Randes mit dem vollständig erhaltenen Kalathos, der sich ehemals in der Slg. Lambros befand, s. Wolters – Bruns 1940, 116 Nr. S 17 Taf. 28, 2; 58, 5. Da weder der erhaltene Rand noch der Boden den Ansatz eines Henkels zeigen und die Glanztonkarchesia aus dem Kabirion Querrillen aufweisen, jedoch kein Zungenmuster, kann das Gefäß – anders als Bruns vorschlägt – nicht als Karchesion rekonstruiert werden. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 105 Nr. M 1 Taf. 9, 1-3; Braun – Haevernick 1981, 34; Himmelmann 1994, 117.

#### 423. Hals einer Kanne

*Mus.* Athen, NM, 10470 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* 14 / ehem. ca. 40cm / *Dm.* 17 (Mündung) / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* um 400 [Wachter: um 400]

*Kurzbes.* Hals einer großen Kanne. Hals innen bemalt, Lippe und Schulter innen tongrundig. In Feld auf Hals Weihinschrift des Smikros. Darunter umlaufende Efeuranke 2 b, Streifen. Darunter folgte das Bildfeld. Von der figürlichen Darstellung nur Rücken eines Stieres (?) erhalten. Kein Henkelansatz erhalten. An der Mündung der Inschrift gegenüberliegend fehlt ein Stück des Randes. Hier könnte ein Henkel angesetzt gewesen sein. Vgl. die Stiere in 'Weihreliefszenen' auf **290**, **297** und **389** sowie auf dem Dinos der Branteghemwerkstatt in Kopenhagen, s. CVA Kopenhagen (4) Taf. 175, 5 b. Nach der Form des Halses zu urteilen, ist das Gefäßfragment mit Heimberg 1982, Taf. 18 Nr. 388 vergleichbar, das Ende 5./Anfang 4. Jh. datiert. Vgl. auch Sparkes – Talcott 1970, Nr. 187 (425-400); Ure 1913 Taf. 15 Grab 55.1 (späte 1. H. 4. Jh.). Vgl. auch Halsfragment einer Oinochoe der Branteghemwerkstatt, s. Wolters – Bruns 1940, Taf. 20, 5 (um 430-400). Die hellenistischen Oinochoen besitzen einen weniger geschwungenen Hals sowie einen kantigen Absatz zur Schulter hin, s. Rotroff 1997, Abb. 34. Einen weiteren Vergleich bietet eine Kanne aus der Nekropole von Medeon in der Phokis, die zusätzlich einen Absatz an der Schulter aufweist, s. Vatin 1969, 77 Abb. 84 Grab 92. 78. 81 (Ende 5./Anfang 4. Jh.). *Lit.* Winnefeld 1888, 416-417 mit Abb.; Szanto 1890, 402 Nr. 40 mit Abb.; Perrot - Chipiez 1914, 295 Abb. 193. 299 Abb. 196; Wolters – Bruns 1940, 46 Nr. 69. 101-102 Nr. K 28 Taf. 20, 3-4; IG VII, 3671; Wachter 2001, 23 Nr. BOI 20. 275; <<http://collections.culture.gr/ItemPage.aspx?ObjectID=1626&LocationID=18&MainKindID=1&periodstring=41>> (29.09.2020).

#### 424. Wandungsfragment eines offenen Gefäßes

*Mus.* Theben, Arch. Mus., - / FO Grundstück Char. Stamatis (Theben), Kebitos Str., auf der Kadmeia westlich der modernen Plateia

*Ton* - / *H.* 4 / *B.* 4,5 / *Maler* Mysteriemaler I / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* In großer Tiefe wurde ein Depot gefunden, das auf eine größere Fläche verteilt war. Das Depot beinhaltete hunderte von Terrakotten (Götter, Frauen, Tiere), Gefäße archaischer bis römischer sowie mykenischer Zeit. Womöglich gehörte das Depot zum Heiligtum des Thesmophoros oder der Demeter auf der Kadmeia. Unterhalb eines schwarzen Randstreifens ist der Oberkörper einer Flötenspielerin mit Kopfhaut in Umrissmalerei erhalten. Sie ist nach rechts gewendet und links sowie rechts ihres Kopfes befindet sich jeweils eine Punktrossette. Auf der rechten Seite des Fragments ist noch eine Fackel zu erkennen, die zu einer Anhäufung rundlicher Objekte gesenkt wird, in die Zweige und eine kleine Fackel gesteckt wurden. Darunter drei Bodenstreifen. Auf dem Gefäß sind die beiden Buchstaben HI für Hiaros eingeritzt; es handelt sich um ein Votiv. *Lit.* Spurooulos 1973, 247 Taf. 205 d; Symeonoglou 1985, 298 Nr. 227.

#### 425. Randfragment eines Kreisels

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* . / *H.* - / *B.* - / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370 (?)

*Kurzbes.* „Rest eines Tropaions. Auf einem dicken Stamm hängen Helm und Panzer.“ (Wolters – Bruns 1940, 123) Spitze eines Flügels; Nike (?). *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 123 Taf. 19, 7.

#### 426. Randfragment

*Mus.* Athen, NM, 10530 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* 7,8 / *B.* - / *Maler* [Braun: „Hölzener Miniaturstil“] / *Dat.* 430-350 [Braun: 1. Wende zum 3. Jh.]

*Kurzbes.* „Doppelter Bodenstreifen, schmaler oberer Abschlußrand. Langgewandete Figur vor dem Rest einer Lotusblume. Innenseite grauschwarz.“ (Wolters – Bruns 1940, 118) Zugehörig zu **141**. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 118 Taf. 45, 16.

#### 427. Randfragment eines Kreisels

*Mus.* Athen, NM (?), 2607 (Ausgrabungsnummer) / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* . / *H.* - / *B.* - / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370 (?)

*Kurzbes.* Fragment „zeigt das zurückgesetzte Bein und den Rücken eines Mannes, der nach vornhin geht; hinter ihm steht nach links ein Hahn, dessen Kopf verloren ist.“ (Wolters – Bruns 1940, 123-124) *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 123-124 Taf. 49, 14.

#### 428. Randfragment

Mus. Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

Ton - / H. - / B. - / Maler - / Dat. 430-350

Kurzbes. Unter Randstreifen Reihe von flügel-schlagenden Wasservögeln nach links. Lit. Wolters – Bruns 1940, 121 Taf. 49, 8.

#### 429. Randfragment

Mus. Theben, Arch. Mus., (?) / FO Orchomenos (?)

Ton - / H. ca.14 / B. ca. 12 / Maler Kreis der Rebrankengruppe und des Kabirmalers / Dat. 420-370

Kurzbes. Schwarzer Glanzton. Dicker Randstreifen, darunter zwei Querrillen. Unterhalb des Bildfeldes drei Rillen, die oberste schwarz unterlegt. Die Gefäßbasis war bemalt. Für eine Beschreibung der erhaltenen Darstellung s. *D. V. 1c) Ein rasanter Komos*. Lit. Unpubliziert. Ausgestellt im neuen Archäologischen Museum von Theben, s. Martin 2019, 74. Photo „Orchomenos 130 (Kunze)“, Photothek DAI Athen; Arachne Seriennr. 2093659, <<https://arachne.dainst.org/entity/459942>> (29.09.2020).

#### 430. Kabirenskyphos (1 Griffsteg, 1 Griffsporn)

Mus. Erlangen, Antikenslg. der Univ., I 866 (Pr84) / Prov. ehemals Slg. Margaritis; 1951 aus der Slg. Preyss erworben

Ton hellbeige-bräunlich; Glimmer (?); wß. und sw. Steinsplitt / H. 16,7 / 16,6-16,9 / Dm. 17 / Maler Mystenmaler II / Branteghemwerkstatt / Dat. 430-400 [Kranz: um 430]

Kurzbes. Dunkelschwarzer bis bräunlicher matter Glanzton, zum Teil metallenschimmernd. Krakelige Ritzlinien. Augen tongrundig ausgespart. Gefäß ist sehr viel schwerer als die Gefäße des Mystenmalers I in München und Heidelberg. Randstreifen, dreigliedriger Bodenstreifen, tongrundiges Band, schmaler Streifen und schwarze Gefäßbasis. Kehlung zum Fuß hin tongrundig. Fußring innen und außen bemalt. Auf dem Boden drei Ringe, dünn, dick, dünn um zentralen Punkt. Die Henkeloberseiten sind mit Rechtecken dekoriert. Auf Seite A zwei Figuren, die eine Palmette flankieren und auf Seite B eine Efeuranke 4 und darunter Loturblüte und zwei Palmetten. Lit. Helbing 1899, Nr. 25; Wolters – Bruns 1940, 117; Grünhagen 1948, 89; CVA Erlangen (2) 126 Taf. 51, 7-10 Beil. 12, 8; Boss 2002, 80-81 (P. Kranz); <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/6F859AB4-9B6A-47CF-85DB-AF9B458C7F92>> und <[http://aeria.phil.uni-erlangen.de/museum\\_html/vitrinen17-18/vitrine17.html](http://aeria.phil.uni-erlangen.de/museum_html/vitrinen17-18/vitrine17.html)> (29.09.2020).

#### 431. Wandungsfragment

Mus. Göttingen, Antikenslg. des Archäologischen Instituts der Univ., H 116

Ton orange-hellbeige; Glimmer; sw. Steinsplitt / H. 4,6 / B. 0,3 / 5,5 / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370

Kurzbes. Kopf, Schultern, Brust und Oberarme eines oder einer Flötenspielerin mit aufgeblasenen Backen, kurzem struppigem Haar im Profil nach links. Ansatz der Flöte erhalten. Rechts darüber Mittelteil und linke Ausbuchtung einer Traube. Innenseite mit Glanzton überzogen. Vgl. **101**, **102**, **312** und **353**. Lit. Unpubliziert.

#### 432. Randfragment

Mus. Heidelberg, Antikenmus. der Univ., S 156 / FO Kabirion bei Theben / Prov. 10.09.1903 in Athen erworben

Ton - / H. 6,3 / B. 5,7 / Maler Mystenmaler / Dat. 420-370 [Schauenburg: Ende 5. - Anfang 4. Jh.]

Kurzbes. Grauschwarzer matter Glanzton. Randstreifen und zwei Wandungsstreifen. Vogel mit ausgebreiteten Flügeln im Flug nach links. Links und rechts davon Punktrossetten. Links aufrecht stehender Zweig. Lit. Wolters – Bruns 1940, 113 Nr. M 35 Taf. 55, 6; CVA Heidelberg (1) 48 Taf. 28, 7. <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/30EEE0C5-5F2F-43C1-A3B2-7120ABA411EE>> (29.09.2020)

#### 433. Skyphos att. Typus A

Mus. Oxford, Ashmolean Mus., G 249, V 262 (Gardner) / FO Theben / Prov. ehemals Slg. van Branteghem

Ton - / H. 15 / Dm. - / Maler Mystenmaler I / Dat. um 400 [Moret; Touchefeu-Meynier], Ende 5. Jh. [Snowden], 440-430 [Kaempf-Dimitriadou], 3. Vt. 4. Jh. [Le Glay]

Kurzbes. Der Skyphos ist vollständig mit schwarzem Glanzton überzogen, abgesehen von einem dünnen Streifen direkt oberhalb des Standrings. Jeweils zwischen den Henkeln wird ein tongrundiges Bildfeld freigelassen. Auf beiden Seiten sind Abenteuer des Odysseus dargestellt. Für eine Beschreibung der Szenen auf Seite A und B s. *D. III. 3e) Odysseus trifft Kirke und Penelope am Webstuhl und 3f) Odysseus auf hoher See*. Die Gefäßform entspricht dem attischen Skyphos Typus A, s. Sparkes – Talcott 1970, 84-85 Abb. 4 Nr. 349 Taf. 16 (um 400-375). Zu den Beischriften, s. Tab. 4. Lit. Fröhner 1892, Nr. 210 Taf. 45; Gardner 1893, 18-19 Nr. 262 Taf. 26; Romagnoli 1907, 160. 162. Abb.13-14; Pfuhl 1923, 716-717 Abb. 615; Reinach 1924, 197-198 Abb. 114; Lapalus 1930, 74-75. 65-70 Abb. 1. 74 Abb. 3; Wolters – Bruns 1940, 109 Nr. M 16; Binsfeld 1956, 16-17; EAA 2 (1959) 238-239 Abb. 360-361; Webster 1960, 19 Nr. BV 1; Bieber 1961, 48. 49 Abb. 205-206; Prudhommeau 1965/66, §779 Abb. 641; Touchefeu-Meynier 1968, 99 Nr. 195; Snowden 1970, 27. 64 Abb. 36; Webster - Green 1978, 61 Nr. BV 1; LIMC I (1981) 417 Nr. 31 s. v. Aithiopes (F.M. Snowden Jun.); Brommer 1983, 75. 94 Taf. 28 a-b; LIMC III 1/2 (1986) 135 Nr. 3 Taf. 108 s. v. Boreas (S. Kaempf-Dimitriadou); Moret 1991, 228 Anm. 7. 228-231 Abb. 1-3; LIMC VI (1992) 54 Nr. 32 s. v. Kirke (F. Canciani); LIMC VI (1992) 964 Nr. 191 s. v. Odysseus (O. Touchefeu-Meynier); Wachter 2001, 22 Nr. BOI 18. § 461; Avronidaki 2007, 129-130; Mitchell 2009, 263 Abb. 141; Mylonopoulos 2010, 189-190. 416 Abb. 56; <<https://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetails.asp?id=F609979C-BB9D-4E50-9A9C-1734DEFE85A7&noResults=&recordCount=&databaseID=&search=>>> (29.09.2020).

#### 434. Randfragment (Abb. 45)

Mus. Theben, Arch. Mus., K 438 b / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Einschwemmung zwischen Halle und Raubloch Schnitt 16 Schicht 1“

Ton - / H. 3,6 (B. 3,2 / Dicke 0,3 / Maler 'Erstlingswerk' / Dat. 430-350

Kurzbes. Innenseite brauner Glanzton „durchzogen von orange-braunen Streifen. Verdünnter Firnis zwei Männchen. Die Kringel darüber sind keine Grafitti.“ (Braun, Karteikarte); s. *D. VII. 1. Unreife Malweise auf sorgfältig getöpfernten Gefäßen*. Lit. Unpubliziert. Karteikarte aus Kasten „Profile-Sachkasten“, Kabirionarchiv, DAI Athen.

**435. Kreisel**

Mus. Athen, NM, s. unten / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfunde)

Ton - / H. s. unten / Dm. - / Maler a, d, g) Rebrankengruppe / Dat. a/d/g) 420-370 / b/c/e/f-l) 430-350

Kurzbes. a) Inv. 10473, Wolters – Bruns 1940, Taf. 18, 2: Kegelspitze ergänzt. Kreisel wurde schräg durchbohrt von oberster Rille bis zur Deckplatte. Geriefelte Wandung mit mittiger Frieszone mit umlaufender Efeuranke. Höhe 15cm (Zylinder).

b) Inv. 10450, Wolters – Bruns 1940, Taf. 18, 4: Geriefelte Wandung mit mittiger Frieszone. Bruns zufolge ist Seitenwand und Spitze verziert. Höhe 7,5cm.

c) Inv. 10447, Wolters – Bruns 1940, Taf. 18, 5: tongrundig; Zylinder mit plastischen Ringen, glatter Kegel.

d) Inv. 10443, Wolters – Bruns 1940, Taf. 18, 6: erhalten ist Zylinder und Deckplatte. Deckplatte ist mit Efeuranke und doppelt versetzt gemalter Punktreihe am Rand dekoriert. Glatte Wandung mit abwechselnden Palmetten und Vögeln. Höhe 6,0cm.

e) Inv. 10445, Wolters – Bruns 1940, Taf. 18, 7: Gerillter Zylinder und mit Efeuranke bemalter Kegel.

f) Inv. 10446, Wolters – Bruns 1940, Taf. 18, 8: Längstgeriefelter Zylinder, glatter Kegel.

g) Inv. 10448, Wolters – Bruns 1940, Taf. 18, 9: Zylinder mit Efeuranken mit Dreipunktanordnungen, konkaver Kegel.

h) Inv. 10449, Wolters – Bruns 1940, Taf. 18, 10: Nur Kegel mit Punktreihe und Efeuranken gerahmt von Zierbändern erhalten.

i) Inv. 10451, Wolters – Bruns 1940, Taf. 18, 11: Glanztonkreisel mit längstgeriefelter Wandung und abgesetzter Kegelspitze.

j) Inv. 10444, Wolters – Bruns 1940, Taf. 19, 4: Teilweise gerillter Zylinder mit Efeuranke (Dreipunktrossetten und schematische Trauben), konkav geformter Kegel.

k) Inv. 10471, Wolters – Bruns 1940, Taf. 19, 5: Nur Zylinder erhalten; Palmette (zum Teil rekonstruiert) flankiert von stehenden Vögeln, Efeublattpflanze.

l) Inv. 10475, Wolters – Bruns 1940, Taf. 19, 6: Nur Zylinder erhalten. Sich zugewandte Vogelpaare, die Punktrossetten flankieren. Lit. Wolters – Bruns 1940, 123-124 Taf. 18, 2; 4-11; 19, 4-6; Schmidt 1977, 40-43.

<<https://arachne.dainst.org/entity/20208>> und <<https://arachne.dainst.org/entity/20207>> (29.09.2020).

**436. rf. Kabirenskyphos (2 Griffstege) (Abb. 17)**

Mus. Athen, NM, 10423 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

Ton - / H. 19,3 / Dm. 17,7-18,8 / Maler Argos-Maler / Dat. 430-400 [Bruns: 440-420 / Lullies / Ure: 430 / Braun: 410-380 / Avronidaki: 420-410]

Kurzbes. Rotfigurig. Schwarz-brauner metallern glänzender Glanzton. Das Gefäß ist nahezu vollständig erhalten. Ein Henkel ist ergänzt. Gefäß innen und außen mit Glanzton überzogen. Die Henkel sind außen an Ober- und Unterseite bemalt. Am Boden sind zwei konzentrische Kreise um einen Mittelpunkt aufgemalt. Die Henkel haben an der oberen Rundung einen breiten Griffsteg und einen verschmälerten, eingezogenen unteren Griffsteg wie häufig die Vasen der Mysterienmaler, vgl. 291, 292, 352 oder 354. Unter den Henkeln befindet sich jeweils eine Doppelpalmette mit seitlichen Ranken. Für eine Beschreibung von Seite A und B s. D. I. 3c) Die rotfigurigen Kabirenbecher. Vgl. den Olivenkranz auf böot. Gefäßen s. Pelagatti 1995, 43 Nr. 7. 40-41 Abb. 20-22; Avronidaki 2007, 43 Nr. 13. 77 (um 420-410) Was die Palmette betrifft, so ähnelt diese laut Pelagatti 1962, 38, denen auf Skyphoi des Argos-Malers, s. Pelagatti 1995, 43 Nr. 10 (450-430). 43 Nr. 11 (420-400). 44 Nr. 16 (440-425). Lit. Wolters – Bruns 1940, 88. 124 Anm. 5. 125. 127 Taf. 25; 41, 6; Lullies 1940, 21 Nr. 3; Ure 1958, 392 Nr. 5; Pelagatti 1962, 31; Braun – Haevernick 1981, 78; Pelagatti 1995, 43 Nr. 5; Avronidaki 2007, 45 Nr. 18 Taf. 30; 96a. 75-77.

**437. rf. Randfragment (Abb. 13)**

Mus. Athen, NM, 27987 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

Ton - / H. 8 / B. - / Maler Argos-Maler / Dat. 430-400 [Avronidaki: 440-420]

Kurzbes. Rotfigurig, genaue Beschreibung des Glanztons und der Tonfarbe bei Avronidaki 2007, 45-46 Nr. 19. Für die Bildbeschreibung s. D. I. 3c) Die rotfigurigen Kabirenbecher. Lit. Wolters – Bruns 1940, 88 Taf. 23, 3; Lullies 1940, 16 Nr. 6;

Ure 1958, 392 Nr. 6; Pelagatti 1995, 43 Nr. 6; Avronidaki 2007, 45-46 Nr. 19 Taf. 23γ; 96β. 77.

**438a-b. rf. Wandungsfragmente**

Mus. Theben, Arch. Mus., a) K 921 / b) K 3051 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

Ton a) hellbeige-rötlich, hellbeige im Bruch / b) orange-rötlich, hellbeige-rötlich im Bruch / H. a) 4,8 / b) 4,1 / B. a) 6,4 / b) 6,3 / Maler b) Argos-Maler / Dat. a) 430-400 [Braun: um 390] / b) 430-400 [Braun: Anfang 4. Jh.]

Kurzbes. a) Schwarzer bis graubrauner matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Tongrundiger Bodenstreifen, darunter schwarz bemalt. Auf dem Fragment ist ein dreibeiniger Tisch erhalten, ähnlich solchen, die vor den Klinen von Gelagerten stehen. Braun interpretiert das Fragment als att.-rf.; eher handelt es sich aber um den Teil eines rf. Kabirenbeckers aufgrund der Krümmung des Fragments, der Mächtigkeit und der innenseitigen Glanztonbemalung.

b) Schwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Erhalten ist das leicht angewinkelte Knie unter dem Mantel und der rechte Arm eines Gelagerten, der einen Kantharos hält, der in rot-weißer Schlickermalerei aufgetragen wurde. Braun interpretiert das Fragment als böot.-rf.; zusätzlich scheint es sich aufgrund der Krümmung des Fragments, der Mächtigkeit und der innenseitigen Glanztonbemalung um einen Teil eines rf. Kabirenbeckers zu handeln. Vgl. Lullies 1940, Taf. 13, 1; 17, 1-2 (Argos-Maler). Avronidaki schließt aus, dass es sich um das Fragment eines Gefäßes aus der Werkstatt des Argosmalers handelt. Sie bietet jedoch keine überzeugende Erklärung, betont aber, dass die stilistische Machart der Hand und des Gewands an den Argos-Maler erinnere. Lit. a) Braun – Haevernick 1981, 80 Nr. R11 Taf. 27, 7. b) Braun – Haevernick 1981, 82 Nr. R22 Taf. 27, 16; Avronidaki 2007, 54 Nr. 3.

**439. Wandungsfragment**

Mus. Athen, Agoramus., P 24001 / FO Agora von Athen (Grabungsfund) Q 15:2

Ton - / H. 3,8 / B. - / Maler - / Dat. 430-350 [Sparkes – Talcott: um 420]

*Kurzbes.* Efeuranke mit Blättern an kurzen Stielen, schräg gestellt. Darunter zwei Zierstreifen. Innen vollständig bemalt. Könnte von Stil und Scherbengröße ehemals ein Kabirenskyphos gewesen sein. Sparkes und Talcott erwähnen nur die ungewöhnliche Gefäßform sowie in einer Fußnote ein ähnliches Efeurankschema auf einem böotischen Kantharos. Dabei beziehen sie aber die beiden Henkelfragmente, die wahrscheinlich von spätarchaischen Kantharoi stammen, mit ein. Zum FO (Sparkes – Talcott 1970, 397): Q 15:2 ist ein Brunnen, dessen Verfüllung um 420-400 datiert. *Lit.* Sparkes – Talcott 1970, 117 Anm. 28 Taf. 27 Nr. 643.

#### 440. Kabirenskyphos (1 Griffdorn) mit Malerei in Six-Technik (Abb. 52)

*Mus.* Aufbewahrungsort unbekannt

*Ton* - / *H.* - / *Dm.* - / *Maler* modern / *Dat.* 430-350 (Gefäß ohne Bemalung)

*Kurzbes.* Für eine Beschreibung s. *D. VIII. 4. Kabirenbecher 440. Lit.* Unpubliziert. Karteikarte aus Kasten „ohne Beschriftung“, Kabirionarchiv, DAI Athen.

#### 441. Kabirenskyphos (1 Griffdorn)

*Mus.* Athen, Goulandris Mus., 42

*Ton* hellbeige / *H.* 11,8 / *Dm.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350 [Marangou: 2. H. 5.-Mitte 4. Jh.]

*Kurzbes.* Innen rotbrauner Glanzton, außen schwarz matt. Am Rand und unterhalb der Efeuranke drei Zierstreifen. Einfache Efeuranke mit geschwungenem Mittelstiel und an längeren geschwungenen Stielen alternierend Efeublätter. Fuß tongrundig. Efeuranke 6 b. *Lit.* Marangou 1996, 118 Nr. 172 mit Abb. und weiterer Lit.

#### 442. Kabirenskyphos (1 Griffdorn)

*Mus.* Athen, NM, - / FO Aigina (?), wohl aber Böotien

*Ton* - / *H.* 14 / *Dm.* 14 / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Efeuranke 6 b zwischen Henkeln über zwei Zierstreifen. *Lit.* Winnefeld 1888, 414 Anm. 2. 415 Abb. 1; Collignon – Couve 1902, Nr. 1134.

#### 443. Wandungsfragment mit Henkelansatz

*Mus.* Athen, NM, 10530 / A 424 / FO Kabirion bei Theben

*Ton* - / *H.* - / *B.* - / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* a) Fragmente eines Kabirenbeckers mit dem im Ansatz erhaltenen Ringhenkel. Neben dem Ringhenkel sind noch die Umrisse einer applizierten Maske und daneben eines männlichen Genitals erhalten. Unterhalb des schwarzen Randes eine Traube und ein Stück Zweig in der Art der Rebrankengruppe und darunter eine Efeuranke 2 b mit Punktrosetten, über einem weiteren schwarzen Band (?). Darauf die Reste einer Inschrift, von der nur noch E erhalten geblieben ist. Vgl. Wolters – Bruns 1940, 121 Taf. 46, 17: Ringhenkel mit ehemals applizierten Kopf.

b) Weiteres Fragment mit Inschrift EN und E; ohne Abbildung.

c) Bei den neueren Grabungen wurde ein weiteres Fragment dieses Gefäßes gefunden, A 424. Es trägt ebenfalls dieselbe Art der geritzten Inschrift: PE[A---]. Wahrscheinlich handelt es sich um einen Eigennamen. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 58 Nr. 190. 121. <<https://arachne.dainst.org/entity/20206>> (29.09.2020)

#### 444a-b. Fragmente zweier Kabirenskyphoi (1 Griffsteg)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., - / FO Grundstück Panagaina im Stadtteil Agioi Theodoroi (nordöstl. von Theben)

*Ton* - / *H.* - / *Dm.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Bei Grabungen wurde in einem römischen Haus ein kleines Depot entdeckt, das Haushaltsgerät und stilistisch fortgeschrittene, elegante, dünne Gefäße (Skyphoi, Kratere usw.) beinhaltete. Zu den Funden zählen auch eine Glanztonlampe, vgl. Heimberg 1978, 95 Nr. 770; 767a; 768 (letztes Vt. 5. Jh.), und ein grobtoniger Krater, vgl. Heimberg 1978, Nr. 497 (1. H. 5. Jh.).

a) Henkel- und Wandungsfragment eines ornamentalen Kabirenskyphos. Die Henkel besitzen eine obere, bemalte Griffleiste. Randstreifen und darunter eine Efeuranke 3 a von links nach rechts. Der untere Teil der Gefäßwandung ist schwarz bemalt.

b) Henkel- und Wandungsfragment eines ornamentalen Kabirenskyphos. Die Henkel besitzen eine obere Griffleiste. Randstreifen und zwei Bodenstreifen unterhalb der Efeuranke 3 a, die von links nach rechts verläuft.

In Agioi Theodori, s. auch Symeonoglou 1985, 167. 297 Nr. 220 Taf. 4. Map A Nr. 220, wurde auch die Grabstele des Byille aus schwarzen Granit gefunden; d. h. in dieser Gegend befand sich sehr wahrscheinlich eine Nekropole. Vielleicht war das ‚Depot‘ Teil eines ausgearbeiteten Grabes. *Lit.* Spyropolous 1972, 307 Taf. 250 a.

#### 445. Randfragment

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *B.* - / *Maler* Mysterienmaler II / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Efeuranke 4. Vergleiche die Efeuranke unterhalb des Randes auf **430**: Gewellter Mittelstiel mit Blättern an mittellangen Stielen, die senkrecht nach oben und nach unten stehen. Dazwischen oder einem Blatt gegenüber eine Punkttraube. Hier zusätzlich ein seitlicher Punkt. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 46, 20.

#### 446. Randfragment

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *B.* - / *Maler* Mysterienmaler (?) / *Dat.* 420-370 (?)

*Kurzbes.* S-Hakenband mit Zwischenpunkt. Vgl. das S-Hakenband auf dem Mandelgefäß in Berlin, s. Wolters – Bruns 1940, Taf. 36, 3-4; dort mit zwei Punkten. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 48, 17.

#### 447. Randfragment

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton - / H. - / B. - / Maler Mysterienmaler (?) / Dat. 420-370 (?)*

*Kurzbes.* Efeuranke ‚9‘ mit Punktzweigen, die in Rosetten enden. Vgl. Efeuranke auf dem Mandelgefäß in Berlin, s. Wolters – Bruns 1940, Taf. 36, 3-4. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 46, 19.

#### **448. Randfragment mit Henkel (1 Griffsteg, 1 Griffdorn)**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton - / H. - / B. - / Maler Rebrankengruppe (?) / Dat. 420-370 (?)*

*Kurzbes.* Myrtenzweig, unterhalb Dreibandstreifen. Laut Bruns eine Stechwindenranke, bei der die Mittelrippe des Blattes in weiß aufgemalt oder eingeritzt ist und die Früchte leuchtend purpurfarben sind. Ungewöhnliche Farbauswahl, die an archaische Traditionen erinnert. Vgl. Kilinski 1992, Taf. 67 Nr. 13 (um 515); Nr. 14 (aus Grab 31 Rhitsona, um 515). Die Zierstreifen legen eine Zuweisung an die Rebrankengruppe nahe und der dornartige Henkelzapfen erinnert an Gefäße der Mysterienmaler. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 47, 9.

#### **449. Randfragment**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton - / H. - / B. - / Maler Rebrankengruppe (?) / Dat. 420-370 (?)*

*Kurzbes.* Weinblattranke 6, darunter Dreifachband. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 47, 8.

#### **450. Randfragment**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton - / H. - / B. - / Maler - / Dat. 430-350*

*Kurzbes.* Ranke mit Punktfrüchten. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 47, 7.

#### **451. Randfragment**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton - / H. - / B. - / Maler Branteghemwerkstatt / Rebrankengruppe / Dat. 430-370*

*Kurzbes.* Olivenzweig mit seitlichen Punktreihen um den Mittelstiel. Vgl. den Olivenkranz mit Punktreihe entlang der Mittellinie auf dem Deckel eines Kraters des Malers des Parisurteils in Athen, s. Lullies 1940, Taf. 8. Der Deckel wurde von der Branteghemwerkstatt bemalt (430-400). Die Schaffenszeit des Malers des Parisurteils reicht von 450-400. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 47, 11.

#### **452. Randfragment**

Athen, NM (?), -

FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

H. - / B. -

Maler Rebrankengruppe (?)

Dat. 420-370 (?)

*Kurzbes.* Weinblattranke 6. Vgl. die Ranke auf **297** der Rebrankengruppe. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 47, 1.

#### **453. Randfragment**

Athen, NM (?), -

FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

H. - / B. -

Maler Rebrankengruppe (?)

Dat. 420-370 (?)

*Kurzbes.* Blätter einer Rebranke. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 47, 4.

#### **454. Wandungsfragment**

Athen, NM (?), -

FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

H. - / B. -

Maler Branteghemwerkstatt (?)

Dat. 430-400 (?)

*Kurzbes.* Myrtenzweig mit alternierenden Punktzweigen. Vgl. Myrtengerig auf einem böotischen Guttus der Branteghemwerkstatt, s. Wolters - Brauns 1940, Taf. 60, 7 (2. H. 5. Jh.). *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 48, 1.

#### **455. Randfragment**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton - / H. - / B. - / Maler Branteghemwerkstatt (?) / Dat. 430-400 (?)*

*Kurzbes.* Blattzweig mit punktiertem Blattrand und geschweifter Mittelranke. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 47, 13.

#### **456. Randfragment**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton - / H. - / B. - / Maler - / Dat. 430-350*

*Kurzbes.* S-Hakenband. Vgl. das S-Hakenband auf einem Kelchkrater mit Frauenkopf, s. Ure 1953, Taf. 70 Abb. 22. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 120 Taf. 48, 18.

#### **457. Randfragment**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton - / H. - / B. - / Maler Branteghemwerkstatt (?) / Dat. 430-400 (?)*

*Kurzbes.* Oliven- oder Lorbeerzweig mit alternierenden Punktenzweigen. Vgl. mit dem Zweig auf einem Guttus der Branteghemwerkstatt, s. Wolters – Bruns 1940, Taf. 60, 7 (2. H. 5. Jh.). *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 47, 12.

#### 458. Randfragment

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton - / H. - / B. - / Maler Branteghemwerkstatt / Dat. 430-400*

*Kurzbes.* Wellenband. Vgl. das gegenläufige S-Haken- oder Wellenband auf einer Stamnos-Pyxis in Brüssel der Branteghemwerkstatt (430-400), s. Ure 1940-45, Taf. 7,4. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 120 Taf. 48, 15.

#### 459. Randfragment

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton - / H. - / B. - / Maler 'Erstlingswerk' [Bruns: Art des Mysterienmalers] / Dat. 430-350*

*Kurzbes.* Rebranke mit Volutenzweigen über Wellenband. Die Traubenform erinnert an den Mysterienmaler. Der laufende Hund zählt ebenfalls zum Repertoire dieser Werkstatt. Vgl. zudem mit dem groben ornamentalen Stil auf **294**, **295** und **385**. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 47, 6. <<https://arachne.dainst.org/entity/1172189>> (29.09.2020)

#### 460. Randfragment

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton - / H. - / B. - / Maler 'Erstlingswerk' / Dat. 430-350*

*Kurzbes.* Rebranke. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 47, 5.

#### 461. Randfragment eines Kreisels

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton - / H. - / B. - / Maler Lotus-Palmetten-Ware / Dat. -*

*Kurzbes.* Lotus-Palmetten-Fries. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 123 Taf. 49, 11. <<https://arachne.dainst.org/entity/218468>> (29.09.2020)

#### 462. Randfragment

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton - / H. - / Dm. - / Maler Rebrankengruppe (?) / Dat. 420-370 (?)*

*Kurzbes.* Vereinfachte Rebranke der Rebrankengruppe. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 47, 3.

#### 463. Randfragment

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton - / H. - / Dm. - / Maler - / Dat. 430-350*

*Kurzbes.* Efeuranke mit gefiederten Zweigen. Mit geritzter Inschrift unterhalb des Randes. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 46, 22.

#### 464. Randfragment

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton - / H. - / Dm. - / Maler - / Dat. 430-350*

*Kurzbes.* Knospenreihe. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 120 Taf. 48, 6.

#### 465. Randfragment

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton - / H. - / B. - / Maler Branteghemwerkstatt (?) / Dat. 430-400 (?)*

*Kurzbes.* Mehrpunktanordnungen. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 120 Taf. 48, 14.

#### 466. Randfragment

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton - / H. - / B. - / Maler - / Dat. 430-350*

*Kurzbes.* Punktkreuzreihe. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 120 Taf. 48, 13.

#### 467. Randfragment

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton - / H. - / B. - / Maler - / Dat. 430-350*

*Kurzbes.* Kreuzband. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 120 Taf. 48, 12.

#### 468. Randfragment

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton - / H. - / B. - / Maler - / Dat. 430-350*

*Kurzbes.* Zick-Zack-Band. Vgl. den Dekor auf einer böot.-sf. Kylix in Bonn (um 420), s. Ure 1933, 32 Nr. 6. 28 Abb. 28-29. 31 Nr. 7. 28 Abb. 30. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 120 Taf. 48, 11.

#### 469. Randfragment

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton - / H. - / B. - / Maler - / Dat. 430-350*

*Kurzbes.* Dreigliedrige Punktreihe. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 120 Taf. 48, 10.

**470. Randfragment**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *Dm.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Blattzweig und darüber Punktreihe. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 120 Taf. 48, 9.

**471. Randfragment mit Henkelansatz**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *Dm.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Zwei S-Hakenbänder und dazwischen Punktreihe. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 120 Taf. 48, 16.

**472. Randfragment**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *Dm.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Stilisierter Myrtenzweig. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 120 Taf. 48, 7.

**473. Wandungsfragment**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *B.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Myrtenzweig mit alternierenden Beeren am Mittelstiel. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119-120 Taf. 48, 5.

**474. Randfragment**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *B.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Zweig aus Palmettenblätter. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 48, 4.

**475. Randfragment**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *B.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Zweig aus Palmettenblättern mit alternierenden Punktzweigen. Erinnert an Ornamente auf euböischer Lotus-Palmetten-Ware. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 48, 3.

**476. Wandungsfragment**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *B.* - / *Maler* - / *Dat.* 1.Jahrzehnt 4. Jh.

*Kurzbes.* Oliven- oder Lorbeerzweig mit Blättern in Umrissmalerei und alternierenden Punktzweigen. Vgl. das gleiche Blattband bzw. den Olivenkranz auf einer böot.-sf. Stamnos-Pyxis in Athen aus Eretria, s. Pelagatti 1959, 74-75 Taf. 31, 3 (tanagraische Werkstatt, 1.Jahrzehnt 4. Jh.). *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 48, 2.

**477. Randfragment**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *B.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Stilisierter Myrtenzweig. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 120 Taf. 48, 8.

**478. Randfragment**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *B.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Keulenartige Wellenstriche, Horizontalstreifen, darunter Punktreihe. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 120 Taf. 49, 1.

**479. Wandungsfragment eines Kreisels**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *B.* - / *Maler* - / *Dat.* 2. H. 5. Jh.

*Kurzbes.* Laufender Hund, Zungenmuster und Efeuranke. Die Ornamente gehören in die Blütezeit der böot.-rf. Vasenmalerei. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 120 Taf. 48, 19. <<https://arachne.dainst.org/entity/1172112>> (29.09.2020)

**480. Randfragment**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *B.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* S-Haken (?). *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 120 Taf. 48, 20.

**481. Randfragment**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *B.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Zungenmuster. Vgl. das Zungenmuster auf böot.-rf. Vasen, z. B. Lullies 1940, Taf. 8-9; 10, 2; 11,1; 12-13; 16 (Argos-Maler, Maler des Parisurteil, 2. H. 5.Jh.). *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 120 Taf. 48, 21.

**482. Randfragment**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *B.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Perlstab. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 120 Taf. 48, 22.

#### **483. Randfragment**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *B.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Doppelte Wellenlinie. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 120 Taf. 48, 24.

#### **484. Fragment eines Kreiseks**

*Mus.* Athen, NM, - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *B.* - / *Maler* Branteghemwerkstatt / *Dat.* 430-400

*Kurzbes.* Auf der Wandung des Kreisekfragments sind abwechselnd Palmetten und Lotusblüten dargestellt. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 123 Taf. 49, 12; <<https://arachne.dainst.org/entity/20208>> (29.09.2020).

#### **485. Randfragment**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *B.* - / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370 (?)

*Kurzbes.* Zick-Zack-Bänder und übereinandergelegte Dreiecke; s. den Eintrag zu **265**. Zugehörig zu **265** (?). *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 120 Taf. 49, 2.

#### **486. Randfragment**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *B.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Liniennmuster, abwechselnd senkrechte und waagrechte Liniengruppen. An einer Stelle durch senkrechte Punktreihe getrennt. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 120 Taf. 49, 3.

#### **487. Randfragment mit Henkel (1 Griffsteg)**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*H.* - / *B.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Durchgängige Reihe senkrechter Linien. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 120 Taf. 49, 4.

#### **488. Wandungsfragment**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *B.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Efeuranke 5 b, Horizontalstreifen, Spitze einer Palmette. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 120 Taf. 49, 5.

#### **489. Fußfragment (?)**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* rötlichgrau / *H.* - / *B.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Streifenzier und Punktreihe. Ganz mit weißlicher Farbschicht überzogen. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 120 Taf. 49, 6.

#### **490. Randfragment**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *B.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Myrtenzweig. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 47, 10.

#### **491. Randfragment**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *B.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Metopen mit Kreuzkreisen getrennt durch senkrechte Striche. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 120 Taf. 48, 23.

#### **492. Randfragment**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *B.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Efeuranke 2 b. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 46, 6.

#### **493. Randfragment**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *B.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Efeuranke 3 b. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 46, 13.

#### **494. Randfragment**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *B.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Beerenranke. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 46, 12.

#### **495. Randfragment**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *B.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Efeuranke 2 a. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 46, 11.



**496. Fragment eines Kabirenskyphos**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *B.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Efeuranke 3 a. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 46, 10.

**497. Randfragment**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *B.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Efeuranke 2 a. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 46, 9.

**498. Randfragment**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *B.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Beerenranke. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, Taf. 46, 15.

**499. Randfragment**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *B.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Efeuranke 2 a. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 46, 7.

**500. Randfragment**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *B.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Efeuranke 1. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 46, 16.

**501. Randfragment**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *B.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Efeuranke 5 b. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 46, 5.

**502. Randfragment**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *B.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Efeuranke 6 b. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 46, 4.

**503. Randfragment**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *B.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Efeuranke 8. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 46, 2.

**504. Randfragment**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *B.* - / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370 (?)

*Kurzbes.* Efeuranke 2 a. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 46, 1.

**505. Randfragment**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *B.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Efeuranke 5 c. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 46, 8.

**506. Randfragment**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *B.* - / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370 (?)

*Kurzbes.* Efeuranke 2 a. Vgl. den Dekor auf dem Einhenkeltopf in Berlin (Abb. 15). *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 46, 14.

**507. Randfragment**

*Mus.* Athen, NM, 10508 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *B.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Efeuranke 5 b. Eingeritzte Inschrift unterhalb des Randes steht ΝΙΑΚΟΣ:ΤΟΚΑΝΡΟ: ΕΥ[----] geschrieben mit altertümlichem

Alpha, dreistrichigem Sigma, böotischem Rho und ohne Omega. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 45 Nr. 61. 119 Taf. 46, 21.

**508. Randfragment**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *B.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Efeuranke 2 c mit Punkttraube. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 119 Taf. 46, 18.

**509. Randfragment mit Henkel (2 Griffstege)**

*Mus.* Athen, NM (?), - / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton - / H. - / B. - / Maler - / Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Ehemals mit Applikation auf der Außenseite des Henkels. „Leider ist die Maske, die den Henkel schmückte und damit eine böotische Tradition fortführte, verloren.“ (Wolters – Bruns 1940, 121) Efeuranke 5. Vgl. die Silensmasken auf Henkeln von böot. Kantharoi, s. Kilinski 1992, 253-263. Vgl. auch den böot.-rf. Kelchkrater des Frauenkopfmalers in Würzburg, s. Langlotz 1932, Nr. L 646. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 121 Taf. 46, 17.

#### 510. Randfragmente von Kabirenskyphoi

*Mus.* Athen, NM, K 47 / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfunde)

*Ton - / H. - / B. - / Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Weinblattranke mit abwechselnd schwarzen und weißen Blättern, darunter fünfteiliger Streifen. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 103 Nr. K 47 Taf. 45, 2. <<https://arachne.dainst.org/entity/1169225>> (29.09.2020)

#### 511. Randfragmente von Kabirenskyphoi (1 Griffsteg, 1 Griffdorn)

*Mus.* Athen, NM, K 48 / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfunde)

*Ton - / H. - / B. - / Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Rebranke unter Randstreifen, mittig breiter Horizontalstreifen. *Lit.* Wolters – Bruns 1940, 103 Nr. K 48 Taf. 45, 3.

#### 512. Henkelfragment (1 Griffsteg, 1 Griffdorn)

*Mus.* Berlin, Staatl. Museen, Y 1110 / *FO* Kabirion bei Theben (?)

*Ton* hellbeige-bräunlich HUE 7,5 YR 7/4-6/4; Glimmer; wß. und sw. Steinsplitt / *H.* 4,5 (Henkel) / 6,3 / *Dm.* Dm. ca. 20 / *B.* 2,2 (inkl. Henkel) / *B.* 4,1 / *Dicke* 0,5-0,9 / *Maler* Mysteriemaler (?) / *Dat.* 420-370 (?)

*Kurzbes.* Schwarzer matt-leicht glänzender Glanzton. Griffsteg und -sporn bemalt: auf der Oberseite des Griffstegs Zick-Zack-Muster, Sporn mit lotusartigem Kelch. *Lit.* Unpubliziert.

#### 513. Wandungsfragment

*Mus.* Berlin, Staatl. Museen, Y 1078 / *FO* Kabirion bei Theben (?)

*Ton* hellbeige-hellbraun HUE 7,5 YR 6/4-6/6, rosa-hellrot im Bruch; Glimmer / *H.* 4,1 / *B.* 4 / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370 (?)

*Kurzbes.* Schwarzer Glanzton. An der Innenseite rotbraun-roter Glanzton. Rechte und linke Hälfte einer Traube mit kurzen Strichen am Rand, dazwischen Punktzweig. Oberhalb davon dünne Mittellinie. Darüber zwei Drehrillen. *Lit.* Unpubliziert.

#### 514. Randfragment mit Henkel (1 Griffsteg)

*Mus.* Berlin, Staatl. Museen, Y 1109 / *FO* Kabirion bei Theben (?)

*Ton* bräunlich-beige-leicht orange HUE 7,5 YR 6/4; Glimmer; wß. und sw. Steinsplitt / *H.* 5 / *Dm.* 8,5 / *B.* 3,9 / *Dicke* 0,3 / *Maler - / Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Außen Randstreifen sowie Querstreifen auf Ober- und Unterseite des Henkels sowie Streifen am Griffsteg. Der Ringhenkel besteht aus zwei Wülsten. *Lit.* Unpubliziert.

#### 515. Rand-, Wandungs- und Henkelfragmente (1 Griffsteg)

*Mus.* Berlin, Staatl. Museen, a) Y 1606 / b) Y 1598 / c) Y 1095 / d) Y 1094 / e) Y 1087 / *FO* Kabirion bei Theben (?)

*Ton* hellbeige HUE 7,5 YR 7/6, hellrot-beige bis orangerot-braunbeige im Bruch HUE 5 YR 5/6 - 7,5 YR 7/6 und HUE 5 YR 6/6 - 7,5 YR 6/4; Glimmer; wenig sw. feiner Steinsplitt / *H.* a) 3,6 / b) 4,5 / c) 3,9 / d) 3,8 / e) 3,2 / *B.* a) 4 / b) 5,1 / c) 5,3 / d) 3,4 / e) 2,1 / *Maler - / Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Schwarz-dunkelbrauner Glanzton, innen schwarz metallisch glänzend. Efeuranke 2 b mit schräg gestellten Blättern an geschwungenen Seitenästen nach rechts hin. Darüber Randstreifen, darunter Horizontalstreifen. *Lit.* Unpubliziert.

#### 516. Wandungsfragmente

*Mus.* Berlin, Staatl. Museen, a) Y 1600 / b) Y 1081 / c) Y 1083 / *FO* Kabirion bei Theben (?)

*Ton* orange-hellbeige HUE 7,5 YR 7/6, leicht orange-hellrot im Bruch; Glimmer; sw. Steinsplitt / *H.* a) 6,2 / b) 6,65 / c) 3,7 / *B.* a) 5,5 / b) 4,6 / c) 3,35 / *Maler* Mysteriemaler (?) / *Dat.* 420-370 (?)

*Kurzbes.* a) Dunkelbraun-schokoladenbrauner Glanzton, innen grauschwarz glänzend. Oberhalb von zwei Zierstreifen Efeublatt nach rechts und Teil einer Punktrose, unterhalb Weintraube. Vgl. Weintrauben des Mysteriemalers der Gruppe 3 oder 5 auf 406.

b) Schwarz-rotbrauner Glanzton, matt oder metallisch glänzend; innen rotbraun. Doppelter Rankenstiel bzw. Mittelstiel und Seitenast. Links darunter Punktrose und schmaler Zierstreifen.

c) Schwarz-rotbrauner Glanzton, innen schwarzgrau-rotbraun. Efeublatt 3 b an Stiel; darüber Mittelstiel (?), weiterer Ast (?) und Teil einer Punktrose. *Lit.* Unpubliziert.

#### 517. Randfragment

*Mus.* Berlin, Staatl. Museen, Y 1605-1611-1612 / *FO* Kabirion bei Theben (?)

*Ton* hellbeige HUE 7,5 YR 6/4-7/6-6/6, hellrot-graubeige im Bruch HUE 5 YR 6/6; Glimmer; sw. und wenig wß. Steinsplitt / *H.* 3 / 1,2 / 2 / *B.* 4,6-1,9-2,9 / *Dicke* 0,2-0,25 / *chem. Dm.* 9,0 / *Maler - / Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Dunkelbraun-rotbrauner Glanzton, innen schwarz-rotbraun streifig. S-Hakenband nach rechts hin, darunter ein schmaler Zierstreifen, sehr schmaler Randstreifen. Vgl. 399 des Mysteriemalers I. *Lit.* Unpubliziert.

#### 518. Randfragment

*Mus.* Berlin, Staatl. Museen, Y 1093 / *FO* Kabirion bei Theben (?), Y 1093 - Y1609

*Ton* leicht orange-hellbeige HUE 7,5 YR 7/6, rötlich-braun im Bruch HUE 5 YR 6/6; viel Glimmer / *H.* 2,9 / *B.* 2,8 / *Dicke* 0,19 / *Maler* Mysteriemaler (?) / *Dat.* 420-370 (?)

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton, innen rotbraun-dunkelbraun matt. Wellenlinie mit Punkt darunter. Nur schmaler Teil der Lippe erhalten. Vgl. Berliner Mandelgefäß, s. Wolters – Bruns 1940, Taf. 36, 3-4. Zugehörig zu **558**. *Lit.* Unpubliziert.

#### 519. Randfragment

*Mus.* Berlin, Staatl. Museen, Y 1091 / FO Kabirion bei Theben (?)

*Ton* hellbeige HUE 7,5 YR 7/6, rötlich im Bruch HUE 5 YR 7/6; viel Glimmer / *H.* 3,7 / *Dm.* D. 3,1 / Dicke 0,2 / ehem. 8 / *Maler* Mysteriemaler II / *Dat.* 420-400

*Kurzbes.* Rotbrauner Glanzton, innen bemalt. Alternierend oben-unten Efeublätter, Efeuranke 4, gegenüber punktierte, dreieckige Traube. Dazwischen geschwungener Mittelstiel. Stark verrieben. Vgl. **430** des Mysteriemalers II. *Lit.* Unpubliziert.

#### 520. Wandungsfragment

*Mus.* Berlin, Staatl. Museen, Y 1097 / FO Kabirion bei Theben (?)

*Ton* dunkel orange-beige HUE 5 YR 6/6, dunkel orange-beige im Bruch HUE 5 YR 6/6; viel Glimmer; wß. Steinsplitt (?) / *H.* 3,05 / *B.* 3,5 / Dicke 0,3 / *Maler* Mysteriemaler II / *Dat.* 420-400

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton, innen bemalt. Reste von zwei Efeublättern, Efeuranke 4 dazwischen punktierte Traube. Vgl. **430** des Mysteriemalers II und **519**. *Lit.* Unpubliziert.

#### 521. Randfragment

*Mus.* Berlin, Staatl. Museen, Y 1610 / FO Kabirion bei Theben (?)

*Ton* hellbeige HUE 7,5 YR 7/6-6/4; Glimmer; wß. (?) und sw. Steinsplitt / *H.* 2,6 / *B.* 1,8 / Dicke 0,2 / ehem. Dm. 13 / *Maler* Zeit der Mysteriemaler (?) / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Schwarz-schokoladenbrauner glänzender Glanzton, innen dunkel rotbraun-schwarz. S-Hakenband mit Nebenpunkt unter Randstreifen. Ähnliches Ornament als Rahmenverzierung auf einem böot.-rf. Kelchkrater in Athen, s. Lullies 1940, Taf. 26, 1-2 (Ende 5. Jh.). *Lit.* Unpubliziert.

#### 522. Randfragment

*Mus.* Berlin, Staatl. Museen, Y 1107 / FO Kabirion bei Theben (?)

*Ton* beige-bräunlich HUE 7,5 YR 6/4; Glimmer; viel wß. Steinsplitt / *H.* 3,4 / *Dm.* ca. 9,5-9,7 / *B.* 3,5 / Dicke 0,25-0,4 / *Maler* Pan-Satyr-Maler / *Dat.* 430-400

*Kurzbes.* Innen und außen schwarzer matter Glanzton; innen zahlreiche Drehrillen. Weinblattranke mit oberem Teil einer Traube. Das Profil ähnelt dem Münchner Fragment **566**. Die Form der Traube hingegen unterscheidet sich. Das ausgefranste Efeublatt ist typisch für den Pan-Satyr-Maler. *Lit.* Unpubliziert.

#### 523. Randfragment

*Mus.* Berlin, Staatl. Museen, Y 1105 / FO Kabirion bei Theben (?)

*Ton* orange-hellbeige HUE 7,5 YR 7/6-6/6; viel Glimmer; wenig wß. und sw. Steinsplitt / *H.* 6,7 / *B.* 9,9 / Dicke 0,2 / ehem. 16,6 / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Dunkel-, rot- und schokoladenbrauner Glanzton, innen rotbraun-graubraun. Rebranke, Rand mit sehr schmalen Streifen. *Lit.* Unpubliziert.

#### 524. Randfragment

*Mus.* Berlin, Staatl. Museen, Y 1086 / FO Kabirion bei Theben (?)

*Ton* leicht orange-hellbeige HUE 7,5 YR 7/4-7/6, orange-rötlich im Bruch; Glimmer, sw. Steinsplitt (?) / *H.* 3,5 / *B.* 3,6 / Dicke 0,3 / ehem. 15cm / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton, innen dick rotbraun. Rebranke, erhalten ist das Oberteil einer Traube sowie der Stiel mit Punktblättern. Unterhalb des schmalen Bandes am Rand zwei Drehrillen. *Lit.* Unpubliziert.

#### 525. Randfragment

*Mus.* Berlin, Staatl. Museen, Y 1085 / FO Kabirion bei Theben (?)

*Ton* hellbeige-bräunlich, grau im Kern und am Rand hellrot im Bruch; viel Glimmer / *H.* 4,5 / *B.* 4,1 / Dicke 0,25 / ehem. 15 / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Schwarzer bis graubraun-schwarzer matter Glanzton, innen glänzend. Ranke mit Punktblättern und oberer Teil einer Traube sowie Randstreifen. *Lit.* Unpubliziert.

#### 526. Randfragment

*Mus.* Berlin, Staatl. Museen, Y 1108 / FO Kabirion bei Theben (?), Y 1108-3316

*Ton* orange-beige (leicht heller als außen) HUE 7,5 YR 7/6, rötlich-beige-bräunlich im Bruch; Glimmer; feiner sw. Steinsplitt / *H.* 4,15 / *Dm.* ca. 19 / *B.* 3,3 / Dicke 0,3 / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* beim Rankenwerk Glanzton, beim Rankenwerk verdünnt. Unterhalb des Randstreifens Efeuranke 2 b nach rechts mit Punktrossetten rechts neben der Blattspitze; Blätter leicht schräg nach oben und unten weisend. Recht sicher zugehörig zum Fragment **359** (Hinweis U. Kästner), s. Breite des Randstreifens und Stil und Anordnung der Efeuranke. *Lit.* Unpubliziert.

#### 527. Randfragment

*Mus.* Berlin, Staatl. Museen, Y 1106 / FO Kabirion bei Theben (?), Y 1071-1106

*Ton* orange-hellbeige HUE 7,5 YR 7/6, im Kern ziegelrot und am Rand grau im Bruch; viel Glimmer; sehr wenig wß. und wenig sw. Steinsplitt / *H.* 11,6 / *Dm.* ca. 18,4 / *B.* 8,2 / Dicke 0,3-0,4 / *Maler* Rebrankengruppe / *Dat.* 420-370

*Kurzbes.* Schwarzer metallisch glänzender Glanzton, Innen bemalt. Stark geschwungene Efeuranke 7 mit abwechselnd nach oben und unten gerichteten Blättern. Unterhalb schmaler und dicker Zierstreifen. *Lit.* Unpubliziert.

**528. Wandungsfragment**

Mus. Berlin, Staatl. Museen, Y 1071 / FO Kabirion bei Theben (?), Y 1071-1106

Ton hellbeige-leicht orange-bräunlich HUE 7,5 YR 6/4, im Kern hellrot und am Rand braungrau im Bruch; viel Glimmer; wß. und sehr wenig sw. (?) Steinsplitt / H. 5,2 / B. 7,0 / Dicke ca. 0,7 / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370

Kurzbes. Schwarzer glänzender Glanzton, innen bemalt. Dreibandzier; unterhalb zwei Drehrillen. Lit. Unpubliziert.

**529. Wandungsfragment eines Kreisels oder Guttus**

Mus. Berlin, Staatl. Museen, Y 1072 / Y1072bis / FO Kabirion bei Theben (?)

Ton hellbeige HUE 5 YR 7/6, orange-hellbeige im Bruch; Glimmer; wß. und sw. Steinsplitt

H. 4,3 und 3 / B. 3,5 u. 3,2 / Dicke 0,3 u. 0,35 / ehem. ca. 12 / Maler Branteghemwerkstatt (?) / Dat. 420-370 (?)

Kurzbes. Rotbrauner Glanzton, innen tongrundig. Oberer erhaltener Rand außen mehrfach profiliert und bemalt. Darunter Olivenkranz nach rechts; abwechselnd Olivenblatt und Punktastr. Vgl. die Gutti der Branteghemwerkstatt, s. Wolters – Bruns 1940, Taf. 60, 3-4; 60,7. Lit. Unpubliziert.

**530. Schulterfragment einer Kanne**

Mus. Berlin, Staatl. Museen, Y 1073 / FO Kabirion bei Theben (?)

Ton hellorange-beige HUE 7,5 YR 7/6; viel Glimmer; feiner sw. Steinsplitt / H. 3,7 / B. 6,4 / Dicke 0,25-0,4 / Maler - / Dat. 430-350

Kurzbes. Dunkelbrauner matter Glanzton, innen tongrundig, außen stark verrieben. Über zwei schmalen Zierstreifen Efeuranke 8 mit gewellter Mittellinie ohne Seitenäste. Blätter weisen alternierend nach oben und unten. Lit. Unpubliziert.

**531. Randfragment**

Mus. Berlin, Staatl. Museen, Y 1074 / FO Kabirion bei Theben (?)

Ton leicht orange-hellbeige HUE 7,5 YR 7/4; viel Glimmer; feiner sw. Steinsplitt / H. 5,9 / B. 4,4 / Dicke 0,2/ehem. 10 / Maler - / Dat. 430-350

Kurzbes. Schwarzer matter Glanzton, innen bemalt. Überzug stark abgerieben. Zwischen Randstreifen und schmalen mittigem Zierstreifen Efeuranke 7 nach rechts hin mit doppelter Mittellinie und Blättern an Seitenästen. Blätter weisen alternierend nach oben und unten. Lit. Unpubliziert.

**532. Wandungsfragment**

Mus. Berlin, Staatl. Museen, Y 1075 / FO Kabirion bei Theben (?)

Ton leicht orange-hellbeige HUE 7,5 YR 7/4; viel Glimmer, wß. und sw. Steinsplitt / H. 6,5 / B. 5,8 / Dicke 0,2 / Maler Branteghemwerkstatt (?) / Dat. 430-400 (?)

Kurzbes. Schwarzbrauner Glanzton, innen schwarz. Über zwei schmalen Zierstreifen versetzte doppelte Punktreihe. Darüber kleiner Rest des Randstreifens erhalten. Lit. Unpubliziert.

**533. Zwei Randfragmente**

Mus. Berlin, Staatl. Museen, Y 1076 / FO Kabirion bei Theben (?)

Ton hellbeige HUE 7,5 YR 7/4, rosa-rötlich-hellbeige im Bruch; viel Glimmer; feiner sw. Steinsplitt / H. 4 / B. 6,0 / Dicke 0,25-0,3/ehem. 6,4 / Maler - / Dat. 430-350

Kurzbes. Schwarzer Glanzton, innen bemalt. Flüchtig gesetzte doppelte Punktreihe über dickem Zierstreifen. Lit. Unpubliziert.

**534. Randfragment**

Mus. Berlin, Staatl. Museen, Y 1077 / FO Kabirion bei Theben (?)

Ton HUE 7,5 YR 7/4-6/4; Glimmer / H. 3,5 / B. 5,8 / Dicke 0,25-0,3/ ehem. 12 / Maler - / Dat. 430-350

Kurzbes. Schwarzer glänzender Glanzton, innen sehr dünn bemalt. Lippe bemalt. Stilisierter Myrtenzweig ohne Mittelranke. Lit. Unpubliziert.

**535. Wandungsfragment**

Mus. Berlin, Staatl. Museen, Y 1079 / FO Kabirion bei Theben (?)

Ton orange-hellbeige HUE 7,5 YR 7/8, hellrot im Bruch HUE 5 YR 7/8; viel Glimmer; sw. Steinsplitt nur außen / H. 3,4 / B. 3,6 / Dicke 0,15 / Maler Rebrankengruppe (?) / Dat. 420-370 (?)

Kurzbes. Rotbraun-schwarzer Glanzton. Efeuranke 2 b nach rechts mit seitlicher Punktrossette. Darunter zwei schmale Zierstreifen. Lit. Unpubliziert.

**536. Randfragment**

Mus. Berlin, Staatl. Museen, Y 1080 / FO Kabirion bei Theben (?)

Ton hellbeige-orange HUE 7,5 YR 7/6; Glimmer; feiner sw. Steinsplitt (?) / H. 4,9 / B. 3 / Dicke 0,18 / ehem. 9 / Maler Rebrankengruppe (?) / Dat. 420-370 (?)

Kurzbes. Schwarz-hellbraun-rötlicher Glanzton. Zwischen Randstreifen und zwei bis drei Zierstreifen Efeuranke 5 b nach rechts hin mit alternierend nach oben und unten gerichteten Blättern. Lit. Unpubliziert.

**537. Randfragment**

Mus. Berlin, Staatl. Museen, Y 1082 / FO Kabirion bei Theben (?)

Ton leicht orange-hellbeige HUE 7,5 YR 7/6; viel Glimmer; sw. Steinsplitt / H. 3,4 / B. 2,5 / Dicke 0,25 / ehem. ca. 14 / Maler - / Dat. 430-350

Kurzbes. Grauschwarz-lilaschwarzer matter Glanzton. Randstreifen sowie zwei kurze Striche. Rechts unten Henkelansatz erhalten. Lit. Unpubliziert.

**538. Rand- Wandungsfragment**

*Mus.* Berlin, Staatl. Museen, a) Y 1604 / b) Y 1099 / FO Kabirion bei Theben (?)

*Ton* leicht orange-hellbeige HUE 7,5 YR 7/6, ötlich-hellbeige im Bruch HUE 5 YR 6/6; Glimmer, sw. Steinsplitt / H. a) 3,6 / b) 3,25 / B. a) 2,6 / b) 2 / Maler Rebrankengruppe (?) / Dat. 420-370 (?)

*Kurzbes.* a-b) Schwarzer matter Glanzton, innen schwarz glänzend. Efeuranke 2 a mit kleinen, rundlichen Blättern ohne Mittelstiel. Darüber Randstreifen. *Lit.* Unpubliziert.

**539. Wandungsfragment**

*Mus.* Berlin, Staatl. Museen, Y 1088 / FO Kabirion bei Theben (?)

*Ton* hellbeige HUE 7,5 YR 7/6-6/6, orange im Bruch HUE 5 YR 7/6; viel Glimmer; wenig sw. Steinsplitt / H. 4,3 / B. 4,2 / Dicke 0,25 / Maler - / Dat. 430-350

*Kurzbes.* Dunkelbraun-schwarzer matter Glanzton, innen hell-rotbraun bemalt. Erhalten sind zwei Zierstreifen aus der unteren Gefäßhälfte. *Lit.* Unpubliziert.

**540. Randfragment**

*Mus.* Berlin, Staatl. Museen, Y 1089 / FO Kabirion bei Theben (?)

*Ton* hellbeige HUE 7,5 YR 6/4, rötlich-braun im Bruch HUE 5 YR 6/6; Glimmer; sw. Steinsplitt / H. 4 / B. 3 / Dicke 0,15 / ehem. 12 / Maler Rebrankengruppe (?) / Dat. 420-370 (?)

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton, innen bemalt. Einfache Efeuranke 2 c mit Mittelstiel und langen Seitenästen, Blätter stehen schräg nach oben und unten. *Lit.* Unpubliziert.

**541. Wandungsfragment**

*Mus.* Berlin, Staatl. Museen, Y 1090 / FO Kabirion bei Theben (?)

*Ton* leicht orange-hellbeige HUE 7,5 YR 7/4-7/6, braun-grau im Bruch HUE 7,5 YR 6/4; Glimmer; wenig sehr feiner sw. Steinsplitt

H. - / B. - / Maler Rebrankengruppe (?) / Dat. 420-370 (?)

*Kurzbes.* Schwarz-schwarzbrauner Glanzton, innen bemalt. Reste von zwei Efeublättern nach unten. Dazwischen Punktrose, darüber Rest der Mittelranke, darunter zwei Horizontalstreifen. *Lit.* Unpubliziert.

**542. Randfragment**

*Mus.* Berlin, Staatl. Museen, Y 1092 / FO Kabirion bei Theben (?)

*Ton* hellbeige-bräunlich HUE 7,5 YR 6/4, leicht rötlich-hellbeige im Bruch HUE 5 YR 6/4 - 7,5 YR 6/4; viel Glimmer / H. 3,75 / B. 3,5 / Dicke 0,2 / ehem. 9 / Maler - / Dat. 430-350

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton, innen glänzend schwarz bemalt. Efeuranke 2 b (?) sehr knapp unterhalb des Randes. Ranke ohne Mittelstiel. Punktansammlung knapp unterhalb Ranke. Traube? Darunter ein kleiner Rest eines schmalen Zierstreifens. *Lit.* Unpubliziert.

**543. Randfragment**

*Mus.* Berlin, Staatl. Museen, Y 1096 / FO Kabirion bei Theben (?)

*Ton* orange-hellbeige HUE 7,5 YR 7/6, orange-hellbeige im Bruch HUE 7,5 YR 7/6; viel Glimmer; wenig sw. Steinsplitt / H. 3,1 / B. 3,45 / Dicke 0,13 / ehem. 13 / Maler - / Dat. 430-350

*Kurzbes.* Dunkelbrauner matter Glanzton, innen rotbraun-hellbraun. Efeuranke 2 b nach links, knapp unterhalb Rand, von dem nur wenig erhalten ist. Schräg gestellte Blätter mit langen Seitenästen, mit Mittellinie. Darunter Zierstreifen. Stark verrieben. *Lit.* Unpubliziert.

**544. Wandungsfragment**

*Mus.* Berlin, Staatl. Museen, Y 1098 / FO Kabirion bei Theben (?)

*Ton* hellbeige-bräunlich HUE 7,5 YR 6/6, ziegelrot im Bruch HUE 5 YR 5/6 - HUE 2,5 YR 6/8; viel Glimmer; wß. Steinsplitt (?) / H. 1,9 / B. 2,8 / Dicke 0,12 / Maler - / Dat. 430-350

*Kurzbes.* Schwarz-schokoladenbrauner Glanzton, innen rotbraun-rot (HUE 2,5 YR-5/8). Doppelte Punktreihe. *Lit.* Unpubliziert.

**545. Randfragment**

*Mus.* Berlin, Staatl. Museen, Y 1100 / FO Kabirion bei Theben (?)

*Ton* hellbeige HUE 7,5 YR 7/6-6/6; viel Glimmer; feiner sw. Steinsplitt / H. 5 / B. 2,9 / Dicke 0,25-0,3 / ehem. 12 / Maler Rebrankengruppe / Branteghemwerkstatt (?) / Dat. 430-370 (?)

*Kurzbes.* Schwarzer-dunkel schokoladenbrauner Glanzton, innen schwarz glänzend. Efeuranke 5 mit alternierend nach oben und unten gerichteten Blättern an langen Ästen mit Mittelstiel und Nebenpunkt. Vgl. 552. *Lit.* Unpubliziert.

**546. Wandungsfragment**

*Mus.* Berlin, Staatl. Museen, Y 1101 / FO Kabirion bei Theben (?)

*Ton* braun-hellbeige HUE 7,5 YR 6/6, rötlich-beige im Bruch HUE 5 YR 6/6; wenig Glimmer / H. 4,45 / B. 5,3 / Dicke 0,3 / Maler - / Dat. 430-350

*Kurzbes.* Schwarzer glänzender Glanzton, innen bemalt. Zwei Zierstreifen, schmal und breit. *Lit.* Unpubliziert.

**547. Randfragment**

*Mus.* Berlin, Staatl. Museen, Y 1102 / FO Kabirion bei Theben (?)

*Ton* hellbeige bis orange HUE 7,5 YR 7/6, bräunlich-hellbeige im Bruch HUE 7,5 YR 6/4; Glimmer; sw. Steinsplitt / H. 4,3 / B. 4,6 / Dicke 0,2 / ehem. 8,6 / Maler - / Dat. 430-350

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton, innen schwarz, stellenweise rotbraun. Myrtenzweig nach links, darüber Randstreifen und darunter zwei schmale Zierstreifen. *Lit.* Unpubliziert.

#### 548. Randfragment

*Mus.* Berlin, Staatl. Museen, Y 1103 / FO Kabirion bei Theben (?)

*Ton* bräunlich-hellbeige HUE 7,5 YR 7/4, rötlich-hellbeige im Bruch HUE 5 YR 7/6; Glimmer; wß. und sw. Steinsplitt / H. 5 / B. 4,4 / Dicke 0,3 / ehem. 13 / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Dunkelbrauner matter Glanzton, innen schwarz-dunkelbraun teils glänzend. Myrtenzweig mit spitzen Blättern nach links zwischen Randstreifen und einem zum Teil erhaltenen Zierstreifen. *Lit.* Unpubliziert.

#### 549. Randfragment

*Mus.* Berlin, Staatl. Museen, Y 1104 / FO Kabirion bei Theben (?)

*Ton* braun-beige HUE 7,5 YR 7/6-6/6, orange im Bruch HUE 5 YR 7/8-6/8; Glimmer / H. 4,7 / B. 4,25 / Dicke 0,2 / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Schwarz-dunkelbrauner matter Glanzton, innen ziegelrot-rotbraun. S-Hakenband nach links, darunter zwei schmale Streifen und Glanztonkleckse? Nur schmales Randstück erhalten. Stark verrieben, Sinterreste. *Lit.* Unpubliziert.

#### 550. Randfragment (1 Griffsteg)

*Mus.* Berlin, Staatl. Museen, Y 1596 / FO Kabirion bei Theben (?)

*Ton* gelblich-hellbeige HUE 7,5 YR 7/6, hellrot im Bruch HUE 5 YR 6/8; viel Glimmer; wenig wß. Steinsplitt / H. 4,1 / B. 5,3 / Dicke 0,2 / ehem. 12 / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Rotbrauner Glanzton, innen rotbraun-schwarz streifig. Neben Henkel Rest einer Punktrose. *Lit.* Unpubliziert.

#### 551. Randfragment (1 Griffsteg)

*Mus.* Berlin, Staatl. Museen, Y 1597 / FO Kabirion bei Theben (?)

*Ton* bräunlich-hellbeige HUE 7,5 YR 7/4, leicht orange-hellbeige im Bruch; Glimmer; wß. und sw. Steinsplitt / H. 6,2 / B. 4,9 / Dicke 0,2 / ehem. 12 / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton, innen schwarz glänzend. Randstreifen und Zierstreifenrest unterhalb Henkel. Auf Henkeloberseite drei dicke Querstreifen, bandförmiger Henkel. *Lit.* Unpubliziert.

#### 552. Randfragment (1 Griffdorn)

*Mus.* Berlin, Staatl. Museen, Y 1599 / FO Kabirion bei Theben (?)

*Ton* bräunlich-hellbeige HUE 7,5 YR 6/4, hellbeige im Bruch HUE 7,5 YR 7/6; sehr wenig Glimmer; wß. und wenig sw. Steinsplitt / H. 4,2 / B. 6,3 / Dicke 0,2 / ehem. 8 / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370 (?)

*Kurzbes.* Dunkelbraun-graubrauner matter Glanzton, innen matt schwarz. Efeuranke 5 mit langen Seitenästen, Nebenpunkt. Zwischen Randstreifen und Zierstreifen. Vgl. 545. *Lit.* Unpubliziert.

#### 553. Randfragment

*Mus.* Berlin, Staatl. Museen, Y 1601 / FO Kabirion bei Theben (?)

*Ton* orange-beige HUE 7,5 YR 7/6-7/7, rötlich-hellbeige im bruch; Glimmer / H. 4,2 / B. 4,1 / Dicke 0,3 / ehem. 8 / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Schwarzbrauner matter Glanzton, innen schwarz glänzend. Oliven- oder Lorbeerzweig nach links mit Punktumfassung, darüber Randstreifen und darunter zwei schmale Zierstreifen. Rundliche Blätter. *Lit.* Unpubliziert.

#### 554. Randfragment

*Mus.* Berlin, Staatl. Museen, Y 1602 / FO Kabirion bei Theben (?)

*Ton* beige-braun HUE 7,5 YR 6/4-5/4, weißlich-hellbeige im Bruch HUE 7,5 YR 7/4, wenig Glimmer; wß. und sw. Steinsplitt / H. 3,4 / B. 3,7 / Dicke 0,2 / ehem. 12,6 / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370 (?)

*Kurzbes.* Schwarz-schwarzbrauner matter Glanzton, innen matt schwarz. Efeuranke 5 mit nach oben und unten gerichteten Blättern an langen Seitenästen, Nebenpunkt. Unterhalb des Randes zwei Drehrillen. Vgl. 545 und 552. *Lit.* Unpubliziert.

#### 555. Randfragment

*Mus.* Berlin, Staatl. Museen, Y 1603 / FO Kabirion bei Theben (?)

*Ton* hellbeige HUE 7,5 YR 7/4; wenig Glimmer; wß. und sw. Steinsplitt / H. 4,1 / B. 2,6 / Dicke 0,15 / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton, innen bemalt. Myrtenzweig nach rechts zwischen Randstreifen und Zierstreifen. *Lit.* Unpubliziert.

#### 556. Randfragment

*Mus.* Berlin, Staatl. Museen, Y 1607 / FO Kabirion bei Theben (?)

*Ton* hellbeige HUE 7,5 YR 7/6-6/6; Glimmer; sw. Steinsplitt / H. 3,4 / B. 2,1 / Dicke 0,15 / ehem. 12 / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Schwarz-grauschwarzer Glanzton, innen bemalt. Rest einer Efeuranke unter Randstreifen. Leichte Drehrillen auf Rand. Stark verrieben. *Lit.* Unpubliziert.

#### 557. Randfragment

*Mus.* Berlin, Staatl. Museen, Y 1608 / FO Kabirion bei Theben (?)

*Ton* hellbeige HUE 7,5 YR 7/6; Glimmer; sw. Steinsplitt / H. 3,9 / B. 3,5 / Dicke 0,2 / ehem. 8 / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Schwarz-dunkelbraun-schokoladenbrauner Glanzton, innen schwarz glänzend. Unter Randstreifen punktartige Efeuranke 9 mit gegenüberliegenden Blättern und Mittelstiel. *Lit.* Unpubliziert.

**558. Wandungsfragment**

Mus. Berlin, Staatl. Museen, Y 1609 / FO Kabirion bei Theben (?), Y 1093-1609

Ton hellbeige HUE 7,5 YR 7/6-6/6, rot-orange im Bruch HUE 5 YR 7/6; viel Glimmer; feiner sw. Steinsplitt / H. 3,2 / B. 2 / Dicke 0,2 / Maler - / Dat. 430-350

Kurzbes. Schwarzer matter Glanzton, innen matt rotbraun-dunkelbraun. Wellenband mit Punkten und Rest eines Zierstreifens. Zugehörig zu **518**. Lit. Unpubliziert.

**559. Lebes Gamikos**

Mus. Chicago, David and Alfred Smart Mus. of Art, Univ. of Chicago, 1967.115.276 / Prov. ehemals Slg. F.B. Tarbell; geschenkt 1902 von E.P. Warren

Ton HUE 7,5 YR 7/4 / H. 14,3 / B. 18,1 / 13,6 (Mündung) / Maler Pan-Satyr-Maler / modern [Zelner/ Touchefeu-Meynier: Kabirmaler] / Dat. 430-400

Kurzbes. Für eine Besprechung des Gefäßes s. D. VIII. 3. Die böotisch-schwarzfigurige Stannos-Pyxis/Lebes 559 in Chicago. Lit. Wolters – Bruns 1940, 100 Anm. 1; Touchefeu-Meynier 1961, 264-270 Taf. 15-17; Touchefeu-Meynier 1968, 100-101 Taf. 18, 2-4; Stowell - Knight 1976, 63 Nr. 99; Moon - Berge 1979, 217 Nr. 122 mit Abb. (K. Kilinski); Braun – Haevernick 1981, 34; Taylor - Born 1990, 26-27 Taf. 3 a-c (R. Chacón); LIMC VI (1992) 54 Nr.33 s. v. Kirke (F. Canciani); Zelner 1998, 26-28 Abb.; Smart Museum of Art Chicago <<http://smartcollection.uchicago.edu/objects/4650/kabiric-pyxis-fragment-odysseus-men-before-circe-two-co?ctx=7e9b630c-e2da-4ec7-a55c-d47bf4b8e1d5&idx=0>> (29.09.2020)

**560. Fragment eines Askos oder Pyxidendeckel**

Mus. Chicago, David and Alfred Smart Mus. of Art, Univ. of Chicago, 1967.115.282 / Prov. übernommen von Univ. of Chicago Classical Collection

Ton - / H. 9,7 / B. 5,3 / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370 [Zelner: 420-400]

Kurzbes. An allen Seiten gebrochen. Innenseite ist tongrundig. Konzentrische Drehrillen. Dargestellt ist eine Ziege auf den Hinterbeinen stehend, den Kopf zu einer Weinranke erhoben, von der noch Trauben zu erkennen sind. Eine nicht mehr erhaltene Figur rechts hat die Ziege bei den Hörnern gepackt. Über dem Kopf der Ziege das Ende einer Keule? Vgl. mit der Zeichenweise auf dem Becher **390** in Kassel oder das Fragment **395** in Berlin mit Mänade, Ziege, Rabe und Schlange. Vgl. Form mit **161** und **162**, ebenfalls innen tongrundig. Vgl. mit böot.-sf. Askoi der Branteghemwerkstatt, die jedoch anders als E.S. Zelner schreibt, nicht im Kabirion gefunden wurden, s. Wolters – Bruns 1940, 95 Taf. 60, 3-4; 7. Lit. Stowell - Knight 1976, 58 Nr. 91; Zelner 1998, 29 Abb.; Smart Museum of Art Chicago <<http://smartcollection.uchicago.edu/objects/4716/black-figure-kabiric-askos-fragment-goat-being-held-by-horns?ctx=6c6483c3-d5db-4bb9-baa2-9f6568e6c9ff&idx=0>> (29.09.2020)

**561. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)**

Mus. Erlangen, Antikenslg. der Univ., I 517 e / FO Kabirion bei Theben

Prov. am 19.2.1912 von Psychas oder Rsjchas (?), Paris, erworben / Ton hellbraun; wß. Steinsplitt / H. 6,2-6,6 / B. 7,2 / Maler Pan-Satyr-Maler (?) / Dat. 430-400 (?) [Grünhagen: 3. Vt. 5. Jh. / Dräger: um 300]

Kurzbes. Schwarzer matter Glanzton. Henkel bemalt, dicker Wandungsstreifen mit Rillen ober- und unterhalb. In der Henkelzone Efeuranke und dazwischen Punktfüllung. Vgl. die Gefäßform mit den Kabirengefäßen **414** und **415** aus dem Polyandron von Thespias. Lit. Grünhagen 1948, 55; Braun – Haevernick 1981, 13-16; CVA Erlangen (2) 127 Taf. 51, 1-4. Beil. 12, 7; Antikensammlung der Universität Erlangen <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/821E5C19-38B8-444B-99D1-1389D59801D0>> (29.09.2020).

**562. Kabirenskyphos**

Freiburg, Antikenslg. der Univ., S 52 / FO -

Ton ockerfarben, hellrot im Bruch; feiner Ton / H. 10,6 / B. 11,3 / Maler - / Dat. 430-350

Kurzbes. Aus mehreren Fragmenten zusammengesetzt. Bis auf ein Loch im Gefäßkörper vollständig erhalten. Profilierter Standfuß. Hellbrauner bis schwarzer Glanzton. Innenseite vollständig bemalt, der durch unvollständigen Brand größtenteils eine rotbraune Färbung angenommen hat. Auf der Außenseite Profilleiste des Fußes bemalt und ebenfalls rötlich verfärbt. Auf dem Gefäßkörper unterhalb der Henkel zwei unterschiedlich breite umlaufende Streifen. Darüber Band aus zwei ineinander verflochtenen Efeuranken. Randstreifen. (nach Sigrid Hünwinkel) Lit. Schlott 2015, 253 Nr. 48.

**563. Kleeblattkanne**

Mus. Heidelberg, Antikenmus. der Univ., S 153 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund?)

Ton - / H. 15 / B. - / Maler Rebrankengruppe (?) / Dat. 420-370 (?) [Schauenburg: letztes Drittel 5. Jh.]

Kurzbes. „Mündung innen und außen, Henkel in der oberen Hälfte gefirnigt. Der Firmis ist an mehreren Stellen ausgelaufen. Auf beiden Seiten des Halses fingerbreite Eintiefung. Am Übergang zur Schulter Rille, darunter Efeuranke. Um die Mitte des Bauches von zwei Linien begleiteter Firnisstreifen. Über dem profilierten und gefirnigten Fußring Rille.“ (CVA, K. Schauenburg) Lit. CVA Heidelberg (1) 51 Taf. 30, 3; Wolters – Bruns 1940, 119 Anm. 1 Taf. 23, 4; <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/06940EAB-DA38-4C0E-9538-B838235FB5AE>> (29.09.2020).

**564. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)**

Mus. Leipzig, Antikenmus. der Univ., T 1865 / Prov. 1906 Geschenk von Dr. K. Müller

Ton gelblich-ockerfarben / H. 5 / B. - / Maler - / Dat. 430-350 [Paul: 2. H. 5. Jh.]

Kurzbes. Innenseite schwarz bemalt. Umlaufende Streifenzier am Rand, zweimal mittig und am Fuß. Streifen mit seitlichen Punkttrihen. Lit. CVA Leipzig (2) 49 Taf. 47, 1; Wolters – Bruns 1940, 120 Anm. 1; Antikenmuseum der Universität Leipzig <<https://arachne.dainst.org/entity/1177222>> und <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/B8436CBF-082F-4457-8274-855D0FC6892C>> (29.09.2020).

**565. Rand- und Wandungsfragmente von Kabirenskyphoi**

Mus. München, Privatslg Peter R. Franke, / FO Kabirion bei Theben (Streufund)

Ton - / H. - / B. - / Maler Rebrankengruppe / Dat. 420-370

Kurzbes. Flügelschlagender Vogel und Scherben mit ornamentaler Bemalung. Fragment schwarzer Glanztonware Ware mit Inschrift: [---]οϝ μ ϩ [NETHEKEN] Eigenname? Lit. Unpubliziert.

**566. Randfragment**

Mus. München, Staatl. Antikenslg., ohne Nr.

Ton beige / H. ca. 7,8 / Dm. ca. 24 / B. ca. 4,5 / Maler Pan-Satyr-Maler / Dat. 430-400

Kurzbes. Randstreifen und darunter Weinblattranke. Die Blätter sind mehrfach gezackt bzw. fransen aus. Am unteren Scherbenrand noch der obere Teil einer Traube. Lit. Unpubliziert.

**567. sgf. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)**

Mus. Nafplio, Arch. Mus., 730 / Prov. Geschenk des Erzbischofs Argolidos Nikodimos

Ton - / H. 12 / Dm. 11 / Maler - / Dat. 430-350

Kurzbes. Innen wie außen mit schwarzem Glanzton bemalt. Die oberen zwei Drittel der Wandung sind mit „dunkelroter, stumpfer Farbe [‘intentional red’] überzogen“ (Wolters). Lit. Wolters 1930, 215.

**568. Fragment (1 Griffsporn)**

Mus. Reading, Ure Mus. of the Univ., 26.7.14 / FO Kabirion bei Theben

Ton - / H. 5,5 / Dm. - / Maler - / Dat. 430-350 [Ure: 5./frühes 4. Jh.]

Kurzbes. Glanztonband auf Rand und Mündung, das Innere ist ebenfalls bemalt. Auf Höhe des Henkels doppelte Reihe von Punkten, unterhalb des Henkels umlaufend zwei schmale Streifen. Lit. CVA Reading (1) III G 30 Taf. 18, 7; <<http://lkws1.rdg.ac.uk/cgi-bin/ure/uredb.cgi?rec=26.7.14>> (29.09.2020)

**569. Wandungsfragment**

Mus. Reading, Ure Mus. of the Univ., 25.6.10 / FO Kabirion bei Theben

Ton 5 YR 7/6 / H. 1,5 / Dm. 2,9 / Maler - / Dat. 430-350

Kurzbes. Schwarzbrauner matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Zwei Streifen.

Lit. <<http://lkws1.rdg.ac.uk/cgi-bin/ure/uredb.cgi?rec=25.6.10>> (29.09.2020)

**570. Randfragment**

Mus. Reading, Ure Mus. of the Univ., 25.6.11 / FO Kabirion bei Theben

Ton 7,5 YR 7/4 / H. 1,8 / Dm. 2,3 / Maler - / Dat. 430-350

Kurzbes. Schwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Randstreifen; darunter zwei Punkte und kleiner unkenntlicher Glanztonrest. Lit. <<http://lkws1.rdg.ac.uk/cgi-bin/ure/uredb.cgi?rec=25.6.11>> (29.09.2020)

**571. Wandungsfragment (?)**

Mus. Reading, Ure Mus. of the Univ., 25.6.12 / FO Kabirion bei Theben

Ton 2,5 YR 6/6 / H. 4,1 / Dm. 4,7 / Maler - / Dat. 430-350

Kurzbes. Graubrauner und schwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Zwei Streifen und eine wellig angeordnete Reihe von Kreisen mit Punkt im Zentrum. Ton- und Glanztonfarbe entsprechen nicht den üblichen Charakteristika der Kabirenbecher. Lit. <<http://lkws1.rdg.ac.uk/cgi-bin/ure/uredb.cgi?rec=25.6.12>> (29.09.2020)

**572. Henkelfragment (1 Griffsporn)**

Mus. Reading, Ure Mus. of the Univ., 25.6.7 / FO Kabirion bei Theben

Ton 7,5 YR 7/6 / H. 3,7 / Dm. 2,6 / Maler - / Dat. 430-350

Kurzbes. Schwarzer bis rotbrauner, teilweise verdünnt aufgetragener Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Zwei schwarze Streifen quer über der Henkeloberseite. Griffspornoberseite ist ebenfalls bemalt.

Lit. <<http://lkws1.rdg.ac.uk/cgi-bin/ure/uredb.cgi?rec=25.6.7>> (29.09.2020)

**573. Randfragment**

Mus. Reading, Ure Mus. of the Univ., 25.6.8 / FO Kabirion bei Theben

Ton 7,5 YR 8/3 / H. 2,9 / Dm. 2,6 / Maler Rebrankengruppe (?) / Dat. 420-370 (?)

Kurzbes. Schwarzer matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Randstreifen. Rest einer Efeuranke; zwei Efeublätter und geschwungene Ranke mit Seitenästen. Lit. <<http://lkws1.rdg.ac.uk/cgi-bin/ure/uredb.cgi?rec=25.6.8>> (29.09.2020)

**574. Randfragment**

Mus. Reading, Ure Mus. of the Univ., 25.6.9 / FO Kabirion bei Theben

Ton 5 YR 7/4 / H. 2,5 / Dm. 1,7 / Maler - / Dat. 430-350

Kurzbes. Grauschwarzer bis rotbrauner matter Glanzton. Innenseite vollständig bemalt. Randstreifen. Darunter Wandungsrillen sowie dicke Punkte einer ansonsten unkenntlichen Verzierung. Lit. <<http://lkws1.rdg.ac.uk/cgi-bin/ure/uredb.cgi?rec=25.6.9>> (29.09.2020)

**575. sgf. Kabirenskyphos (1 Griffsporn)**

Mus. Theben, Arch. Mus., Heimberg Kat. Nr. 126 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

Ton grau, hellrot im Bruch / H. 9,2 / Dm. 9,7 / Maler böotische Glanztonware / Dat. [Heimberg: Ende 5./Anfang 4. Jh.]



*Kurzbes.* Außen und innen gleichmäßig schwarzbrauner Glanztonüberzug, ovaler Gefäßkörper auf profiliertem Standring, gleichmäßig konvex nach innen gewölbte Wandung mit einwärts gebogener Lippe; zwei gegenständige, vertikale Ringhenkel. *Lit.* Heimberg 1982, 27-28. 131 Nr. 126 Taf. 8; Alexandropoulou 2002, 33. 177-178.

#### 576. sgf. Kabirenskyphos (1 Griffdorn)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., Heimberg Kat. Nr. 127 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* ockerfarben / *H.* 8,5 / *Dm.* 9,1 / *Maler* böotische Glanztonware / *Dat.* [Heimberg: 1. H. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Außen und innen gleichmäßig schwach glänzender schwarzer Glanztonüberzug, ovaler Gefäßkörper auf feinprofilierendem Standring gleichmäßig konvex nach innen gewölbte Wandung mit einwärts gebogener Lippe; zwei gegenständige, vertikale Ringhenkel. *Lit.* Heimberg 1982, 27-28. 131 Nr. 127 Taf. 8; Alexandropoulou 2002, 33. 177-178.

#### 577. Randfragment mit Henkelansatz eines Kantharos

*Mus.* Theben, Arch. Mus., Heimberg Kat. Nr. 128 / FO Kabirion bei Theben

*Ton* ockerfarben / *H.* - / *Dm.* 9,2 / *Maler* böotische Glanztonware / *Dat.* [Alexandropoulou: 2. H. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Außen und innen roter matter Glanzton. Eingeritzte Ranke unterhalb des Randes, deren Blätter in Tonfarbe gemalt sind. Es handelt sich nicht um das Fragment eines Kabirenbeckers. Die Kombination von mit weiß aufgetragenen Efeublättern und geritzten Ästen ist ohne Vergleich unter den Kabirenbechern; beide Techniken werden erst im Hellenismus zusammen verwendet. *Lit.* Heimberg 1982, 27-28. 131 Nr. 128 Taf. 8; Alexandropoulou 2002, 33. 177-178.

#### 578. Randfragment eines Kantharos

*Mus.* Theben, Arch. Mus., Heimberg Kat. Nr. 129 / FO Kabirion bei Theben

*Ton* ockerfarben / *H.* - / *Dm.* 9,2 / *Maler* böotische Glanztonware / *Dat.* [Alexandropoulou: 2. H. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Außen violetter, innen roter Glanzton, konvex nach innen gewölbte Wandung mit einwärts gebogener Lippe. Eingeritzte Ranke unterhalb des Randes in weißer Farbe. Es handelt sich nicht um das Fragment eines Kabirenbeckers, s. 577 und 581. *Lit.* Heimberg 1982, 27-28. 131 Nr. 129 Taf. 8. 49, 1; Alexandropoulou 2002, 33. 177-178.

#### 579. sgf. Kabirenskyphos (1 Griffdorn)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., Heimberg Kat. Nr. 130 / FO Kabirion bei Theben

*Ton* ockerfarben / *H.* 6,3 / *Dm.* 9,0 / *Maler* böotische Glanztonware / *Dat.* [Heimberg: Mitte 4. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer, streifig grüner Glanzton innen und außen. *Lit.* Heimberg 1982, 27-28. 131 Nr. 130 Taf. 8; Alexandropoulou 2002, 33. 177-178.

#### 580. sgf. Kabirenskyphos (1 Griffsteg)

*Mus.* Theben, Arch. Mus., Heimberg Kat. Nr. 131 = K 1751 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „nordwestl. MRB westl. M70, Planum 87 Nr. 18 Niv. 30.99“

*Ton* hellrot / *H.* 8 / *Dm.* 9,6 / *Maler* - / *Dat.* 430-350 [Heimberg: 1. H. 4. Jh.]

*Kurzbes.* Außen und innen gleichmäßiger bläulich-schwarzer Glanztonüberzug. Ovaler Gefäßkörper auf feinprofilierendem Standring, gerade Wandung; zwei gegenständige, vertikale Ringhenkel. *Lit.* Heimberg 1982, 28. 131 Nr. 131; Alexandropoulou 2002, 33. 177-178; Karteikarte aus Kasten „Profile-Sachkasten“, Kabirionarchiv, DAI Athen. <<https://arachne.dainst.org/entity/1168236>> (29.09.2020)

#### 581B. Kantharos / b-c. Fragmente von Kantharoi

*Mus.* Theben, Arch. Mus., a) 132 / b) 133 / c) 134 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* a) ockerfarben / b) ockerfarben / c) hellrot / *H.* a) 7,6 / *Dm.* a) 8 / b) 7,8 / c) 7,8 / *Maler* böotische Westabhangware / *Dat.* a) Ende 5. Jh. / b-c) Ende 4. / Anfang 3. Jh. v. Chr. (Heimberg) / 2. Hälfte 4. Jh. v. Chr. (Alexandropoulou)

*Kurzbes.* Heimberg interpretiert das Gefäß und die Fragmente als Teile von Kabirenbechern. a) Gefäßform und mit weiß aufgetragene Efeuranke entsprechen hellenistischen Kantharoi, s. Rotroff 1997, 260 Nr. 175 Abb. 13 Taf. 16 mit weißer Efeuranke (um 300). b-c) Henkel-, Wandungs- und Fußform fügen sich nicht in die Formtradition der klassischen Kabirenbecher ein. Die aufrechte Wandung und der weiße, durchhängende Myrtenkranz zählen nicht zu den Eigenschaften der Kabirenbecher. Vgl. den Dekor attischer Westabhangware, s. Rotroff 1997, 257 Nr. 142 Taf. 13. 261 Nr. 178 Taf. 16 (290-275). *Lit.* Heimberg 1982, 28. 131 Nr. 132-134; Alexandropoulou 2002, 33. 177-178.

#### 582. Randfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 836 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *B.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Stark abgeriebenes Randfragment, innen vollständig bemalt. Ritzinschrift [----]A:KA [BIPO]. Endung eines weiblichen Namens? s. Tab. 4. *Lit.* Karteikasten von P.R. Franke „Kabirion Inschriften“.

#### 583. Randfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1743 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *Maler* - / *B.* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Randfragment mit Efeuranke 1 und breitem Randstreifen, innen vollständig bemalt. Ritzinschrift: 1Θ, gleich ηαρός; s. Tab. 4. *Lit.* Karteikasten von P.R. Franke „Kabirion Inschriften“; <<https://arachne.dainst.org/entity/1169410>> (29.09.2020).

#### 584. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2409 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *B.* - / *Maler* Rebrankengruppe (?) / *Dat.* 420-370 (?)

*Kurzbes.* Wandungsfragment mit Punktrose und Rest eines Efeublatts, innen vollständig bemalt. Aufgemalte Inschrift: [--- ϰ]ΑΗΙΡΟ[---]. Entweder TOI KABIPOI oder TO KABIPO oder KABIPOΣ als Namensbeischrift; s. Tab. 4. *Lit.* Karteikasten von P.R. Franke „Kabirion Inschriften“.

#### 585. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2091 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *B.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Breiter Zierstreifen, darunter Reste einer aufgemalten Inschrift: [---]ϰΟ[ϰ/Λ ---]. Eigenname? s. Tab. 4. *Lit.* Karteikasten von P.R. Franke „Kabirion Inschriften“.

#### 586. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1725 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *B.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Aufgemalte Inschrift: [---]ΝΙ[---], darunter noch [---]ϰ (?) erhalten; s. Tab. 4. *Lit.* Karteikasten von P.R. Franke „Kabirion Inschriften“; <<https://arachne.dainst.org/entity/1169410>> (29.09.2020).

#### 587. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 1399 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* - / *H.* - / *B.* - / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Aufgemalte Inschrift: ΑΝ[ΕΘΕΚΕΝ]; s. Tab. 4. *Lit.* Karteikasten von P.R. Franke „Kabirion Inschriften“; <<https://arachne.dainst.org/entity/1169413>> (29.09.2020)

#### 588. Wandungsfragment

*Mus.* Theben, Arch. Mus., K 2783 / FO Kabirion bei Theben (Grabungsfund), „Kanalbecken“

*Ton* - / *H.* 5 / *B.* 5 / *Maler* - / *Dat.* um 400 o. später

*Kurzbes.* Unten Teil eines Wandungsstreifen erhalten. Geritzte Inschrift: [---]ΗΙΑΡΟϰ [---]. Ionische Buchstaben (Rho ohne Abstrich und dreischtrichiges Sigma)! s. Tab. 4. *Lit.* Karteikasten von P.R. Franke „Kabirion Inschriften“; <<https://arachne.dainst.org/entity/1169472>> (29.09.2020)

#### 589. Randfragment mit Henkel (1 Griffsteg)

*Mus.* Toronto, Royal Ontario Mus., 962.91.418 / FO Lesefunde aus dem Kabirion?

*Ton* hellbraun / *H.* 5,1 / *B.* 1 (?) / *Maler* - / *Dat.* 430-350 [Hayes: um 350/frühes 3. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton; innen bemalt. Stark versinterte Oberfläche. Wandung ist nach innen gerichtet; Henkel mit bemaltem Griffsteg oben. Randstreifen. Reste einer Efeuranke. Randfragment wurde sekundär in zerbrochenem Zustand gebrannt. *Lit.* Hayes 1992, 215 Nr. X 28 Abb. 8.

#### 590. Henkelfragment (1 Griffsteg)

*Mus.* Toronto, Royal Ontario Mus., 962.91.416 / FO Lesefunde aus dem Kabirion?

*Ton* hellbraun-braun / *H.* 3,5 / *B.* 8-9 / *Maler* - / *Dat.* 430-350 [Hayes: spätes 4./frühes 3. Jh.]

*Kurzbes.* Schwarzer, matter Glanzton, innen vollständig mit Glanzton bemalt. Schwarze Tropfen auf der Henkeloberseite. *Lit.* Hayes 1992, 215 Nr. X 29; Royal Ontario Museum <<https://collections.rom.on.ca/objects/366041/handle-fragment>> (29.09.2020).

#### 591. Randfragment

*Mus.* Toronto, Royal Ontario Mus., 962.91.401 / FO Lesefunde aus dem Kabirion?

*Ton* hellrotbraun; wB. Steinplitt / *H.* 4 / *B.* 11 / *Maler* - / *Dat.* 430-350 [Hayes: um 350-300]

*Kurzbes.* Schwarzer matter Glanzton; innen vollständig bemalt. Nach innen gesenkte Wandung. Doppelt versetzte Punktreihe. Randfragment wurde sekundär in zerbrochenem Zustand gebrannt. *Lit.* Hayes 1992, 215 Nr. X 30 Abb. 8.

#### 592. Randfragment

*Mus.* Toronto, Royal Ontario Mus., 962.91.398 / FO Lesefunde aus dem Kabirion?

*Ton* braun / *H.* 3,8 / *B.* 9 / *Maler* - / *Dat.* 430-350 [Hayes: spätes 4./frühes 3. Jh.]

*Kurzbes.* Matter, schwarzer Glanzton; innen vollständig bemalt. Reste einer wechselständigen Efeuranke 5 b. *Lit.* Hayes 1992, 215 Nr. X 31.

#### 593. Wandungsfragment

*Mus.* Toronto, Royal Ontario Mus., 962.91.393 / FO Lesefunde aus dem Kabirion?

*Ton* hellbraun-rötlich / *H.* 3,4 / *B.* 8 / *Maler* - / *Dat.* 430-350 [Hayes: spätes 4./frühes 3. Jh.]

*Kurzbes.* Brauner Glanzton; innen vollständig bemalt. Reste einer Efeuranke. *Lit.* Hayes 1992, 215 Nr. X 32.

#### 594. Wandungsfragment

*Mus.* Toronto, Royal Ontario Mus., 962.91.385 / FO Lesefunde aus dem Kabirion?

*Ton* hellbraun-leicht rötlich / *H.* 5,4 / *B.* 9 / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Rötlich-brauner Glanzton; innen vollständig mit rotem Glanzton bemalt. Oberer Zierstreifen in grauem Glanzton, unterer Zierstreifen, in rötlichem Glanzton. Reste eines Efeublatts. *Lit.* Hayes 1992, 215 Nr. X 33.

#### 595. Wandungsfragment

*Mus.* Toronto, Royal Ontario Mus., 962.91.405 / FO Lesefunde aus dem Kabirion?

*Ton* hellbeige / *H.* 4,5 / *B.* 8-9 / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Stumpfer dunkelbraun-schwarzer Glanzton; innen vollständig bemalt. Größere blattartige Form vor einem schmalen und breiten Zierstreifen. *Lit.* Hayes 1992, 215 Nr. X 34.

#### **596. Bodenfragment**

*Mus.* Toronto, Royal Ontario Mus., 962.91.406 / *FO* Lesefunde aus dem Kabirion?

*Ton* hellbraun; dunkelrot bis hellbeige-ziegelrot innen / *H.* 4,8 / *B.* 5,7 (Fuß) / *Maler* - / *Dat.* 430-350 [Hayes: um 350/frühes 3. Jh.]

*Kurzbes.* Grauschwarzer, matter Glanzton; innen vollständig mit Glanzton überzogen. Zwei Horizontalstreifen auf Wandung, ein Streifen auf Außen- einer auf Innenseite des Fußes. Konzentrischer Kreis mit Punkt auf Bodenfläche. *Lit.* Hayes 1992, 216 Nr. X 35 Abb. 8.

#### **597. Bodenfragment**

*Mus.* Toronto, Royal Ontario Mus., 962.91.407 / *FO* Lesefunde aus dem Kabirion?

*Ton* leicht pink-braun / *H.* 3,9 / *B.* 3,9 (Fuß) / *Maler* - / *Dat.* 430-350 [Hayes: um 300/frühes 3. Jh.]

*Kurzbes.* Rotbraun bis grauschwarzer, matter Glanzton, innen vollständig mit Glanzton überzogen. Innen und außen stark versintert. Glanztonpunkt in der Mitte der Bodenfläche. Breiter und darüber schmaler Zierstreifen auf Wandung. Fuß außen bemalt. *Lit.* Hayes 1992, 216 Nr. X 36 Abb. 8.

#### **598. Wandungsfragment**

*Mus.* Theben, Arch. Mus., Nr. unbekannt / *FO* Kabirion bei Theben (Grabungsfund)

*Ton* beige-orange / *H.* 2 / *B.* 2 / *Maler* - / *Dat.* 430-350

*Kurzbes.* Schwarzbrauner, matter Glanzton, innen vollständig mit rotem Glanzton überzogen. Besprechung s. *D. VII. Erstlingswerke.* *Lit.* Unpubliziert.

#### **599. Kabirenskyphos (1 Griffdorn)**

*Mus.* Athen, Mus. für kykladische Kunst, NG0042 / *FO* -

*Ton* - / *H.* 11,8 / *B.* - / *Maler* - / *Dat.* 420-370 (?)

*Kurzbes.* Schwarzer Randstreifen sowie drei mittig umlaufende schwarze Streifen. Zwischen den Henkeln akkurat gemalte Efeu-ranke. Innenseite vollständig mit rotem Glanzton bedeckt. *Lit.* <<https://cycladic.gr/en/exhibit/ng0042-kavirikos-skifos>> (29.09.2020).

## Literaturverzeichnis

Die Zitierweise und Abkürzungen entsprechen den Richtlinien des Deutschen Archäologischen Instituts, publiziert in AA 2005/2, 309-399. Die Zitierweise antiker Autoren folgt den Angaben im DNP 3 (1997) S. XXXVI-XLIV.

### A

- ADRADOS 2001. F.R. Adrados, *The Odyssey as Comedy*, in: M Païsi-Apostolopoulou (Hrsg.), *Eranos. Proceedings of the 9<sup>th</sup> International Symposium on the Odyssey (2–7 September 2000) (Ithaka 2001)* 13-22
- AKTSELI 1996. D. Aktsele, *Altäre in der archaischen und klassischen Kunst. Untersuchungen zu Typologie und Ikonographie* (Espelkamp 1996)
- ALEXANDROPOULOU 2002. A. Alexandropoulou, *Gnathia- und Westabhangkeramik. Eine vergleichende Betrachtung* (Münster 2002)
- ALEXANDROPOULOU 2015. A. Alexandropoulou, *Terracotta Figurines from Cemeteries of Chaironeia in North Boeotia*, in: A. Muller – Ergün Lafli (Hrsg.), *Figurines de terre cuite en Méditerranée grecque et romaine 2. Iconographie et contextes (Villeneuve d'Ascq 2015)* 349-355
- ALLEN 1965. Th.W. Allen, *Homeri Opera V. Hymnos Cyclum Fragmenta Margiten Batrachomyomachiam Vitas Continens* (Oxford 1965)
- ALROTH 1988. B. Alroth, *The Positioning of Greek Votive Figurines*, in: R. Hägg – N. Marinatos – G.C. Nordquist (Hrsg.), *Early Greek Cult Practice. Proceedings of the Fifth International Symposium at the Swedish Institute at Athens 26–29 June, 1986 (Stockholm 1988)* 195-203
- ALROTH 1989. B. Alroth, *Greek Gods and Figurines. Aspects of the Anthropomorphic Dedications* (Uppsala 1989)
- AMMERMAN 1990. R. Miller Ammerman, *The Religious Context of Hellenistic Terracotta Figurines*, in: J.P. Uhlenbrock, *The Coroplast's Art. Greek Terracottas of the Hellenistic World (New York 1990)* 37-46
- AMMERMAN 2007. R. Miller Ammerman, *Children at Risk: Votive Terracottas and the Welfare of Infants at Paestum*, in: Cohen – Rutter 2007, 131-151
- AMOURETTI 1992. M.-C. Amouretti, *Oléiculture et viticulture dans la Grèce antique*, in: B. Wells (Hrsg.), *Agriculture in Ancient Greece. Proceedings of the Seventh International Symposium at the Swedish Institute at Athens, 16-17 May, 1990 (Stockholm 1992)* 77-86
- ANDERSON 1961. J.K. Anderson, *Ancient Greek Horsemanship* (Berkeley 1961)
- ANDERSON 1985. J.K. Anderson, *Hunting in the Ancient World* (Berkeley 1985)
- ANDREAE 1999. B. Andraea (Hrsg.), *Odysseus. Mythos und Erinnerung. Ausstellungskatalog München (Mainz am Rhein 1999)*
- ANDREIOMENOU 1973-74. A. Ανδρειωμένου, *Αρχαιότητες και μνημεία Βοιωτίας*, *Adelt* 29, 1973-74, *Chron.* 2, 424-430
- ANDREIOMENOU 1981. A. Ανδρειωμένου, *Θ' Εφορεία προϊστορικών και κλασικών αρχαιοτήτων*, *Adelt* 16, 1981, *Chron.* 2, 186-196
- ANDRIOMENOU 1985. A. Andriomenou, *La nécropole classique de Tanagra*, in: *La Béotie antique, Colloques internationaux du Centre de la recherche scientifique Lyon – St. Etienne 16.-20. Mai 1983 (Paris 1985)* 109-120
- ANDREIOMENOU 1988. A. Ανδρειωμένου, *Βοιωτικά αγγεία του 5<sup>ου</sup> αι. π.Χ. από το νεκροταφείο της Ακραϊφίας*, in: *Πρακτικά του XII Διεθνούς Συνεδρίου Κλασικής Αρχαιολογίας, Αθήνα, 4-10 Σεπτεμβρίου 1983*, 2 (Athen 1988) 7-14
- ANDREIOMENOU 1994. A. Ανδρειωμένου, *Τὸ νεκροταφείον τῆς Ἀκραϊφίας. Ἄγρὸς Ἴω. Κόλλια. Μέρος I*, *ArchEphem* 133, 1994, 155-254
- ANDREIOMENOU 1995. A.K. Andreiomenou, *Archaische böotische Terrakotten und Tongefässe aus Akraiphia*, *AM* 110, 1995, 103-170
- ANDREIOMENOU 2007. A. Ανδρειωμένου, *Τανάγρα. Ἡ ἀνασκαφὴ τοῦ νεκροταφείου (1976/1977, 1989)* (Athen 2007)
- ANDRONIKOS – CHATZIDAKIS – KARAGEORGHIS 1975. M. Andronikos - M. Chatzidakis - V. Karageorghis, *The Greek Museums* (Athen 1975)
- ANSON I-VI 1967. L. Anson, *Numismata Graeca. Greek Coin-types Classified for Immediate Identification I-VI* (Bologna 1967)
- ANTONACCIO 1995. C.M. Antonaccio, *An Archaeology of Ancestors. Tomb Cult and Hero Cult in Early Greece* (Boston 1995)
- ARAVANTINOS 1994. B. Αραβαντινός et al., *Θ' Εφορεία προϊστορικών και κλασικών αρχαιοτήτων*, *Adelt* 49, 1994, *Chron.* 1, 265-291 bes. 284-286 (Νεκροταφείο περιοχής Καβειρίου ιερού)
- ARAVANTINOS 1995. B. Αραβαντινός et al., *Θ' Εφορεία προϊστορικών και κλασικών αρχαιοτήτων*, *Adelt* 50, 1995, *Chron.* 1, 273-310
- ARAVANTINOS 1996. B. Αραβαντινός et al., *Θ' Εφορεία προϊστορικών και κλασικών αρχαιοτήτων*, *Adelt* 51, 1996, *Chron.* 1, 257-286

- ARAVANTINOS 1997. B. Αραβαντινός et al., Θ' Εφορεία προϊστορικών και κλασικών αρχαιοτήτων, *Adelt* 52, 1997, *Chron.* 1, 351-394
- ARAVANTINOS 1998. B. Αραβαντινός et al., Θ' Εφορεία προϊστορικών και κλασικών αρχαιοτήτων, *Adelt* 53, 1998, *Chron.* 1, 321-356
- ARAVANTINOS 1999. B. Αραβαντινός et al., Θ' Εφορεία προϊστορικών και κλασικών αρχαιοτήτων, *Adelt* 54, 1999, *Chron.* 1, 309-332
- ARAVANTINOS 2006. B. Αραβαντινός, Από τη «Σιωπηλή Γη» της αρχαίας Θήβας: Η σημασία των πρόσφατων αρχαιολογικών δεδομένων, in: A. Μαζαράκης Αινιάν (Hrsg.), *Αρχαιολογικό έργο Θεσσαλίας και Στέρας Ελλάδας. Πρακτικά επιστημονικής συνάντησης Βόλος 2003 (Volos 2006) 729-749*
- ARAVANTINOS 2007. V. Aravantinos, Les fouilles des anciennes nécropoles dans la région de Thèbes en Béotie durant la dernière décennie (1993-2003), in: V. Jemmet (Hrsg.), *Tanagras. De l'objet de collection à l'objet archéologique (Paris 2007) 59-65*
- ARAVANTINOS 2010. V. Aravantinos, *The Archaeological Museum of Thebes (Theben 2010)* <[https://www.latsis-foundation.org/content/elib/book\\_17/thiba\\_en.pdf](https://www.latsis-foundation.org/content/elib/book_17/thiba_en.pdf)> (29.09.2020)
- ARAVANTINOS – PAPAZARKADAS 2012. V. Aravantinos – N. Papazarkadas, *σαγεμονία: A New Treaty from Classical Thebes, Chiron* 42 2012, 239-254
- ARAVANTINOS 2014. V. Aravantinos, The Inscriptions from the Sanctuary of Herakles at Thebes: An Overview, in: N. Papzarkadas (Hrsg.), *The Epigraphy and History of Boeotia. New Finds, New Prospects (Leiden 2014) 149-210*
- ARAVANTINOS 2015. B. Αραβαντινός, Το Τέμενος του Ηρακλέους στη Θήβα, in: Σ. Οικονόμου, *Αρχαιολογικές Συμβολές (Athen 2015) 85-106*
- ARAFAT 2000. K.W. Arafat, Review of “Herbert Hoffmann, *Sotades: Symbols of Immortality on Greek Vases*“, *CIR N.S.* 50, 2000, 664-665
- ARNOTT 1997. W.G. Arnott, Humour in Menander, in: S. Jäkel – A. Timonen – V.-M. Rissanen (Hrsg.), *Laughter down the Centuries III (Turku 1997) 65-79*
- ASTON 2011. E. Aston, *Mixanthrōpoi. Animal-human Hybrid Deities in Greek Religion, Kernos Suppl.* 25 (Liège 2011)
- AUBERSON – SCHEFOLD 1972. P. Auberson – K. Schefold, *Führer durch Eretria (Bern 1972)*
- AURIGEMMA 1960. S. Aurigemma, *La Necropoli di Spina in Valle Trebba I (Rom 1960)*
- AUSTIN 1931/32. R.P. Austin, Excavations at Haliartos, 1931, *BSA* 32, 1931/32, 180-212
- AVRONIDAKI 2007. X. Αβρονιδάκη, Ο Ζωγράφος του Άργου. Συμβολή στην έρευνα της βοιωτικής ερυθρόμορφης κεραμικής στο β' μισό του 5<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ. (Athen 2007)
- AVRONIDAKI 2008. Ch. Avronidaki, Boeotian Red-Figure Imagery on Two New Vases by the Painter of the Dancing Pan, *AntK* 51, 2008, 8-22
- AVRONIDAKI 2014. Ch. Avronidaki, An Assortment of Bridal Images on a Boeotian Red-figure Pyxis from the Workshop of the Painter of the Great Athenian Kantharos, in: Schierup – Sabetai 2014, 82-101
- AVRONIDAKI 2015. Ch. Avronidaki, Swan riddles in Boeotian red-figure vase-painting, in: C. Lang-Auinger – E. Trinkl (Hrsg.), *ΦΥΤΑ ΚΑΙ ΖΩΙΑ. Pflanzen und Tiere auf griechischen Vasen, Akten des int. Symp. Univ. Graz* 26.-28. September 2013 (Wien 2015) 239-247
- AVRONIDAKI 2015A. Ch. Avronidaki, Hidden Pictures on a Boiotian Calyx Krater in Zurich, *Hesperia* 84, 2015, 533-551

## B

- BACHTIN 1987. M. Bachtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur (Frankfurt am Main 1987)*
- BADINO 2003. P. Badinou, *Epinetra et alabastres. La femme du V<sup>e</sup> s. av. J.-C. entre travail de la laine et parure*, in: Schmaltz – Söldner 2003, 87-89
- BAITINGER 2011. H. Baitinger, *Waffenweihungen in griechischen Heiligtümern (Mainz 2011)*
- BAKHUIZEN 1994. S.C. Bakhuizen, Thebes and Boeotia in Fourth Century B.C., *Phoenix* 48, 1994, 307-330
- BAKOLA 2005. E. Bakola, Old Comedy Disguised as Satyr Play: A New Reading of Cratinus' *Dionysalexandros* (P. Oxy 663), *ZPE* 154, 2005, 46-58
- BALLABRIGA 1981. A. Ballabriga, *Le malheur des nains. Quelques aspects de combat des grues contre les pygmées dans la littérature grecque, REA* 83, 1981, 57-74
- BALTRUSCH 2003. E. Baltrusch, An den Rand gedrängt. Altersbilder im Klassischen Athen, in: A. Gutsfeld – W. Schmitz (Hrsg.), *Am schlimmen Rand des Lebens? Altersbilder in der Antike (Köln 2003) 57-86*
- BANNORFF 1969. T. Bannorff, *Die Frontalität in der griechischen Flächenkunst (Diss. Wien 1969)*
- BARASCH 1994. F.K. Barasch, Theories of the Grotesque, in: I.R. Makaryk (Hrsg.), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory (Toronto 1994) 85-89*
- BARR-SHARRAR 2008. B. Barr-Sharrar, *The Derveni Krater. Masterpiece of Classical Greek Metalwork (Princeton 2008)*
- BARRINGER 2001. J.M. Barringer, *The Hunt in Ancient Greece (Baltimore 2001)*
- BARRON 1964. J.P. Barron, Religious Propaganda of the Delian League, *JHS* 84, 1964, 35-48

- BATINO 2004. S. Batino, ΘΟΛΟΣ· ΠΕΡΙΦΕΡΕΣ ΟΙΚΟΔΟΜΗΜΑ. Considerazioni su “Rundbau” e “Rechteckbau” nel *Kabirion* tebano, *ASAtene* 82, 2004, 195-208
- BAUR 1922. P.V.C. Baur, Catalogue of the Rebecca Darlington Stoddard Collection of Greek and Italian Vases in Yale University (New Haven 1922)
- BEARE 1954. W. Beare, The Costume of the Actors in Aristophanic Comedy, *CQ N.S.* 4, 1954, 64-75
- BEARE 1957. W. Beare, Aristophanic Costume Again, *CQ N.S.* 7, 1957, 184-185
- BEARE 1959. W. Beare, Aristophanic Costume: A Last Word, *CQ N.S.* 9, 1959, 126-127
- BEATTIE 1776. J. Beattie, On Laughter and Ludicrous Composition, in: J. Beattie, *Essays* (Edinburgh 1776) 321-486
- BEAUMONT 1994. L.A. Beaumont, Constructing a Methodology for the Interpretation of Childhood Age in Classical Athenian Iconography, *ArchRevCam* 13, 2, 1994, 81-96
- BEAZLEY 1929. J.D. Beazley, Charinos, *JHS* 49, 1929, 38-78
- BEAZLEY 1938. J.D. Beazley, Notices of Books [Rez. zu CVA Baltimore (2)], *JHS* 59, 1938, 267
- BEAZLEY 1971. J.D. Beazley, Paralipomena. Additions to Attic Black-Figure Vase-Painters and to Attic Red-Figure Vase-Painters (Oxford 1971)
- BECHTEL 1921. F. Bechtel, *Die griechischen Dialekte I* (Berlin 1921)
- BECK 1975. F.A.G. Beck, *Album of Greek Education. The Greeks at School and at Play* (Sydney 1975)
- BECK – GANTER 2015. H. Beck – A. Ganter, Boiotia and the Boiotian Leagues, in: H. Beck – P. Funke (Hrsg.), *Federalism in Greek Antiquity* (Cambridge 2015) 132-157
- BECKBY 1957. H. Beckby, *Anthologia Graeca. Buch I-VI*<sup>1</sup> (Freising 1957)
- BECKEL – FRONING – SIMON 1983. G. Beckel – H. Froning – E. Simon, *Werke der Antike im Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg* (Mainz am Rhein 1983)
- BEDIGAN 2008. K.M. Bedigan, Boeotian Kabeiric Ware: The Significance of the Ceramic Offerings at the Theban Kabeirion in Boeotia (Diss. University of Glasgow 2008) <<http://theses.gla.ac.uk/503/>> (29.09.2020)
- BENTON 1970. S. Benton, Nereids and Two Attic Pyxides, *JHS* 90, 1970, 193-194
- BENTZ 1998. M. Bentz, *Panathenäische Preisamphoren. Eine athenische Vasengattung und ihre Funktion vom 6.-4. Jahrhundert v.Chr.*, *Beih. AntK* 18 (Basel 1998)
- BENTZ 2002. M. Bentz, Sport in der klassischen Polis, in: F. Zimmer et al. (Hrsg.), *Die griechische Klassik – Idee oder Wirklichkeit*, *Ausstellungskatalog Berlin* (Mainz am Rhein 2002) 247-259
- BENTZ – MANN 2001. M. Bentz – Ch. Mann, Zur Heroisierung von Athleten, in: R. von den Hoff – St. Schmidt (Hrsg.), *Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (Stuttgart 2001) 225-240
- BENTZ – KÄSTNER 2007. M. Bentz – U. Kästner, Konservieren oder restaurieren – Die Restaurierung griechischer Vasen von der Antike bis heute, *Tagung München 17.-19. November 2006*, *Beih. CVA* 3 (München 2007)
- BÉRARD – VERNANT 1984. C. Bérard - J.-P. Vernant u. a. (Hrsg.), *Die Bilderwelt der Griechen. Schlüssel zu einer „fremden“ Kultur* (Mainz am Rhein 1984)
- BÉRARD – BRON 1986. C. Bérard – Ch. Bron, Bacchos au cœur de la cité. Le thiasse dionysiaque dans l'espace politique, in: *L'École française de Rome* (Hrsg.), *L'association dionysiaque dans les sociétés anciennes. Actes de la table ronde organisée par l'École française de Rome*, Rom 1984 (Rom 1986) 13-30
- BÉRARD 2000. C. Bérard, The Image of the Other and the Foreign Hero, in: B. Cohen (Hrsg.), *Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art* (Leiden 2000) 390-412
- BERGEMANN 1997. J. Bergemann, Demos und Thanatos. Untersuchungen zum Wertsystem der Polis im Spiegel der attischen Grabreliefs des 4. Jahrhunderts v. Chr. und zur Funktion der gleichzeitigen Grabbauten (München 1997)
- BERGER 1994. K. Berger, Griechische Altertümer im Römisch-Germanischen Museum Köln, *KölnJb* 27, 1994, 7-86
- BERGQUIST 1973. B. Bergquist, Herakles on Thasos. The Archaeological, Literary and Epigraphic Evidence for his Sanctuary, Status and Cult Reconsidered, *Boreas* 5 (Uppsala 1973)
- BERGQUIST 1990. B. Bergquist, Symptotic Space: A Functional Aspect of Greek Dining-Rooms, in: O. Murray, *Sympotica. A symposium on the Symposion*, *Symposium Oxford* 1984 (Oxford 1990) 37-65
- BERGSON 1948. H. Bergson, *Das Lachen* (Meisenheim am Glan 1948)
- BERNABÒ BREA 1958. L. Bernabò Brea, *Musei e monumenti in Sicilia* (Novara 1958)
- B. Bernardi, *Age Class Systems. Social Institutions and Politics Based on Age* (Cambridge 1985)
- BERNHARD-WALCHER 1992. A. Bernhard-Walcher (Hrsg.), *Alltag, Feste, Religion. Antikes Leben auf griechischen Vasen*, *Ausstellungskatalog*<sup>2</sup> (Wien 1992)
- BESQUES 1972. S. Besques, *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite grecs étrusques et romains III. Époques hellénistique et romaine Grèce et Asie Mineure* (Paris 1972)
- BESQUES 1994. S. Besques, *Figurines et reliefs grecs en terre cuite* (Paris 1994)
- BESSI 1997. B. Bessi, La musica del simposio. Fonti letterarie e rappresentazioni vascolari, *AnnASorAnt N.S.* 4, 1997, 137-152
- BEYER 1976. I. Beyer, Die Tempel von Dreros und Prinias A und die Chronologie der kretischen Kunst des 8. und 7. Jhs. v. Chr. (Freiburg i. Br. 1976)

- BEZZEL 1985. E. Bezzel, Vögel 3: Tauscher, Entenvögel, Reiher, Watvögel, Möwen u. a. (München 1985)
- BLAKELY 2006. S. Blakely, Myth, Ritual, and Metallurgy in Ancient Greece and Recent Africa (New York 2006)
- BIEBER 1961. M. Bieber, The History of the Greek and Roman Theater <sup>2</sup>(Princeton 1961)
- BIELEFELD 1944. E. Bielefeld, Komödienszene auf einem griechischen Vasenbild (Leipzig 1944)
- BIELMAN SÁNCHEZ 2006. A. Biemann Sánchez, Bilder (fast) ohne Worte: die griechischen Grabstelen für Priesterinnen, in: S. Schroer (Hrsg.), Images and Gender. Contributions to the Hermeneutics of Reading Ancient Art (Göttingen 2006) 351-378
- BIERITZ 2004. K.-H. Bieritz, Liturgik (Berlin 2004)
- BIERL 2001. A. Bierl, Der Chor in der Alten Komödie: Ritual und Performativität (München 2001)
- BIFFI 2011. N. Biffi, Scena di lotta su un vaso "Cabirico", in: S. Cagnazzi et al. (Hrsg.), Scritti di Storia per Mario Pani, Festschrift für Mario Pani (Spirito 2011) 41-45
- BINSFELD 1956. W. Binsfeld, Grylloi. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Karikatur (Köln 1956)
- BINTLIFF ET AL. 2004-2005. J. Bintliff et al., The Tanagra Project: Investigations at an Ancient Boeotian City and in its Countryside (2000-2002), BCH 128-129, 2004-2005, 541-606
- BLAKELY 2006. S. Blakely, Myth, Ritual, and Metallurgy in Ancient Greece and Recent Africa (New York 2006)
- BLECH 1982. M. Blech, Studien zum Kranz bei den Griechen (Berlin 1982)
- BLOESCH 1940. H. Bloesch, Formen attischer Schalen von Exekias bis zum Ende des Strengen Stils (Bern-Bümpliz 1940)
- BLÜMEL 1966. C. Blümel, Die klassisch griechischen Skulpturen der Staatlichen Museen zu Berlin (Berlin 1966)
- BLÜMEL 1982. W. Blümel, Die aiolischen Dialekte. Phonologie und Morphologie der inschriftlichen Texte aus generativer Sicht (Göttingen 1982)
- BOARDMAN 1973. J. Boardman, Greek Art (Austin 1973)
- BOARDMAN 1977. J. Boardman, Schwarzfigurige Vasen aus Athen. Ein Handbuch (Mainz am Rhein 1977)
- BOARDMAN 1981. J. Boardman, Rotfigurige Vasen aus Athen. Die archaische Zeit. Ein Handbuch (Mainz am Rhein 1981)
- BOARDMAN 1983. J. Boardman, Rez. zu Braun – Haevernick 1981, CIR 97 N.S. 33, 1983, 149-150
- BOARDMAN 1991. J. Boardman, Rotfigurige Vasen aus Athen. Die klassische Zeit. Ein Handbuch (Mainz am Rhein 1991)
- BOARDMAN 1998. J. Boardman, Griechische Plastik. Die spätclassische Zeit und die Plastik in Kolonien und Sammlungen (Mainz am Rhein 1998)
- BOESSNECK 1973. J. Boessneck, Tierknochenfunde aus dem Kabirenheiligtum bei Theben (Böotien) (München 1973)
- BOL 1986. P.C. Bol, Bildwerke aus Terrakotta aus mykenischer bis römischer Zeit, Liebighaus-Museum Alter Plastik, Frankfurt am Main (Melsungen 1986)
- BOL 2002. P.C. Bol (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildwerke I. Frühgriechische Plastik (Mainz am Rhein 2002)
- BONACASA 1958. N. Bonacasa, Askos locrese nello stile del Kabirion, ArchCl 10, 1958, 50-54
- BONANNO ARAVANTINOS 2015. M. Bonanno Aravantinos, La tomba 404 della necropoli nord-orientale di Tebe (Beozia), in: A. Müller – Ergün Laflı (Hrsg.), Figurines de terre cuite en Méditerranée grecque et romaine 2. Iconographie et contextes (Villeneuve d'Ascq 2015) 333-355
- BOOKIDIS – STROUD 1997. N. Bookidis – R.S. Stroud, The Sanctuary of Demeter and Kore. Topography and Architecture, Corinth XVIII 3 (Princeton 1997)
- BOPP 2008. L. Bopp, Man sollte sich nicht zwingen lassen (Interview mit W. Oelsner), FAZ Sonntagszeitung Nr. 5 vom 03.02.2008, 12
- BORGEAUD 1988. P. Borgeaud, The Cult of Pan in Ancient Greece (Chicago 1988)
- BÖRKER 1983. Ch. Börker, Festbankett und griechische Architektur, Xenia 4 (Konstanz 1983)
- BOSS 2002. M. Boss, Auswahlkatalog (Erlangen 2002)
- VON BOTHMER 1961. D. von Bothmer, Ancient Art from New York Private Collections. Catalogue of an Exhibition Held at the Metropolitan Museum of Art December 17, 1959 – February 28, 1960 (New York 1961)
- BOTTINI ET AL. 1988. A. Bottini et al., Antike Helme. Sammlung Lipperheide und andere Bestände des Antikenseums Berlin (Mainz am Rhein 1988)
- BOULTER 1953. C. Boulter, Pottery of the Mid-Fifth Century from a Well in the Athenian Agora, Hesperia 22, 1953, 59-115
- BOWDEN 2010. H. Bowden, Mystery Cults in the Ancient World (London 2010)
- BRAND 2000. H. Brand, Griechische Musikanten im Kult. Von der Frühzeit bis zum Beginn der Spätclassik (Detelbach 2000)
- BRANDT 2002. H. Brandt, Wird auch silbern mein Haar. Eine Geschichte des Alters in der Antike (München 2002)
- BRANHAM 2002. R.B. Branham (Hrsg.), Bakhtin and the Classics (Evanston 2002)
- BRANHAM 2005. R.B. Branham (Hrsg.), The Bakhtin Circle and Ancient Narrative, Ancient Narrative Suppl. 3 (Groningen 2005) <<https://ancientnarrative.com/issue/view/3227>> (29.09.2020)
- BRAUN 1970. K. Braun, Der Dipylon-Brunnen B1. Die Funde, AM 85, 1970, 129-269

- BRAUN – HAEVERNICK 1981. K. Braun – Th.E. Haevernick, Das Kabirenheiligtum bei Theben IV. Bemalte Keramik und Glas aus dem Kabirenheiligtum in Theben (Berlin 1981)
- BRECHT 1930. F.J. Brecht, Motiv- und Typengeschichte des griechischen Spottepigramms, *Philologus Suppl.* 22, 2 (Leipzig 1930) 88-96
- BREDER 2016. J. Breder, Klassische und hellenistische Terrakotten aus Milet. Ein Überblick, in: A. Müller – E. Lafli – S. Huysecom-Haxhi (Hrsg.), *Figurines de terre cuite en Méditerranée grecque et romaine 1. Production, diffusion, étude* (Athen 2016) 313-323
- BREITENSTEIN 1941. N. Breitenstein, *Catalogue of Terracottas. Cypriote, Greek, Etrusco-Italian and Roman* (Kopenhagen 1941)
- BREMER – HOLZBERG 2004. D. Bremer – N. Holzberg, Aristophanes. Frauen in der Volksversammlung (Stuttgart 2004)
- BREMMER 1990. J.N. Bremmer, Adolescents, Symposion, and Pederasty, in: O. Murray (Hrsg.), *Symptica. A symposium on the Symposion*, Symposium Oxford 1984 (Oxford 1990) 135-148
- BREMMER 1994. J. Bremmer, Walking, Standing, and Sitting in Ancient Greek Culture, in: J. Bremmer – H. Roodenburg (Hrsg.), *A Cultural History of Gesture. From Antiquity to the Present Day* (Cambridge 1994) 15-35
- BREMMER 1999. J. Bremmer, Witze, Spaßmacher und Witzbücher in der antiken griechischen Kultur, in: J. Bremmer – H. Roodenburg (Hrsg.), *Kulturgeschichte des Humors. Von der Antike bis heute* (Darmstadt 1999) 18-31
- BREMMER 2014. J. Bremmer, *Initiation into the Mysteries of the Ancient World* (Berlin 2014)
- BRILLIANT 1995. R. Brilliant, Kirke's Men. Swine and Sweethearts, in: B. Cohen (Hrsg.), *The Distaff Side. Representing the Female in Homer's Odyssey* (New York 1995) 165-174
- BROMMER 1952. F. Brommer, Herakles und Geras, *AA* 1952, 60-73
- BROMMER 1975. F. Brommer, *Antiken des Athener Instituts II*, *AM* 90, 1975, 163-188
- BROMMER 1977. F. Brommer, *Der Parthenonfries* (Mainz am Rhein 1977)
- BROMMER 1982. F. Brommer, Theseus. Die Taten des griechischen Helden in der antiken Kunst und Literatur (Darmstadt 1982)
- BROMMER 1983. F. Brommer, Odysseus. Die Taten und Leiden des Helden in antiker Kunst und Literatur (Darmstadt 1983)
- BROMMER 1989. F. Brommer, Antike Tänze, *AA* 1989, 483-494
- BRON – LISSARRAGUE 1984. Chr. Bron – F. Lissarrague, Vasen und ihre Bilder sehen, in: C. Bérard – J.-P. Vernant u. a. (Hrsg.), *Die Bilderwelt der Griechen. Schlüssel zu einer „fremden“ Kultur* (Mainz am Rhein 1984) 11-27
- BRONEER 1973. O. Broneer, Isthmia. Excavations by the University of Chicago under the Auspices of the American School of Classical Studies at Athens II. Topography and Architecture (Princeton 1973)
- BROUSKARI 1985. M. Brouskari, *The Paul and Alexandra Canellopoulos' Museum. Guide* (Athen 1985)
- BROUSKARI 2002. M. Μπρούσκαρη, *Το Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου* (Athen 2002)
- BRUMFIELD 1997. A. Brumfield, Cakes in the Liknon. Votives from the Sanctuary of Demeter and Kore on Acrocorinth, *Hesperia* 66, 1997, 147-172
- VON BRUNN 1893. H. von Brunn, *Griechische Kunstgeschichte I. Die Anfänge und die älteste griechische Kunst* (München 1893)
- BRUNS 1939. G. Bruns, Das Kabirenheiligtum bei Theben, *AA* 1939, 581-598
- BRUNS 1959. G. Bruns, Die Ausgrabungen im Kabirenheiligtum bei Theben, in: *Neue Deutsche Ausgrabungen im Mittelmeergebiet und im Vorderen Orient* (Berlin 1959) 237-248
- BRUNS 1963. G. Bruns, Grabungen im Kabirenheiligtum bei Theben, *Adelt* 18, 1963, *Chron.* 2, 115-121
- BRUNS 1964. G. Bruns, Kabirenheiligtum bei Theben. Vorläufiger Bericht über die Grabungskampagnen 1959 und 1962, *AA* 1964, 231-265
- BRUNS 1965. G. Bruns, Grabungen im Kabirenheiligtum bei Theben 1964, *Adelt* 20, 1965, *Chron.* 2, 245-246
- BRUNS 1966. G. Bruns, Grabungen im Kabirenheiligtum bei Theben, *Adelt* 21, 1966, *Chron.* 1, 207-209
- BRUNS 1967. G. Bruns, Kabirenheiligtum bei Theben. Vorläufiger Bericht über die Grabungskampagnen 1964-1966, *AA* 1967, 228-273
- BRUNS 1968. G. Bruns, Vorläufiger Bericht über die Grabung im Kabirenheiligtum bei Theben, *Adelt* 23, *Chron.* 1, 1968, 224-225
- BRÜGGEMANN 2015. N. Brüggemann, *Kult im archaischen Tiryns. Eine Analyse neuer Befunde und Funde*, Tiryns XVIII (Wiesbaden 2015)
- BUCHHOLZ 1965. H.-G. Buchholz, Echinus und Hystrix. Igel und Stachelschwein in Frühzeit und Antike, *BerJbV-FrühGesch* 5, 1965, 66-92
- BUCK 1955. C.D. Buck, *The Greek Dialects. Introduction to the Study of the Greek Dialects* (Chicago 1955)
- BUCK 1979. R.J. Buck, *A History of Boeotia* (Edmonton 1979)
- BUCK 1985. R.J. Buck, Boeotian Oligarchies and Greek Oligarchic Theory, in: J.M. Fossey – H. Giroux (Hrsg.), *Actes du troisième congrès international sur la Beotie antique/Proceedings of the Third International Conference on Boiotian Antiquities*, Montreal – Quebec 31.10.-4.11.1979 (Amsterdam 1985) 25-31



- BUCK 1994. R.J. Buck, Boiotia and the Boiotian league, 432 - 371 B.C. (Edmonton 1994)
- BUCKLER – ROBINSON 1913. W.H. Buckler – D.M. Robinson, Greek Inscriptions from Sardes III. Honorific Inscriptions, *AJA* 1913, 353-370
- BUHL – KNAUSS 2007. A. Buhl – F. Knauß, Hermes und der Delphin. Die folgenreiche Bildergänzung eines Stamnos in München, in: Bentz – Kästner 2007, 57-62
- BULANDA 1912. E. Bulanda, Katalog der griechischen Vasen in Sarajewo, *Wissenschaftliche Mitteilungen aus Bosnien und der Herzegowina* 12 (Wien 1912)
- BURKERT 1993. W. Burkert, Concordia Discors: The Literary and the Archaeological Evidence on the Sanctuary of Samothrace, in: N. Marinatos – R. Hägg (Hrsg.), *Greek Sanctuaries. New Approaches* (London 1993) 178-191
- BURKERT 1994. W. Burkert, *Antike Mysterien. Funktionen und Gehalt* (München 1994)
- BURRIE 2005. C. Burrie, *Pindar and the Cults of Heroes* (Oxford 2005)
- BURROWS – URE 1909. R.M. Burrows – P.N. Ure, Excavations at Rhitsóna in Boeotia, *JHS* 29, 1909, 308-353
- BURTON 1999. D. Burton, Review of “Herbert Hoffmann, *Sotades: Symbols of Immortality on Greek Vases*“, *Bryn Mawr Classical Review* 17.02.1999 <<http://bmcr.brynmawr.edu/1999/1999-02-17.html>> (29.09.2020)
- BUSCHOR 1969. E. Buschor, *Griechische Vasen* (München 1969)
- BUSUTTI 1969. J. Busutti, The Maltese Dog, *GaR* 16, 1969, 205-208
- BUXTON 1994. R. Buxton, *Imaginary Greece. The Contexts of Mythology* (Cambridge 1994)
- BYL 1977. S. Byl, Le vieillard dans les comédies d’Aristophane, *AntCl* 46, 1977, 52-73

## C

- CAHN 1992. H.A. Cahn, Morra: Drei Silene beim Knobeln, in: H. Froning – T. Hölscher – H. Mielsch (Hrsg.), *Kotinos. Festschrift für Erika Simon* (Mainz am Rhein 1992) 214-217
- CAMPBELL 1938. M. Thorne Campbell, A Well of the Black-figured Period at Corinth, *Hesperia* 7, 1938, 557-611
- CAPPEL 1994. A. Cappel, Untersuchungen zu den Pygmäendarstellungen in der römischen Dekorationskunst (Diss. Würzburg 1994)
- CARPENTER 1997. Th.H. Carpenter, *Dionysian Imagery in Fifth-Century Athens* (Oxford 1997)
- CARR 2000. K. Carr, Women’s Work: Spinning and Weaving in the Greek Home, in: D. Cardon – M. Feugère (Hrsg.), *Archéologie des textiles des origines au V<sup>e</sup> siècle. Actes du colloque de Lattes, octobre 1999* (Montagnac 2000) 163-166
- CASKEY – BEAZLEY 1954. L.D. Caskey – J.D. Beazley, *Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts Boston* (London 1954)
- CASOLARI 2003. F. Casolari, *Die Mythenravestie in der griechischen Komödie* (Münster 2003)
- CASTRIOTA 1992. D. Castriota, *Myth, Ethos, and Actuality. Official Art in Fifth-Century B.C. Athens* (Wisconsin 1992)
- CEBE 1966. J.P. Cèbe, *La caricature et la parodie dans la monde romain antique des origines a Juvénal* (Paris 1966)
- CHANTRAINE 1968. P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots* (Paris 1968)
- CHILDS – DEMARGNE 1989. W.A.P. Childs – P. Demargne, *Le monument des Néréides. Le décor sculpté*, *FdX VIII* (Paris 1989)
- CHRISTOPOULOS 2001. M. Christopoulos, Nostos by Sea and Poetic Structure in the Odyssey, in: M. Païsi-Apostolopoulou (Hrsg.), *Eranos. Proceedings of the 9<sup>th</sup> International Symposium on the Odyssey (2–7 September 2000)* (Ithaka 2001) 93-105
- CIANCIO 1984. A. Ciancio, Un vaso cabirico nel Museo di Bari, *Taras* 4, 1984, 197-200
- CLAIRMONT 1951. Ch. Clairmont, *Das Paristorteil in der antiken Kunst* (Zürich 1951)
- CLARKE 2007. J.R. Clarke, *Looking At Laughter. Humor, Power, and Transgression in Roman Visual Culture, 100 B.C. – A.D. 250* (Los Angeles 2007)
- CLINTON 1974. K. Clinton, *The Sacred Officials of the Eleusinian Mysteries* (Philadelphia 1974)
- CLINTON 1992. K. Clinton, *Myth and Cult. The Iconography of the Eleusinian Mysteries. The Martin P. Nilsson Lectures on Greek Religion, delivered 19–21 November 1990 at the Swedish Institute at Athens* (Stockholm 1992)
- CLINTON 2000. K. Clinton, *Rez. zu Dumas 1998*, *AJA* 104, 2000, 618-619
- CLINTON 2003. K. Clinton, Stages of Initiation in the Eleusinian and Samothracian Mysteries, in: M.B. Cosmopoulos (Hrsg.), *Greek Mysteries. The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults* (London 2003) 50-78
- COHEN 1970-71. B. Cohen, Observations on Coral-red, *Marsyas* 15, 1970-71, 1-12
- COHEN 2006. B. Cohen et al., *The Colors of Clay. Special Techniques in Athenian Vases* (Los Angeles 2006)
- COHEN – RUTTER 2007. A. Cohen – Jeremy B. Rutter (Hrsg.), *Constructions of Childhood in Ancient Greece and Italy, Konferenz Dartmouth College 6.-8. November 2003* (Princeton 2007)
- COLE 1984. S. Guettel Cole, The Social Function of Rituals of Maturation: The Koureion and the Arkteia, *ZPE* 55, 1984, 233-244
- COLE 1984. S. Guettel Cole, *Theoi Megaloi: The Cult of the Great Gods at Samothrace* (Leiden 1984)

- COLE 1993. S. Guettel Cole, *Voices from Beyond the Grave: Dionysus and the Dead*, in: Th. Carpenter – Ch.A. Faraone (Hrsg.), *The Masks of Dionysos* (New York 1993) 276-294
- COLE 1993A. S. Guettel Cole, *Procession and Celebration at the Dionysia*, in: R. Scodel (Hrsg.), *Theatre and Society in the Classical World* (Ann Arbor 1993) 25-38
- COLE 2003. S. Guettel Cole, *Landscapes of Dionysos and Elysian Fields*, in: M.B. Cosmopoulos (Hrsg.), *Greek Mysteries. The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults* (London 2003) 193-217
- COLE 2011. S. Guettel Cole, *Epigraphica Dionysiaca*, in: R. Schlesier (Hrsg.), *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism* (Berlin/Boston 2011) 263-279
- COLLIGNON – COUVE 1902. M. Collignon – L. Couve, *Catalogue des vases peints du Musée National d'Athènes* (Paris 1902)
- CONNELLY 1993. J.B. Connelly, *Narrative and Image in Attic Vase-Painting. Ajax and Cassandra at the Trojan Palladion*, in: P.J. Holliday (Hrsg.), *Narrative and Event in Ancient Art* (Cambridge 1993) 88-129
- CONNELLY 1998. F.S. Connelly, *Grotesque*, in: M. Kelly (Hrsg.), *Encyclopedia of Aesthetics* (New York 1998) 338-342
- CONNELLY 2003. F.S. Connelly, *Introduction*, in: F.S. Connelly (Hrsg.), *Modern Art and the Grotesque* (Cambridge 2003) 1-19
- CONRAD 1911. H. Conrad, *Plutarch. Vermischte Schriften I. Tischgespräche* (München 1911)
- CONRAD 1997. G. Conrad, *Der Silen. Wandlungen einer Gestalt des griechischen Satyrspiels*, *Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium* 28 (Trier 1997)
- CONZE 1900. A. Conze, *Die attischen Grabreliefs II* (Berlin 1900)
- COOK 1988. M. Cook, *Ancient Political Factions: Boiotia 404 to 395*, *TransactAmPhilAss* 118, 1974, 57-85
- COOK 1997. R.M. Cook, *Greek Painted Pottery*<sup>3</sup> (London 1997)
- COOPER – MORRIS 1990. F. Cooper – S. Morris, *Dining in Round Buildings*, in: O. Murray (Hrsg.), *Symptica. A Symposium on the Symposion*, *Symposium Oxford* 1984 (Oxford 1990) 66-85
- COOPER 1982. F.A. Cooper, *Rez. zu Heyder – Mallwitz* 1978, *Gnomon* 54, 1982, 56-63
- COX 2005. M. Cox, *The Pictorial World of the Child* (Cambridge 2005)
- CROSBY 1955. M. Crosby, *Five Comic Scenes from Athens*, *Hesperia* 24, 1955, 76-84
- CSAPO 2014. E. Csapo, *The Iconography of Comedy*, in: M. Revermann (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Greek Comedy* (Cambridge 2014) 95-127
- CURRIE 2005. B. Currie, *Pindar and the cult of heroes* (Oxford 2005)

## D

- DASEN 1993. V. Dasen, *Dwarfs in Ancient Egypt and Greece* (Oxford 1993)
- DASEN 2003. V. Dasen, *Les amulettes d'enfants dans le monde gréco-romain*, *Latomus* 62, 2003, 275-289
- HAUBNER 1971. D.M. Haubner, *Die Tracht des Gottes Dionysos in der griechischen Kunst* (Wien 1971)
- DAUMAS 1995. M. Daumas, *Des stèles de Thèbes au Goryte de Vergina: Images d'un culte à mystères*, *EpetBoiotMel* 2, 1995, 285-309
- DAUMAS 1998. M. Daumas, *Cabiriaca. Recherches sur l'iconographie du culte des Cabires* (Paris 1998)
- DAUMAS 2000. M. Daumas, *Rites d'initiation au Cabirion de Thèbes*, in: B. Αραβαντινός (Hrsg.), *Επετηρίς της Εταιρείας Βοιωτικών Μελετών 3. Γ' Διεθνές Συνέδριο Βοιωτικών Μελετών, Θήβα 4-8 Σεπτεμβρίου 1996*, *EpetBoiotMel* 3 (Athen 2000) 374-389
- DAUMAS 2000A. M. Daumas, *La représentation d'un atelier de potier du Cabirion de Thèbes*, in: *Mythes et cultes. Études d'iconographie en l'honneur de Lilly Kahil*, *BCH Suppl.* 38 (Athen 2000) 117-123
- DAUMAS 2003. M. Daumas, *The Sanctuary of the Cabeiri*, in: S. Athanassopoulou (Hrsg.), *The Bull in the Mediterranean World. Myths and Cults*, *Ausstellungskatalog Athen/Barcelona* (Athen 2003) 138-143
- DAUMAS 2005. M. Daumas, *De Thèbes à Lemnos et Samothrace. Remarques nouvelles sur le culte des Cabires*, *Topoi* 12-13, 2005, 851-881
- DAUX ET AL. 1964. G. Daux et al., *Chronique des Fouilles 1963. Ptoion, sanctuaire du héros*, *BCH* 88, 1964, 851-864
- DAUX ET AL. 1965. G. Daux et al., *Chronique des Fouilles 1964. Ptoion*, *BCH* 89, 1965, 908-917
- DAUX ET AL. 1966. G. Daux et al., *Chronique des Fouilles 1965. Akraiphia et Ptoion*, *BCH* 90, 1966, 936-943
- DAUX 1968. G. Daux, *Chronique des Fouilles 1967*, *BCH* 92, 1968, 711-1136
- DEARDEN 1999. Ch. Dearden, *Plays for Export*, *Phoenix* 53, 1999, 222-248
- DECKER 1995. W. Decker, *Sport in der griechischen Antike. Vom minoischen Wettkampf bis zu den Olympischen Spielen* (München 1995)
- DECOEUDRES 1971. J.P. Decoedres, *Vom listenreichen Igel*, *AntK* 14, 1971, 145-147
- DE FRANCISCIS 1964. A. De Franciscis, *L'archivio del tempio di Zeus a Locri III*, *Klarchos* 6, 1964, 73-95
- DE JULIIS 2006. M. De Juliis, *Catalogo del Museo Nazionale Archeologica di Taranto II, 2. Rutigliano I. La necropoli di contrada Purgatorio. Scavo 1978* (Taranto 2006)
- DEISSMANN-MERTEN 1986. M. Deißmann-Merten, *Zur Sozialgeschichte des Kindes im antiken Griechenland*, in: J. Martin – A. Nitschke (Hrsg.), *Zur Sozialgeschichte der Kindheit* (Freiburg/München 1986) 267-316

- DEKOULAKOU 2003. I. Dekoulakou, Circular Funerary Monument at Kolones, Salamis, in: E. Κονσολάκη-Γιαννοπούλου (Hrsg.), *Αργοσαρωνικός. Πρακτικά 1<sup>ου</sup> Διεθνούς Συνεδρίου Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Αργοσαρωνικού Πόρου*, 26/29 Ιουνίου Β' (Athen 2003) 51-61
- DELAUVAUD-ROUX 1995. M.-H. Delavaud-Roux, *Les danses Dionysiaques en Grèce antique* (Aix-en-Provence 1995)
- DEMAKOPOULOU – KONSOLA 1981. K. Demakopoulou – D. Konsola, *Archäologisches Museum Theben. Führer durch die Ausstellung* (Athen 1981)
- DEMAND 1982. N.H. Demand, *Thebes in the Fifth Century. Heracles Resurgent* (London 1982)
- DENTZER 1982. J.-M. Dentzer, *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VII<sup>e</sup> au IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C.* (Paris 1982)
- DEOUDI 1999. M. Deoudi, *Heroenkulte in homerischer Zeit* (Oxford 1999)
- DICKMANN 2003. J.-A. Dickmann, *Adults' Children or Childhood Gendered Twice*, in: Mattusch – Donohue – Brauer 2006, 466-469
- DICKMANN – HEINEMANN 2015. J.-A. Dickmann – A. Heinemann, *Einführung*, in: J.-A. Dickmann – A. Heinemann (Hrsg.), *Vom Trinken und Bechern. Das antike Gelage im Umbruch. Ausstellungskatalog Freiburg* (Freiburg 2015) 14-17
- DIEHL 1964. E. Diehl, *Die Hydria* (Mainz am Rhein 1964)
- DIEHLE 2000. A. Diehle, *Die Philosophie der Barbaren*, in: T. Hölscher (Hrsg.), *Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms, Symposium Heidelberg 1999* (München 2000) 183-203
- DIETRICH 2010. N. Dietrich, *Figur ohne Raum? Bäume und Felsen in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v.Chr.* (Berlin 2010)
- DILLON 1997. M. Dillon, *Pilgrims and Pilgrimage in Ancient Greece* (London 1997)
- DIRLMEIER 1983. F. Dirlmeier, *Aristoteles. Nikomachische Ethik, Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung* 6<sup>8</sup> (Berlin 1983)
- DOBROV 1988. G. Dobrov, *The Dawn of Farce: Aristophanes*, in: J. Redmond (Hrsg.), *Farce, Themes in Drama* 10 (Cambridge 1988) 15-32
- DODDS 1960. E.R. Dodds, *Euripides Bacchae*<sup>2</sup> (Oxford 1960)
- DODWELL 1819. E. Dodwell, *Classical and Topographical Tour Through Greece During the Years 1801, 1805, and 1806 I* (London 1819)
- DOEPNER 2007. D. Doepner, *Zur medialen Funktion von Terrakottastatuetten in griechischen Heiligtümern: ein Befund in Medma (Rosarno)*, in: Ch. Frevel – H. von Hesberg (Hrsg.), *Kult und Kommunikation. Medien in Heiligtümern der Antike* (Wiesbaden 2007) 311-347
- DOETSCH 2004. H. Doetsch, *Flüchtigkeit: Archäologie einer modernen Ästhetik bei Baudelaire und Proust* (Tübingen 2004)
- DONNER III 1958. J.J. Donner, *Euripides. Sämtliche Tragödien in zwei Bänden* (Stuttgart 1958)
- DÖRIG 1975. J. Dörig, *Art Antique. Collections privées de Suisse Romande* (Mainz am Rhein 1975)
- DÖRPFELD 1888. W. Dörpfeld, *Das Kabirenheiligtum bei Theben II. Der Tempel*, *AM* 13, 1888, 87-99
- DÖRRIE 1972. H. Dörrie, *Die Wertung der Barbaren im Urteil der Griechen. Knechtsnaturen? Oder Bewahrer und Kündler heilbringender Weisheit?*, in: R. Althelm-Stiehl (Hrsg.), *Antike und Universalgeschichte, Festschrift H.E. Stier* (Münster 1972) 146-175
- DOTTERWEICH 1999. U. Dotterweich, *Unguentarien mit kuppelförmiger Mündung aus Knidos* (Möhnesee 1999)
- DOVER 1972. K.J. Dover, *Aristophanic Comedy* (London 1972)
- DOVER 1974. K.J. Dover, *Greek Popular Morality in Time of Plato and Aristotle* (Oxford 1974)
- DOVER 1978. K.J. Dover, *Greek Homosexuality* (London 1978)
- DROYSEN 1939. J.G. Droysen, *Aischylos. Die Tragödien und Fragmente* (Stuttgart 1939)
- DUCAT 1964. J. Ducat, *Ptoion, sanctuaire du héros*, *BCH* 88, 1964, 851-864
- DUCAT 1971. J. Ducat, *Les Kouroi du Ptoion. Le sanctuaire d'Apollon Ptoieus a l'époque archaïque* (Paris 1971)
- DUCREY ET AL. 2004. P. Ducrey et al. (Hrsg.), *Érétie. Guide de la cité antique* (Fribourg 2004)
- DUGAS 1952. Ch. Dugas, *Les vases attiques à figures rouges, Délos XXI* (Paris 1952)
- DUPREEL 1928. E. Dupréel, *Le problème sociologique du rire*, *Revue philosophique de la France et de l'Étranger* 106, 1928, 213-260

## E

- ÉCOLE 1964. École Française d'Athènes, *Ptoion. Sanctuaire du héros Ptoios à Castraki*, *Adelt* 19, 1964, *Chron.* 3, 204
- ÉCOLE 1966. École Française d'Athènes, *Ptoion. Sanctuaire du héros Ptoios à Castraki*, *Adelt* 21, 1966, *Chron.* 1, 206
- ECKSTEIN 1986-1989. F. Eckstein (Hrsg.), *Pausanias. Reisen durch Griechenland*<sup>3</sup> (Darmstadt 1986-1989)
- EDELMANN 1999. M. Edelmann, *Menschen auf griechischen Weihreliefs* (München 1999)
- EDMONDS 1957. J.M. Edmonds, *The Fragments of Attic Comedy 1. After Meineke, Bergk, and Kock* (Leiden 1957)
- EDMONDS 1959. J.M. Edmonds, *The Fragments of Attic Comedy 2. After Meineke, Bergk, and Kock* (Leiden 1959)

- EDWARDS 1993. A.T. Edwards, *Historizing the Popular Grotesque: Bakhtin's Rabelais and Attic Old Comedy*, in: R. Scodel (Hrsg.), *Theater and Society in the Classical World* (Ann Arbor 1993) 89-117
- EDWARDS 2002. A.T. Edwards, *Historizing the Popular Grotesque: Bakhtin's Rabelais and Attic Old Comedy*, in: Branham 2002, 27-55
- VAN EFFENTERRE 1989. H. van Effenterre, *Les Béotiens. Aux frontières de l'Athènes antique* (Paris 1989)
- EKROTH 1998. G. Ekroth, *Altars in Greek Hero-Cults. A Review of the Archaeological Evidence*, in: R. Hägg (Hrsg.), *Ancient Greek Cult Practice from the Archaeological Evidence. Proceedings of the Fourth International Seminar on Ancient Greek Cult, organized by the Swedish Institute at Athens, 22–24 October 1993* (Stockholm 1998) 117-130
- EKROTH 2000. G. Ekroth, *Offerings of Blood in Greek Hero-Cults*, in: V. Pirenne-Delforge – E. Suárez de la Torre (Hrsg.) *Héros et héroïnes dans les mythes et les cultes grecs, Actes du Colloque organisé à l'Université de Valladolid du 26 au 29 mai 1999* (Liège 2000) 263-280
- EKROTH 2002. G. Ekroth, *The Sacrificial Rituals of Greek Hero-Cults in the Archaic to the Early Hellenistic Periods*, *Kernos Suppl.* 12 (Liège 2002)
- ELHARD 1998. K.C. Elhard, in: G. Ferrari – C.M. Nielsen – K. Olson (Hrsg.), *The Classical Collection. The David and Alfred Smart Museum of Art, University of Chicago* (Chicago 1998)
- ELLINGHAUS 1997. Ch. Ellinghaus, *Aristokratische Leitbilder – demokratische Leitbilder. Kampfdarstellungen auf athenischen Vasen in archaischer und frühklassischer Zeit* (Münster 1997)
- EMMANUEL 1895. M. Emmanuel, *Essai sur l'orchestrique grecque. Étude de ses mouvements d'après les monuments figurés* (Paris 1895)
- ESCHBACH 2007. N. Eschbach, *Teile und verdiene. Zu den Wanderbewegungen attischer Keramik um 1900*, in: Bentz – Kästner 2007, 83-92
- EVANS 1969. E.C. Evans, *Physiognomics in the Ancient World*, *TransactAmPhilosSoc* 59, 5, (Baltimore 1969)

## F

- FARAKLAS 1964. N. Φαράκλας, *Αρχαιότητες και μνημεία Βοιωτίας*, *Adelt* 23, 1964 *Chron.* 1, 207-224
- FARAKLAS 1996. N. Φαράκλας, *Θηβαϊκά*, *ArchEphem* 135, 1996
- FARAONE 2003. Ch. A. Faraone, *Playing the Bear and Fawn for Artemis*, in: D.B. Dodd – Ch. A. Faraone (Hrsg.), *Initiation in Ancient Greek Rituals and Narratives* (New York 2003) 43-68
- FARNSWORTH – WISELY 1958. M. Farnsworth – H. Wisely, *Fifth Century Intentional Red Glaze*, *AJA* 62, 1958, 165-173
- FAIRBANKS 1928. A. Fairbanks, *Catalogue of Greek and Etruscan Vases I* (Cambridge, Massachusetts 1928)
- FALTI 2015. A. Φάλτη, *Ερέτρια, τα έτη 2000-2010: η ανάδειξη μιας αρχαίας πόλης*, in: Σ. Οικονόμου, *Αρχαιολογικές Συμβολές* (Athen 2015) 221-234
- FATTAL 2017. I. Fattal, *The Hidden Meaning of Kids' Shapes and Scribbles*, in: *The Atlantic* 2017  
<https://www.theatlantic.com/education/archive/2017/10/the-hidden-meaning-of-kids-shapes-and-scribbles/543873/>  
 (29.09.2020)
- FEHR 1971. B. Fehr, *Orientalische und griechische Gelage* (Bonn 1971)
- FEHR 1971/1972. B. Fehr, *Zur Geschichte des Apollonheiligtums von Didyma*, *MarbWPr* 22, 1971/1972, 14-59
- FEHR 1979. B. Fehr, *Bewegungsweisen und Verhaltensideale. Physiognomische Deutungsmöglichkeiten der Bewegungsdarstellungen an griechischen Statuen des 5. und 4. Jhs. v. Chr.* (Bad Bramstedt 1979)
- FEHR 1990. B. Fehr, *Entertainers at the Symposion: The Akletoi in the Archaic Period*, in: O. Murray (Hrsg.), *Symptica. A Symposium on the Symposion, Symposium Oxford 1984* (Oxford 1990) 185-195
- FELSCH ET AL. 1980. R.C.S. Felsch – H.J. Kienast – H. Schuler, *Apollon und Artemis oder Artemis und Apollon? Bericht von den Grabungen im neu entdeckten Heiligtum bei Kalapodi 1973-1977. Mit Beiträgen von G. Hübner – K. v. Woyski – H. Becker*, *AA* 1980, 38-123
- FELSCH ET AL. 1987. R.C.S. Felsch – K. Braun – M. Jacob-Felsch – G. Hübner – A. Nitsche – M. Salta – P. Ellinger, *Kalapodi. Bericht über die Grabungen im Heiligtum der Artemis Elaphebolos und des Apollon von Hyampolis 1978-1982*, *AA* 1987, 1-99
- FELSCH 2007. R.C.S. Felsch (Hrsg.), *Kalapodi. Ergebnisse der Ausgrabungen im Heiligtum der Artemis und des Apollon von Hyampolis in der antiken Phokis II* (Mainz am Rhein 2007)
- FERGUSON – NOCK 1944. W.S. Ferguson – A.D. Nock, *The Attic Orgeones and the Cult of Heroes*, *HarvTheolR* 37, 2, 1944, 1-174
- FINK 1974. F.F. Fink, *Hochzeitsszenen auf attischen schwarz- und rotfigurigen Vasen* (Diss. Wien 1974)
- FISCHER 1994. J. Fischer, *Griechisch-römische Terrakotten aus Ägypten* (Tübingen 1994)
- FITTÀ 1997. M. Fittà, *Spiele und Spielzeug in der Antike. Unterhaltung und Vergnügen im Altertum* (Stuttgart 1997)
- FLASHAR 1975. H. Flashar, *Aristoteles. Problemata Physica, Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung* 19<sup>2</sup> (Berlin 1975)
- FLASHAR 1994. H. Flashar, *Aristoteles, Das Lachen und die Alte Komödie*, in: S. Jäkel – A. Timonen (Hrsg.), *Laughter down the Centuries I* (Turku 1994) 59-70

- FLASHAR 2006. H. Flashar, Komik und Alte Komödie, in: H. Haider-Pregler et al. (Hrsg.), Komik. Ästhetik. Theorien. Strategien, Maske und Kothurn 51 H. 4 (Wien 2006) 74-83
- FLESS 2002. F. Fless, Rotfigurige Keramik als Handelsware. Erwerb und Gebrauch attischer Vasen im mediterranen und pontischen Raum während des 4. Jhs. v.Chr. (Rahden/Westf. 2002)
- FLUCK 1931. H. Fluck, Skurrile Riten in griechischen Kulte (Endingen 1931)
- FOERSTER I/II 1893. R. Foerster, *Scriptores physiognomoni Graeci et Latini* I (Leipzig 1893); II (Leipzig 1893)
- FOLEY 2000. H.P. Foley, The Comic Body in Greek Art and Drama, in: B. Cohen (Hrsg.), *Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art* (Leiden 2000) 275-311
- FORDERER 1960. M. Forderer, *Zum homerischen Margites* (Amsterdam 1960)
- FORNASIER 2001. J. Fornasier, *Jagddarstellungen des 6.-4. Jhs.v.Chr. Eine ikonographische und ikonologische Analyse* (Münster 2001)
- FORTI 1965. L. Forti, *La ceramica di Gnathia, Monumenti antichi della Magna Grecia 2* (Neapel 1965)
- FÖRTSCH 1997. R. Förtsch, Die Nichtdarstellung des Spektakulären: Griechische Bildkunst und griechisches Drama im 5. und frühen 4.Jh. v.Chr., *Hephaistos* 15, 1997, 47-68
- FOSSEY 1988. J.M. Fossey, *Topography and Population of Ancient Boiotia I* (Chicago 1988)
- FOSSEY 1991. J.M. Fossey, *Studies in Boeotian Inscriptions, Epigraphica Boeotica I* (Amsterdam 1991)
- FOSSEY 2019. J.M. Fossey, *Boiotia in Ancient Times. Some Studies of Its Topography, History, Cults and Myths* (Leiden/Boston 2019)
- FOTI 1972. G. Foti, *Il Museo Nazionale di Reggio Calabria* (Neapel 1972)
- FOURNIER-CHRISTOL 1990. C. Fournier-Christol, *Catalogue des olpes attiques du Louvre de 550 à 480 environ* (Paris 1990)
- FRANK 1990. S. Frank, *Attische Kelchkratere. Eine Untersuchung zum Zusammenspiel von Gefäßform und Bemalung* (Frankfurt am Main 1990)
- FRANKE 1970. P.R. Franke, *Das Kabirenheiligtum bei Theben*, *AW* 1, 1970, 46-53
- FRANZIUS 1973. G. Franzius, *Tänzer und Tänze in der archaischen Vasenmalerei* (Diss. Göttingen 1973)
- FRAZER 1965. J.G. Frazer, *Pausanias's Description of Greece 5* (New York 1965)
- VON FREEDEN – WIEZCUREK 1997. U. von Freedden – Alfred Wiczorek (Hrsg.), *Perlen. Archäologie, Techniken, Analysen, Akten des Internationalen Perlensymposiums in Mannheim vom 11. bis 14. November 1994* (Bonn 1997)
- FREYER-SCHAUENBURG 1975. B. Freyer-Schauenburg, *Die Geranomachie in der archaischen Vasenmalerei*, in: *Wandlungen. Studien zur antiken und neueren Kunst. Ernst Homann-Wedeking gewidmet*, *FS E. Homann-Wedeking* (Waldsassen 1975) 76-83
- FRICKENHAUS 1912. A. Frickenhaus, *Lenäenvasen*, 72. *BerlWPr* (Berlin 1912)
- FRIEDRICH 1989. C. Friedrich, *Athenaeus. Das Gelehrtenmahl. Buch I-IV* (Stuttgart 1988)
- FRIEDRICH 1999. C. Friedrich, *Athenaeus. Das Gelehrtenmahl. Buch VII-X* (Stuttgart 1999)
- FRÖHNER 1892. W. Fröhner, *Collection van Branteghem. Catalogue* (Brüssel 1892)
- FRONTISI-DUCROUX 1995. F. Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne* (Paris 1995)
- FÜHRER BONN 1971. *Rheinisches Landesmuseum* (Hrsg.), *Antiken aus dem Akademischen Kunstmuseum Bonn* <sup>2</sup>(Düsseldorf 1971)
- FURTWÄGLER 1887. A. Furtwängler, *Die Sammlung Saboureff: Kunstdenkmäler aus Griechenland 1* (Berlin 1887)
- FURTWÄGLER 1895. A. Furtwängler, *Erwerbungen der Antikensammlungen in Deutschland. Berlin, Antiquarium. II. Vasen*, *AA* 1895, 32-43
- FURTWÄGLER – REIHHOLD 1932. A. Furtwängler – K. Reichhold, *Griechische Vasenmalerei. Auswahl hervorragender Vasenbilder 3* (München 1932)

## G

- GALINSKY 1972. G.K. Galinsky, *The Herakles Theme. The Adaptations of the Hero in Literature from Homer to the Twentieth Century* (Oxford 1972)
- GALLISTL 1981. B. Gallistl, *Der Zagreus-Mythos bei Euripides*, *WürzBjB* 7, 1981, 235-247
- GAMPP 2008. A. Gampp, *Antikendämmerung: Vom eingeschränkten Gebrauch der Gesten als Bildsprache im frühen Mittelalter*, in: E. Bierende – S. Bretfeld – K. Oschema (Hrsg.), *Riten, Gesten, Zeremonien. Gesellschaftliche Symbolik in Mittelalter und Früher Neuzeit* (Berlin 2008) 3-20
- GANTER 2013. A. Ganter, *A Two-Sided Story of Integration: The Cultic Dimension of Boiotian Ethnogenesis*, in: P. Funke – M. Haake (Hrsg.), *Greek Federal States and Their Sanctuaries* (Bad Tölz 2013) 85-105
- GARDNER 1893. P. Gardner, *Catalogue of the Greek Vases in the Ashmolean Museum* (Oxford 1893)
- GARLAND 1990. R. Garland, *The Greek Way of Life. From Conception to Old Age* (New York 1990)
- GARLAND 1994. R. Garland, *The Mockery about the Deformed and Disabled in Graeco-Roman Culture*, in: S. Jäkel – A. Timonen (Hrsg.), *Laughter down the Centuries I* (Turku 1994) 71-84
- GAUTHIER 1985. P. Gauthier, *Les cités grecques et leurs bienfaiteurs*, *BCH Suppl.* 12 (Paris 1985)

- GEBHARD 2002. E. Gebhard, Caves and Cults at the Isthmian Sanctuary of Poseidon, in: R. Hägg (Hrsg.), *Peloponnesian Sanctuaries and Cults, Proceedings of the Ninth International Symposium at the Swedish Institute at Athens, 11–13 June 1994* (Stockholm 2002) 63-74
- GEHRKE 1986. H.-J. Gehrke, *Jenseits von Athen und Sparta. Das Dritte Griechenland und seine Staatenwelt* (München 1986)
- GENTILI – PERUSINO 2002. B. Gentili – F. Perusino (Hrsg.), *Le orse di Brauron. Un rituale di iniziazione femminile nel santuario di Artemide* (Pisa 2002)
- GEOMINY 1989. W. Geominy, Eleusinische Priester, in: H.-U. Cain – H. Gabelmann – D. Salzmann (Hrsg.), *Festschrift für Nikolaus Himmelmann* (Mainz am Rhein 1989) 253-264
- GERBER 1999. D.E. Gerber, *Greek Iambic Poetry from the Seventh to the Fifth Centuries BC* (Ann Arbor 1999)
- GERICKE 1970. H. Gericke, *Gefäßdarstellungen auf griechischen Vasen* (Berlin 1970)
- GERMINI – KADER 2006. B. Germini – I. Kader, Penelope, die Kluge. Geschichte und deutung einer Frauenfigur, in: I. Kader (Hrsg.), *Penelope rekonstruiert. Geschichte und Deutung einer Frauenfigur, Ausstellungskatalog München* (München 2006) 27-55
- GHIRON-BISTAGNE 1976. P. Ghiron-Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique* (Paris 1976)
- GILHUS 1997. I.S. Gilhus, *Laughing Gods, Weeping Virgins. Laughter in the History of Religion* (London 1997)
- GINOUVES 1962. R. Ginouvès, *Balaneutikè. Recherches sur le bain dans l'antiquité grecque* (Paris 1962)
- GIULIANI 1986. L. Giuliani, *Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik* (Frankfurt am Main 1986)
- GIULIANI 1987. L. Giuliani, Die seligen Krüppel. Zur Deutung von Mißgestalteten in der hellenistischen Kleinkunst, *AA* 1987, 701-721
- GIULIANI 2000. L. Giuliani, Die Giganten als Gegenbild der attischen Bürger im 6. und 5. Jh.v.Chr., in: T. Hölscher (Hrsg.), *Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms, Symposium Heidelberg 1999* (München 2000) 263-286
- GIULIANI 2003. L. Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst* (München 2003)
- VON GOETHE 1981. J.W. von Goethe, *Italienische Reise. Einmalige Jubiläumsausgabe zum 175. Todestag. Kommentiert von Herbert von Einem* (München 1981)
- GOETTE 1988. H.R. Goette, *Mulleus – embas – calceus. Ikonografische Studien zu römischem Schuhwerk*, *JdI* 103, 1988, 401-464
- GOETTE 2014. H.R. Goette, The Archaeology of the 'Rural' Dionysia in Attica, in: E. Csapo – H.R. Goette – J.R. Green – P. Wilson (Hrsg.), *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.* (Berlin/Boston 2014) 77-105
- GOHLKE 1957. P. Gohlke, *Aristoteles. Tierkunde* (Paderborn 1957)
- GOLDEN 1985. M. Golden, Pais, „Child“ and „Slave“, *AntCl* 54, 1985, 91-104
- GOLDEN 1990. M. Golden, *Children and Childhood in Classical Athens* (Baltimore 1990)
- GOLDHILL 1990. S. Goldhill, The Great Dionysia and Civic Ideology, in: J.J. Winkler – F.I. Zeitlin (Hrsg.), *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context* (Princeton 1990) 97-129
- GOLDMAN 1931. H. Goldman, *Excavations at Eutresis in Boeotia conducted by the Fogg Art Museum of Harvard University in Cooperation with the American School of Classical Studies at Athens, Greece* (Cambridge, MA 1931)
- GOLDMAN – FRANCES 1942. Goldman, H. – Frances, J., *Terracottas from the Necropolis of Halae*, *Hesperia* 11, 1942, 365-421
- GOLDSTEIN 1978. M.S. Goldstein, *The Setting of the Ritual Meal in Greek Sanctuaries: 600-300 B.C.* (Ann Arbor 1978)
- GOMBRICH 1978. E.H. Gombrich, *Norm and Form, Studies in the Art of Renaissance I*<sup>3</sup> (London 1978)
- GOMBRICH 1984. E.H. Gombrich, *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung* (Stuttgart 1984)
- GOMBRICH 1986. E.H. Gombrich, *New Light on Old Masters. Studies in the Art of Renaissance IV* (Oxford 1986)
- GOOSSENS – THIELEMANN 1996. E. Goossens – S. Thielemans, The Popularity of Painting Sport Scenes on Attic Black and Red Figure Vases: a C.V.A.-Based Research – Part A, *BABesch* 71, 1996, 59-94
- GRAEF 1890. B. Graef, *Das Kabirenheiligtum bei Theben V. Gegenstände aus Bronze und Blei*, *AM* 15, 1890, 365-374
- GRAEF – LANGLOTZ 1933. B. Graef – E. Langlotz, *Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen 2* (Berlin 1933)
- GRAEPLER 1997. D. Graepler, *Tonfiguren im Grab 1. Fundkontext hellenistischer Terrakotten aus der Nekropole von Tarent* (München 1997)
- GRAF – PARTSCH – VOGGESSER-HARRIS 1982. M. Graf – S. Partsch – G. Voggeser-Harris, *Aspekte der Kinderzeichnung. Eine Ausstellung des Stadtjugendamtes/„Offene Werkstatt LU“*, *Ausstellungskatalog Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen* (Ludwigshafen 1982)
- GRAF 1998. F. Graf, Die kultischen Wurzeln des antiken Schauspiels, in: G. Binder – B. Effe (Hrsg.), *Das antike Theater. Aspekte seiner Geschichte, Rezeption und Aktualität* (Trier 1998) 11-32
- GRAF 2003. F. Graf, *Frauenfest und verkehrte Welt*, in: E. Klinger – St. Böhm – Th. Franz (Hrsg.), *Geschlechterdifferenz, Ritual und Religion* (Würzburg 2003) 37-51

- GRAF 2003A. F. Graf, Lesser Mysteries – Not Less Mysterious, in: M.B. Cosmopoulos (Hrsg.), *Greek Mysteries. The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults* (London 2003) 241-262
- GRANDJEAN – SALVIAT 2000. Y. Grandjean – F. Salviat, *Guide de Thasos* (Paris 2000)
- GRANT 1924. M.A. Grant, *The Ancient Rhetorical Theories of the Laughable. The Greek Rhetoricians and Cicero* (Madison 1924)
- GREEN – HANDLEY 1995. R. Green – E. Handley, *Images of the Greek Theatre* (London 1995)
- GREEN 2001. J.R. Green, *Comic Cuts: Snippets of Action on the Greek Comic Stage*, *BICS* 45, 2001, 37-64
- GREIFENHAGEN 1929. A. Greifenhagen, *Eine attische schwarzfigurige Vasengattung und die Darstellung des Komos im VI. Jahrhundert* (Königsberg 1929)
- GREIFENHAGEN 1957. A. Greifenhagen, *Griechische Eroten* (Berlin 1957)
- GRENFELL – HUNT 1898. B.P. Grenfell – A.S. Hunt, *The Oxyrhynchus Papyri* 4 (London 1898)
- GRUBEN 2001. G. Gruben, *Griechische Tempel und Heiligtümer* <sup>5</sup>(München 2001)
- GRÜNHAGEN 1948. W. Grünhagen, *Antike Originalarbeiten der Kunstsammlung des Instituts* (Nürnberg 1948)
- GUALANDI 1999. M.C. Genito Gualandi, *Grecia e Etruria negli scritti di Giorgio Gualandi* (Bologna 1999)
- GUARDUCCI 1974. M. Guarducci, *L'offerta di Xenokrateia nel santuario di Cefiso al Falero*, in: D.W. Bradeen – M.F. McGregor (Hrsg.), *ΦΟΡΟΣ. Tribute to Benjamin Dean Meritt* (New York 1974) 57-66
- GUGGISBERG 1993. M. Guggisberg, *Eine hellenistische Ringergruppe aus Argos*, *BCH* 117, 1993, 547-563
- GUILLON 1936. P. Guillon, *Les offrandes en terre-cuite et le culte de la terrasse supérieure de Castraki (Ptoion)*, *BCH* 60, 1936, 416-427
- GULLATH 1982. B. Gullath, *Untersuchungen zur Geschichte Boiotiens in der Zeit Alexanders und der Diadochen* (Frankfurt am Main / Bern 1982)
- GURJEWITSCH 1999. A. Gurjewitsch, *Bachtin und seine Theorien des Karnevals*, in: J. Bremmer – H. Roodenburg (Hrsg.), *Kulturgeschichte des Humors. Von der Antike bis heute* (Darmstadt 1999) 57-63

## H

- HADZISTELIOU-PRICE 1969. Th. Hadzisteliou-Price, *The Crouching Child and 'Temple Boys'*, *BSA* 64, 1969, 95-111
- HADZISTELIOU PRICE 1978. Th. Hadzisteliou Price, *Kourotrophos. Cults and Representations of the Greek Nursing Deities* (Leiden 1978)
- HÄGG 1983. R. Hägg (Hrsg.), *The Greek Renaissance of the Eighth Century B.C.: Tradition and Innovation*, *Proceedings of the Second International Symposium at the Swedish Institute in Athens, 1-5 June, 1981* (Stockholm 1983)
- HALLIWELL 1991. St. Halliwell, *The Uses of Laughter in Greek Culture*, *CQ N.S.* 41, 1991, 279-296
- HALLIWELL 2014. St. Halliwell, *Laughter*, in: M. Revermann (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Greek Comedy* (Cambridge 2014) 189-205
- HALLIWELL – FYFE – INNES 1999. St. Halliwell – W.H. Fyfe – W. Rhys Innes, *Aristotle. Poetics – Longinus. On the Sublime – Demetrius. On Style* (Cambridge, Massachusetts 1999)
- HALM-TISSERANT 1989. M. Halm-Tisserant, *Folklore et superstition en Grèce classique : Lamia torturée ?*, *Kernos* 2, 1989, 67-82
- HAMILTON 1989. R. Hamilton, *Alkman and the Athenian Arkteia*, *Hesperia* 58, 1989, 449-472
- HAMILTON 1992. R. Hamilton, *Choes and Anthesteria. Athenian Iconography and Ritual* (Ann Arbor 1992)
- HAMPE 1951. R. Hampe, *Die Stele aus Pharsalos im Louvre*, 107. *BWPr* 1951
- HAMPE – GROPENGIESSER 1967. R. Hampe – H. Gropengiesser, *Aus der Sammlung des Archäologischen Institutes der Universität Heidelberg. Werke der Kunst in Heidelberg* 2 (Berlin 1967)
- HAMPE 1979. R. Hampe, *Homer. Ilias* (Stuttgart 1979)
- HAMPE 1979A. R. Hampe, *Homer. Odyssee* (Stuttgart 1979)
- HAMMOND 2000. N.G.L. Hammond, *Political Developments in Boeotia*, *CIQ* 50, 2000, 80-93
- HANCOCK – KUSHLAN 1984. J. Hancock – J. Kushlan, *The Herons Handbook* (London 1984)
- HANINK 2014. J. Hanink, *Literary Evidence for New Tragic Production: The View from the Fourth Century*, in: E. Csapo – H.R. Goette – J.R. Green – P. Wilson (Hrsg.), *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.* (Berlin/Boston 2014) 189-206
- HANNOOSH 1992. M. Hannoosh, *Baudelaire and Caricature. From the Comic to an Art of Modernity* (University Park, Pennsylvania 1992)
- HANSLIK – DAMBECK 1823. J.A. Hanslik – J.H. Dambeck, *Vorlesungen über Aesthetik* (Prag 1823)
- HARAMI 2007. A. Harami, *Les fouilles de sauvetage des nécropoles de l'antique Tanagra*, in: V. Jeammet (Hrsg.), *Tanagras. De l'objet de collection à l'objet archéologique* (Paris 2007) 67-80
- HARAMI 2015. A. Harami et al. (Hrsg.), *A Guide to the Archaeological Museum of Thebes* (Theben 2015)
- HARRISON 1988. E.B. Harrison, *Greek Sculptural Coiffures and Ritual Haircut*, in: R. Hägg – N. Marinatos – G.C. Nordquist (Hrsg.), *Early Greek Cult Practice. Proceedings of the Fifth International Symposium at the Swedish Institute at Athens 26-29 June, 1986* (Stockholm 1988) 247-254
- HARCOURT-SMITH 1929. C. Harcourt-Smith, *Whip-Tops*, *JHS* 49, 1929, 217-219
- HASPELS 1936. C.H. Emilie Haspels, *Attic Black-figured Lekythoi* (Paris 1936)

- HARTWIG 2014. Hartwig, The Evolution of Comedy in the Fourth Century, in: E. Csapo – H.R. Goette – J.R. Green – P. Wilson (Hrsg.), *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.* (Berlin/Boston 2014) 207-227
- HATZIVASSILIOU 2001. E. Hatzivassiliou, The Attic *Phormiskos*: Problems of Origin and Function, *BICS* 45, 2001, 113-148
- HAUG 2015. A. Haug, Ornament und kultureller Sinn. Das Beispiel frühgriechischer Gefäße aus Athen, in: A. Tietenberger (Hrsg.), *Muster im Transfer. Ein Mpdell transkultureller Verflechtung?* (Wien 2015) 53-70
- HAYES 1992. J.W. Hayes, *Greek and Greek-Style Painted and Plain Pottery in the Royal Ontario Museum. Excluding Black-Figure and Red-Figure Vases* (Toronto 1992)
- HEAD 1881. B.V. Head, On the Chronological Sequence of the Coins of Boeotia, *NumChron* 1 Ser. 3, 1881, 177-275
- HEAD 1967. B.V. Head, *Historia Numorum. A Manual of Greek Numismatics* (Chicago 1967) Reprint von 1911
- HEESEN 1996. P. Heesen, *The J.L. Theodor Collection of Attic Black-Figure Vases* (Amsterdam 1996)
- HEILMEYER 1979. W.-D. Heilmeyer, Frühe olympische Bronzefiguren. Die Tiervotive, *OF* XII (Berlin 1979)
- HEIMBERG 1982. U. Heimberg, *Das Kabirenheiligtum bei Theben III. Die Keramik des Kabirions* (Berlin 1982)
- HEINEMANN 2015. A. Heinemann, Geschirr und Gesellschaft: Athenische Trinkgelage im 4. Jahrhundert v. Chr., in: J.-A. Dickmann – A. Heinemann (Hrsg.), *Vom Trinken und Bechern. Das antike Gelage im Umbruch. Ausstellungskatalog Freiburg* (Freiburg 2015) 18-33
- HEINEMANN 2016. A. Heinemann, Der Gott des Gelages. Dionysos, Satyrn und Mänaden auf attischem Trinkgeschirr des 5. Jahrhunderts v. Chr. (Berlin 2016)
- HEINISCH 1988. S. Heinisch, *Die Karikatur. Das Irrationale im Zeitalter der Vernunft* (Wien 1988)
- HEINRICH 2007. F. Heinrich, Bodengelage im Reich des Dionysos. Gelagebilder ohne Klinen in der attischen Bilderwelt des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr., in: M. Meyer (Hrsg.), *Besorgte Mütter und sorglose Zecher. Mythische Exemple in der Bidlerwelt Athens* (Wien 2007) 101-156
- HELBING 1899. Galerie Hugo Helbing, *Katalog einer bedeutenden, höchst interessantesten Sammlung griechischer Vasen, Terrakotten, Marmorwerke, Bronzen und Gläser. Auktionskatalog München 1. Mai 1899* (München 1899)
- HELDRING 1981. B.H.M. Heldring, *Sicilian Plastic Vases* (Utrecht 1981)
- HELLSTRÖM 1965. P. Hellström, *Pottery of Classical and Later Date, Terracotta Lamps and Glass, Labraunda II 1* (Lund 1965)
- HEMBERG 1950. B. Hemberg, *Die Kabiren* (Uppsala 1950)
- HEMELRIJK 1975. J.M. Hemelrijk, Note on Some Forgeries of Greek Vases, *BABesch* 50, 1975, 265-266
- HEMELRIJK 1991. J.M. Hemelrijk, A Closer Look at the Potter, in: T. Rasmussen – N. Spivey, *Looking at Greek Vases* (Cambridge 1991) 232-256
- HENDERSON 1975. J. Henderson, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy* (New Haven 1975)
- HENRICHS 1978. A. Henrichs, Greek Maenadism from Olympias to Messalina, *HarvStClPhil* 82, 1978, 121-160
- HENRICHS 1990. A. Henrichs, Between Country and City: Cultic Dimensions of Dionysus in Athens and Attica, in: M. Griffith (Hrsg.), *Cabinet of the Muses. Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Thomas G. Rosenmeyer* (Atlanta 1990) 257-277
- HENRICHS 1994. A. Henrichs, Der rasende Gott: Zur Psychologie des Dionysos und des Dionysischen in Mythos und Literatur, *AuA* 40, 1994, 31-58
- HENRICHS 2008. A. Henrichs, Dionysische Imaginationswelten: Wein, Tanz, Erotik, in: R. Schlesier – A. Schwarzaier (Hrsg.), *Dionysos. Verwandlung und Ekstase* (Regensburg 2008) 19-27
- HEPWORTH 1986. R.G. Hepworth, Epaminondas' Coinage, in: I.A. Carradice (Hrsg.), *Proceedings of the 10<sup>th</sup> International Congress of Numismatics, London 1986* (London 1986) 35-40
- HERBIG 1949. R. Herbig, *Pan. Der griechische Bocksgott* (Frankfurt am Main 1949)
- HERZIG 1994. H.E. Herzig, Der alte Mensch in der griechisch-römischen Antike, in: K. Μπουραζέλης (Hrsg.), *Ενότητα και ενότητες της αρχαιότητας. Ανακοινώσεις από ένα συμπόσιο στους Δελφούς 5./8.4.1992* (Athen 1994) 169-179
- VON HESBERG 2007. H. von Hesberg, Votivseriationen, in: Ch. Frevel – H. von Hesberg (Hrsg.), *Kult und Kommunikation. Medien in Heiligtümern der Antike* (Wiesbaden 2007) 279-309
- HESPERIA ART. *Hesperia Art Bulletin. Auktionskatalog*, 42 (o. J.)
- HEYDER – MALLWITZ 1978. W. Heyder – A. Mallwitz, *Das Kabirenheiligtum bei Theben II. Die Bauten im Kabirenheiligtum bei Theben* (Berlin 1978)
- HEYMANS 2013. Elon D. Heymans, *Palmette Cups from Ancient Tanagra*, 108, *BSA* 2013, 235-274
- HICKS 1888. E.L. Hicks, A Sacrificial Calendar from Cos, *JHS* 9, 1888, 323-337
- HIGGINS 1986. R. Higgins, *Tanagra and the Figurines* (Princeton 1986)
- HILLERT 2007. A. Hillert, Schluss mit lustig! Ikonographische Improvisationen und/oder Kriegsfolgen auf einer böotischen Trinkschale?, *Hephaistos* 25, 2007, 117-130
- HIMMELMANN-WILDSCHÜTZ 1968. N. Himmelmann-Wildschütz, Über einige gegenständliche Bedeutungsmöglichkeiten des frühgriechischen Ornaments, *AbhMainz* 7, 1968, 261-346
- HIMMELMANN 1983. N. Himmelmann, *Alexandria und der Realismus in der griechischen Kunst* (Tübingen 1983)
- HIMMELMANN 1990. N. Himmelmann, *Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst* (Berlin 1990)



- HIMMELMANN 1994. N. Himmelmann, Realistische Themen in der griechischen Kunst, 28. Erght. JdI (Berlin 1994)
- HIMMELMANN 1999. N. Himmelmann, Attische Grabreliefs (Opladen/Wiesbaden 1999)
- HIMMELMANN 2000. N. Himmelmann, Klassische Archäologie – Kritische Anmerkungen zur Methode, JdI 2000, 253-323
- HIMMELMANN 2005. N. Himmelmann, Grundlagen der griechischen Pflanzendarstellung (Paderborn 2005)
- HIRSCHBERGER 2000. M. Hirschberger, Das Bild der Gorgo Medusa in der griechischen Literatur und Ikonographie, Lexis 18, 2000, 55-76
- HODKINSON 1988. St. Hodkinson, Animal Husbandry in the Greek Polis, in: C.R. Whittaker (Hrsg.), Pastoral Economies in Classical Antiquities (Cambridge 1988) 35-74
- VON DEN HOFF 1994. R. von den Hoff, Philosophenporträts des Früh- und Hochhellenismus (München 1994)
- VON DEN HOFF 2001. R. von den Hoff, Die Posen des Siegers. Die Konstruktion von Überlegenheit in attischen Theseusbildern des 5. Jahrhunderts v. Chr., in: R. von den Hoff – St. Schmidt (Hrsg.), Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. (Stuttgart 2001) 73-88
- VON DEN HOFF 2016. R. von den Hoff, Ein Weinkelch für Herakles: Die Heroik des Trinkens und das Glück der Heroen(verehrer) im 6. und 5. Jahrhundert vor Christus, in: A. Aurnhammer – U. Bröckling (Hrsg.), Vom Weihegefäß zur Drohne. Helden, Heroisierungen, Heroismen 4 (Würzburg 2016) 21-39
- HOFMAN 1989. R.J. Hofman, Ritual License and the Cult of Dionysus, Athenaeum 67, 1989, 91-115
- HOFFMANN 1962. H. Hoffmann, Attic Red-Figured Rhyta (Mainz am Rhein 1962)
- HOFFMANN 1970. H. Hoffmann, Orpheus unter den Thrakern, JbMusKGFham 14/15, 1970, 31-44
- HOFFMANN 1974. H. Hoffmann, Hahnenkampf in Athen. Zur Ikonologie einer attischen Bildformel, RA 1974, 195-220
- HOFFMANN 1977. H. Hoffmann, Sexual and Asexual Pursuit: A Structuralist Approach to Greek Vase Painting (London 1977)
- HOFFMANN 1997. H. Hoffmann, Sotades. Symbols of Immortality on Greek Vases (Oxford 1997)
- HOFFMANN 2002. A. Hoffmann, Grabritual und Gesellschaft. Gefäßformen, Bildthemen und Funktionen unteritalisch-rotfiguriger Keramik aus der Nekropole von Tarent (Rahden/Westfalen 2002)
- HOFKES-BRUKKER 1975. Ch. Hofkes-Brukker, Der Bassai-Fries in der ursprünglich geplanten Anordnung (München 1975)
- HOLLER 1989. R. Holler, Kreisel (München 1989)
- HOLZHAUSEN 1972. H. Holzhausen, Böotische Terrakottatypen des 5. und 4. Jahrhunderts vor Christus (Bonn 1972)
- DE HOZ 2014. M. P. de Hoz, Inscripciones Griegas de España y Portugal (IGEP) (Madrid 2014)
- HÖLSCHER 2000. T. Hölscher, Feindwelten – Glückswelten: Perser, Kentauren und Amazonen, in: T. Hölscher (Hrsg.), Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms, Symposium Heidelberg 1999 (München 2000) 287-320
- HÖLSCHER 2002. T. Hölscher, Rituelle Räume und politische Denkmäler im Heiligtum von Olympia, in: H. Kyrielleis (Hrsg.), Olympia 1875-2000. 125 Jahre Deutsche Ausgrabungen, Symposium Berlin 2000 (Mainz am Rhein 2002) 331-345
- HÖLSCHER 2003. T. Hölscher, Körper, Handlung und Raum als Sinnfiguren in der griechischen Kunst und Kultur, in: K.J. Hölkamp (Hrsg.), Sinn (in) der Antike. Orientierungssysteme, Leitbilder und Wertkonzepte im Altertum (Mainz am Rhein 2003) 163-192
- HÖLSCHER 2016. T. Hölscher, 'Is Painting a Representation of Visible Things?' Conceptual Reality in Greek Art: A Preliminary Sketch, in: J. Bintliff – K. Rutter (Hrsg.), The Archaeology of Greece and Rome: Studies In Honour of Anthony Snodgrass (Edinburgh 2016) 262-288
- VAN HOORN 1951. G. van Hoorn, Choes and Anthesteria (Leiden 1951)
- HORNEFFER 1963. A. Horneffer, Herodot. Historien. Deutsche Gesamtausgabe <sup>3</sup>(Stuttgart 1963)
- HOŠEK 1963. R. Hošek, Herakles auf der Bühne der alten Attischen Komödie, in: L. Varcl – R.F. Willetts (Hrsg.), Geras. Studies Presented to George Thomson on the Occasion of his 60<sup>th</sup> Birthday (Prag 1963) 119-127
- HOWARD – JOHNSON 1954. S. Howard – F.P. Johnson, The Saint-Valentin Vases, AJA 58, 1954, 191-207
- HUBBARD 1989. Th.K. Hubbard, Old Men in the Youthful Plays of Aristophanes, in: Th.M. Falkner – J. de Luce (Hrsg.), Old Age in Greek and Latin Literature (Albany, New York 1989) 90-113
- HUBER 2001. I. Huber, Das Bild des Orpheus in der antiken Kunst, Thetis 8, 2001, 23-33
- HUMPHREYS 2004. S.C. Humphreys, The Strangeness of Gods. Historical Perspectives on the Interpretation on Athenian Religion (New York 2004)
- HURSCHMANN 1985. R. Hurschmann, Symposienszenen auf unteritalischen Vasen (Würzburg 1985)
- HURWIT 1991. J.M. Hurwit, The Representation of Nature in Early Greek Art, in: D. Buitron-Oliver (Hrsg.), New Perspectives in Early Greek Art (Hanover 1991) 33-62
- HURWIT 1995. J.M. Hurwit, The Doryphoros: Looking backward, in: W.G. Moon (Hrsg.), Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition (Madison 1995) 3-18
- HURWIT 1999. J.M. Hurwit, The Athenian Acropolis: History, Mythology, and Archaeology from the Neolithic Era to the Present (Cambridge 1999)
- HUTCHINGS 1985. P. Hutchings, Bergson's Laughter – A Master-Code?, in: P. Petr – D. Roberts – P. Thomson (Hrsg.), Comic Relations. Studies in the Comic, Satire and Parody (Frankfurt am Main 1985) 51-56

**I**

- IMMERWAHR 1990. H.R. Immerwahr, *Attic Script. A Survey* (Oxford 1990)
- IMMERWAHR 2008. H.R. Immerwahr, *Corpus of Attic Vase Inscriptions*, zuletzt aktualisiert am 2. März 2008 <<http://www.currentepigraphy.org/2008/03/02/corpus-of-attic-vase-inscriptions-online/>> (29.09.2020)
- IRMSCHER 1977. J. Irmscher, Reflexionen zum antiken Realismus, in: M. Kunze (Hrsg.), *Beiträge zum antiken Realismus* (Berlin 1977) 9-12
- ISLER-KERÉNYI 1988. C. Isler-Kerényi, Dickbäuche, Komasten, dionysische Tänzer, in: J. Christiansen – T. Melander (Hrsg.), *Proceedings of the 3<sup>rd</sup> Symposium on Ancient Greek and Related Pottery*, Copenhagen August 31–September 4, 1987 (Kopenhagen 1988) 269-277
- ISLER-KERÉNYI 2002. C. Isler-Kerényi, Artemide e Dioniso: Korai Parthenoi nella città delle immagini, in: Gentili – Perusino 2002, 117-138
- ISLER-KERÉNYI 2015. C. Isler-Kerényi, *Dionysos in Classical Athens. An Understanding through Images* (Leiden 2015)

**J**

- JACOBSTHAL 1927. P. Jacobsthal, *Ornamente griechischer Vasen. Aufnahmen, Beschreibungen und Untersuchungen* (Berlin 1927)
- JACOBY. F. Jacoby, *Fragmente der griechischen Historiker 1-2* (Berlin 1923-1958)
- JAERISCH 2003. P. Jaerisch, *Xenophon. Erinnerungen an Sokrates. Griechisch – Deutsch* (Düsseldorf/Zürich 2003)
- JAMESON 1988. M.H. Jameson, *Sacrifice and Animal Husbandry in Classical Greece*, in: C.R. Whittaker (Hrsg.), *Pastoral Economies in Classical Antiquities* (Cambridge 1988) 87-119
- JAMESON 1994. M.H. Jameson, *Theoxenia*, in: R. Hägg (Hrsg.), *Ancient Greek Cult Practice from the Archaeological Evidence. Proceedings of the Fourth International Seminar on Ancient Greek Cult*, organized by the Swedish Institute at Athens, 22–24 October 1993 (Stockholm 1998) 35-57
- JANKO 1984. R. Janko, *Aristotle on Comedy. Towards a reconstruction of Poetics II* (Berkeley 1984)
- JAULIN 2000. A. Jaulin, *Le rire logique: usages de geloion chez Aristote*, in: M.-L. Desclos (Hrsg.), *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne* (Grenoble 2000) 319-331
- JAUSS 1976. H.R. Jauss, *Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden*, in: W. Preisendanz – R. Warning (Hrsg.), *Das Komische* (München 1976) 103-132
- JAUSS 1976A. H.R. Jauss, *Zum Problem der Grenzziehung zwischen dem Lächerlichen und dem Komischen*, in: W. Preisendanz – R. Warning (Hrsg.), *Das Komische* (München 1976) 361-372
- JEAMMET 2003. V. Jeammet (Hrsg.), *Tanagra. Mythe et archéologie*, *Ausstellungskatalog Paris* (Paris 2003)
- JÄKEL 1994. S. Jäkel, *The Phenomenon of Laughter in the Iliad*, in: S. Jäkel – A. Timonen (Hrsg.), *Laughter down the Centuries I* (Turku 1994) 23-27
- JACQUET-RIMASSA 1999. P. Jacquet-Rimassa, *Les représentations de la musique, divertissement du symposium grec, dans les céramiques attique et italote, 440 – 300*, *REA* 101, 1999, 37-63
- JEFFERY 1961. L.H. Jeffery, *The Local Scripts of Archaic Greece. A Study of the Origin of the Greek Alphabet and its Development from the Eighth to the Fifth Centuries B.C.* (Oxford 1961)
- JESI 1962. F. Jesi, *Bes e sileno*, *Aegyptus* 42, 1962, 257-275
- JOHNSON 1949. F.P. Johnson, *Eight Pieces of Pottery*, *AJA* 53, 1949, 241-248
- JUCKER 1956. I. Jucker, *Der Gestus des Aposkopein. Ein Beitrag zur Gebärdensprache in der antiken Kunst* (Zürich 1956)
- JUDEICH 1888. W. Judeich, *Das Kabirenheiligtum bei Theben I. Lage des Heiligtums*, *AM* 13, 1888, 81-87
- JURZIK 1985. R. Jurzik, *Der Stoff des Lachens. Studien über Komik* (Frankfurt am Main 1985)

**K**

- KAEMPF-DIMITRIADOU 1979. S. Kaempf-Dimitriadou, *Die Liebe der Götter in der Kunst des 5. Jahrhunderts v.Chr.*, *Beih. AntK* 11 (Bern 1979)
- KAHIL 1965. L. G.-Kahil, *Autour de l'Artémis attique*, *AntK* 8, 1965, 20-33
- KAHIL 1977. L. Kahil, *L'Artémis de Brauron: rites et mystère*, *AntK* 20, 1977, 86-98
- KAHIL 1981. L. Kahil, *Le "Craterisque" d'Artemis et le Brauronion de l'Acropole*, *Hesperia* 50, 1981, 253-263
- KAIMIO 1990. M. Kaimio, *Comic Violence in Aristophanes*, *Arctos* 24, 1990, 47-72
- KALLIGA 2014. K. Kalliga, *A New Red-Figure Kantharos by the Argos Painter: Contextual Study of the Pottery from the Grave of a Young Aristocrat at Haliartos, Boeotia*, in: Schierup – Sabetai 2014, 39-65
- KAMINSKI 2005. G. Kaminski, *Busiris, Memnon und Andromeda: Aspekte des Fremdenbildes der Griechen in vortolemäischer Zeit*, in: H. Beck – P.C. Bol – M. Bückling (Hrsg.), *Ägypten Griechenland Rom. Abwehr und Berührung, Sonderausstellung Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt* (Tübingen 2005) 104-113
- KANT 1799. I. Kant, *Critik der Urtheilskraft* <sup>3</sup>(Berlin 1799)
- KAPITZA – WIRTH 2017. A. Kapitza – U. Wirth, *Literaturtheorie*, in: U. Wirth (Hrsg.), *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch* (Stuttgart 2017) 122-133

- KARAGEORGHIS 1972. V. Karegeorghis, Une représentation de Pygmée et de Grue sur un vase cypriotte du VII<sup>e</sup> siècle avant J.-C., RA 1972, 47-52
- KARAGEORGHIS 1981. V. Karageorghis, Chronique des fouilles et découvertes archéologiques à Chypre en 1980, BCH 105, 1981, 967-1024
- KAROZOS 1934. X. Καρούζος, Τὸ Μουσείο τῆς Θήβας (Athen 1934)
- KASTORCHIS ET AL. 1879. E. Καστόρχης – Σ. Φιντικλῆς – Λ. Φυτάλης, Praktika 1879, 1-34
- KAVADIAS 1888. Π. Καββαδίας, Ανασκαφαὶ ἐν τῷ παρὰ τὰς Θήβας Καβειρίῳ, Adelt 1888, 14-17
- KAYSER 1957. W. Kayser, Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung (Oldenburg 1957)
- KEFALIDOU 2003. E. Kefalidou, Vases for the Dead: Local Workshops of White-ground Polychrome 'Phormiskoi', in: B. Schmaltz – M. Söldner (Hrsg.), Griechische Keramik im kulturellen Kontext. Akten des Internationalen Vasen-Symposiums in Kiel vom 24. bis 28.9.2001 (Paderborn 2003) 185-187
- KELLER II 1980. O. Keller, Die antike Tierwelt II (Hildesheim 1980, Nachdruck von Leipzig 1913)
- KERAMOPOULLOS 1911. A.Δ. Κεραμόπουλλος, Ανασκαφαὶ Θεσπικοῦ πολυανδρίου, Praktika 1911, 153-163
- KERAMOPOULLOS 1917. A.Δ. Κεραμόπουλλος, Θηβαϊκά, Adelt 3, 1917
- KERAMOPOULLOS 1920. A.Δ. Κεραμόπουλλος, Εἰκόνες Πολεμιστῶν τῆς ἐν Δηλίῳ μάχης (424 π. X.), AEp̄hem 1920, 1-36
- KERN 1890. O. Kern, Die boiotischen Kabiren, Hermes 25, 1890, 1-20
- KERN 1964. J.H.C. Kern, Two Boeotian Kantharoi of the Class of Athens Agora P 13579 in Leyden, BABesch 39, 1964, 122-124
- KEULS 1988. E. Keuls, The Social Position of Attic Vase Painters and the Birth of Caricature, in: J. Christiansen – T. Melander (Hrsg.), Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery, Copenhagen, August 31 – September 4, 1987 (Kopenhagen 1988) 300-313
- KINDT 2017. T. Kindt, Komik, in: U. Wirth (Hrsg.), Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch (Stuttgart 2017) 2-6
- KLEIN 1932. A. Klein, Child Life in Greek Art (New York 1932)
- KILINSKI 1975. K. Kilinski II, Boeotian Black-Figure Vase-Painting of the Archaic Period (Ann Arbor 1975)
- KILINSKI 1990. K. Kilinski II, Boeotian Black Figure Vase Painting of the Archaic Period (Mainz am Rhein 1990)
- KILINSKI 1992. K. Kilinski II, Teisias and Theodoros. East Boeotian potters, Hesperia 61, 1992, 253-263
- KIRK 1985. G.S. Kirk, The Iliad: a Commentary. Volume I: Books 1-4 (Cambridge 1985)
- KITCHELL 2014. K. Kitchell, Animals in the ancient world from A to Z (New York 2014)
- KLEIN 2003. W. Klein, Realismus/realistisch, in: K. Barck (Hrsg.), Ästhetische Grundbegriffe 5 (Stuttgart 2003) 149-197
- KLICHE 2001. D. Kliche, Häßlich, in: K. Barck, Ästhetische Grundbegriffe 3 (Stuttgart 2001) 25-66
- KNIGGE 1976. U. Knigge, Der Südhügel, Kerameikos. Ergebnisse der Ausgrabungen 9 (Berlin 1976)
- KNITTMAYER 1997. B. Knittlmayer, Die attische Aristokratie und ihre Helden. Darstellungen des trojanischen Sagenkreises im 6. und frühen 5. Jahrhundert v. Chr. (Heidelberg 1997)
- KOCH 2000. N.J. Koch, Techne und Erfindung in der klassischen Malerei (München 2000)
- KOCH-HARNACK 1983. G. Koch-Harnack, Knabenliebe und Tiergeschenke. Ihre Bedeutung im päderastischen Erziehungssystem Athens (Berlin 1983)
- KOCK 1880, 1884, 1888. Th. Kock, Comiorum Atticorum Fragmenta 1 (Leipzig 1880); 2 (Leipzig 1884); 3 (Leipzig 1888)
- KOENIGS ET AL. 1980. W. Koenigs – U. Knigge – A. Mallwitz, Rundbauten im Kerameikos, Kerameikos. Ergebnisse der Ausgrabungen XII (Berlin 1980)
- KOKKOU-VYRIDIS 1999. K. Κοκκού-Βυρίδης, Πρώιμες πυρὲς Θυσιῶν στὸ Τελεστήριο τῆς Ἐλευσίνας (Athen 1999)
- KOLTA – SCHWARZMANN-SCHAFHAUSER 2000. K.S. Kolta – D. Schwarzmänn-Schafhauser, Die Heilkunde im alten Ägypten: Magie und Ratio in der Krankheitsvorstellung und therapeutischen Praxis (Stuttgart 2000)
- KÖNIG – HOPP 1992. R. König – J. Hopp, C. Plinius Secundus d. Ä. Naturkunde. Lateinisch – Deutsch. Buch XXXVI (München 1992)
- KÖNIG 1997. R. König (Hrsg.), C. Plinius Secundus d. Ä. Naturkunde. Lateinisch – Deutsch. Buch XXXV (Düsseldorf/Zürich 1997)
- KOPCKE 1964. G. Kopcke, Golddekorierte attische Schwarzfirniskeramik des vierten Jahrhunderts v. Chr., AM 79, 1964, 22-84
- KORSHAK 1984. Y. Korshak, Frontal Faces in Attic Vase Painting of the Archaic Period, AncWorld 10, 1984, 89-105
- KORSHAK 1987. Y. Korshak, Frontal Faces in Attic Vase Painting of the Archaic Period (Chicago 1987)
- KÖRTE 1878. G. Körte, Die antiken Sculpturen aus Boeotien, AM 3, 1878, 301-422
- KÖRTE 1893. A. Körte, Archäologische Studien zur alten Komödie, JdI 8, 1893, 61-93
- KOSCHATZKY 1992. W. Koschatzky, Die Kunst der Karikatur, in: W. Koschatzky (Hrsg.), Karikatur und Satire. Fünf Jahrhunderte Zeitkritik, Ausstellungskatalog München (München 1992) 11-27
- KOTERA-FEYER 1998. E. Kotera-Feyer, Die Strigilis in der attisch-rotfigurigen Vasenmalerei. Bildformeln und ihre Deutung, Nikephoros 11, 1998, 107-136
- KOTITSA 1998. Z. Kotitsa, Hellenistische Keramik im Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg (Würzburg 1998)

- KOTSIDU 1991. H. Kotsidu, Die musischen Agone der Panathenäen in archaischer und klassischer Zeit. Eine historisch-archäologische Untersuchung (München 1991)
- KOTSIDU 2001. H. Kotsidu, Zur Verbreitung der Preisamphoren, in: M. Bentz – N. Eschbach (Hrsg.), Panathenaïka. Symposion zu den Panathenäischen Preisamphoren, Rauischholzhausen 25.11.-29.11. 1998 (Mainz am Rhein 2001) 55-61
- KOSSATZ-DEISSMANN 1982. A. Kossatz-Deißmann, Zur Herkunft des Perizoma im Satyrspiel, *JdI* 97, 1982, 65-90
- KOUNTOURI – HARAMI – VIVLIODETIS 2016. E. Kountouri – A. Harami – V. Vivliodetis, Coroplastic Art from Thebes (Boeotia). Evidence from Terracotta Figurines Found in Graves, in: A. Muller – E. Lafli – S. Huysecom-Haxhi (Hrsg.), *Figurines de terre cuite en Méditerranée grecque et romaine 1. Production, diffusion, étude* (Athen 2016) 181-193
- KOUROUNIOTOS 1937. K. Κουρουνιώτος, Ἐλευσινιακὴ δαδουχία, *AEphem* 1937, 223-253
- KOVACS 2018. M. Kovacs, Charakter und Präsenz im griechischen Porträt. Realistische Bildnisentwürfe zwischen Klassik und Hellenismus, in: C. Nowak – L. Winkler-Horaček (Hrsg.), *Auf der Suche nach der Wirklichkeit. Realismen in der griechischen Plastik* (Rahden/Westf. 2018) 27-53
- KRÄMER 2001. E. Krämer, Hermen bärtiger Götter. Klassische Vorbilder und Formen der Rezeption (Münster 2001)
- KRAMPEN 1991. M. Krampen, *Children's Drawings. Iconic Coding of the Environment* (New York 1991)
- KRAAY 1966. C.M. Kraay, *Greek Coins* (London 1966)
- KRESSIRER 2016. K. Kressirer, Das Greisenalter in der griechischen Antike. Untersuchung der Vasenbilder und Schriftquellen der archaischen und klassischen Zeit. Teilband I und II (Hamburg 2016)
- KREUZER 2017. B. Kreuzer, Panathenäische Preisamphoren und rotfigurige Keramik aus dem Heraion von Samos, *Samos 23* (Wiesbaden 2017)
- KRIEN 1955. G. Krien, *Der Ausdruck der antiken Theatermasken* (Diss. Wien 1955)
- KRIS 1965. E. Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art* <sup>3</sup>(New York 1965)
- KRON 1976. U. Kron, Die zehn attischen Phylenheroen. Geschichte, Mythos, Kult und Darstellungen, *AM Beih.* 5 (Berlin 1976)
- KRON 1998. U. Kron, Sickles in Greek Sanctuaries, in: R. Hägg (Hrsg.), *Ancient Greek Cult Practice from the Archaeological Evidence. Proceedings of the Fourth International Seminar on Ancient Greek Cult, organized by the Swedish Institute at Athens, 22–24 October 1993* (Stockholm 1998) 187-215
- KRUG 1968. A. Krug, Binden in der griechischen Kunst. Untersuchungen zur Typologie (6.-1. Jahrh. v. Chr.) (Hösel 1968)
- KRUMEICH 1997. R. Krumeich, *Bildnisse griechischer Herrscher und Staatsmänner im 5. Jh.v.Chr.* (München 1997)
- KRUMEICH – PECHSTEIN – SEIDENSTICKER 1999. R. Krumeich – N. Pechstein – B. Seidensticker (Hrsg.), *Das griechische Satyrspiel* (Darmstadt 1999)
- KULLMANN 1995. W. Kullmann, Die antiken Philosophen und das Lachen, in: S. Jäkel – A. Timonen (Hrsg.), *Laughter down the Centuries II* (Turku 1995) 79-98
- KULLMANN 2007. W. Kullmann, *Aristoteles. Über die Teile der Lebewesen, Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung* 17 (Darmstadt 2007)
- KUNISCH 1994. N. Kunisch, Über das rotfigurige Zeichnen, *Antk* 37, 1994, 81-90
- KUNISCH 1997. N. Kunisch, *Makron* (Mainz am Rhein 1997)
- KUNZE 1934. E. Kunze, *Orchomenos 3. Die Keramik der frühen Bronzezeit* (München 1934)
- KUNZE 1931. E. Kunze, *Orchomenos 2. Die neolithische Keramik* (München 1931)
- KUNZE 1998. M. Kunze, Karikaturen in der Antike, in: M. Kunze (Hrsg.), *Antike auf die Schippe genommen – Bilder und Motive aus der Alten Welt in der Karikatur, Ausstellungskatalog Stendal, Kassel und Graz* (Mainz am Rhein 1998) 35-43
- KUNZE-GÖTTE 2006. E. Kunze-Götte, *Myrte als Attribute und Ornament auf attischen Vasen* (Kilchberg 2006)
- KURKE 2007. L. Kurke, Visualizing the Choral: Epichoric Poetry, Ritual, and Elite Negotiation in Fifth-Century Thebes, in: Ch. Kraus et al. (Hrsg.), *Visualizing the Tragic. Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature* (Oxford 2007) 63-101
- KURTZ 1975. D.C. Kurtz, *Athenian White Lekythoi* (Oxford 1975)
- KYLE 1987. D.G. Kyle, *Athletics in Ancient Athens* (Leiden 1987)
- KYRIELEIS 1981. H. Kyrieleis, *Führer durch das Heraion von Samos* (Athen 1981)
- KYRIELEIS 1996. H. Kyrieleis, *Der große Kuros von Samos, Samos X* (Bonn 1996)
- L**
- LAMBERT 1998. S.D. Lambert, *The Phratries of Attica* <sup>2</sup>(Ann Arbor 1998)
- LAMBRINOUDAKIS 2018. V. Lambrinouidakis, Anfänge und Entwicklung des Asklepioskultes in Epidauros: Der „Apollonaltar“ und die Tholos, in: H. Frielinghaus – T.G. Schattner (Hrsg.), *ad summum templum architecturae. Forschungen zur antiken Architektur im Spannungsfeld der Fragestellungen und Methoden* (Möhnesee 2018) 125-138
- LANDMANN 1957. G.P. Landmann, *Xenophon. Das Gastmahl* (Hamburg 1957)

- LANG – MÜLLER – GEOMINY 2011. J. Lang – H.-P. Müller – W. Geominy (Hrsg.), Teuer und nichts wert? Fälschern griechischer Keramik auf der Spur, Ausstellungskatalog Leipzig (Leipzig 2011)
- LANGERBECK 1958. H. Langerbeck, Margites – Versuch einer Beschreibung und Rekonstruktion, HSCPh 63, 1958, 33-63
- LANGLOTZ 1932. E. Langlotz, Griechische Vasen in Würzburg (München 1932)
- LAPALUS 1930. E. Lapalus, Sur le sens des parodies de thèmes héroïques dans la peinture des vases du Cabirion Thébain, RA V 32, 1930, 65-88
- LAPALUS 1935. E. Lapalus, Vases Cabiriques du Musée National d'Athènes, RA VI 6, 1935, 8-28
- LARSEN 1955. J.A.O. Larsen, The Boeotian Confederacy and Fifth-Century Oligarchic Theory, TransactAmPhilAss 86, 1955, 40-50
- LASER 1987. S. Laser, Sport und Spiel, ArchHom 3 (Göttingen 1987)
- LATTANZI 1987. E. Lattanzi (Hrsg.), Il Museo Nazionale di Reggio Calabria (Rom 1987)
- LAUBSCHER 1982. H.P. Laubscher, Fischer und Landleute. Studien zur hellenistischen Genreplastik (Mainz am Rhein 1982)
- LAURENZI 1936. L. Laurenzi, Necropoli Ialiese (Scavi dell'anno 1934), CIRh 8 (Rodi 1936)
- LAWTON 2007. C.L. Lawton, Children in Classical Attic Votive Reliefs, in: Cohen – Rutter 2007, 41-60
- LAUFFER 1989. S. Lauffer, Griechenland. Lexikon der historischen Stätten. Von den Anfängen bis zur Gegenwart (München 1989)
- LAZZARINI 1973/74. M.L. Lazzarini, I nomi dei vasi Greci nelle iscrizioni dei vasi stessi, ArchCl 25/26, 1973/74, 341-375
- LAZZARINI 1976. M.L. Lazzarini, Le formule delle dediche votive nella Greca arcaica, MemLinc Ser. 8 19, 1976, 47-354
- LAWLER 1964. L.B. Lawler, The Dance in Ancient Greece (London 1964)
- LEAKE [1835] 1967. W.M. Leake, Travels in Northern Greece 2 (Amsterdam 1967) [Nachdruck der Originalausgabe von 1835]
- LEAR – CANTARELLA 2008. A. Lear – E. Cantarella, Images of Ancient Greek Pederasty. Boys were their gods (London – New York 2008)
- LEE 1997. K.H. Lee, Eusipides Ion (Warminster 1997)
- LEHMANN 1983. K. Lehmann, Samothrace. A Guide to the Excavations and the Museum (New York 1983)
- LEBESSI 1985. A. Λεμπέση, Τὸ ἱερὸ τοῦ Ἑρμῆ καὶ τῆς Ἀφροδίτης στὴ Σύμη Βιάννου I 1. Χάλκινα Κρητικὰ Τοιχεύματα (Athen 1985)
- LEBESSI 1992 a. A. Λεμπέση, Τὰ μέταλλα ζώδια τοῦ θηβαϊκοῦ Καβιρίου. Μία ἐρμηνευτικὴ πρόταση, EpetBoiotMel 2, 1995, 311-317
- LEBESSI 1992 b. A. Λεμπέση, Τα μέταλλα ζώδια του Θηβαϊκού Καβρίου, EpetBoiotMel 1, 1992, 1-19
- LEBESSI 2002. A. Λεμπέση, Τὸ ἱερὸ τοῦ Ἑρμῆ καὶ τῆς Ἀφροδίτης στὴ Σύμη Βιάννου III. Τὰ χάλκινα ἀνθρωπομόρφα εἰδώλια (Athen 2002)
- LEON 1965. Ch. Leon, Beobachtungsbuch 12 – MRB (1965); Kabirionarchiv des DAI Athen.
- LEVI 1964. P. Levi, A Kabirion Vase, JHS 84, 1964, 155-156
- LEYPOLD 2008. Ch. Leypold, Bankettgebäude in griechischen Heiligtümern (Wiesbaden 2008)
- LINDNER 2003. R. Lindner, Priesterinnen. Bildzeugnisse zum griechischen Götterkult, in: E. Klinger – St. Böhm – Th. Franz (Hrsg.), Geschlechterdifferenz, Ritual und Religion (Würzburg 2003) 53-77
- LINFERT 1967. A. Linfert, Die Deutung des Xenokrateiareliefs, AM 82, 1967, 149-157
- LIPPOLIS ET AL. 2007. E. Lippolis – M. Livadiotti – G. Rocco, Architettura greca. Storia e monumenti del mondo della polis dalle origini al V secolo (Mailand 2007)
- LISSARRAGUE 1990. F. Lissarrague, L'autre guerrier. Archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique (Paris 1990)
- LISSARRAGUE 1990 A. F. Lissarrague, Why Satyrs are Good to Represent, in: J.J. Winkler – F.I. Zeitlin (Hrsg.), Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context (Princeton 1990) 228-236
- LISSARRAGUE 1993. F. Lissarrague, On the Wildness of Satyrs, in: Th.H. Carpenter – Ch.A. Faraone (Hrsg.), Masks of Dionysus (Ithaca 1993) 207-220
- LISSARRAGUE 1996. F. Lissarrague, Frauen, Kästchen, Gefäße: Einige Zeichen und Metaphern, in: Reeder 1996, 91-101
- LISSARRAGUE 2009. F. Lissarrague, Vases grecs: à vos marques, in: A. Tsingarida (Hrsg.), Shapes and Uses of Greek Vases (7<sup>th</sup> – 4<sup>th</sup> centuries B.C.), Études d'archéologie (Brüssel 2009) 237-249
- LISSARRAGUE 2013. F. Lissarrague, La cité des satyres. Une anthropologie ludique (Athènes, VIe-Ve siècle avant J-C) (Paris 2013)
- LONSDALE 1993. St. Lonsdale, Dance and Ritual Play in Greek Religion (London 1993)
- LOEWENTHAL I/II/III 1950. E. Loewenthal, Plato. Sämtliche Werke I-III<sup>6</sup> (Heidelberg [1950])
- LORIMER 1903. H.L. Lorimer, The Country Cart of Ancient Greece, JHS 23, 1903, 132-151
- LOUCAS-DURIE 1992. E. Loucas-Durie, Some Comments on the Scene on the Cabiric Vase Athens NM 424, in: R. Hägg (Hrsg.), The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Periods. Proceedings of the First

- International Seminar on Ancient Greek Cult, Delphi 16–18. November 1990, Kernos Suppl. 1 (Athen 1992) 107-115
- LOW 2003. P. Low, Remembering War in Fifth-Century Greece: Ideologies, Societies, and Commemoration beyond Democratic Athens, *WorldA* 35, 2003, 98-111
- LOWE 1988. N.J. Lowe, Greek Stagecraft and Aristophanes, in: J. Redmond (Hrsg.), *Farce, Themes in Drama* 10 (Cambridge 1988) 33-52
- LOWENSTAM 2008. St. Lowenstam, *As Witnessed by Images. The Trojan War Tradition in Greek and Etruscan Art* (Baltimore 2008)
- LUCIE-SMITH 1981. E. Lucie-Smith, *Die Kunst der Karikatur* (Weingarten 1981)
- VON LÜCKEN 1921. G. von Lücken, *Griechische Vasenbilder. Ein neues Verfahren der Wiedergabe* (Berlin 1921)
- LÜDORF 2000. G. Lüdorf, *Typologie und Chronologie einer Leitform der attischen Gebrauchskeramik des 6.-1. Jahrhunderts v.Chr.* (Rahden/Westf. 2000)
- LULLIES 1940. R. Lullies, Zur boiotisch rotfigurigen Vasenmalerei, *AM* 65, 1940, 1-27
- LULLIES 1943. R. Lullies, Kabirionvasen, *Pantheon* 8, 1943, 182-185
- LULLIES 1968. R. Lullies, *Griechische Kunstwerke. Sammlung Ludwig, Aachen, Ausstellung Kassel 1968*, *Aachener Kunstblätter* 37, 1968, 132-133 Nr. 54
- LUNGU – DUPONT 2014. V. Lungu – P. Dupont, Imports and Local Imitations of Hellenistic Pottery in the North-west Black Sea Area: Hadra and Pseudo-Hadra Wares, in: P.G. Bilde – M.L. Lawall (Hrsg.), *Pottery, peoples and places: study and interpretation of Late Hellenistic pottery* (Aarhus 2014) 233-254
- LUPPE 1966. W. Luppe, Die Hypothese zu Kratinos' Dionysalexandros, *Philologus* 110, 1966, 169-193
- LUPPE 1986. W. Luppe, Zu drei Fragmenten aus Kratinos' ‚Dionysalexandros‘ (Fr. 44, 46, 47 K.-A.), *Philologus* 130, 1986, 141-142
- LUPU 2005. E. Lupu, *Greek Sacred Law. A Collection of New Documents* (NGSL) (Leiden 2005)

## M

- MA 2008. J. Ma, Chaironeia 338: Topographies of Commemoration, *JHS* 128, 2008, 72-91
- MAASS 1985. M. Maaß, *Wege zur Klassik. Führer durch die Antikenabteilung des Badischen Landesmuseums* (Karlsruhe 1985)
- MACDONALD 1979. B.M. MacDonald, *The Distribution of Attic Pottery from 450 to 375 B.C.: The Effects of Politics on Trade* (Ann Arbor 1979)
- MACKAY 1995. E.A. Mackay, Two Youths from Boiotia, in: J.M. Fossey (Hrsg.), *Boeotia Antiqua V. Studies on Boiotian Topography, Cults, and Terracottas* (Amsterdam 1995) 105-108
- MAFFRE 1975. J.J. Maffre, Collection Paul Canellopoulos: Vases béotiens, *BCH* 99, 1975, 409-520
- MAFFRE 1978. J.J. Maffre, Collection Paul Canellopoulos, 10. Vases béotiens 2, *BCH* 102, 1978, 263-284
- MALLWITZ – SCHIERING 1964. A. Mallwitz – W. Schiering, *Die Werkstatt des Pheidias in Olympia*, *OF* 5 (Berlin 1964)
- MALLWITZ 1972. A. Mallwitz, *Olympia und seine Bauten* (Darmstadt 1972)
- VON MANGOLDT 2013. B. von Mangoldt, *Griechische Heroenkultstätten in klassischer und hellenistischer Zeit* (Tübingen 2013)
- MANNACK 1999. T. Mannack, Review of “Herbert Hoffmann, *Sotades: Symbols of Immortality on Greek Vases*“, *AntJ* 79, 1999, 413
- MANDIS 1990. A.Γ. Μάντης, *Προβλήματα της εικονογραφίας των ιερειών και των ιερέων στην αρχαία ελληνική τέχνη* (Athen 1990)
- MARANGOU 1996. L.I. Marangou, *Ancient Greek Art. N.P. Goulandris Collection* (Athen 1996)
- MARINATOS 1967. S. Marinatos, *Kleidung, Haar- und Barttracht*, *ArchHom* 1 (Göttingen 1967)
- MARINATOS 1973. S. Marinatos, *Kreta, Thera und das mykenische Hellas* <sup>2</sup>(München 1973)
- MARINATOS 1995. N. Marinatos, *Circe and Liminality. Ritual Background and Narrative Structure*, in: O. Andersen (Hrsg.), *Homer's World. Fiction, Tradition, Reality* (Bergen 1995) 133-140
- MARINATOS 2002. N. Marinatos, *The Arkteia and the Gradual Transformation of the Maiden into a Woman*, in: *Gentili – Perusino* 2002, 29-42
- MARTIN 1951. R. Martin, *Recherches sur l'agora grecque. Études d'histoire et d'architecture urbaines* (Paris 1951)
- MARTIN 2019. K. Martin, *Religious Practices in Classical Thebes* (Master Virginia Polytechnic Institute and State University 2019) <[https://vtechworks.lib.vt.edu/bitstream/handle/10919/90890/Martin\\_KR\\_T\\_2019.pdf](https://vtechworks.lib.vt.edu/bitstream/handle/10919/90890/Martin_KR_T_2019.pdf)> (26.09.2020)
- MATHESON 1995. S.B. Matheson, *Polygnotos and Vase-Painting in Classical Athens* (Madison 1995)
- MATTHÄUS 1980. H. Matthäus, *Die Bronzegefäße der kretisch-mykenischen Kultur* (München 1980)
- MATTUSCH – DONOHUE – BRAUER 2006. C.C. Mattusch – A.A. Donohue – A. Brauer (Hrsg.), *Common Ground: Archaeology, Art, Science, and Humanities, Proceedings of the XVI<sup>th</sup> International Congress of Classical Archaeology* Boston, 23.-26. August 2003 (Exeter 2006)
- MAUSS 1979. M. Mauss, *Sociology and Psychology. Essays* (London 1979)
- MAZARAKIS AINIAN 1997. A. Mazarakis Ainian, *From Rulers' Dwellings to temples. Architecture, Religion, and Society in Early Iron Age Greece (1100-700 B.C.)* (Jonsered 1997)

- McDERMOTT 1938. W.C. McDermott, *The Ape in Antiquity* (o. O. 1938)
- MCNIVEN 1995. T. McNiven, *The Unheroic Penis: Otherness Exposed*, *Source* 15, 1995, 10-16
- MEILI-SCHNEEBELI 1997. E. Meili-Schneebeli, *Kinderbilder – Innere und äußere Wirklichkeit. Bildhafte Prozesse in Entwicklung, Lebenswelt und Psychotherapie des Kindes* (Zürich 1997)
- MELFI 2013. M. Melfi, *The Lithos and the Sea. Some Considerations on the Cult of the Greek Sanctuary at Kommos*, in: W.-D. Niemeier – O. Pilz – I. Kaiser (Hrsg.), *Kreta in der geometrischen und archaischen Zeit. Akten des Internatioalen Kolloquiums am Deutschen Archäologischen Institut, Abteilung Athen, 27.-29. Januar 2006* (München 2013)
- MENADIER 1995. B. Menadier, *The Sixth Century BC Temple and the Sanctuary and Cult of Hera Akraia, Perachora* (Ann Arbor 1995)
- MENDELSON 1991/1992. D. Mendelsohn, *Συνκεραυνόω. Dithyrambic Language and Dionysiac Cult*, *CIJ* 87, 1991/1992, 105-124
- MENNINGER 1958. K. Menninger, *Zahlwort und Ziffer. Eine Kulturgeschichte der Zahl 2. Zahlschrift und Rechnen* (Göttingen 1958)
- MERKLIN 1976. H. Merklin, *De oratore. Über den Redner. Lateinisch – Deutsch* (Stuttgart 1976)
- MERKER 1979. G.S. Merker, *Boeotian Pottery in Collections in Jerusalem*, *IEJ* 29, 1979, 160-170
- MERKER 2000. G.S. Merker, *The Sanctuary of Demeter and Kore. Terracotta Figurines of the Classical, Hellenistic, and Roman Periods, Corinth XVIII 4* (Princeton 2000)
- MERLIN 1928. A. Merlin, *Vases grecs du style géométrique au style a figures noires* (Paris 1928)
- METZGER ET AL. 1966. I. Metzger et al., *Vorläufiger Bericht der Sondiergrabungen in Eretria*, *Adelt* 21, 1966, Chron. 1, 214-231
- METZGER 1978. I.R. Metzger, *Gefäße mit Palmetten-Lotus-Dekor*, in: A. Altherr-Charon – C. Bérard (Hrsg.), *Eretria. Ausgrabungen und Forschungen VI* (Lausanne 1978) 63-79
- METZLER 1971. D. Metzler, *Porträt und Gesellschaft. Über die Entstehung des griechischen Porträts in der Klassik* (Münster 1971)
- MEYER 1986-1989. E. Meyer, *Pausanias in Griechenland. Delphoi* (Darmstadt 1986-1989)
- MEYER 1989. M. Meyer, *Alte Männer auf attischen Grabdenkmälern*, *AM* 104, 1989, 49-82
- MEYER 2002-2003. M. Meyer, *Dickbauchtänzer in Korinth und Athen*, *Talanta* 34-35, 2002-2003, 135-179
- MIELSCH 2005. H. Mielsch, *Griechische Tiergeschichten in der antiken Kunst* (Mainz am Rhein 2005)
- MILLER 1972. St.G. Miller, *Round Pegs in Square Holes*, *AJA* 76, 1972, 78-79
- MILLER 2004. St.G. Miller, *Ancient Greek Athletics* (New Haven 2004)
- MILLER 2005. M. Miller, *Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung. Dokumentation der Verluste V,1. Skulpturen, Vasen, Elfenbein und Knochen, Goldschmuck, Gemmen und Kameen* (Berlin 2005)
- MITCHELL 2002. A. Mitchell, *Comic Pictures in Greek Vase-Painting. Humour in the Polis and the Dionysian World in the Sixth and Fifth Centuries B.C.* (unpubl. Diss. Oxford 2002)
- MITCHELL 2004. A.G. Mitchell, *Humour in Greek Vase-Painting*, *RA* 2004, 3-33.
- MITCHELL 2005. W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (Chicago 2005)
- MITCHELL 2009. A.G. Mitchell, *Greek Vase-Painting and the Origins of Visual Humour* (Cambridge 2009)
- VON MÖLLENDORFF 1995. P. von Möllendorff, *Grundlagen einer Ästhetik der Alten Komödie. Untersuchungen zu Aristophanes und Michail Bachtin* (Tübingen 1995)
- VON MÖLLENDORFF 2002. P. von Möllendorff, *Aristophanes* (Hildesheim 2002)
- VON MÖLLENDORFF 2017. P. von Möllendorff, *Antike Komödie*, in: U. Wirth (Hrsg.), *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch* (Stuttgart 2017) 178-183
- MOLINARI – SISI 2016. N.J. Molinari – N. Sisci, *Sinews of Acheloios. A Comprehensive Catalog of the Bronze Coinage of the Man-Faces Bull with Essays on Origin and Identity* (Oxford 2016)
- MOON – BERGE 1979. W.G. Moon – L. Berge (Hrsg.), *Greek Vase-Painting in Midwestern Collections. Ausstellungskatalog The Art Institute Chicago* (Chicago 1979)
- MOORE 1997. M.B. Moore, *Attic Red-figured and White-ground Pottery*, *Agora* 30 (Princeton 1997)
- MORAW 1998. S. Moraw, *Die Mänade in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v.Chr.* (Mainz am Rhein 1998)
- MORENZ 1954. S. Morenz, *Ptah – Hephaistos, der Zwerg. Beobachtungen zur Frage der Interpretatio Graeca in der ägyptischen Religion*, in: W. Müller (Hrsg.), *Festschrift für Friedrich Zucker zum 70. Geburtstag* (Berlin 1954) 275-290
- MORET 1991. J.-M. Moret, *Circé tisseuse sur les vases du Cabirion*, *RA* 1991, 227-266
- MORTENSEN 1991. K.V. Mortensen, *Form and Content in Children's Human Figure Drawings. Development, Sex Differences, and Body Experience* (New York 1991)
- MRASS 2005. M. Mrass, *Gesten und Gebärden. Begriffsbestimmung und –verwendung in Hinblick auf kunsthistorische Untersuchungen* (Regensburg 2005)
- MÜLLER 1808. A. Müller, *VII. Ironie, Lustspiel, Aristophanes, Phöbus* 4, 1808, 56-67
- MÜLLER 1968. G. Müller, *Bemerkungen zur Rolle des Hässlichen in Poesie und Poetik des klassischen Griechentums*, in: H.R. Jauß (Hrsg.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen* (München 1968) 13-21

- MÜLLER 1995. St. Müller, Das Volk der Athleten. Untersuchungen zur Ideologie und Kritik des Sports in der griechisch-römischen Antike (Trier 1995)
- MÜLLER-ZEIS 1994. R. Müller-Zeis, Griechische Bauopfer und Gründungsdepots (Saarbrücken 1994)
- MUNN 1997. M. Munn, Thebes and Central Greece, in: L. Tritle (Hrsg.), The Greek World in the Fourth Century. From the Fall of the Athenian Empire to the successors of Alexander (London 1997) 66-106
- MURPHY 1972. Ch.T. Murphy, Popular Comedy in Aristophanes, *AJPh* 93, 1972, 169-189
- MURRAY 1990. O. Murray, Symptotic History, in: O. Murray (Hrsg.), *Sympotica. A Symposium on the Symposium*, Symposium Oxford 1984 (Oxford 1990) 3-13
- MUTH 2008. S. Muth, Gewalt im Bild. Das Phänomen der medialen Gewalt im Athen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. (Berlin 2008)
- MYLONAS 1961. G.E. Mylonas, Eleusis and the Eleusinian Mysteries (Princeton 1961)
- MYLONOPOULOS 2010. J. Mylonopoulos, Odysseus with a Trident? The Use of Attributes in Ancient Greek Imagery, in: J. Mylonopoulos (Hrsg.), *Divine Images and Human Imaginations in Ancient Greece and Rome* (Leiden 2010) 171-203

## N

- NAEREBOUT 1997. F.G. Naerebout, Attractive Performances. Ancient Greek Dance. Three Preliminary Studies (Amsterdam 1997)
- NAEREBOUT 1995. F.G. Naerebout, Texts and Images as Sources for the Study of Dance in Ancient Greece, *Pharos* 3, 1995, 23-40
- NAUCK 1889. A. Nauck, *Tragicorum Graecorum fragmenta* (Leipzig 1889)
- NEILS 1987. J. Neils, *The Youthful Deeds of Theseus* (Rom 1987)
- NESSLRATH 1990. H.-G. Nesselrath, *Die attische Mittlere Komödie. Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte* (Berlin 1990)
- NEUGEBAUER 1932. K.A. Neugebauer, *Führer durch das Antiquarium II. Vasen* (Berlin 1932)
- NEUGEBAUER – KERN 1937. K.A. Neugebauer – O. Kern, Archäologische Gesellschaft zu Berlin. Außerordentliche Sitzung am 22. Juni 1937. Darstellungen der Göttermutter in Boiotien, *AA* 1937, 466-475
- NEUTSCH 1948. B. Neutsch (Hrsg.), *Die Welt der Griechen im Bilde der Originale der Heidelberger Universitäts-sammlung* (Heidelberg 1948)
- NIELSEN 2002. I. Nielsen, *Cultic Theatres and Ritual Drama* (Aarhus 2002)
- NIEMEIER 2006. W.-D. Niemeier, Kalapodi, *AA* 2006/2, 166-168
- NIEMEIER 2007. W.-D. Niemeier, Kalapodi, *AA* 2007/2, 212-214
- NIEMEIER 2008. W.-D. Niemeier, Kalapodi, *AA* 2008/2, 99-102
- NIEMEIER 2017. W.-D. Niemeier, The Oracle Sanctuary of Apollo at Abai (Kalapodi) from the Bronze to the Iron Age, in: A. Mazarakis Ainian (Hrsg.), *Regional stories towards a new perception of the early Greek world* (Volos 2017) 323-342
- NILSSON 1952. M.P. Nilsson, Archaic Greek Temples with Fire-places in their interior [1923], *Opuscula Selecta II* (Lund 1952) 704-710
- NOBLE 1988. J.V. Noble, *The Techniques of Painted Attic Pottery. Revised Edition* (London 1988)
- NOWAK 2018. C. Nowak, Die Entdeckung der ‚Wirklichkeit‘ in der griechischen Kunst, in: C. Nowak – L. Winkler-Horaček (Hrsg.), *Auf der Suche nach der Wirklichkeit. Realismen in der griechischen Plastik* (Rahden/Westf. 2018) 7-15

## O

- OAKLEY – SINOS 1993. J.H. Oakley – R.H. Sinos, *The Wedding in Ancient Athens* (Madison 1993)
- OAKLEY – COULSON – PALAGIA 1997. J.H. Oakley – W.D.E. Coulson – O. Palagia, *Athenian Potters and Painters, Proceedings of a Conference, 1. – 4.12.1994 Athen* (Exeter 1997)
- OAKLEY 2004. J.H. Oakley, *Picturing Death in Classical Athens. The Evidence of the White Lekythoi* (Cambridge 2004)
- OENBRINK 1996. W. Oenbrink, Ein ‚Bild im Bild‘-Phänomen – Zur Darstellung figürlich dekoriertes Vasen auf bemalten attischen Tongefäßen, *Hephaistos* 14, 1996, 81-134
- OESTERLE 2017. G. Oesterle, Das Groteskkomische, in: U. Wirth (Hrsg.), *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch* (Stuttgart 2017) 35-42
- OLSON 1999. S.D. Olson, Kleon's Eyebrows and Late 5<sup>th</sup> Century Comic Portrait-masks, *CQ N.S.* 49, 1999, 320-321
- ORLANDINI 1972. P. Orlandini, Aspetti dell'arte indigena in Magna Grecia, in: P. Romanelli (Hrsg.), *Le genti non greche della Magna Grecia, Atti dell'undicesimo convegno di studi sulla Magna Grecia, Tarent 10.-15. Oktober 1971* (Neapel 1972) 273-308
- ORSI 1913. P. Orsi, Scavi in Calabria nel 1913 (relazione preliminare), *Locri Epizephyrii, NSc Suppl.* 1913, 3-54

## P



- PALME-KOUFA 1996. A. Palme-Koufa, Die Graffiti auf der Keramik, in: R.S. Felsch (Hrsg.), Kalapodi. Ergebnisse der Ausgrabungen im Heiligtum der Artemis und des Apollon von Hyampolis in der antiken Phokis I (Mainz am Rhein 1996) 271-331
- PANDERMALIS 1969. D. Pandermalis, Untersuchungen zu den klassischen Strategenporträts (Diss. Freiburg i. Br. 1969)
- PANVINI 2005. R. Panvini, Le ceramiche attiche figurate del Museo Archeologico di Caltanissetta (Bari 2005)
- PAOLETTI 1998. O. Paoletti, Frammenti di uno skyphos cabirico, in: G. Capecchi (Hrsg.), In memoria di Enrico Paribeni I (Rom 1998) 319-324
- PAPALEXANDROU 2008. N. Papalexandrou, Boiotian Tripods. The Tenacity of a Panhellenic Symbol in a Regional Context, *Hesperia* 77, 2008, 251-282
- PAPE 1954. W. Pape, Griechisch-Deutsches Handwörterbuch (Graz 1954)
- PARIS 1891. P. Paris, Élatée. La ville. Le temple d' Athéna Cranaia (Paris 1891)
- PAPACHATZIS 1981. Ν.Δ. Παπαχατζής, Βοιωτικά καὶ Φωκικά. Πανσανίου Ἑλλάδος Περιήγησις 9-10<sup>2</sup> (Athen 1981)
- PAPE 1954. W. Pape, Griechisch-Deutsches Handwörterbuch<sup>2</sup> (Graz 1954)
- PAPPADAKIS 1911. Ν.Γ. Παππαδάκις, Ἀνασκαφαὶ τάφων ἐν Βοιωτίᾳ, *Praktika* 1911, 54-132
- PATERA 2014. M. Patera, Figures grecques de l'épouvante de l'antiquité au présent (Leiden 2014)
- PATTON 1992. K.Ch. Patton, When the High Gods Pour Out Wine: A Paradox of Ancient Greek Iconography in Comparative Context (Ann Arbor 1992)
- PAUL-ZINSERLING 1994. V. Paul-Zinserling, Der Jena-Maler und sein Umkreis (Mainz am Rhein 1994)
- PAUL-ZINSERLING 2000. V. Paul-Zinserling, *Rez. zu Hoffmann* 1997, *Gnomon* 72, 2000, 704-707
- PAYNE 1940. H. Payne, Perachora. The Sanctuaries of Hera Akraia and Limenia. Excavations of the British School of Archaeology at Athens 1930-1933. Architecture, Bronzes, Terracottas (Oxford 1940)
- PEEK 1941. W. Peek, Inschriften – Ostraka – Fluchtafeln, *Kerameikos*. Ergebnisse der Ausgrabungen 3 (Berlin 1941)
- PEKRIDOU-GORECKI 1989. A. Pekridou-Gorecki, Mode im antiken Griechenland (München 1989)
- PELAGATTI 1959. P. Pelagatti, Vasi di fabbriche della Beozia, *ArchCl* 11, 1959, 70-76
- PELAGATTI 1962. P. Pelagatti, Nuovi vasi di fabbriche della Beozia, *ArchCl* 14, 1962, 33-45
- PELAGATTI 1995. P. Pelagatti, Vasi beotici a figure rosse. Il Pittore di Argos, *BdA* 80, 1995, 33-48
- PEREDOLSKAJA 1964. A.A. Peredolskaja, Attische Tonfiguren aus einem südrussischen Grab, *AntK Beih.* 2 (Olten 1964)
- PERROT – CHIPIEZ 1914. G. Perrot – Ch. Chipiez, La Grèce archaïque: la céramique d'Athènes, *Histoire de l'art dans l'antiquité: Egypte, Assyrie, Perse, Asie Mineure, Grèce, Étrurie, Rome* 10 (Paris 1914)
- PESCHEL 1987. I. Peschel, Die Hetäre bei Symposion und Komos in der attisch-rotfigurigen Vasenmalerei des 6.-4. Jahrhunderts v.Chr. (Frankfurt am Main 1987)
- PETRAKOS 1961-1962. Β.Χ. Πετράκος, Εὔβοια. Ἐπέτρια, *Adelt* 1961-1962, 144-157
- PEVNICK 2014. S.D. Pevnick, Good Dog, Bad Dog: A Cup by the Triptolmos Painter, in: J.H. Oakley (Hg.), *Athenian Potters and Painters III* (Exeter 2014) 155-164
- PFEIFF 1997. K.A. Pfeiff, Pindar. Übertragung, Einführung und Erläuterungen (Tübingen 1997)
- PFISTERER-HAAS 1989. S. Pfisterer-Haas, Darstellungen alter Frauen in der griechischen Kunst (Frankfurt am Main 1989)
- PFISTERER-HAAS 2006. S. Pfisterer-Haas, Penelope am Webstuhl. Die Macht der Gewänder, in: I. Kader (Hrsg.), *Penelope rekonstruiert. Geschichte und Deutung einer Frauenfigur*, *Ausstellungskatalog München* (München 2006) 97-119
- PFUHL 1923. E. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen (München 1923)
- PHILIPPAKI 1967. B. Philippaki, *The Attic Stamnos* (Oxford 1967)
- PHILIPPAKI 1975. B. Philippaki, *Vases of the National Archaeological Museum of Athens* (Athen ca. 1975)
- PHILLIPS 1959. E.D. Phillips, The Comic Odysseus, *GaR* 6, 1959, 58-67
- PICKARD-CAMBRIDGE 1968. A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*<sup>2</sup> (Oxford 1968)
- PIMPL 1997. H. Pimpl, Perirrhanteria and Louteria. Entwicklung und Verwendung großer Marmor- und Kalksteinbecken auf figürlichem und säulenartigem Untersatz in Griechenland (Berlin 1997)
- PINKWART 1972. D. Pinkwart, Hellenistisch-römische Bleiglasurkeramik aus Pergamon, in: E. Boehringer, *Pergamensische Forschungen I* (Berlin 1972) 140-163
- PIROVANO 1980-81. F. Pirovano, Kalathos e kiste nel culto urbano, *AttiCantCl* 11, 1980-81, 171-174
- PLATON – FEYEL 1938. N. Platon – M. Feyel, Inventaire sacré de Thespies trouvé à Chostia (Béotie), *BCH* 62, 1938, 148-166
- PLEKET 1974. H.W. Pleket, Zur Soziologie des antiken Sports, *MededNedRome* 1, 1974, 57-87
- PLUM 1998. A. Plum, Die Karikatur im Spannungsfeld von Kunstgeschichte und Politikwissenschaft. Eine ikonologische Untersuchung zu Feindbildern in Karikaturen (Aachen 1998)
- POLLARD 1977. J. Pollard, *Birds in Greek Life and Myth* (London 1977)
- PRANGE 1989. H. Prange, Der Graue Kranich. *Grus grus* (Wittenberg 1989)
- PRICE – HONGO 2020. M. Price – H. Hongo, The Archaeology of Pig Domestication in Eurasia, *Journal of Archaeological Research* 28, 2020, 557-615

- PRITCHETT 1958. W.K. Pritchett, Observations on Chaironeia, *AJA* 62, 1958, 307-311
- PROTZMANN 1977A. H. Protzmann, Realismusproblem und Entwicklung des Realitätsverständnisses in der griechischen Kunst, in: M. Kunze (Hrsg.), *Beiträge zum antiken Realismus* (Berlin 1977) 13-38
- PROTZMANN 1977B. H. Protzmann, Realismus und Idealität in Spätclassik und Frühhellenismus. Ein Kapitel künstlerischer Problemgeschichte der Griechen, *JdI* 92, 1977, 169-203
- PRUDHOMMEAU 1965/66. G. Prudhommeau, *La danse Greque antique I. Livre I, II, III* (Paris 1965); G. Prudhommeau, *La danse Greque antique II. Annexes et planches* (Paris 1966)
- PULSINGER 2001. B. Pulsinger, Spiralaugenperlen aus dem Artemision von Ephesos, in: U. Muss (Hrsg.), *Der Kosmos der Artemis von Ephesos* (Wien 2001) 209-217

## R

- RAAB 1972. I. Raab, *Zu den Darstellungen des Parisurteils in der griechischen Kunst* (Frankfurt am Main 1972)
- RACKHAM 1983. O. Rackham, Observations on the Historical Ecology of Boeotia, *BSA* 78, 1983, 291-351
- RADT 2002. St. Radt, *Strabons Geographika I. Prolegomena. Buch I-IV: Text und Übersetzung* (Göttingen 2002)
- RAECK 1981. W. Raeck, Zum Barbarenbild in der Kunst Athens im 6. und 5. Jh. v. Chr. (Bonn 1981)
- RAGAVIS – PATRIKOS – ANTONIADIS 1880. Α.Π. Παγκαβίης – Ι. Πατρικός – Γ.Ε. Αντωνιάδης, *Praktika* 1880, 1-35
- RAMBACH 2002. J. Rambach, Dörfelds Bau VII in der Altis von Olympia. Ein früheisenzeitliches Apsidenhaus und „Haus des Oinomaos“, *JdI* 2002, 119-134
- REEDER 1996. E.D. Reeder (Hrsg.), *Pandora. Frauen im klassischen Griechenland*, Ausstellungskatalog Basel (Mainz am Rhein 1996)
- REINACH 1924. S. Reinach, *Monuments nouveaux de l'art antique* (Paris 1924)
- REVERMANN 1997. M. Revermann, Cratinus' *Διονυσιαλέξανδρος* and the Head of Pericles, *JHS* 117, 1997, 197-200
- RHODES 2016. P.J. Rhodes, Boiotian Democracy?, in: S.D. Gartland (Hg.), *Boiotia in the Fourth Century B.C.* (Philadelphia 2016) 59-64
- RICCOBONI 1954. F. Riccoboni, *Die Schauspielkunst. «L'Art du théâtre · 1750»*. Übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing (Berlin 1954)
- RICE 1987. P.M. Rice, *Pottery Analysis. A Sourcebook* (Chicago 1987)
- RICHARDSON 1933/1969. B.E. Richardson, *Old Age Among the Ancient Greeks. The Greek Portrayal of Old Age in Literature, Art, and Inscription. With a Study of the Duration of Life Among the Ancient Greeks on the Basis of Inscriptional Evidence* (New York 1969, Repr. Baltimore 1933)
- RICHTER 1909. G.M.A. Richter, Department of Classical Art: The Accessions of 1908. II. Marbles, *BMetrMus* 4, 1909, 62-65
- RICHTER 1936. G.M.A. Richter, *Red-Figured Athenian Vases in the Metropolitan Museum of Art* (New Haven 1936)
- RICHTER 1953. G.M.A. Richter, *The Metropolitan Museum of Art. Handbook of the Greek Collection* (Cambridge 1953)
- RICHTER 1970. G.M.A. Richter, *Kouroi. A Study of the Development of the Kouros Type in Greek Sculpture*<sup>3</sup> (New York 1970)
- RICHTER – MILNE 1935. G.M.A. Richter – M.J. Milne, *Shapes and Names of the Athenian Vases* (New York 1935)
- RIETHMÜLLER 1999. J.W. Riethmüller, *Bothros* and Tetrastyle: the *Heroon* of Asclepius in Athens, in: R. Hägg (Hrsg.), *Ancient Greek Hero Cult. Proceedings of the Fifth International Seminar on Ancient Greek Cult*, organized by the Department of Classical Archaeology and Ancient History, Göteborg University, 21–23 April 1995 (Stockholm 1999) 123-143
- RIETHMÜLLER I/II 2005. J.W. Riethmüller, *Asklepios. Heiligtümer und Kulte*, *Studien zu antiken Heiligtümern* 2/1 (Heidelberg 2005); 2/2 (Heidelberg 2005)
- RISSER 2015. M.K. Risser, City, Sanctuary, and Feast. Dining Vessels from the Archaic Reservoir in the Sanctuary of Poseidon, in: E.R. Gebhard – T.E. Gregory (Hg.), *Bridge of the Untiring Sea. The Corinthian Isthmus from Prehistory to Late Antiquity*, *Hesperia Suppl.* 2015, 83-96
- RITTER 1940. J. Ritter, Über das Lachen, *Blätter für Deutsche Philosophie* 14, 1940, 1-21
- RITTER 2002. S. Ritter, Bildkontakte. Götter und Heroen in der Bildsprache griechischer Münzen des 4. Jahrhunderts v. Chr. (Berlin 2002)
- ROBERT 1939. F. Robert, *Thymélè. Recherches sur la signification et la destination des Monuments circulaires dans l'Architecture religieuse de la Grèce* (Paris 1939)
- ROBERTSON 1993. N. Robertson, Athens' Festival of the New Wine, *HarvStClPhil* 95, 1993, 197-250
- RODENWALDT 1913. G. Rodenwaldt, Thespische Reliefs, *JdI* 28, 1913, 309-339
- ROESCH – TAILLARDAT 1966. P. Roesch – J. Taillardat, *L'inventaire sacré de Thespies. L'alphabet attique en Béotie*, *RevPhil* 40 1966, 70-87
- ROESCH 1971. P. Roesch, Une Loi fédérale Béotienne sur la préparation militaire, in: *Actes of the Fifth International Congress of Greek and Latin Epigraphy*, Cambridge 1967 (Oxford 1971) 81-88
- ROESCH 1985. P. Roesch, Les taureaux de bronze du Kabirion de Thèbes et L'écriture archaïque béotienne, in: J.M. Fossey – H. Giroux, *Actes du Troisième Congrès International sur la Béotie Antique*, 31.10.-4.11.1979 (Amsterdam 1985) 135-151

- ROLLER 1994. D.W. Roller, Boiotians in South Italy: Some Thoughts, in: J.M. Fossey (Hrsg.), Proceedings of the 7<sup>th</sup> International Congress on Boiotian Antiquities, Boiotian (and other) Epigraphy, Boeotia Antiqua IV (Amsterdam 1994) 63-70
- ROLLEY 1986. C. Rolley, Les bronzes grecs: Recherches récentes, RA 1986, 377-391
- ROMAGNOLI 1907. E. Romagnoli, Nimfe e Cabiri, Ausonia 2, 1907, 141-185
- RÖSLER 1986. W. Rösler, Michail Bachtin und die Karnevalskultur im antiken Griechenland, QuadUrban N.S. 23, 1986, 25-44
- RÖSLER 1993. W. Rösler, Über Aischrologie im archaischen und klassischen Griechenland, in: S. Döpp (Hrsg.), Karnevaleske Phänomene in antiken und nachantiken Kulturen und Literaturen, Kolloquium Bochum 1992 (Trier 1993) 75-97
- ROLFE 1891. J.C. Rolfe, An Inscribed Kotylos from Boeotia, HarvStCIPhil 2, 1891, 89-101
- ROSE 1993. M.A. Rose, Parody: Ancient, Modern, and Post-modern (Cambridge 1993)
- ROSEN 1988. R.M. Rosen, Old Comedy and the Iambographic Tradition (Atlanta 1988)
- ROSEN 2001. E. Rosen, Grotteske, in: K. Barck et al., Ästhetische Grundbegriffe 2 (Stuttgart 2001) 876-900
- ROSS 1851. L. Ross, Wanderungen in Griechenland im Gefolge des Königs Otto und der Königin Amalie (Halle 1851)
- ROTROFF 1977. S. Rotroff, The Parthenon Frieze and the Sacrifice to Athena, AJA 81, 1977, 379-382
- ROTROFF 1997. S. Rotroff, Hellenistic Pottery: Athenian and Imported Wheelmade Tableware, Agora 29 (Princeton 1997)
- ROUSE 1902. W.H.D. Rouse, Greek Votive Offerings. An Essay in the History of Greek Religion (Cambridge 1902)
- ROWE 1952. A. Rowe, Cyrenaican Expeditions of the University of Manchester 1955, 1956, 1957. An Account of the Excavated Areas of the Cemeteries at Cyrene and of Objects found in 1952 (Manchester 1959)
- RUMPF 1953. A. Rumpf, Malerei und Zeichnung, HdArch VI 4,1 (München 1953) 118-119
- RÜCKERT 1995. B. Rückert, Hermen auf der Agora von Athen, in: K. Stemmer, Standorte. Kontext und Funktion antiker Skulptur, Ausstellung Berlin 1994/95 (Berlin 1995) 290-292
- RÜCKERT 1998. B. Rückert, Die Herme im öffentlichen und privaten Leben der Griechen. Untersuchungen zur Funktion der griechischen Herme als Grenzmal, Inschriftenträger und Kultbild des Hermes (Regensburg 1998)
- RUDOLPH 1971. W.W. Rudolph, Die Bauchlekythos. Ein Beitrag zur Formgeschichte der attischen Keramik des 5. Jahrhunderts v. Chr. (Bloomington 1971)
- RUMPF 1953. A. Rumpf, Malerei und Zeichnung, HdArch VI 4,1 (München 1953)
- RUMSCHEID 2006. F. Rumscheid, Die figürlichen Terrakotten von Priene. Fundkontexte, Ikonographie und Funktion in Wohnhäusern und Heiligtümern im Licht antiker Parallelfunde, Priene 1 (Wiesbaden 2006)
- RÜHFEL 2003. Rühfel 2003. H. Rühfel, Begleitet von Baum und Strauch. Griechische Vasenbilder (Würzburg 2003)

## S

- SABETAI 1998. V. Sabetai, Marriage Boiotian Style, Hesperia 67, 1998, 323-334
- SABETAI 2000. B. Σαμπέται, Παιδικές ταφές Ακραφίας, EpetBoiotMel 3, 2000, 494-535
- SABETAI 2012. V. Sabetai, Looking at Athenian Vases Through the Eyes of the Boeotians: Copies, Adaptions and Local Creations in the Social and Aesthetic Culture of an Attic Neighbour, in: St. Schmidt – A. Stähli (Hrsg.), Vasenbilder im Kulturtransfer – Zirkulation und Rezeption griechischer Keramik im Mittelmeerraum, Beih. CVA 5 (München 2012) 121-137
- SABETAI 2012A. V. Sabetai, Boeotian red-figured vases: Observations on their contexts and settings, in: S. Schierup – B. Bundgaard Rasmussen (Hrsg.), Red-figure Pottery in its Ancient Setting (Aarhus 2012) 81-98
- SABETAI 2014. V. Sabetai, Sacrifice, Athletics, Departures and the Dionysiac Thiasos in the Boeotian City of Imagines, in: Schierup – Sabetai 2014, 13-37
- SABETAI 2019. V. Sabetai, Pan, God of Wilderness, in Boeotian Landscapes: Fear, Laughter and Coming of Age, Mythos. Rivista di Storia delle Religioni 13, 2019 <<https://doi.org/10.4000/mythos.1379>> (29.09.2020)
- SABETAI – AVRONIDAKI 2018. V. Sabetai – Ch. Avronidaki, The Six's Technique in Boiotia: Regional Experiments in Technique and Iconography, Hesperia 87, 2018, 311-385
- SACHS 2012. G. Sachs, Die Jagd im atnien Griechenland. Mythos und Wirklichkeit (Hamburg 2012)
- SALAPATA 1997. G. Salapata, Hero Warriors from Corinth and Lakonia, Hesperia 66, 1997, 245-260
- SALMON 1994. P. Salmon, L'image du noir dans l'antiquité gréco-romaine, in: M. Sordi (Hrsg.), Emigrazione e immigrazione nel mondo antico, Contributo dell'Istituto di storia antica 7 (Mailand 1994) 283-302
- SAGA – KEAR 1990. T. Saga – J. Kear, Schwäne (München 1990)
- ŞAHİN 1972. M.Ç. Şahin, Die Entwicklung der griechischen Monumentalaltäre (Bonn 1972)
- SAKELLARAKI 1995. E.S. Sakellarakis, Eretria. Site and Museum (Athen 1995)
- SANNIBALE 2007. M. Sannibale, The Vase Collection of the Gregorian Etruscan Museum. An Attempt to Reconcile History of Restoration, Philological Aims and Aesthetics, in: Bentz – Kästner 2007, 49-55

- SAVVOPOULOS 2017. K. Savvopoulos, Two Hadra Hydriae in the Collection of the Patriarchal Sacristy in Alexandria, *Journal of Hellenistic Pottery and Material* 2, 2017, 129-134
- SAWYER – GOLDSTEIN 2019. J.E. Sawyer – T. Goldstein, Can Guided Play and Storybook Reading Promote Children's Drawing Development?, *Empirical Studies of Arts* 37, 2019, 32-59
- SCHACHTER 1981. A. Schachter, Cults of Boeotia 1. Acheloos to Hera, *BICS Suppl.* 38, 1 (London 1981)
- SCHACHTER 1986. A. Schachter, Cults of Boeotia 2. Herakles to Poseidon, *BICS Suppl.* 38, 2 (London 1986)
- SCHACHTER 1994. A. Schachter, Cults of Boeotia 3. Potnia to Zeus. Cults of Deities Unspecified by Name, *BICS Suppl.* 38, 3 (London 1994)
- SCHACHTER 1996. A. Schachter, Reconstructing Thespiai, in: A. Hurst – A. Schachter (Hg.), *La montagne des Muses* (Genf 1996) 99-126
- SCHACHTER 2003. A. Schachter, Evolutions of a Mystery Cult: the Theban Kabiroi, in: M.B. Cosmopoulos (Hrsg.), *Greek Mysteries. The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults* (London 2003) 112-142
- SCHACHTER 2016. A. Schachter, Toward a Revised Chronology of the Theban Magistrates' Coins, in: S.D. Garland (Hg.), *Boiotia in the Fourth Century B.C.* (Philadelphia 2016) 42-58
- SCHÄFER 1997. A. Schäfer, *Unterhaltung beim griechischen Symposion* (Mainz am Rhein 1997)
- SCHAPIRO 1973. M. Schapiro, *Words and Pictures: on the Literal and Symbolic in the Illustration of a Text* (Den Haag 1973)
- SCHAUENBURG 1962. K. Schauenburg, *Ars Antiqua AG.*, Luzern, Auktion 6, 7. Dezember 1962 (Luzern 1962)
- SCHAUENBURG 1969. K. Schauenburg, *Jagddarstellungen auf griechischen Vasen* (Hamburg 1969)
- SCHAUENBURG 1976. K. Schauenburg, *Erotenspiele Teil 1*, *AntW* 7, 3, 1976, 39-52
- SCHAUENBURG 1983. K. Schauenburg, *Eros im Tempel?*, *AA* 1983, 599-606
- SCHAUENBURG 1987. K. Schauenburg, *Flügelgestalten auf unteritalischen Grabvasen*, *JdI* 102, 1987, 199-232
- SCHAEFFER 1992. C. Scheffer, Boeotian Festival Scenes: Competition, Consumption and Cult in Archaic Black Figure, in: R. Hägg (Hrsg.), *The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Periods. Proceedings of the First International Seminar on Ancient Greek Cult, Delphi 16–18. November 1990*, *Kernos Suppl.* 1 (Athen 1992) 117-141
- SCHAEFFER 1993. C. Scheffer, Why Boeotian? Reflections on the Boeotian Silhouette Group, in: *From the Gustavianum Collections in Uppsala 3. The Collection of Classical Antiquities (Antiksamlingen). Studies of selected objects*, *Boreas* 22 (Uppsala 1993) 75-87
- SCHAEFOLD 1934. K. Schefold, *Untersuchungen zu den Kertscher Vasen* (Berlin 1934)
- SCHAEFOLD – JUNG 1988. K. Schefold – F. Jung, *Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst* (München 1988)
- SCHIEBLER 1994. I. Scheibler, *Griechische Malerei der Antike* (München 1994)
- SCHIEBLER 1995. I. Scheibler, *Griechische Töpferkunst. Herstellung, Handel und Gebrauch der antiken Tongefäße<sup>2</sup>* (München 1995)
- SCHIEIN 1995. S.L. Schein, Female Representations and Interpreting the *Odyssey*, in: B. Cohen (Hrsg.), *The Distaff Side. Representing the Female in Homer's Odyssey* (New York 1995) 17-27
- SCHIERING 1983. W. Schiering, *Die griechischen Tongefäße. Gestalt, Bestimmung und Formenwandel<sup>2</sup>* (Berlin 1983)
- SCHIERUP – SABETAI 2014. S. Schierup – V. Sabetai (Hrsg.), *The Regional Production of Red-figure Pottery: Greece, Magna Grecia and Etruria*, *Gösta Enbom Monographs* 4 (Aarhus 2014)
- SCHILARDI I/II 1977. D.U. Schilardi, *The Thespian Polyandron, 424 B.C. The Excavation and Finds from a Thespian State Burial I/II* (Diss. Princeton University 1977)
- SCHILD-XENIDOU 1972. W. Schild-Xenidou, *Boiotische Grab- und Weihreliefs archaischer und klassischer Zeit* (München 1972)
- SCHILD-XENIDOU 1997. V. Schild-Xenidou, *Zur Bedeutung von Jägern und Epheben auf griechischen Grabreliefs*, *AM* 112, 1997, 247-268
- SCHILD-XENIDOU 2008. V. Schild-Xenidou, *Corpus der boiotischen Grab- und Weihreliefs des 6. bis 4. Jahrhunderts v. Chr.* (Mainz am Rhein 2008)
- SCHLEIFFENBAUM 1991. H.E. Schleiffenbaum, *Der griechische Volutenkrater* (Frankfurt 1991)
- SCHLESIER 2001. R. Schlesier, *Dionysos in der Unterwelt. Zu den Jenseitskonstruktionen der bakchischen Mysterien*, in: R. von den Hoff – St. Schmidt (Hrsg.), *Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (Stuttgart 2001) 157-172
- SCHLESIER 2008. R. Schlesier, *Dionysos als Ekstasegott*, in: R. Schlesier – A. Schwarzmaier (Hrsg.), *Dionysos. Verwandlung und Ekstase* (Regensburg 2008) 29-41
- SCHLESIER 2011. R. Schlesier, *Der bakchische Gott*, in: R. Schlesier (Hrsg.), *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism* (Berlin/Boston 2011) 173-202
- SCHLOTT 2015. K. Schlott, *Bechern für Kabiros*, in: J.-A. Dickmann – A. Heinemann (Hrsg.), *Vom Trinken und Bechern. Das antike Gelage im Umbruch. Ausstellungskatalog Freiburg* (Freiburg 2015) 49-56
- SCHLOTT 2017. K. Schlott, *Bildende Kunst in der Antike*, in: U. Wirth (Hrsg.), *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch* (Stuttgart 2017) 299-303

- SCHMALTZ 1974. B. Schmaltz, Das Kabirenheiligtum bei Theben V. Terrakotten aus dem Kabirenheiligtum bei Theben. Menschenähnliche Figuren, menschliche Figuren und Gerät (Berlin 1974)
- SCHMALTZ 1980. B. Schmaltz, Das Kabirenheiligtum bei Theben VI. Metallfiguren aus dem Kabirenheiligtum bei Theben. Die Statuetten aus Bronze und Blei (Berlin 1980)
- SCHMALTZ 1983. B. Schmaltz, Griechische Grabreliefs (Darmstadt 1983)
- SCHMALTZ – SÖLDNER 2003. B. Schmaltz – M. Söldner (Hrsg.), Griechische Keramik im kulturellen Kontext. Akten des Internationalen Vasen-Symposiums in Kiel vom 24. bis 28.9.2001 veranstaltet durch das Archäologische Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel (Münster 2003)
- SCHMIDT 1977. R. Schmidt, Die Darstellung von Kinderspielzeug und Kinderspiel in der griechischen Kunst (Wien 1977)
- SCHMIDT 1996. M. Schmidt, Zauberinnen, in: Reeder 1996, 57-62
- SCHMIDT 2005. St. Schmidt, Rhetorische Bilder auf attischen Vasen. Visuelle Kommunikation im 5. Jahrhundert v. Chr. (Reimer 2005)
- SCHMITT 1997. R. Schmitt, Einführung in die griechischen Dialekte (Darmstadt 1997)
- SCHMITT 2008. A. Schmitt, Aristoteles. Poetik, Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung 5 (Darmstadt 2008)
- SCHMITT-PANTEL 1980. P. Schmitt-Pantel, Les repas au prytanée et à la tholos dans l'Athènes classique. *Sitesis, trophé, Misthos*: réflexions sur le mode de nourriture démocratique, AIONArch 2, 1980, 55-68
- SCHMÖLDER-VEIT 2002. A. Schmölder-Veit, Polis und Theater: Der institutionelle Rahmen der Theateraufführungen und das Theater als Institution der Polis, in: S. Moraw – E. Nölle (Hrsg.), Die Geburt des Theaters in der griechischen Antike (Mainz am Rhein 2002) 96-103
- SCHNAPP 1988. A. Schnapp, Why Did the Greeks Need Images?, in: J. Christiansen – T. Melander (Hrsg.), Proceedings of the 3<sup>rd</sup> Symposium of Ancient Greek and Related Pottery, Copenhagen August 31 – September 4, 1987 (Copenhagen 1988) 568-574
- SCHNAPP 1997. A. Schnapp, Le chasseur et la cité. Chasse et érotique en Grèce ancienne (Paris 1997)
- SCHNEIDER 1988. F. Schneider, Die politische Karikatur (München 1988)
- SCHOCH 1996. M. Schoch, Die minoische Chronologie. Möglichkeiten und Grenzen konventioneller und naturwissenschaftlicher Methoden<sup>3</sup>(München 1996)
- SCHOELLER 1969. F.M. Schoeller, Darstellungen des Orpheus in der Antike (Freiburg im Breisgau 1969)
- SCHRÖDER 2018. N. Schröder, Grotteske Darstellungen: Zwerge, Bettler, Sklaven, in: C. Nowak – L. Winkler-Horaček (Hrsg.), Auf der Suche nach der Wirklichkeit. Realismen in der griechischen Plastik (Rahden/Westf. 2018) 215-227
- SCHWARZ 1983. G. Schwarz, Addenda zu Beazleys „Aryballoi“, JÖI 54, 1983, 27-32
- SCHWIND 2001. K. Schwind, Komisch, in: K. Barck, Ästhetische Grundbegriffe 3 (Stuttgart 2001) 332-384
- SCHÖNE 1987. A. Schöne, Der Thiasos. Eine ikonographische Untersuchung über das Gefolge des Dionysos in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jhs.v.Chr. (Göteborg 1987)
- SCHÖNE-DENKINGER 2008. A. Schöne-Denkinger, Dionysos und sein Gefolge in der attischen Vasenmalerei, in: R. Schlesier – A. Schwarzmaier (Hrsg.), Dionysos. Verwandlung und Ekstase (Regensburg 2008) 42-53
- SCHÖPPE 2005. B. Schöppe, Erdichtete Weihgeschenke, in: M. Kiderlen – V.M. Strocka (Hrsg.), Die Götter beschenken. Antike Weihegaben aus der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin, Ausstellungskatalog Freiburg (München 2005) 31-37
- SCHULTHESS 2000. D. Schulthess, Rire de l'ignorance? (Platon, Philèbe 48a-50e), in: M.-L. Desclos (Hrsg.), Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne (Grenoble 2000) 309-318
- SCHULZE 1998. H. Schulze, Ammen und Pädagogen. Sklavinnen und Sklaven als Erzieher in der antiken Kunst und Gesellschaft (Mainz am Rhein 1998)
- SCHÜRMAN 1996. W. Schürmann, Das Heiligtum des Hermes und der Aphrodite in Syme Viannou II. Die Tierstatuetten aus Metall (Athen 1996)
- SCHÜTRUMPF 1982. E. Schütrumpf, Xenophon. Vorschläge zur Beschaffung von Geldmitteln oder Über die Staatseinkünfte (Darmstadt 1982)
- SCHWARZMAIER 2008. A. Schwarzmaier, Dionysos, der Maskengott: Kultszenen und Theaterbilder, in: R. Schlesier – A. Schwarzmaier (Hrsg.), Dionysos. Verwandlung und Ekstase (Regensburg 2008) 81-93
- SCHWEITZER 1940. B. Schweitzer, Studien zur Entstehung des Porträts bei den Griechen (Leipzig 1940)
- SEAFORD 1976. R. Seaford, On the Origins of Satyric Drama, Maia 28, 1976, 209-221
- SEEBERG 1967. A. Seeberg, A Boston Fragment with a Prisoner, BICS 14, 1967, 25-37
- SEEBERG 1995. A. Seeberg, From Padded Dancers to Comedy, in: A. Griffiths (Hrsg.), Stage Directions. Essays in Ancient Drama in Honour of E.W. Handley (London 1995) 1-12
- SEECK 2000. G.A. Seeck, Die griechische Tragödie (Stuttgart 2000)
- SEGER 1968. L. Seeger, Aristophanes. Sämtliche Komödien (Zürich 1968)
- SEGRE 1993. M. Segre, Iscrizioni di Cos I (Rom 1993)
- SEIDENSTICKER 1989. B. Seidensticker (Hrsg.), Satyrspiel (Darmstadt 1989)
- SEIDENSTICKER 2003. B. Seidensticker, The Chorus of Greek Satyrplay, in: E. Csapo – M.C. Miller (Hrsg.), Poetry, Theory, Praxis. The Social Life of Myth, Word and Image in Ancient Greece. Essays in Honour of William J. Slater (Oxford 2003) 100-121

- SEIFERT 2011. M. Seifert, Dazu gehören. Kinder in Kulturen und Festen von Oikos und Phratrie. Bildanalysen zu attischen Sozialisationsstufen des 6. bis 4. Jahrhunderts v. Chr. (Stuttgart 2011)
- SEILER 1986. F. Seiler, Die griechische Tholos. Untersuchung zur Entwicklung, Typologie und Funktion kunstmässiger Rundbauten (Mainz am Rhein 1986)
- SELEKOU 2015. M. Selekou, Animal Terracottas from Children Graves at Opuntian Locris, in: A. Müller – Ergün Lafli (Hrsg.), *Figurines de terre cuite en Méditerranée grecque et romaine 2. Iconographie et contextes* (Villeneuve d'Ascq 2015) 357-364
- SEQUEIRA 1987. A.R. Sequeira, Gottesdienst als Ausdruckshandlung, in: H.B. Meyer – M. Klöckener (Hrsg.), *Gottesdienst der Kirche 3. Handbuch der Liturgiewissenschaft* (Regensburg 1987) 7-39
- SHAPIRO 1985. H.A. Shapiro, Greek 'Bobbins': A New Interpretation, *AncW* 11, 1985, 115-120
- SHAPIRO 2009. H.A. Shapiro, Looking at Sculpture and Vases Together: The Benqueting Hero, in: St. Schmidt – J.H. Oakley (Hrsg.), *Hermeneutik der Bilderbeiträge zu Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei* (München 2009) 177-186
- SHAW 2000. J.W. Shaw – M.C. Shaw (Hrsg.), *Kommos IV. The Greek Sanctuary* (Princeton 2000)
- SHEAR 1973. T. Leslie Shear, Jr., The Athenian Agora: Excavations of 1972, *Hesperia* 42, 1973, 359-407
- SIDWELL 2014. K. Sidwell, Fourth-century Comedy before Menander, in: M. Revermann (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Greek Comedy* (Cambridge 2014) 60-78
- SIEBERT 1981. G. Siebert, Rez. zu Braun – Haevernick 1981, *RA* 1986, 169-170
- SIEMS 1974. K. Siems, *Aischrologia. Das Sexuell-Hässliche im antiken Epigramm* (Diss. Göttingen 1974)
- SIMON 1975. E. Simon (Hrsg.), *Führer durch die Antikenabteilung des Martin-von-Wagner-Museums der Universität Würzburg* (Mainz am Rhein 1975)
- SIMON 1980. E. Simon, *Die Götter der Griechen* <sup>2</sup>(München 1980)
- SIMON 1981. E. Simon, *Die griechischen Vasen* <sup>2</sup>(München 1981)
- SIMON 2004. E. Simon, Kourotrophoi, in: S. Bergmann – S. Kästner – E.-M. Mertens (Hrsg.), *Göttinnen, Gräberinnen und gelehrte Frauen* (Münster 2004) 69-82
- SINI 1997. T. Sini, A Symposion Scene on an Attic Fourth-Century Calyx-Krater in St. Petersburg, in: O. Palagia (Hrsg.), *Greek Offerings. Essays on Greek Art in Honour of John Boardman* (Oxford 1997) 159-165
- SINN 1977. U. Sinn, *Antike Terrakotten. Vollständiger Katalog, Kataloge der Staatlichen Kunstsammlungen Kassel* 8 (Kassel 1977)
- SINN 1983. U. Sinn, Zur Wirkung des ägyptischen ‚Bes‘ auf die griechische Volksreligion, in: D. Metzler – B. Otto – Ch. Müller-Wirth (Hrsg.), *Antidoron Jürgen Thimme. Festschrift für Jürgen Thimme zum 65. Geburtstag am 26. September 1982* (Karlsruhe 1983) 87-94
- SINN 1996. U. Sinn, *Olympia. Kult, Sport und Fest der Antike* (München 1996)
- SINN 2004. U. Sinn, *Das antike Olympia. Götter, Spiel und Kunst* (München 2004)
- SLATER 1969. W.J. Slater, *Lexicon to Pindar* (Berlin 1969)
- SLEZÁK 2003. Th.A. Slezák, *Aristoteles. Metaphysik* (Berlin 2003)
- SNEED 2020. D. Sneed, The Architecture of Access: Ramps at Ancient Greek Healing Sanctuaries, *Antiquity* 94, 2020, 1015-1029
- SNODGRASS 1980. A. Snodgrass, *Archaic Greece. The Age of Experiment* (London 1980)
- SNOWDEN 1970. F.M. Snowden jr., *Blacks in Antiquity. Ethiopians in the Greco-Roman Experience* (Cambridge, Massachusetts 1970)
- SOKOLOWSKI 1969. F. Sokolowski, *Lois sacrées des cités grecques* (Paris 1969)
- SOMMERSTEIN 1983. A.H. Sommerstein, *Wasps, The Comedies of Aristophanes* 4 (Warminster 1983)
- SOMMERSTEIN 2002. A.H. Sommerstein, *Monsters, Ogres and Demons in Old Comedy*, in: C. Atherton (Hrsg.), *Monsters and Monstrosity in Greek and Roman Culture* (Bari 2002) 19-40
- SOCHOS 1902. Α. Σώχος, *Praktika* 1902, 27-32
- SOTIRIADES 1902. Γ. Σωτηριάδης, *Ανασκαφαὶ ἐν Χαϊρώνειᾳ / Ανασκαφή δύο τύμβων παρὰ τὴν Χαϊρώνειαν*, *Praktika* 1902, 18-19. 53-59
- SOTIRIADES 1903. G. Sotiriades, Das Schlachtfeld von Chäroneia und der Grabhügel der Makedonen, *AM* 28, 1903, 301-330
- SOURVINOU 1971. Ch. Sourvinou, Aristophanes, *Lysistrata*, 641-647, *CIQ N.S.* 21, 1971, 339-342
- SOURVINOU-INWOOD 1979. Ch. Sourvinou-Inwood, Theseus as Son and Stepson. A Tentative Illustration of Greek Mythological Mentality, *BICS Suppl.* 40 (London 1979)
- SOURVINOU-INWOOD 1987. Ch. Sourvinou-Inwood, A Series of Erotic Pursuits. Images and Meanings, *JHS* 107, 1987, 131-153
- SOURVINOU-INWOOD 1988. Ch. Sourvinou-Inwood, *Studies in Girls' Transitions. Aspects of the Arkteia and Age Representation in Attic Iconography* (Athen 1988)
- SPARKES 1967. B.A. Sparkes, The Taste of a Boeotian Pig, *JHS* 87, 1967, 116-130
- SPARKES 1976. B.A. Sparkes, Treading the Grapes, *BABesch* 51, 1976, 47-64
- SPARKES 1991. B.A. Sparkes, *Greek Pottery. An Introduction* (Manchester 1991)
- SPARKES 2000. B.A. Sparkes, Small World: Pygmies and Co., in: N.K. Rutter – B.A. Sparkes (Hrsg.), *Word and Image in Ancient Greece* (Edinburgh 2000) 79-98

- SPARKES – TALCOTT 1970. B.A. Sparkes – L. Talcott, Black and Plain Pottery of the 6<sup>th</sup>, 5<sup>th</sup> and 4<sup>th</sup> Centuries B.C., Agora 12 (Princeton 1970)
- SPIESS 1992. A.B. Spieß, Der Kriegerabschied auf attischen Vasen der archaischen Zeit (Frankfurt am Main 1992)
- SPIVEY 1998. N. Spivey, Review of “Herbert Hoffmann, *Sotades: Symbols of Immortality on Greek Vases*“, *Antiquity* 72, 1998, 967-968
- SPORN 2002. K. Sporn, Heiligtümer und Kulte Kretas in klassischer und hellenistischer Zeit (Heidelberg 2002)
- SPYROPOULOS 1972. Θ. Σπυρόπουλος, Αρχαιότητες και μνημεία Βοιωτίας και Φθιώτιδος, *ADelt* 27, 1972, Chron. 2, 307-325
- SPYROPOULOS 1973. Θ. Σπυρόπουλος, Αρχαιότητες και μνημεία Βοιωτίας και Φθιώτιδος, *ADelt* 28, 1973, Chron. 1, 247-273
- STÄHLER 1983. K. Stähler, Zur Bedeutung der Tierfriese auf attisch-reifgeometrischen Vasen, in: D. Metzler et al. (Hrsg.), *Antidoron. Festschrift für Jürgen Thimme zum 65. Geburtstag am 26. September 1982* (Karlsruhe 1983) 50-60
- STÄHLIN 1936-1938. O. Stählin, Clemens von Alexandrien, Teppiche: Wissenschaftliche Darlegungen entsprechend der wahren Philosophie (Stromateis) (München 1936-1938)
- STAMATAKIS 1879. Π. Σταματάκης, *Praktika* 1879, 24-26
- STAMATAKIS ET AL. 1880. Π. Σταματάκης – Σ. Πιντικλής – Ε. Καστόρχης – Λ. Φυτάλης – Γαλβάνης – Siegel, *Praktika* 1880, 16-20
- STAMATAKIS 1882-83. Π. Σταματάκης, Ἐκθεσις περὶ τῶν ἐν Βοιωτίᾳ ἐργῶ ἐν ἐτεῖ 1882, *Praktika* 1882-83, 63-74
- STANSBURY-O'DONNELL 2009. M. Stansbury-O'Donnell, Structural Analysis as an Approach to Defining the Comic, in: St. Schmidt (Hrsg.), *Hermeneutik der Bilder. Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei*, Beih. CVA 4 (München 2009) 33-41
- STANSBURY-O'DONNELL 2014. M. Stansbury-O'Donnell, Menelaos and Helen in Attic Vase Painting, in: J.H. Oakley (Hrsg.), *Athenian Potters and Painters III* (Exeter 2014)
- STARK 1995. I. Stark, Who Laughs at Whom in Greek Comedy, in: S. Jäkel – A. Timonen (Hrsg.), *Laughter down the Centuries II* (Turku 1995) 99-116
- STÄRK 1986. E. Stärk, Xenophon. Das Gastmahl. Griechisch/Deutsch (Stuttgart 1986)
- STEARNS 2001. K. Stearns, Spinning Women: Iconography and Status in Athenian Funerary Sculpture, in: G. Hoffmann (Hrsg.), *Les pierres de l'offrande. Autour de l'œuvre de Christoph W. Clairmont* (Kilcheberg 2001) 107-114
- STEINER 1992. A. Steiner, Pottery and Cult in Corinth. Oil and Water at the Sacred Spring, *Hesperia* 61, 1992, 385-408
- STEINER 2018. A. Steiner, Measure for Measure: Fifth-century Public Dining at the Tholos in Athens, in: F. van den Eijnde – J. Blok – R. Strootman (Hrsg.), *Feasting and Polis Institutions* (Leiden 2018) 205-232
- STEINGRÄBER 1999. S. Steingräber, Zum ikonografischen und hermeneutischen Wandel von Pygmäen- und speziell Geranomachiedarstellungen in vorhellenistischer Zeit, *MedA* 12, 1999, 29-41
- STEINHART 2004. M. Steinhart, Die Kunst der Nachahmung. Darstellungen mimetischer Vorführungen in der griechischen Bildkunst archaischer und klassischer Zeit (Mainz am Rhein 2004)
- STEINMETZ 1962. P. Steinmetz, Theophrastus Charaktere 2. Kommentar und Übersetzung (München 1962)
- STENGEL 1898. P. Stengel, Die griechischen Kultusaltertümer, *HdA* V, 3<sup>2</sup> (München 1898)
- STEWART 1983. A. Stewart, Stesichoros and the François Vase, in: W.G. Moon (Hrsg.), *Ancient Greek Art and Iconography* (Madison 1983) 53-74
- STEWART 1986. A. Stewart, When Is a Kouros Not an Apollo? The Tenea ‘Apollo’ Revisited, in: M.A. Del Chiaro (Hrsg.), *Corinthiaca. Studies in Honor of Darrell A. Amyx* (Columbia 1986) 54-70
- STEWART 1990. A. Stewart, *Greek Sculpture. An Exploration* (New Haven 1990)
- STEWART 1996. A. Stewart, Vergewaltigung?, in: Reeder 1996, 74-90
- VON STEUBEN 1995. H. von Steuben, Der Doryphoros und der Kanon Polyklets, *StädelJb* 15, 1995, 7-18
- STEVENSON 1975. W.E. Stevenson III, The Pathological Grotesque Representation in Greek and Roman Art (Philadelphia Diss. Pennsylvania 1975)
- STILLWELL 1952. A. Newhall Stillwell, The Potters' Quarter. The Terracottas, *Corinth* XV 2 (Princeton 1952)
- STONE 1979. L.M. Stone, Costume in Aristophanic Comedy (Ann Arbor 1979)
- VAN STRATEN 1995. F.T. van Straten, *Hiera Kala. Images of Animal sacrifice in Archaic and Classical Greece* (Leiden 1995)
- VAN STRATEN 2000. F. van Straten, Votives and Votaries in Greek Sanctuary, in: R. Buxton (Hrsg.), *Oxford Readings in Greek Religion* (Oxford 2000) 191-223
- STOWELL – KNIGHT 1976. L. Stowell – G. Knight, Earth, Water, Fire. Classical Mediterranean Ceramics. March 31–May 3. Catalog an Exhibition organized by Graduate Students in the Department of History (Chicago 1976)
- STROUD 1994. R.S. Stroud, The Aiakeion and Tholos of Athens in POxy 2087, *ZPE* 103, 1994, 1-9
- SUTTON 1980. D.F. Sutton, *The Greek Satyr Play* (Meisenheim am Glan 1980)
- SUTTON 1981. R.F. Sutton Jr., The Interaction between Men and Women Portrayed on Attic Red-figure Potters (Ann Arbor 1981)

- SWINDLER 1916. M. Hamilton Swindler, The Bryn Mawr Collection of Greek Vases, *AJA* 20, 1916, 308-345
- SYMEONOGLOU 1985. S. Symeonoglou, The Topography of Thebes from the Bronze Age to Modern Times (Princeton 1985)
- SZABO 1973. M. Szabó, Contributions a l'histoire des éphebes au coq béotiens du IV<sup>e</sup> siècle av. n. È., *ActaArchHung* 25, 1973, 359-361
- SZANTO 1890. E. Szanto, Das Kabirenheiligtum bei Theben VII. Inschriften, *AM* 15, 1890, 378-419

## T

- TAGALIDOU 1993. E. Tagalidou, Weihreliefs an Herakles aus klassischer Zeit (Jonsered 1993)
- TAGEBUCH 1887/88. Tagebuch der alten Kabiriongrabungen in den Jahren 1887 und 1888 (Kabirionarchiv DAI Athen)
- TALCOTT 1936. L. Talcott, Vases and Kalos-Names from an Agora Well, *Hesperia* 5, 1936, 333-354
- TALCOTT ET AL. 1956. L. Talcott et al., Small Objects from the Pnyx: II, *Hesperia Suppl.* 10 (Princeton 1956)
- TANNER 1915. R.H. Tanner, The Ὀδυσσεύς of Cratinus and the Cyclops of Euripides, *TransactAmPhilAss* 46, 1915, 173-206
- TANNER 1992. J.J. Tanner, Art as Expressive Symbolism: Civic Portraits in Classical Athens, *CambrJA* 2, 1992, 167-190
- TANNER 2006. J. Tanner, The Invention of Art History in Ancient Greece. Religion, Society and Artistic Rationalisation (Cambridge 2006)
- TAPLIN 1993. O. Taplin, Comic Angels (New York 1993)
- TATTI 1986. A. Tatti, *Le Dionysalexandros* de Cratinos, *Métis* 1, 1986, 325-332
- TAYLOR – BORN 1990. S. Taylor – R. Born (Hrsg.), The David and Alfred Smart Museum of Art, University of Chicago: A Guide to the Collection (New York 1990)
- TERRIBILI 2003. A. Terribili, Il gruppo di Sileno con Dioniso infante al Vaticano, *MEFRA* 115, 2, 2003, 881-897
- THIMME 1962. J. Thimme, Beobachtungsbücher 2 und 3. 11.5.-2.6.1962 (1962); im Kabirionarchiv DAI Athen
- THOMAS 1992. R. Thomas, Literacy and Orality in Ancient Greece (Cambridge 1992)
- THOMPSON 1744. Ch. Thompson, The Travels of the Late Charles Thompson, Esq; Containing his Observations on France, Italy, Turkey in Europe, the Holy Land, Arabia, Egypt, and Many Other Parts of the World (Reading 1744)
- THOMPSON 1934. H.A. Thompson, Two Centuries of Hellenistic Pottery, *Hesperia* 3, 1934, 311-480
- THOMPSON 1953. H.A. Thompson, Excavations in the Athenian Agora: 1952, *Hesperia* 22, 1953, 25-56
- THOMPSON – WYCHERLY 1972. H.A. Thompson – R.E. Wycherly, The Agora of Athens. The History, Shape and Uses of an Ancient City Center, *Agora* 14 (Princeton 1972)
- THOMPSON 2008. E.L. Thompson, Images of Ritual Mockery on Greek Vases (Diss. Columbia University 2008) <[https://www.academia.edu/5317968/Thompson\\_Images\\_of\\_Ritual\\_Mockery\\_on\\_Greek\\_Vases\\_Dissertation](https://www.academia.edu/5317968/Thompson_Images_of_Ritual_Mockery_on_Greek_Vases_Dissertation)> (26.09.2020)
- THÖNGES-STRINGARIS 1965. R.N. Thönges-Stringaris, Das griechische Totenmahl, *AM* 80, 1965, 1-99
- THREPSIADIS 1963. A.I. Θρεψιάδης. Η επανέκθεσις τοῦ Μουσείου Θηβῶν, *AEphem* 1963, 5-26
- TILLYARD 1923. E.M.W. Tillyard, The Hope Vases. A Catalogue and a Discussion of the Hope Collection of Greek Vases with an Introduction on the History of the Collection and on Late Attic and South Italian Vases (Cambridge 1923)
- TOMLINSON 1977. R.A. Tomlinson, The Upper Terraces at Perachora, *BSA* 72, 1977, 197-202
- TOMLINSON 1980. R.A. Tomlinson, Two Notes on Possible *Hestiatoria*, *BSA* 75, 1980, 221-228
- TÖPPERWIEN 1996. L. Töpperwien, Thesen zum Kabirion von Theben in klassischer Zeit, in: F. Bubenheimer et al. (Hrsg.), Kult und Funktion griechischer Heiligtümer in archaischer und klassischer Zeit, 1. Archäologisches Studentenkolloquium Heidelberg, 18.-20. Februar 1995 (Mainz am Rhein 1996) 109-116
- TORELLI 2007. M. Torelli, Le strategie di Kleitias. Composizione e programma figurativo del vaso François (Florenz 2007)
- TOUCHEFEU-MEYNIER 1961. O. Touchefeu-Meynier, Ulysee et Circé. Notes sur le chant X de l'Odysée, *REA* 63, 1961, 264-270
- TOUCHEFEU-MEYNIER 1968. O. Touchefeu-Meynier, Thèmes odysseens dans l'art antique (Paris 1968)
- TRAVLOS 1971. J. Travlos, Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen (Tübingen 1971)
- TRENDALL 1955. A.D. Trendall, Vasi Apuli da circa il 375 a. C. alla fine del IV secolo. Ceramica di Gnathia. Vasi Etruschi a figure rosse. Vasi con decorazione in colori sovrapposti e vasi decorati con motivi geometrici e vegetali. Vasi antichi dipinti del Vaticano II (Città del Vaticano 1955)
- TRENDALL 1967. A.D. Trendall, Phlyax Vases, *BICS Suppl.* 19<sup>2</sup> (London 1967)
- TRENDALL 1967A. A.D. Trendall, The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily (Oxford 1967)
- TRENDALL 1983. A. Trendall, The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily, *BICS Suppl.* 41<sup>3</sup> (Oxford 1983)
- TRENDALL 1987. A.D. Trendall, The Red-figured Vases of Paestum (Hertford 1987)
- TRENDALL 1991. A.D. Trendall, Rotfigurige Vasen aus Unteritalien und Sizilien (Mainz am Rhein 1991)



- TRENDALL – SCHNEIDER-HERMANN 1975. A.D. Trendall – G. Schneider-Hermann, eros with a Whipping-Top on an Apulian Pelike, *BABesch* 50, 1975, 267-370
- TRENDALL – WEBSTER 1971. A.D. Trendall – T.B.L. Webster, Illustrations of Greek Drama (London 1971)
- TREU 1959. M. Treu, Archilochos (München 1959)
- TRILLING 2001. J. Trilling, The Language of Ornament (London 2001)
- TRINKL 2014. E. Trinkl, The Wool Basket: function, depiction and meaning of the *kalathos*, in: M. Harlow – M.-L. Nosch (Hrsg.), Greek and Roman Textiles and Dress. An Interdisciplinary Anthology (Oxford 2014) 190-206
- TSAKIRGIS 2005. B. Tsakirgis, Living and Working Around the Athenian Agora, in: B.A. Ault – L.C. Nevett (Hrsg.), Ancient Greek Houses and Households. Chronological, Regional, and Social Diversity (Philadelphia 2005) 67-82
- TSIAFAKIS 2002. D. Tsiafakis, Thracian Influence in Athenian Imagery of 5<sup>th</sup> Century BC: The Case of Orpheus, in: A. Fol (Hrsg.), Proceedings of the Eighth International Congress of Thracology. Thrace and the Aegean, Sofia – Yambol, 25–29 September 2000 (Sofia 2002) 727-738
- TSOUNA 1998. V. Tsouna, Doubts about Other Minds and the Science of Physiognomics, *CQ N.S.* 48.1, 1998, 175-186
- TUNA-NÖRLING 1998. Y. Tuna-Nörling, Die attisch-rotfigurige Keramik aus Alt-Smyrna, *IM* 48, 1998, 173-191
- TURNER 2005. V. Turner, Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur (Frankfurt am Main 2005)

## U

- ULRICHS 1863. H.N. Ulrichs, Reisen und Forschungen in Griechenland 2. Topographische und archäologische Abhandlungen (Berlin 1863)
- URE 1913. P.N. Ure, Black Glaze Pottery from Rhitsona in Boeotia (London 1913)
- URE 1915. P.N. Ure, Μελανόμορφοι κύλικες ἐκ Πειτσόνας τῆς Βοιωτίας, *ArchEphem* 1915, 114-127
- URE 1926. A.D. Ure, Floral Black-Figured Cups at Schimatari, *JHS* 46, 1926, 54-62
- URE 1927. P.N. Ure, Boeotian Pottery of the Geometric and Archaic Style, *Classification des céramiques antiques* 12 (Paris 1927)
- URE 1927A. P.N. Ure, Sixth and Fifth Century Pottery from Excavations Made at Rhitsona by R.M. Burrows in 1909 and by P.N. Ure and A.D. Ure in 1921 & 1922 (London 1927)
- URE 1933. P.N. Ure – A.D. Ure, Boeotian Vases in the Akademisches Kunstmuseum in Bonn, *AA* 1933, 22-42
- URE 1934. P. N. Ure, Aryballoi & Figurines from Rhitsona in Boeotia. An Account of the Early Archaic Pottery and of the Figurines, Archaic and Classical, with Supplementary Lists of the Finds of Glass, Beads, and Metal; from Excavations Made by R.M. Burrows and P.N. Ure in 1907, 1908, 1909, and by P.N. and A.D. Ure in 1921 and 1922 (Cambridge 1934)
- URE 1935. A.D. Ure, Ares in Coronea, *JHS* 55, 1935, 79-80
- URE 1940-45. A.D. Ure, Some Provincial Black-figure Workshops, *BSA* 41, 1940-45, 22-28
- URE 1946. A.D. Ure, Some Boeotian Palmette Cups, *Hesperia* 15, 1946, 27-37
- URE 1951. A.D. Ure, Koes, *JHS* 71, 1951, 194-197
- URE 1953. A.D. Ure, Boeotian Vases with Women's Head, *AJA* 57, 1953, 245-249
- URE 1957. A.D. Ure, A Boeotian Krater in Trinity College, Cambridge, *JHS* 77, 1957, 314-315
- URE 1958. A.D. Ure, The Argos Painter and the Painter of the Dancing Pan, *AJA* 62, 1958, 389-395
- URE 1959. A.D. Ure, Unincised Black-Figure, *BICS* 6, 1959, 1-5
- URE 1960. A.D. Ure, Euboean Floral Black-Figured Vases, *BSA* 55, 1960, 211-217
- URE 1961. A.D. Ure, Two Groups of Floral Black-Figure, *BICS* 8, 1961, 1-5
- URE 1962. A.D. Ure, Boeotian Pottery from the Athenian Agora, *Hesperia* 1962, 369-377

## V

- VACANO 1973. O. von Vacano, Zur Entstehung und Deutung gemalter seitenansichtiger Kopfbilder auf schwarzfigurigen Vasen des griechischen Festlandes (Bonn 1973)
- VALAVANIS 1987. P.D. Valavanis, Säulen, Hähne, Nimen und Archonten auf Preisamphoren, *AA* 1987, 467-480
- VATIN 1969. C. Vatin, Médéon de Phocide. Rapport provisoire (Paris 1969)
- VERBANCK-PIERARD 1998. A. Verbanck-Piérard, Héros attiques au jour le jour: les calendriers des dèmes, in: V. Pirenne-Delforge (Hrsg.), Les Panthéons des cités des origines à la Périégés de Pausanias, Actes du Colloque organisé à l'Université de Liège du 15 au 17 mai 1997 (2<sup>e</sup> partie) (Liège 1998) 109-127
- VERMEULE 1971. E. Vermeule, Kadmos and the Dragon, in: D. Gordon Mitten – J. Griffiths Pedley – J. Ayer Scott (Hrsg.), Studies presented to George M.A. Hanfmann (Mainz 1971) 177-188
- VERSNEL 1990. H.S. Versnel, Ter Unus. Isis, Dionysos, Hermes. Three Studies in Henotheism, *Inconsistencies in Greek and Roman Religion* 1 (Leiden 1990)
- VERSNEL 1993. H.S. Versnel, Transition and Reversal in Myth and Ritual, *Inconsistencies in Greek and Roman Religion* 2 (Leiden 1993)
- VIAN 1963. F. Vian, Les origines de Thèbes. Cadmos et les Spartes (Paris 1963)
- VICKERS 1981. M. Vickers, Recent Acquisitions by the Ashmolean Museum, *AA* 1981, 541-561

- VIDAL-NAQUET 1989. P. Vidal-Naquet, Der schwarze Jäger. Denkformen und Gesellschaftsformen in der griechischen Antike (Frankfurt am Main 1989)
- VIERNEISEL 1963. K. Vierneisel, Kerameikos-Grabung, Adelt 18, 1963, Chron. 1, 27-30
- VIERNEISEL – KAESER 1990. K. Vierneisel – B. Kaeser, Kunst der Schale – Kultur des Trinkens, Ausstellungskatalog München (München 1990)
- VIERNEISEL-SCHLÖRB 1964. B. Vierneisel-Schlörb, Zwei klassische Kindergräber im Kerameikos, AM 79, 1964, 85-104
- VIERNEISEL-SCHLÖRB 1997. B. Vierneisel-Schlörb, Die figürlichen Terrakotten I. Spätmykenisch bis späthellenistisch, Kerameikos. Ergebnisse der Ausgrabungen 15 (München 1997)
- VILLING 2002. A. Villing, For Whom did the Bell Toll in Ancient Greece?, BSA 97, 2002, 223-295
- VLACHOGIANNI 2001. E. Vlachogianni, Reliefs mit Totenmahldarstellungen in den Museen von Chaironeia und Theben, AM 116, 2001, 135-157
- VOGT 1999. S. Vogt, Aristoteles. Physiognomonica, Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung 18, Opuscula VI (Darmstadt 1999)
- VOLANAKI-KONDOLEONDOS 1989. E. Βολανάκη-Κοντολέοντος, Γερανός, Horos 7, 1989, 145-166
- VOLLGRAFF 1902. W. Vollgraff, Deux stèles de Thèbes, BCH 26, 1902, 554-570
- VOS 1986. M.F. Vos, Aulodic and Auletic contests, in: H.A.G. Brijder – A.A. Drukker – C.W. Neef (Hrsg.), Enthousiasmos. Essays on Greek and Related Pottery Presented to J.M. Hemelrijk (Amsterdam 1986) 121-130
- VOSS 2017. Ch. Voss, Lachen, in: U. Wirth (Hrsg.), Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch (Stuttgart 2017) 47-51
- VOTTÉRO 1985. G. Vottéro, Procédés d'expressivité dans l'onomastique personnelle de Béotie, in: P. Roesch (Hrsg.), La Béotie antique. Actes du colloque international à Lyon et à Saint-Étienne du 16 au 20 mai 1983 (Paris 1985) 403-417
- VOTTÉRO 1987. G. Vottéro, L'expression de la filiation en béotien, Verbum 10, 1987, 211-231
- VOTTÉRO 1996. G. Vottéro, L'alphabet ionien-attique en Béotie, in: P. Carlier (Hrsg.), Le IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Approches historiographiques (Nancy 1996) 157-181
- VOTTÉRO 1998. G. Vottéro, Le Dialecte Béotien (7<sup>e</sup> s. – 2<sup>e</sup> s. av. J.-C.) I. L'écologie du dialecte (Nancy 1998)
- VOTTERO 2001. G. Vottéro, Le Dialecte Béotien (7<sup>e</sup> s. – 2<sup>e</sup> s. av. J.-C.) II. Répertoire raisonné des inscriptions dialectales (Nancy 2001)
- VOUTIRAS 1980. E. Voutiras, Studien zur Interpretation und Stil griechischer Porträts des 5. und frühen 4. Jahrhunderts (Diss. Bonn 1980)

## W

- WACHTER 2001. R. Wachter, Non-Attic Greek Vase Inscriptions (Oxford 2001)
- WACKER 1996. Ch. Wacker, Das Gymnasion in Olympia. Geschichte und Funktion (Würzburg 1996)
- WALKER 2004. L.L. Walker, Boiotian Black Figure Floral Ware: A Re-analysis of the Southern Style. With an Introduction to Floral Groups From Haliartos (Diss. McGill University Montréal 2004)
- WALSH 2009. D. Walsh, Distorted Ideals in Greek Vase-Painting: The World of the Mythological Burlesque (New York 2009)
- WALTERS 1892-1893. H.B. Walters, Odysseus and Kirke on a Boeotian vase, JHS 13, 1892-93, 77-87
- WALTERS 1893. H.B. Walters, Catalogue of the Greek and Etruscan Vases in the British Museum 2. Black-figured Vases (London 1893)
- WANNAGAT 1999. D. Wannagat, Die „Bostoner Kirkeschale“. Homerische Mythen in dionysischer Deutung?, AntK 42, 1999, 9-20
- WANNAGAT 2001. D. Wannagat, „Eurymedon eimi“ – Zeichen von ethnischer, sozialer und physischer Differenz in der Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts v. Chr., in: R. von den Hoff – St. Schmidt (Hrsg.), Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. (Stuttgart 2001) 51-71
- WANNAGAT 2015. D. Wannagat, Archaisches Lachen. Die Entstehung einer komischen Bilderwelt in der korinthischen Vasenmalerei (Berlin 2015)
- WARREN – HANKEY 1989. P. Warren – V. Hankey, Aegean Bronze Age Chronology (Bristol 1989)
- WASER 2010. M. Waser, Behinderte in der hellenistisch-römischen Kleinplastik (Dipl. Wien 2010)  
<<http://othes.univie.ac.at/12794/>> (29.09.2020)
- WATZINGER 1924. C. Watzinger, Griechische Vasen in Tübingen (Reutlingen 1924)
- WEBSTER 1948. T.B.L. Webster, South Italian Vases and Attic Drama, CQ 42, 1948, 15-27
- WEBSTER 1955. T.B.L. Webster, The Costume of the Actors in Aristophanic Comedy, CQ N.S. 5, 1955, 94-95
- WEBSTER 1960. T.B.L. Webster, Greek Dramatic Monuments from the Athenian Agora and Pnyx, Hesperia 29, 1960, 254-284
- WEBSTER – GREEN 1978. T.B.L. Webster – J.R. Green, Monuments Illustrating Old and Middle Comedy, BICS Suppl. 39<sup>3</sup> (London 1978)
- WEEGE 1926. F. Weege, Der Tanz in der Antike (Halle/Saale 1926)
- WEGNER 1949. M. Wegner, Das Musikleben der Griechen (Berlin 1949)

- WEHGARTNER 1983. I. Wehgartner, Attisch-weißgrundige Keramik. Maltechniken, Werkstätten, Formen, Verwendung (Mainz am Rhein 1983)
- WEHGARTNER 1989. I. Wehgartner, ‚Man Leaning on his Stick‘. Zu Bild und Inschrift eines attischen Salbgefäßes, WürzJb 15, 1989, 223-234
- WEIKART 2002. S. Weikart, Griechische Bauopferrituale. Intention und Konvention von rituellen Handlungen im griechischen Bauwesen (Berlin 2002)
- WEINBERG 1954. S.S. Weinberg, Corinthian Relief Ware: Pre-Hellenistic Period, Hesperia 23, 1954, 109-137
- WEISS 1984. C. Weiß, Griechische Flußgottheiten in vorhellenistischer Zeit. Ikonographie und Bedeutung (Würzburg 1984)
- WEISS – BUHL 1990. C. Weiß – A. Buhl, Votivgaben aus Ton. Jojo oder Fadenspule, AA 1990, 494-505
- WELCKER 1865. F.G. Welcker, Tagebuch einer griechischen Reise 2 (Berlin 1865)
- WERNER 1967. O. Werner, Pindar. Siegesgesänge und Fragmente (München 1967)
- WHITBREAD 1995. I.K. Whitbread, Greek Transport Amphorae. A Petrological and Archaeological Study (Exeter 1995)
- WIESNER 1941-1942. J. Wiesner, Aus der Frühzeit der Glocke, ARW 37, 1941-1942, 46-51
- WILKINS 2003. J. Wilkins, Banquets sur la scène comique ou tragique, Pallas 61, 2003, 167-174
- WILLIAMS 1961. R.T. Williams, An Attic Red-figure Kalathos, AntK 4, 1961, 27-29
- WILLIAMS 1987. D. Williams, Aegina, Aphaia-Tempel XI. The Pottery from the Second Limestone Temple and the Later History of the Sanctuary, AA 1987, 629-680
- WILLIAMS 1991. D. Williams, Vase-painting in Fifth Century Athens, in: T. Rasmussen – N. Spivey, Looking at Greek Vases (Cambridge 1991) 103-130
- WILLIAMS 2004. D. Williams, Sotades: Plastic and White, in: S. Keay – S. Moser (Hrsg.), Greek Art in View. Essays in Honour of Brian Sparkes (Oxford 2004) 95-120
- WILLIAMS 2006. D. Williams, The Sotades Tomb, in: Cohen 2006, 291-298
- WILLIGE 1995. W. Willige, Sophocles. Dramen. Griechisch – Deutsch<sup>3</sup> (München 1995)
- WINKLER 1990. J. Winkler, Representing the Body Politic. The Theater of Manhood in Classical Athens, Perspecta 26, 1990, 215-228
- WINKLER 1990. J.J. Winkler, The Ephebe's Song: *Tragōidia* and *Polis*, in: J.J. Winkler – F.I. Zeitlin (Hrsg.), Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context (Princeton 1990) 20-62
- WINKLER-HORAČEK 2018. L. Winkler-Horaček, Mimesis, Realismen und die Suche nach der Wirklichkeit, in: C. Nowak – L. Winkler-Horaček (Hrsg.), Auf der Suche nach der Wirklichkeit. Realismen in der griechischen Plastik (Rahden/Westf. 2018) 17-25
- WINNEFELD 1888. H. Winnefeld, Das Kabirenheiligtum bei Theben. III. Die Vasenfunde, AM 13, 1888, 412-428
- WINNEFELD 1893. H. Winnefeld, Sitzungsberichte der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin. 1893 Februar, AA 1893, 63-64
- WIRTH 2017. U. Wirth, Parodie, in: U. Wirth (Hrsg), Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch (Stuttgart 2017) 26-30
- WREDE 1986. H. Wrede, Die antike Herme (Mainz am Rhein 1986)
- WRIGHT 2006. M. Wright, *POxy.* 863: A Fragment of Cratinus' *Dionysalexandros*?, CIQ 56, 2006, 593-595
- WÖLKE 1978. H. Wölke, Untersuchungen zur Batrachomyomachie (Meisenheim am Glan 1978)
- WOLTERS 1887. P. Wolters, Miscellen. Kabirenheiligtum von Theben, AM 12, 1887, 269-271
- WOLTERS 1890. P. Wolters, Das Kabirenheiligtum bei Theben IV. Die Terrakotten, AM 15, 1890, 355-364; VI. Verschiedenes, 375-377
- WOLTERS 1930. P. Wolters, Kirke, AM 55, 1930, 209-236
- WOLTERS – BRUNS 1940. P. Wolters – G. Bruns, Das Kabirenheiligtum bei Theben I (Berlin 1940)
- WOODFORD 2003. S. Woodford, Images of Myths in Classical Antiquity (Cambridge 2003)
- WYCHERLEY 1957. R.E. Wycherley, Literary and Epigraphical Testimonia, Agora 3 (Princeton 1957)

## X

- XANTHUIDES 1910. St.A. Xanthudides, Epinetron, AM 35, 1910, 323-334

## Y

- YFANTIDIS 1990. K. Yfantidis, Antike Gefäße. Eine Auswahl, Katalog der Staatlichen Kunstsammlungen Kassel 16 (Melsungen 1990)

## Z

- ZAMPITI 2014. A. Zampiti, Red-figure and Its Relationship to the Black-figure Technique in Late Classical Boeotia: The Case of the Boeotian Kalathos-Pyxis and the Bilingual Vases, in: Schierup – Sabetai 2014, 67-79
- ZANKER 1995. P. Zanker, Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst (München 1995)
- ZARDINI 2009. F. Zardini, The Myth of Herakles and Kyknos. A Study in Greek Vase-Painting and Literature (Verona 2009)

- ZEITLIN 1990. F. Zeitlin, *Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama*, in: J.J. Winkler – F.I. Zeitlin (Hrsg.), *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context* (Princeton 1990) 130-167
- ZELNER 1998. E.S. Zelner, in: G. Ferrari – C.M. Nielsen – K. Olson (Hrsg.), *The Classical Collection. The David and Alfred Smart Museum of Art, University of Chicago* (Chicago 1998)
- ZIMMERMANN 1996. J.-L. Zimmermann, *La danse dans l'antiquité grecque*, in: P. Birchler Emery – B. Bottini – C. Courtois – F. van der Wielen (Hrsg.), *La musique et la danse dans l'Antiquité*, *Ausstellungskatalog Genf* (Genf 1996) 37-40
- ZIMMERMANN 1986. B. Zimmermann, *Die griechische Tragödie* (München 1986)
- ZIMMERMANN 1998. N. Zimmermann, *Beziehungen zwischen Ton- und Metallgefäßen spätklassischer und frühhellenistischer Zeit* (Leidorf 1998)
- ZINSERLING 1967. V. Zinserling, *Physiognomische Studien in der spätarchaischen und klassischen Vasenmalerei*, *WissZ Rostock* 16, 1967, 571-577
- ZIOMECKI 1975. J. Ziomecki, *Les représentations d'artisans sur les vases attiques* (Wrocław 1975)
- ZLOTOGORSKA 1997. M. Zlotogorska, *Darstellungen von Hunden auf griechischen Grabreliefs. Von der Archaik bis in die römische Kaiserzeit* (Hamburg 1997)
- ZYBOK 2018A. O. Zybok, *Komik in Kunst und Karikatur des 18. und 19. Jahrhunderts*, in: U. Wirth (Hrsg.), *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch* (Stuttgart 2017) 309-319
- ZYBOK 2018B. O. Zybok, *Komik in Kunst und Karikatur seit Beginn des 20. Jahrhunderts*, in: U. Wirth (Hrsg.), *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch* (Stuttgart 2017) 319-329
-