

A. Haug, Kleidung und Nacktheit: Körper- und Rollenentwürfe im frühen Athen¹

Mit dem Prozess der Polisentstehung, im Griechenland des 8. Jhs. v. Chr., treten der Körper und sein Bild in den Mittelpunkt der öffentlichen Wahrnehmung². Die frühe Aristokratie macht körperbezogenes Verhalten zur Grundlage sozialer Distinktion. Sozialer Anspruch manifestiert sich in einem spezifischen Habitus. Der gute Körper ist ein anmutiger Körper³.

Im Folgenden kann die Aufmerksamkeit nur einem einzigen, jedoch besonders wichtigen Aspekt des Körperbildes gelten: Kleidung bzw. Nacktheit. Tatsächlich wird sich zeigen, dass der Diskurs um Körper- und Rollenkonzepte sehr maßgeblich über Kleidung und Nacktheit, Verdecken und Zeigen von Haut, strukturiert wird.

Mit dem Einsetzen der ersten komplexen figürlichen Szenen um die Mitte des 8. Jhs. geben die Bilder den Blick auf den Körper frei, ohne dass dieser erkennbar bekleidet wäre (siehe etwa Athen, NM 804). Beine und Arme bleiben separat sichtbar, jegliche Form von Musterung, die eine Kleidung angeben könnte, bleibt aus.

Daran haben sich Archäologen verschiedentlich gestört: bei Bestattungsszenen – hier im Bild ein Beispiel – und anderen zentralen Aktivitäten der Polis sei Nacktheit nicht denkbar⁴. Die Dargestellten müssten also bekleidet *gemeint* sein. Eine solche Argumentation ist für unseren Zusammenhang ausgesprochen erhellend: Eine moderne, zeitgenössische Bilderwartung – nämlich, dass die Bilder ein realistisches Abbild der Wirklichkeit repräsentieren – wird an antike Bilder herangetragen. Wenn die Bilder dieser Erwartung augenscheinlich nicht entsprechen, werden sie geradezu gewaltsam uminterpretiert. Tatsächlich zeigen die Bilder aber die Körper nackt: Das Fehlen von Kleidung gibt den Blick auf den Körper frei. Dies gilt in dieser Phase auch für rundplastische Statuetten, bei denen die Geschlechtsmerkmale durch Bemalung sogar explizit angegeben werden (z. B. Brauron, Inv. 76; Athen, NM A 776). Gerade daran wird deutlich, dass der Mensch auf seinen (nackten) Körper reduziert wird, eine soziale Hierarchisierung über Kleidung bleibt aus⁵.

¹ Die folgenden Überlegungen basieren auf meiner Habilitationsschrift – Haug 2012; für weitere Literatur und Quellen, siehe dort.

² Für den griechischen Kontext im Allgemeinen als Motivation für die Entstehung von Bildern formuliert bei Schnapp 1988, bes. 574. Der Körper werde zum Ausdruck der Polis, mithin also zum „social fact“.

³ Meier 2000, bes. 27–31. 47–59.

⁴ Himmelmann 1990, 32: „Bei der geometrischen Erzählweise ist kein Raum für bedeckte Kleidung, weshalb die Figuren häufig den Eindruck von Nacktheit erwecken. Dieser Eindruck ist aber irreführend, denn natürlich sind bei der Totenaufbahrung und Wagenfahrt keine nackten Teilnehmer denkbar.“; erneut Himmelmann 2000, 298 f.; Schmölder-Veit 2005, 34.

⁵ Bei Murray 1991, 27 die Annahme, dass die Hinweise auf real verwendete Kleidung darauf hindeuteten, dass das Medium Kleidung in dieser Zeit grundsätzlich nicht zur sozialen Distinktion eingesetzt worden sei. Allerdings sind Stoffe aus Griechenland nicht erhalten, die bisweilen in Gräbern gefundenen Gewandnadeln lassen zumindest ein gewisses Prestigestreben zu. Diese unterscheiden sich zwar untereinander kaum, sind aber wiederum nur einem kleinen Teil der Gräber beigegeben worden.

Wie wird aber dieser ganz auf seinen Körper zurückgeworfene Mensch charakterisiert? Es ist schon vielfach beobachtet worden, dass sich das menschliche Körperbild aus geometrischen Grundformen zusammensetzt⁶. Betont werden breite Schultern, eine schmale Taille und kräftige Schenkel⁷ – Merkmale, die sich aus unserem Erfahrungswissen heraus als Charakteristika eines trainierten männlichen Körperbaus ausweisen. Auch in den homerischen Epen werden diese Körperteile als Charakteristika agiler, trainierter Krieger beschrieben⁸. Und tatsächlich kommt dieser Körperentwurf auch bei der Darstellung von Männern zum Tragen – bei Darstellungen also, die durch zusätzliche Attribute wie Waffen klar als Männer charakterisiert sind.

Allerdings – und dies ist zunächst einmal zu konstatieren – wird derselbe Körperbau auch für die Darstellung von Frauen eingesetzt. Bisweilen werden an das Oberkörperdreieck zusätzlich kleine Striche angesetzt – also Brüste, die die Geschlechtsidentität markieren. Andernorts wird die Definition von Geschlecht allein über spezifische Handlungsrollen manifest. Die feministisch orientierte Forschung der letzten Jahrzehnte hat sich an diesem Umstand gestört. Bei Bärbel Kleine liest man etwa im Jahr 2005: „[In den muskulösen Körperbildern] greift das homerische Frauenbild nicht, denn es gibt keine zeitgenössische Textstelle, in der von einer Frau mit solchen männlichen Eigenschaften die Rede ist.“⁹ Die Bilder haben also wieder einmal Unrecht. Zwar lassen sich die Bilder tatsächlich nicht mit homerischen Beschreibungen von Frauen zur Deckung bringen. Man kommt aber nicht umhin, dass der männliche Körper für die Bilder des mittleren 8. Jh. den menschlichen Körper schlechthin repräsentiert.

Diese Formel wird nicht nur für die Lebenden, sondern auch für die aufgebahrten Leichname gewählt (vgl. erneut Athen, NM 804). Interessanterweise ist die Frage der Nacktheit bzw. Bekleidung gerade für diese Leichname aber bisweilen schwierig zu beantworten. Die eng beieinanderliegenden Beine erwecken zumindest in dem gezeigten Beispiel den Eindruck, dass der Leichnam bekleidet aufgebahrt ist. Tatsächlich scheint es sich aber doch eher um eine Formel für geschlossene Beine zu handeln – auch die unter der Bahre Knienden sind in dieser Weise dargestellt. Man darf also zunächst davon ausgehen, dass sich der Körper des Leichnams nicht unterscheidet vom Körper der Lebenden. Und doch kommt hier ‚Kleidung‘ ins Spiel.

Ein wichtiger ikonographischer Bestandteil der Aufbahrungsszenen im 8. Jh. ist das Halten des Bahrtuchs¹⁰. Dieses Halten des Bahrtuchs kommt in Schriftquellen nicht vor und wäre für ein

⁶ Zum additiven Grundprinzip der Darstellungen bereits Schweitzer 1934, 345; erneut Snell 1946, 17 f.; Kraiker 1954, 41.

⁷ Siehe Himmelmann 1964, bes. 13 f.; erneut Himmelmann 1990, 31; explizit aufgenommen etwa bei Thomas 1992, 53 f.

⁸ Zur Verbindung von Brust und Mut: Hom. Il. 3, 210; 4, 289. 309; 13, 73 und Hom. Od. 10, 461; die nervige Hüfte als Ausdruck von Agilität: Hom. Il. 15, 113; 16, 473; hurtige Schenkel: Hom. Il. 20,93.

⁹ Kleine 2005, 19.

¹⁰ Die Darstellung des Bahrtuchs stellt allerdings keinen zwingenden Bestandteil der Szenen dar, siehe z. B. Athen, NM 18062; siehe eine Zusammenstellung bei Marwitz 1961.

erzählendes Medium auch wenig spektakulär. In den Bildern hingegen wird das gemusterte Bahrtuch über dem Leichnam ausgebreitet. In einer Bildkultur, die die Körper ansonsten nackt zeigt, ist dieser Umstand bemerkenswert. Dies ist letztlich nur so zu erklären, dass mit dieser Präsentation des Bahrtuchs der symbolische Tausch der Kleider angezeigt wird. Im Rahmen des Totenrituals als einem ‚rite de passage‘ wird der Leichnam entkleidet, um eine neue Hülle zu bekommen¹¹. Der Tausch der Kleider würde damit die soziale Neudefinition des toten Körpers repräsentieren.

Auch wenn die homerischen Epen das *Halten* des Bahrtuchs nicht thematisieren – die Bedeutung von Kleidern für das Grabritual schildern auch sie. Nachdem der Leichnam des Patroklos gereinigt und gesalbt ist, wird er in Leinen und ein strahlend weißes Tuch eingehüllt (Hom. Il. 18, 235 f.). Und auch Priamos bringt für die adäquate Behandlung der Leiche seines Sohnes Hektor zwei Tücher und einen Chiton mit (Hom. Il. 24, 578 ff.). Herbert Marwitz deutet diese Angabe dahingehend, dass der Leichnam zunächst mit einem Chiton als Totenhemd bekleidet wurde, bevor man ihn in Tücher hüllte¹². Die Bilder sind also in der Auslassung der gewöhnlichen Kleidung – bei Menschen wie bei Toten – konsequent. Offenbar ist es das Bahrtuch, dem die Bilder jene für das Grabritual zentrale, *transitorische* Bedeutung zuschreiben.

Tatsächlich ist diese Konzeption des menschlichen Körpers als nacktem Körper aber schon wenige Jahrzehnte später – d. h. bereits im späteren 8. Jh. (SG II) – einer Neuformulierung unterworfen. Die große Mehrzahl der Bildthemen zeigt ausschließlich Männer. In zwei Kontexten – bei Bestattungsfeierlichkeiten und beim Fest – sind aber Männer und Frauen gleichermaßen zugegen. In Bezug auf diese beiden Handlungskontexte, in denen das Polis-Kollektiv zusammenfindet und sich soziale Gemeinschaft konstituiert, werden männliche und weibliche Körperkonzepte im Kontrast zueinander entwickelt, und hier kommt Kleidung ins Spiel.

Während der männliche Körper – entgegen jeder Realität – in beiden Bildkontexten auch weiterhin meist unbekleidet ist, tragen die Frauen jetzt mehrheitlich ein Gewand. Dies gilt für die Aufbahrungsszene auf einer Halsamphora in Hamburg, Inv. 1966.89, aber auch für die Tanzszene mit weiblichen Tänzerinnen und einem männlichen Musiker auf einem Gefäß in Cambridge, Inv. 345.

Die Konzeption des Frauenkörpers unterliegt dabei leichten Variationen. In der Regel ist der Oberkörper indefinit als geschlossenes Dreieck angegeben, während der Unterkörper üblicherweise von einem gemusterten Gewand bedeckt ist. In dieser Weise können Frauen sowohl im Trauerkontext wie auch im Festkontext erscheinen. Die Gewandung des weiblichen Unterkörpers hat gegenüber der

¹¹¹¹ Das Konzept ist eingeführt von Arnold van Gennep und bezeichnet verschiedene Übergangssituationen innerhalb des menschlichen Lebensverlaufs. Diese verschiedenen, die soziale Gemeinschaft gefährdenden Umbruchsituationen werden, so Gennep, rituell bewältigt, um die soziale Ordnung aufrecht zu erhalten. Die sicher einschneidendste Übergangssituation ist der Tod (siehe van Gennep 2005; aufgegriffen und weiterentwickelt bei Turner 1969).

¹² Siehe Marwitz 1961, 7.

älteren, unbedeckten Form der Darstellung einen entscheidenden Vorteil: Sie erlaubt es, statt der muskulösen Oberschenkel ein ausschwingendes Gesäß zu akzentuieren. Die Gewandung ermöglicht folglich eine ‚Feminisierung‘ des weiblichen Körperbildes. Zugleich wird der Aktionsraum der Frau durch das eng anliegende Gewand eingeschränkt¹³ – Körperpräsentation und Rollenkonfiguration greifen ineinander.

Interessant sind daher auch die Ausnahmen von diesem Konzept. Mehrere Darstellungen zeigen Frauen, die ein völlig schwarzes, nicht gemustertes Gewand tragen. Da der ausschwingende Gewandsaum angegeben ist, besteht kein Zweifel, dass die Frauen bekleidet gemeint sind. Bei den in dieser Weise gewandeten Frauen handelt es sich mehrheitlich um Trauernde, so im Falle eines Gefäßes in Athen (NM 16022). Kann man die dunkle, nicht gemusterte Kleidung somit als ein Trauergewand auffassen? Die Ilias scheint dies zu bestätigen. Thetis ist ob des bevorstehenden Todes ihres Sohnes Achill von Kummer gebeugt und hüllt sich in ein Trauergewand (Hom. Il. 24,93-94)¹⁴: „Also sprach sie, die hehre Göttin (Thetis), und nahm ihren Schleier, Den schwarzblauen, so schwarz wie kein andres Gewand noch gewesen [...]“ Schwarze Kleidung scheint also für den Traueranlass in besonderer Weise passend zu sein. Die Bilder zeigen aber auch, dass solch schwarze (ungemusterte) Kleidung – zumindest im Rahmen bildlicher Repräsentation – nicht auf den Traueranlass beschränkt war. Auch bei einzelnen Festszenen wie auf der Halsamphora in Berlin (Inv. 1963.13) tragen die Festteilnehmerinnen gänzlich schwarze, ungemusterte Kleidung.

Neben der gängigen Darstellung von Frauen mit schwarzem Oberkörper und gewandetem Unterkörper sowie der relativ häufigen Sonderform mit gänzlich schwarzem Gewandkörper lassen sich aber noch weitere Modi für die Repräsentation des weiblichen Körpers benennen, von denen hier nur noch eine weitere zur Sprache kommen soll¹⁵. So zeigen einige wenige Darstellungen – in älterer Tradition stehend – unbedeckte Frauen mit Geschlechtsmerkmalen. Nur im Ausnahmefall finden sich solch nackte Frauen als Teilnehmerinnen einer Prothesis (London, BM 1912.5-22.1). Häufiger hingegen sind nackte Frauen im Festkontext. Dies gilt insbesondere für jene Tanzszenen wie der Kanne in Tübingen, Inv. 2657, bei denen Männer und Frauen gemeinsam an einem Tanz partizipieren.

¹³ Mit diesem Hinweis für das spätere 8. Jh. bereits Killet 1994, 12 f.

¹⁴ Übersetzung R. Hampe.

¹⁵ Bei einigen wenigen Bildern ist darüber hinaus die Absicht zu greifen, den Frauenkörper noch eindeutiger als weiblichen Körper zu charakterisieren. Dies kann einerseits geschehen, indem auch der Oberkörper gemustert und damit als bekleidet ausgewiesen wird – so bei den Trauernden auf der Halsamphora Athen, Benaki 7675. Daneben findet sich aber auch ein zweites, auf den ersten Blick gänzlich unlogisches Körperkonzept: Bei manchen Frauen mit gewandtem Unterkörper sind an den Oberkörper dennoch zwei Striche angesetzt, die wie auf den älteren Darstellungen Brüste angeben (im Beispiel eine Halsamphora in Berlin, Inv. 1963.13). Durch die Kombination eines nackten Oberkörpers mit Brüsten und einem gewandeten Unterkörper wird eine noch eindeutigere Gender-Determinierung möglich, man könnte von einer regelrechten Überdeterminierung sprechen, die auf Kosten einer in sich konsistenten, ‚logischen‘ Körpercharakterisierung geht.

Vielleicht zielte diese Darstellungsform auf eine gewisse Erotisierung des Geschehens ab – wieder sicher entgegen jeder realen Verhaltensweise.

Die verschiedenen Bildentwürfe zeigen, dass man in den Körperrepräsentationen sicher nicht verschiedene realistische Bekleidungsformen sehen darf. Vielmehr geht es um die sinnhafte Konstruktion von Handlungsrollen – Handlungsrollen, die nach Anlässen strukturiert sind. Schwarze Kleidung tritt besonders häufig im Trauerkontext auf, Nacktheit besonders häufig beim Paartanz. Im späteren 8. Jh. lässt sich somit von einer Tendenz zur sozialen Kontextualisierung von Kleidung – und damit auch zur attributiven Verwendung von Kleidung – sprechen.

Im späteren 8. Jh. verbindet nun aber alle Darstellungen weiblicher Körper über ihre soziale Kontextualisierung hinweg, dass es ihnen um eine spezifischere Gender-Charakterisierung geht. Durch die Bekleidung entsteht ein auffälliger Kontrast zum männlichen, nackten Körper. Dieser visuelle Kontrast lässt sich vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Matrix verstehen. Der weibliche Körper wird durch die Gewandung dem Blick der Allgemeinheit entzogen, er wird zum Gegenstand sozialen Schutzes und sozialer Kontrolle. Tatsächlich verweist in den homerischen Epen ein prunkvolles Gewand auf den hohen Stand einer Frau, aber auch auf das handwerkliche Geschick der Trägerin¹⁶. Tüchtigkeit, Schönheit, Attraktivität und Züchtigkeit fallen bei einer prächtig gekleideten Frau zusammen¹⁷. Der Körper des Mannes hingegen steht sehr viel stärker im Fokus sozialer Konkurrenz¹⁸.

An diese Beobachtung lässt sich eine weitere Frage anschließen: ob Kleidung genutzt wird, um in den Bildern eine soziale Differenzierung einzuführen. Tatsächlich zeigt sich aber, dass je nach ikonographischem Kontext zwar unterschiedliche Wiedergabeformen von Kleidung gewählt werden. Innerhalb einer Szene allerdings sind meist alle Protagonistinnen in derselben Weise gewandet¹⁹.

¹⁶ Helena etwa hat selbst eine Truhe voll von kostbaren Gewändern gefertigt (Hom. Il. 3, 125–127). Das prunkvollste Festgewand überlässt sie Telemach zum Geschenk, damit es seine künftige Frau bei der Hochzeit trage – Hom. Od. 15, 104–108. 125–129. Auf den Topos des häuslichen Webens rekurrieren die homerischen Epen wiederholt. Hom. Il. 6, 490 f.; 22, 440 (Andromache); Hom. Od. 21, 350–352 (Penelope); Hom. Od. 6, 305–307 (Mutter der Nausikaa); allerdings scheinen die aristokratischen Frauen vornehmlich die Arbeit der Sklavinnen zu beaufsichtigen – explizit zum Weben: Hom. Il. 6, 490–492. Mit einer solchen Annahme (allerdings ohne Rekurs auf Schriftquellen) auch German 2000, 104 und Lee 2000, 119 f. für minoische Frauendarstellungen.

¹⁷ Insbesondere verheiratete Frauen verschleiern sich folglich in Gegenwart von fremden Männern – Hom. Od. 1, 334; 16, 416; 18, 210; 21, 65. Die erotische Wirkung von prächtigen Kleidern wird insbesondere beim Auftreten von Göttinnen (Hera und Aphrodite) artikuliert – etwa Hom. h. Ven. 5, 84–89. 161–165; die hier vorgestellte Quellenbesprechung folgt van Wees 2005, 12–20; ausführlich zur Diskussion der Textilherstellung im Mittelmeerraum, die in den Händen der Frauen lag: Barber 1991, bes. 283–298.

¹⁸ Eine ethnologische Studie zur kompetitiven Orientierung des männlichen Körpers bei Gilmore 1991.

¹⁹ Allein die Trauernden unter der Bahre sind bisweilen anders als die Trauernden zu Seiten der Bahre charakterisiert – diese Distinktion scheint mir aber weniger inhaltlich besetzt, denn darstellerisch motiviert; siehe Haug 2012.

Diese gleichartige Form der Gewandung ist insofern bemerkenswert, weil Kleidung gerade nicht als Modus der Distinktion, sondern als Ausdrucksmittel für soziale Egalität eingesetzt wird. Bei den bekleideten Handlungsträgerinnen handelt es sich unterschiedslos um attraktive Aristokratinnen.

Die vorausgegangenen Überlegungen lassen vermuten, dass der Körper des Mannes im ausgehenden 8. Jh. auf den Modus der Nacktheit festgelegt gewesen wäre – und tatsächlich findet sich diese Annahme in manchen Überblickswerken zur geometrischen Vasenmalerei²⁰. Doch ein genauerer Blick lohnt. Wenn Männer unter sich dargestellt werden, so finden sich durchaus Differenzierungen im Körperbild.

Neben nackten Körperbildern – die je nach Tätigkeit unterschiedliche Artikulierungen erfahren – stehen insbesondere Kriegerbilder (siehe etwa Cambridge, GR 1-1935). Der Kriegerkörper wird mit dem Waffenkleid ganz eins – Kopf und Helm verschmelzen zu einer Einheit, der Oberkörper und die Arme sind zumeist ganz vom Schild verdeckt, bzw. werden nicht dargestellt, allein die Beine ragen unter dieser Kampfrüstung hervor. Und tatsächlich wird der homerische Krieger in den Epen ganz mit seiner Rüstung identifiziert²¹.

Auch für die Kriegerrüstungen gilt grundsätzlich, was für die Kleider der Frauen bereits formuliert war: In ihrer Waffenrüstung tritt die Individualität der Krieger ganz zurück, es geht um die Performanz eines kollektiven, geschlossenen Auftretens²².

Doch die Bilder kennen auch eine Alternative zu diesen Superkriegern: Es sind die gelenkigen Wagenlenker, die ihre Wagen – sich nach vorn oder hinten lehnd – geschickt beherrschen (etwa Athen, Agora P 4990)²³. Anders als bei den weit ausschreitenden Kriegern sind die Beine eng

²⁰ Suggestiert wird eine solche Distinktion als generelle Distinktion etwa bei Simon 1976, 17; Boardman 1998, 27; tatsächlich standen im Zentrum der Körperanalyse meist solche Darstellungen (wie Trauer und Tanz), bei denen die Trennung Kleidung/Nacktheit im späteren 8. Jh. relevant ist; siehe dementsprechend etwa zur Trauerikonographie Ahlberg 1971; Huber 2001, 77 f.

²¹ Hdt. 2, 152; zur Interpretation Haug 2012, 239.

²² Allerdings sind es gerade die Rüstungen der Krieger, auf denen erstmals mit den Möglichkeiten der Differenzierung gespielt wird. So können sich bei einer Gruppe von Kriegern die Schildzeichen unterscheiden. Dadurch wird keine unterschiedliche soziale Wertung der Akteure eingeführt, wohl aber eine ästhetische Variation. Sofern die Schildzeichen darüber hinaus als Ort für Bilder fungieren, vermögen sie die Akteure mit zusätzlichen Assoziationen zu belegen. Der künstliche, kulturell definierte Körper des Menschen – sein Waffenkleid – wird zur semantischen Membran. Es wird nicht mehr lange dauern, bis auch Kleidung im Bild als ein solches Bildmedium genutzt wird.

²³ An welche Situation man bei diesen Bildern zu denken habe, ist ausgesprochen umstritten. Vielfach hat man diese Wagenfahrer mit Sequenzen des Totenrituals in Verbindung gebracht, die in den homerischen Epen überliefert sind. Sind sie im Begriff, die aufgebahrte Leiche zu umfahren? Oder nehmen sie an einem Totenagon teil, wie er in den Epen für Patroklos ausgetragen wurde? Eine genaue Analyse der Bilder kann zumindest partiell Klärung verschaffen. Häufig sind die Wagenrennen auf Gefäßen dargestellt, auf denen jeder ikonographische Hinweis auf eine Bestattung fehlt. Die Akteure artikulieren in keinem dieser Bilder Trauer – etwa durch das Schlagen des Kopfes. Es wird sich also schlechterdings ganz pauschal um eine Sequenz des Trauerituals handeln. Im Vordergrund steht das Wagenfahren selbst. Und dieses kann als ruhige Prozession wie auch als schnelles Fahren – vielleicht tatsächlich als Wettfahrt – konzipiert sein. Diese Überlegungen zum ikonographischen Zusammenhang sollen die Bilder aber nur allgemein kontextualisieren.

zusammengestellt. Bisweilen verbinden sich die Beine zu einer geschlossenen Fläche. Ist hier die Darstellung eines Beinkleides gemeint? Oder handelt es sich um eine Bildformel, die eng zusammengestellte Beine meint? Aussagekräftig sind letztlich nur diejenigen seltenen Bilder (wie die genannte Darstellung von der Athener Agora), die einen Gewandsaum erkennen lassen. Im Unterschied zu den Kriegern tragen die Wagenlenker offensichtlich ein eng anliegendes Gewand, im Unterschied zu den Frauen ist dieses aber – zunächst noch – als ungemusterte, indifferente Fläche formuliert. Es akzentuiert insbesondere den eleganten Körperschwung der Wagenlenker.

Für das ausgehende 8. Jh. ergibt sich damit eine interessante Beobachtung: Kleidung wird insbesondere im Bestattungskontext zur Differenzierung der Geschlechter eingesetzt. Beim Fest allerdings, wo Frauen ebenfalls mit Männern gemeinsam auftreten, sind beide häufig nackt. Frauen sind also nicht durchgängig durch Kleidung charakterisiert, vielmehr verbindet sich damit eine inhaltliche Aussage. Ähnliches gilt umgekehrt auch für den Mann. Im ausgehenden 8. Jh. ist der Männerkörper üblicherweise nackt – auch und gerade dort, wo der Mann im Kontrast zur Frau agiert. Einzelne männliche Rollenbilder – insbesondere jene, die mit der Vorstellung von nicht-militärischer Bürgerlichkeit belegt sind – werden bekleidet gezeigt. Zuvorderst gilt dies für die Wagenlenker. Kleidung wird bei Männern wie bei Frauen dazu genutzt, das Körperbild in aussagekräftiger Weise zu modellieren. Die Betrachtung der nachfolgenden Zeithorizonte wird zeigen, dass solche Ausdeutungen des Körperbildes nicht stabil sind, sondern modifiziert werden können.

Im beginnenden 7. Jh. bleibt der Aktionsraum der Frau in den Bildern auf das Totenritual und die Teilhabe am Fest beschränkt. Auch weiterhin werden die Frauen bekleidet gezeigt. Der neue Stil, der nun sehr viel stärker mit Aussparungen arbeitet, erlaubt jedoch eine detailreichere Charakterisierung der Bekleidung. Damit geht einher, dass sich nunmehr einige – wenn auch nicht alle²⁴ – Darstellungen von dem bis dahin verbindlichen Körperschema abkehren und sich neue, sehr viel weniger festgelegte Formen der Gewand- und Körperwiedergabe finden.

Auf einem Gefäß in Mainz, Inv. 156, ist der Körper der trauernden Frauen ganz in ein Gewand eingehüllt, das offenbar über den Kopf gezogen ist. Eine Gürtung oder ein spezifischer Gewandschnitt sind nicht erkennbar, so dass die Körper sackartig verhüllt sind. Das Gewand nimmt nicht auf die Körperkontur Bezug, auch auf ein Gewandmuster ist verzichtet. Eine andere Option zeigt ein Becher mit trauernden Frauen in Reading, Inv. 54.8.1. Zwei Farben – schwarz und weiß – suggerieren ein zweiteiliges Gewand: ein weißes Untergewand und einen schwarzen Überwurf, der auch über den Kopf gezogen ist.

²⁴ Ganz in geometrischer Tradition steht etwa die Auffassung des weiblichen Körpers auf der Hydria in Würzburg, Inv. L 80.

Während es sich bei den bislang gezeigten Beispielen um trauernde Frauen gehandelt hat, sind im Folgenden im Vergleich dazu tanzende Frauen zu besprechen. Einige traditionell verfasste Bilder (etwa Athen, Agora P 10229) halten an der Differenzierung von gewandetem, hier weiß gegebenem Unterkörper und indefinit schwarzem Oberkörper fest. Andernorts werden besonders prächtige Gewandformen und -muster eingeführt. Die *Loutrophoros* in Paris, Louvre CA 2985, zeigt gemusterte Gewänder, die den Körper regelrecht modellieren. Dies gilt insbesondere für die Partie der Brüste, aber auch für die Gürtung auf Hüfthöhe.

Die neuartigen Entwürfe verbindet, dass sie der Kleidung einen größeren Stellenwert beimessen. Noch viel expliziter als zuvor wird der Körper über seine Kleidung definiert. Damit geht einher, dass die Kleidung an sich konkreter erfasst wird. Es handelt sich nunmehr um Kleidungsformen, die den ganzen Körper einhüllen. Weiterhin scheinen die Kleidungsstücke nicht genäht, sondern um den Körper gehüllt zu sein. Bisweilen ist ein Gürtel angegeben, der dazu dient, das Gewand am Körper zu fixieren. Die neue Differenziertheit in der Gewandwiedergabe hat zur Folge, dass das Gewand einerseits stärker auf den Körper bezogen werden kann, um ihn zu modellieren, ihn aber andererseits auch sackartig zu verhüllen vermag.

Doch geht mit dieser neuen Vielfalt auch einher, dass einzelne Kleidungsstypen konkret angesprochen werden können? Tatsächlich begegnen wir hier einem methodischen Problem. Die homerischen Epen nennen uns zwar die Namen von weiblichen Gewändern: etwa den geschneiderten Chiton und den nur drapierten Peplos²⁵. Die Informationen bleiben jedoch so allgemein, dass zumeist die Bilder herangezogen werden, um sich eine konkrete Vorstellung von der Kleidung zu machen. Der Wirklichkeitsgehalt der Bilder kann allerdings gerade nicht vorausgesetzt werden, weshalb die Frage nach der Wirklichkeitsreferenz der Kleidung nicht weiter verfolgt werden soll.

Stattdessen wenden wir uns der Frage zu, ob die Bilder eine Differenz zwischen der Bekleidung in verschiedenen sozialen Kontexten einführen. So steht zur Diskussion, ob sich die Kleidung der Frauen zwischen Fest- und Trauerkontext unterscheidet.

Im Vergleich der verschiedenen Bildkonzepte zeigt sich zumindest eine Tendenz. Einige Bilder des Trauerkontextes stellen die Frauen mit verhülltem Haupt dar – der Mantel wird über den Kopf gezogen, der gesamte Körper ist in das Gewand gehüllt. Die Gewandfarbe ist häufig dunkel bzw. schwarz. Es liegt daher nahe, hier von einem Trauergewand zu sprechen.

Die Frauen, die am Fest teilhaben, tragen stattdessen Gewänder, die ihre Körperformen akzentuieren. Häufig besitzen die Gewänder auffällige Muster und ziehen so die Aufmerksamkeit des Betrachters

²⁵ Siehe zur homerischen Kleidung Marinatos 1967, 7–11; die homerischen Quellen dann optimistisch auf die Bilder übertragen 38–50.

auf sich. Die Kleidung der Frauen erweist sich damit situationsspezifisch – sie charakterisieren die Frauen in bestimmten Handlungsrollen.

Darüber hinaus können Protagonistinnen desselben Handlungskontextes jetzt aber auch mit etwas variierten Gewändern präsentiert werden – im Falle des Gefäßes in Mainz, Inv. 156, handelt es sich um unterschiedliche Gewandfarben. Diese Differenz zeigt aber nicht verschiedene soziale Wertigkeiten an, sondern erzeugt allein eine ästhetische Variation.

Blicken wir vor diesem Hintergrund wieder auf die Körpercharakterisierung des Mannes. Wenn Männer mit Frauen gemeinsam auftreten – und dies ist im beginnenden 7. Jh. ausschließlich im Festkontext der Fall – so wird ihr Körperbild im Kontrast zum weiblichen Körperbild entwickelt. Dies wird mit Blick auf die Tanzszene im Pariser Louvre (Inv. 2985) besonders offensichtlich. Die Frau ist bekleidet – der Mann nackt. Bei beiden Geschlechtern ist das Gesicht hell, die Körperfarbe dunkel wiedergegeben; die Kleidung der Frauen wirkt durch ihre Musterung jedoch ebenfalls hell. Dadurch kontrastiert ein dunkel konzipiertes männliches Körperbild mit einem hell wirkenden weiblichen Körperbild, eine Differenzierung, die im Schwarzfigurigen dann in die Hautfarbe eingeschrieben werden wird²⁶. Vielleicht sind die Männer im Festkontext *auch* deshalb nackt konzipiert, weil dadurch eine gewisse erotische Spannung im Bild entsteht.

Tatsächlich wird das Körperbild des Mannes in anderen *nicht*-militärischen Kontexten, in denen Männer *nicht* in Begleitung von Frauen agieren, nun bekleidet vorgestellt²⁷. Dies sei hier exemplarisch für die Wagenlenker dargestellt, deren Kleidung nun klar als solche erkennbar ist.

Auf dem Münchner Krater (Inv. 6077) tragen die Wagenlenker durchgängig ein dunkles Gewand, der Wagenlenker auf einem Gefäßfragment von der Athener Agora trägt sogar ein gepunktetes Gewand. Dabei sind die Wagenlenker in diesen Bildern nicht mit einer militärischen Konnotation belegt, sondern operieren innerhalb des Handlungsrahmens der Polis.

²⁶ Jüngst ausführlich zu dieser Differenzierung Eaverly 2013. In den Vasenbildern des 8. und 7. Jh. fehlen aber Belege für eine stringente geschlechtsspezifische Differenzierung der Körperfarbe. Evident wird dies im Falle der Amphora in Eleusis, die den Anführer der Griechen (Odysseus), die den Riesen Polyphem zu blenden im Begriff sind, mit hellem Karnat, seine Gefährten mit dunklem Karnat zeigt. Das Gefäß Berlin, Inv. 31573, A 34 zeigt allein eine Frauenprozession. Die Frauen sind zwar mit hellem Karnat gezeichnet, kontrastieren hier aber nicht mit männlichen Rollenbildern. Siehe zu den Anfängen der Karnatdifferenzierung im ausgehenden 7. Jh. Eaverly 2013, 107-111. Das erste von Eaverly besprochene Gefäß, das tatsächlich eine solche Differenzierung aufweist, ist die François-Vase.

²⁷ Dies kann im beginnenden 7. Jh. neben den hier ausführlicher besprochenen Wagenlenkern auch für den Kontext der Trauer gelten. Auf einem Fragment aus Phaleron, das offensichtlich eine Trauersituation zeigt, an der Männer mit in die Luft erhobenen Händen teilhaben, trägt sowohl der männliche Wagenlenker als auch die Männer, die dem Trauerzug angehören, ein Gewand. Das Gewand der Trauernden, die hinter dem Wagen hergehen, fällt besonders ungewöhnlich aus. Der Körper ist vollständig bis zu den Knöcheln eingehüllt, darüber liegt – weit in den Raum ausgreifend – offenbar noch eine Art Überwurf. Sowohl das Hauptgewand als auch der Überwurf sind gemustert. Üblicherweise wird der Überwurf mit den in den Schriftquellen als Pharos benanntem Gewand in Verbindung gebracht – siehe zu männlichen Gewändern van Wees 2005, 2–4.

Im Vergleich der verschiedenen Bildkonzepte zeigt sich, dass die Männergewänder – ganz ähnlich wie auch die Frauengewänder – den Körper gänzlich einhüllen. Sie bedecken den Ober- und Unterkörper und reichen bis zu den Knöcheln. Eine Genderdifferenz ist folglich an der Art der Gewandung zunächst nicht oder nur selten ablesbar. Sie ergibt sich aus dem Aktionsrahmen und dem Körperbild – Männer werden jetzt zumeist bärtig wiedergegeben²⁸.

Die Charakterisierung der Körperikonographie zwischen dem mittleren 8. und beginnenden 7. Jh. sollte einen exemplarischen Einblick in die strukturelle Wechselbeziehung zwischen Kleidung und Nacktheit geben. Schon innerhalb dieses kurzen zeitlichen Abschnittes wurde das Verhältnis von Kleidung und Nacktheit mehrfach neu bestimmt. Die Beobachtungen sind damit – so begrenzt das untersuchte Zeitfenster ist – auch für nachfolgende Epochen interessant. Ich fasse die Überlegungen in sieben Aspekten zusammen.

1) Körperlichkeit und Nacktheit sind inhaltlich eng aufeinander bezogen. Kleidung strukturiert die Sichtbarkeit der Haut. Welche Körper für den Blick des Betrachters ‚verfügbar‘ sind und welche Körper bzw. Körperpartien durch Kleidung dem Blick entzogen werden, ist eine Frage des sozialen Normengefüges. Für den griechischen Horizont besonders interessant ist die Beobachtung, dass die nackte Präsentation des Körpers zunächst für beide Geschlechter gewählt wurde, bevor sie zum Distinktivum für das männliche Körperbild wurde, um dann auch den Mann nur noch in spezifischen Kontexten zu charakterisieren. Damit zeigt sich, dass die Nacktheit des Körpers – und in besonderer Weise des männlichen Körpers – von Beginn an als Aussageträger fungiert. Über die Inszenierung des nackten Körpers kann ein normativ verbindliches Männerbild formuliert werden. Dabei geht es vor allem um körperliche Kraft, Agilität und Schönheit, für die jedoch jede Epoche ihre eigenen Bilder findet.

2) In Kleidung und Nacktheit unterscheidet sich der Mensch gleichermaßen vom Tier. In seiner Nacktheit fehlen ihm Gefieder oder Fell, die Kleidung vermag diesen Kontrast aber noch zu steigern. Die Gewänder sind häufig gemustert – und diese Gewandmuster fallen meist geometrisch aus. Sie führen dadurch eine kulturelle Ordnung ein. Diese Veranschlagung des bekleideten Körpers als semantische Membran geht dort besonders weit, wo die Kleider selbst als Bildträger eingesetzt werden (vgl. Athen, Ker. 80). Größer könnte der Kontrast zum Tier nicht sein.

So wundert es denn nicht, dass das Tragen von Fellen – die Inanspruchnahme eines Tierkadavers als zusätzliche ‚Haut‘ für den Menschen – in der griechischen und römischen Antike einen Sonderfall markiert. Es sind die Fremden, die am Rand der bewohnten Welt operieren, die Barbaren, die in den

²⁸ Auch für die Bilder gewandeter Männer gilt, was zuvor für die Frauenbilder gesagt worden war: dass eine Beurteilung ihres Realitätsgehaltes nicht möglich ist, weil bildexterne Informationen fehlen.

Bildern Fellmützen oder Fellstiefel, bisweilen auch Fell-Umhänge tragen. Darüber hinaus agieren auch einige Helden, die den menschlichen Handlungsrahmen sprengen, mit einem Fell.

Der vielleicht prominenteste Held, der seinen Löwenkalp zudem durch eigene Kraft erworben hat, ist Herakles²⁹. Dies ist aber ein Sonderfall. Üblicherweise ist Kleidung aber Ergebnis einer *techné*, Kleidung stellt also immer auch kulturelles Know-How zur Schau.

3) Kleidung erlaubt eine Akzentuierung von Körperpartien und eignet sich deshalb in hervorragender Weise, körperbezogene Genderrollen zu entwerfen. Kleidung kann also zur Hervorhebung der Geschlechtsmerkmale und der geschlechtsspezifischen Körpereigenschaften eingesetzt werden, sie kann die Wahrnehmung von Geschlecht aber auch in den Hintergrund drängen.

Für den betrachteten Zeitraum zeigte sich, dass Kleidung im ausgehenden 8. Jh. zunächst eingesetzt wurde, um das weibliche Gesäß in besonderer Weise hervorzuheben. Mit der neuen protoattischen Malweise ging die Einführung von sehr viel detaillierteren Formen der Gewandcharakterisierung einher. So wurde es möglich, in verschiedenen Kontexten Frauen mit verschiedenartigen Gewandformen auftreten zu lassen. Im Festkontext tragen Frauen nunmehr Kleider, die ihren Körper als femininen Körper modellieren, während die Gewänder im Trauerkontext bei Männern wie bei Frauen am Körper herabhängen. Der Körper tritt hinter der Gewandinszenierung zurück. Damit tritt auch die Genderdifferenz stärker in den Hintergrund. Auch in den folgenden Jahrhunderten finden sich diese verschiedenen Modi, den Körper durch Kleidung zu inszenieren bzw. zu kaschieren.

Interessanterweise wurde für die Statuen junger Männer und Frauen, die im 6. Jh. am Grab und im Heiligtum aufgestellt wurden, die in geometrischer Zeit entwickelte Opposition nackt – bekleidet wieder aktiviert. Mit der aufreizend gewandeten Kore, deren Gewand den Körper allerdings oft mehr enthüllt als verhüllt, kontrastiert der nackte, muskulöse Jüngling. Es wird bis in den Hellenismus dauern, bis auch der weibliche Körper wieder nackt vorgestellt werden konnte, während für den männlichen Körper in der gesamten griechischen und römischen Antike Nacktheit immer eine Darstellungsoption blieb³⁰.

4) Kleidung kann nicht nur zur Akzentuierung von Genderrollen, sondern auch zur Charakterisierung von Handlungssituationen gewählt werden. Schon mit dem Auftreten der ersten gewandeten Körper im ausgehenden 8. Jh. ist eine inhaltliche Besetzung greifbar: Das Gewand zeigt den zivilen Kontext der Polis an. Kleidung wird deshalb nicht nur bei Frauen dargestellt, sondern auch bei Wagenlenkern

²⁹ Siehe auch zur Fellkleidung christlicher Wundertäter in der Spätantike – Hartmann 2005.

³⁰ Schon vielfach in dieser Weise beobachtet, siehe pointiert bei Himmelmann 1994, 37, der dabei zugleich auf verschiedene nackte (männliche) Körperkonzepte abhebt. Die Frage des ‚Realismus‘ dieser Darstellungen muss hier nicht weiter verfolgt werden, in jedem Fall dient der nackte Körper immer der inhaltlichen Charakterisierung eines Protagonisten. Eine Studie zum Verhältnis von diskursiver Konstruktion von Gender und sozialen Praxen etwa bei Ferrari 2002.

zumindest angedeutet. Die Wagenlenker unterscheiden sich darin von den gerüsteten Kriegern. Im Rahmen der Polis zeigen bestimmte Kleidungsformen bestimmte Anlässe an.

Im beginnenden 7. Jh. kommt es zu einer weiteren Ausdifferenzierung. Bei den Frauen werden Trauer- oder Festkleider noch klarer unterschieden, die Handlungssituation wird gewissermaßen in das Körperbild eingeschrieben. Auch eine Vielzahl männlicher Körperbilder ist nun gewandet. Sie charakterisieren den Mann als Handlungsträger der Polis – im Kontrast zum gerüsteten Krieger.

5) Kleidung und Nacktheit können nicht nur das Geschlecht und den sozialen Handlungsrahmen anzeigen, sondern auch eine soziale Differenzierung einführen. Von dieser Möglichkeit machen die Bilder des 8. und 7. Jh. noch keinen Gebrauch. Die Bilder präsentieren eine normative, aristokratisch geprägte Weltsicht. Dies zeigt sich nicht zuletzt in der völlig einheitlichen Kleiderordnung und militärischen Ausrüstung.

Die Ausbildung einer sozial differenzierenden Ikonographie fällt erst in das 6. Jh. Dann allerdings spielt Kleidung zur Markierung von sozialer Differenz – etwa in den Handwerkerdarstellungen – bereits eine entscheidende Rolle³¹. In der Folgezeit – insbesondere dann im römischen und spätantiken Kontext – sollte die visuelle Distinktion über Kleidung in den Bildern eine prominente Rolle spielen³².

6) In den frühen Bildern des 8. und 7. Jh. geht es nicht um eine realistische Charakterisierung von Kleidung³³. Kleidung und Nacktheit stehen im Dienste der umrissenen inhaltlichen Aussagen: Sie definieren Gender- und Handlungsrollen unabhängig vom realen Erscheinungsbild der Menschen. Allerdings finden – soweit wir dies im Abgleich mit bildexternen Quellen fassen können – einzelne realistische Elemente wie die dunkle Trauerkleidung oder das Verhüllen des Kopfes im Trauerkontextes in die Bilder Eingang. Man wird hier vielleicht am treffendsten von Realismusinseln sprechen³⁴, die die Funktion besitzen, der Bildaussage in besonderer Weise soziale Glaubwürdigkeit und Plausibilität zu verleihen.

Auch das Verhältnis der Bilder zur lebensnahen, ‚realistischen‘ Charakterisierung von Kleidung ist durch die Jahrhunderte allerdings nicht stabil: Bisweilen erscheint die Kleidung ganz oder weitgehend abstrahiert, bisweilen wird Kleidung detailgetreu aufgefasst, bisweilen wird – wie bei den Koren des 6. Jh. – mit einer solchen Präzision aber nur gespielt, so dass im Bild unwirkliche Prunkgewänder entstehen. Bisweilen entspricht die dargestellte Kleidung erkennbar den Modevorstellungen der Zeit,

³¹ Haug 2011.

³² Siehe Arce 2010 15–42.

³³ Mit einer Quellensichtung, die anhand von Grabinventaren (Gewandnadeln etc.) auf die Rekonstruktion der tatsächlich getragenen Tracht abzielt (allerdings einen positivistischen Umgang mit Bildern einschließend) Harrison 1988.

³⁴ Der Terminus wurde in der Archäologie von Himmelmann zur Charakterisierung von Porträts gebraucht.

andernorts ist sie gänzlich anachronistisch. In allen Fällen geben sich die in den Bildern repräsentierten Gewänder aber als Interpretationen der Wirklichkeit aus.

7) Jenseits einer sozialen Codierung schaffen Kleider einen synästhetischen Bezugsrahmen. Im frühen Griechenland unterscheidet sich der bekleidete Körper durch die helle *Gewandfarbe* von der dunklen *Hautfarbe*, die den nackten Körper prägt. Die Differenz schafft einen Vorstellungsraum unterschiedlicher haptischer Erfahrungen. In den folgenden Jahrhunderten wird in der Skulptur ein solcher Kontrast von Haut und Kleidung auch durch unterschiedliche Oberflächenstrukturen des Materials akzentuiert. Durch diese sensualistische Bindung des Betrachters gewinnt Kleidung über ihre Semantik hinaus eine große affektive Wirkung.

Literaturverzeichnis

Ahlberg 1971

G. Ahlberg, Prothesis und Ekphora in Greek Geometric Art, SIMA 32 (Göteborg 1972)

Arce 2010

J. Arce, Dress Control in Late Antiquity; grundsätzlich zur distinktiven Funktion von Kleidung: G. Menges, Kleidung als Technik und Strategie am Körper. Eine Kulturanthropologie von Körper, Geschlecht und Kleidung, in: A. Holenstein – R. Meyer-Schweitzer – T. Weddigen – S. M. Zwahlen (Hrsg.), Zweite Haut. Zur Kulturgeschichte der Kleidung (Bern 2010)15–42

Barber 1991

E. J. W. Barber, Prehistoric Textiles. The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages with Special Reference to the Aegean (Princeton 1991)

Boardman 1998

J. Boardman, Early Greek Vase Painting (London 1998)

Eaverly 2013

M. A. Eaverly, Tan Men / Pale Women. Color and Gender in Archaic Greece and Egypt, a comparative approach (Ann Arbor 2013)

Ferrari 2002

G. Ferrari, *Figures of speech: men and maidens in ancient Greece* (Chicago 2002)

Van Gennep 2005

A. van Gennep, *Übergangsriten [Rites de passage]* ³(Frankfurt 2005)

German 2000

S. C. German, *The Human Form in the Late Bronze Age Aegean*, in: A. E. Rautman (Hrsg.), *Reading the Body. Representations and Remains in the Archeological Record* (Philadelphia 2000) 95–110

Gilmore 1991

D. G. Gilmore, *Mythos Mann. Rollen, Rituale, Leitbilder* (München 1991)

Harrison 1988

E. B. Harrison, *The Dress of the Archaic Greek Korai*, in: D. Buitron-Oliver (Hrsg.), *New perspectives in early Greek Art. Proceedings of the Symposium sponsored by the Center for Advanced Study in the Visual Arts, Washington 27 -28 May 1988* (Hanover 1991) 217-239

Hartmann 2005

G. Hartmann, *Ein alter Mann in einem Kleid aus Fellen*, in: A. Köb – P. Riedel (Hrsg.), *Kleidung und Repräsentation in Antike und Mittelalter* (München 2005) 63–69

Haug 2011

A. Haug, *Handwerkerszenen auf athenischen Vasen des 6. und 5. Jh. v. Chr.: Berufliches Selbstbewußtsein und sozialer Status*, *JdI* 123, 2011, 1–31

Haug 2012

A. Haug, *Die Entdeckung des Körpers. Körper- und Rollenbilder im Athen des 8. und 7. Jh. v. Chr.* (Berlin 2012)

Himmelman 1964

N. Himmelman-Wildschütz, *Bemerkungen zur geometrischen Plastik* (Berlin 1964)

Himmelman 1990

N. Himmelman, *Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst*. *JdI Ergh.* 26 (Berlin 1990)

Himmelman 1994

N. Himmelmann, Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit. *JdI Erg.* 28 (Berlin 1994)

Huber 2001

I. Huber, Die Ikonographie der Trauer in der Griechischen Kunst (Mannheim 2001)

Killet 1994

H. Killet, Zur Ikonographie der Frau auf attischen Vasen archaischer und klassischer Zeit (Berlin 1994)

Kleine 2005

B. Kleine, Bilder tanzender Frauen in frühgriechischer und klassischer Zeit (Rahden 2005)

Kraiker 1954

W. Kraiker, Ornament und Bild in der frühgriechischen Malerei, in: R. Lullies (Hrsg.), *Neue Beiträge zur Altertumswissenschaft. Festschrift Bernhard Schweitzer* (Stuttgart 1954) 36–47

Lee 2000

M. M. Lee, Deciphering Gender in Minoan Dress, in: A. E. Rautman (Hrsg.), *Reading the Body. Representations and Remains in the Archeological Record* (Philadelphia 2000) 111–123

Marinatos 1967

S. Marinatos, Kleidung, Haar- und Bartracht, *ArchHom* 1 (Göttingen 1967)

Marwitz 1961

H. Marwitz, Das Bahrtuch. Homerischer Totenbrauch auf geometrischen Vasen, *AuA* 10, 1961, 7–18

Meier 2000

C. Meier, *Politik und Anmut* (Stuttgart 2000)

Murray 1991

O. Murray, The Social Function of Art in Early Greece, in: D. Buitron-Oliver (Hrsg.), *New perspectives in early Greek Art. Proceedings of the Symposium sponsored by the Center for Advanced Study in the Visual Arts, Washington 27 -28 May 1988* (Hanover 1991) 13-30

Schnapp 1988

A. Schnapp, Why Did the Greeks Need Images, in: J. Christiansen (Hrsg.), Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and related pottery, Copenhagen, August 31 – September 4, 1987 (Copenhagen 1988) 568-574

Schweitzer 1934

B. Schweitzer, Rez. zu A. Roes, De Oorsprong der geometrische Kunst, *Gnomon* 10, 1934, 335–353

Simon 1976

E. Simon, *Die griechischen Vasen* (München 1976)

Snell 1946

B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen* (Hamburg 1946)

Thomas 1992

R. Thomas, *Griechische Bronzestatuetten* (Darmstadt 1992)

Turner 1969

V. Turner, *The Ritual Process: Structure and Antistructure* (New York 1969)

Van Wees 2005

H. van Wees, *Clothes, Class and Gender in Homer*, in: D. Cairns (Hrsg.), *Body and Language in the Greek and Roman Worlds* (Swansea 2005) 1–36