

***Wand- und Deckenmalereien
spätklassischer und hellenistischer Zeit
im nord- und westpontischen Raum***

Dissertation
zur Erlangung der Würde des
Doktors der Philosophie

der Universität Hamburg

vorgelegt von

Regina Moritz

aus Riesa

Hamburg 2006

1. Gutachterin: Frau Professor Inge Nielsen
2. Gutachter: Herr Professor Lambert Schneider

Tag des Vollzugs der Promotion:

13. Dezember 2006

Inhaltsverzeichnis

	Seite
1.	Einführung 5
1. 1.	Zielsetzung 6
1. 2.	Abriss der Forschungsgeschichte 7
1. 3.	Historischer Überblick 11
1. 3. 1	Das nördliche Schwarzmeergebiet 11
1. 3. 2	Das westliche Schwarmeegebiet 14
2.	Gebäudestrukturen 18
3.	Technik der Wandmalereien 20
4.	Die Dekoration als Ganzes 22
4. 1.	Ausführung der Einzelelemente 24
	<u>Plinthe</u> 24
	<u>Orthostatenzone</u> 25
	<u>Deckschicht</u> 26
	<u>Hauptwandzone</u> 26
	<u>Bekrönung</u> 27
	<u>Wandbereich über der Bekrönung</u> 28
	<u>Farbgebung</u> 28
4. 2.	Typologie 30
4. 3.	Ein Sonderfall ? 34
4. 4.	Auswertung 34
5.	Ornamentale Dekoration 39
5.1.	Die einzelnen Ornamente 39
5. 1. 1	Ornamentfriese 40
5. 1. 2	Piktographische Ornamente 49
5. 2.	Verhältnis der Ornamente zur gesamten Wanddekoration 51
6.	Figurale Malerei 55
6. 1.	Stilistische Ausführung 56
6. 2.	Dargestellte Inhalte 70
	<u>Tod und Jenseits – Kult - Lebenswelten</u> 70
	<u>Krieg und Kampf</u> 85
	<u>Jagd</u> 89
	<u>Mythologische Bilder</u> 91
	<u>Raub der Persephone</u> 94
	<u>Geranomachie</u> 96
	<u>Einzelne Figuren und Szenen</u> 98
	<u>Deckenbilder</u> 98
7.	Zusammenfassung 102
8.	Katalog 106
8. 1.	Westpontische Beispiele 108

8. 2. Nordpontische Beispiele

129

Anhang

Tafeln	161-229
Abbildungsnachweis	230
Abkürzungsverzeichnis	237
Literaturverzeichnis	238
Lebenslauf	257
Erklärung	259

1. Einführung

*„Pontos Euxinus, antea ab inhospitali feritate
Axinus appellatus, peculiari invidia naturae sine
ulla fine indulgentis aviditati maris et ipse inter
Europam Asiamque funditur...
...a Bosporo quoque
in aliam vastitatem panditur nulla satietate, donec
ex spatianti lacus Maeotii rapinam suam iungant.”
[Plinius, NH VI, 1]¹*

Der Pontos Euxeinos rückte bereits ab dem 8./7. Jh. v. Chr. ins Blickfeld der damaligen griechischen Welt, was u. a. griechischen Mythen wie die Epen des Homer zeigen. Die Gründung erster Handelsniederlassungen und Kolonien an der Küste des Schwarzen Meeres wird für die zweite Hälfte des 7. Jh. v. Chr. angenommen². Seit dem ausgehenden 6. Jh. v. Chr. bestehen regelmäßige Kontakte der Griechen mit ihren Kolonien im Schwarzmeerraum sowie über diese mit der umliegenden Bevölkerung, beispielsweise verschiedenen Skythen- oder Thrakerstämmen, Sindern u. a. Die räumliche Nähe zwischen den Bewohnern der griechischen Städte und des Umlandes führte zu politischen, ökonomischen und kulturellen Beziehungen der verschiedensten Art, wie schriftliche und archäologische Quellen bezeugen. Anhand der Quellen stellt man fest, dass die Verbindungen zwischen einheimischer Bevölkerung und „Kolonisten“ in spätklassischer und frühhellenistischer Zeit (4.-3. Jh. v. Chr.) immer intensiver wurden. Zahlreiche Forscher sprechen von einer zunehmenden Hellenisierung der einheimischen Bevölkerung des Pontos Euxeinos in dieser Periode³. Diese Einschätzung gilt für die Schwarzmeerkunst spätklassischer und

¹ K. Brodersen (Hg. und Übersetzer), C. Plinius Secundus d. Ä., Naturkunde VI (1996) – „Der Pontos Euxeinos, früher wegen der ungastlichen Wildheit Axeinos genannt, erstreckt sich infolge einer eigentümlichen Ungunst der Natur, welche der Gier des Meeres keine Grenzen setzt, ebenfalls zwischen Europa und Asien...: Er ergießt sich vom Bosporus an über ein anderes weites Gebiet, ohne genug zu haben, bis die Maiotischen Seen ihren Rand mit seiner Ausdehnung verbinden.“

² Es soll hier nicht näher auf die Forschungsgeschichte zur Kolonisation des Schwarzmeergebietes eingegangen werden, da dies eine eigene Untersuchung erfordern würde. Für eine ausführliche Diskussion der Problematik mit weiterführenden Literaturangaben s. G. R. Tsatskheladze, Greek Penetration of the Black Sea, in: G. R. Tsatskheladze - F. de Angelis, The Archeology of Greek Colonisation (1994).

³ U. a. M. Rostovzeff, Iranians and Greeks in South Russia (1922); J. Irmscher - D. B. Šelov, Griechische Städte und einheimische Völker des Schwarzmeergebietes (1961); M. Oppermann, Die Thraker (1984); J. G. Vinogradov, Der

frühhellenistischer Zeit im Allgemeinen und der Malerei im Speziellen.

1. 1. Zielsetzung

Im Folgenden werden die zur Zeit bekannten Wand- und Deckenmalereien der spätklassischen und hellenistischen Epoche in der nördlichen und westlichen Pontusregion behandelt⁴. Dies umfasst sowohl die Küstengebiete als auch das Inland.

Leider war es der Verfasserin nicht möglich, Hinweise auf erhaltene Malereien im Gebiet des heutigen Rumänien zu finden⁵. Ein großer Teil der hier zu besprechenden Malereien stammt aus Gräbern, da diese Gebäudetypen in der Nord- und Westpontusregion häufig besonders gut erhalten sind. Vereinzelte fragmentarische Funde in Wohnhäusern, Heiligtümern u. ä. zeigen jedoch, dass auch dort die Anbringung ähnlicher Malereien üblich war⁶.

Vor dem Hintergrund der politisch/wirtschaftlichen und kulturellen Verbindungen zwischen den Bewohnern entstanden im genannten Zeitraum Kunstformen, die trotz der verschiedenen in der Region ansässigen Nationalitäten untereinander zahlreiche Ähnlichkeiten aufweisen. Auf Grund dessen erscheint es der Verfasserin angebracht, die Malereien dieser Region gemeinsam zu betrachten. Wandmalereien aus dem südlichen und östlichen Schwarzmeerraum werden nicht mit in die Betrachtungen einbezogen, da dies den Rahmen der Arbeit sprengen würde⁷.

Die zeitliche Eingrenzung der Thematik beruht vornehmlich auf dem erhaltenen Bestand, d. h. der größte Teil der heute bekannten Wandmalereien der Region stammt aus klassischer und hellenistischer Zeit. Die erhaltenen Beispiele aus der römischen Epoche sollen nur insoweit mit einbezogen werden, wie sie für die Beurteilung der früheren Malereien in stilistischer und typologischer Hinsicht sowie in Datierungsfragen notwendig sind⁸.

Pontos Euxenios als politische, ökonomische und kulturelle Einheit und die Epigraphie, in: *Rapports et communications. 9e Congrès international d'épigraphie grecque e latine* (1987) 9-77; ders., Olbia (1995).

⁴ Fragmente von Bodendekorationen sind bisher ausschließlich für das Kasanlakgrab Kat. Nr. w1 bekannt. Es handelt sich um einen einfarbigen Anstrich der Böden.

⁵ Der Zugang zu eventuellen derartigen Funden wird durch die unzureichende Publikationslage rumänischer Ausgrabungen erheblich erschwert.

⁶ S. u. a. Kat. Nr. w6 und n1; in Griechenland (z. B. in Delos) haben sich wesentlich mehr Malereifunde in Wohnhäusern erhalten, die keine nennenswerten Unterschiede zu den Funden in Gräbern aufweisen; näheres s. u.

⁷ Beispiele aus dieser Region müssten u. a. unter Berücksichtigung zusätzlicher bzw. verstärkter kulturell-künstlerischer Einflüsse aus dem Osten behandelt werden, was auf Grund der Materialmenge eigene Untersuchungen erfordert.

⁸ In dieser Arbeit sollen die Malereien des Schwarzmeerraumes im überregionalen Zusammenhang der griechischen Kunst besprochen werden. Deshalb würde die Einbeziehung römerzeitlicher Beispiele den Rahmen sprengen, da für diese Zeit neue kulturell-künstlerische Einflüsse mit berücksichtigt werden müssen.

Ziel dieser Arbeit ist es, u. a. einen Katalog sämtlicher heute bekannter Wandmalereien der o. g. Regionen und Epochen zu erstellen⁹, der neben ausführlichen Beschreibungen inkl. Erhaltungszustand auch Angaben zu Fundort und –umständen, Datierung, heutigem Aufbewahrungsort und Forschungsgeschichte der jeweiligen Beispiele enthalten soll¹⁰. Darauf aufbauend wird geprüft, ob sich in der spätklassisch - hellenistischen Malerei jener Region eine kontinuierliche künstlerische Entwicklung feststellen lässt. Es ist beabsichtigt, Gemeinsamkeiten, Unterschiede, Zusammenhänge in Stilistik, Ikonographie, Typologie der Malereien der verschiedenen Fundorte (d. h. griechischer und einheimischer Städte, Siedlungen, Gräber o. ä.) zu erfassen. Dabei wird vor allem auf die Herausstellung der jeweiligen Charakteristika und eventuell vorhandener lokaler Besonderheiten Wert gelegt. Über Vergleiche mit gleichzeitigen Werken anderer Regionen (z. B. Griechenland, Makedonien, Persien) soll schließlich der Versuch einer Eingliederung der Malereien des Schwarzmeerraumes in die Gesamtentwicklung der hellenistischen Malerei unternommen werden.

Da die Wandmalerei nur selten Gegenstand archäologisch-kunstgeschichtlicher Arbeiten zum Schwarzmeerraum war¹¹, hofft die Verfasserin, mit den folgenden Ausführungen eine nach ihrer Ansicht bestehende Lücke schließen zu können oder zumindest einen Ansatz für weitere Forschungen zu bieten. Eventuell kann des Weiteren eine Modifizierung des Bildes der Malerei des Schwarzmeerraumes erreicht werden, welches die ältere Forschung meist als griechisch (häufig mit dem Attribut provinziell) charakterisiert oder aber, vor allem seitens russischer und bulgarischer Forscher, als Produkt rein lokalen Kunstschaffens¹².

1. 2. Abriss der Forschungsgeschichte

Am ausführlichsten und m. E. als erster hat sich Rostovzeff 1914¹³ mit den Malereien des nordpontischen Raumes beschäftigt. Er fasst in seinem umfangreichen Werk alle bis dahin bekannten Wandmalereien klassischer bis römischer Zeit des betreffenden Gebietes in chronologischer Reihenfolge zusammen und erweitert dies mit einem Abschnitt zu byzantinischen Beispielen. Die Malereien stammen zum größten Teil aus Kurgangräbern. In einzelnen Kapiteln

⁹ Soweit publiziert und zugänglich.

¹⁰ Da einige Malereien heute nicht mehr erhalten sind, können diese Angaben nicht bei allen Beispielen vollständig sein.

¹¹ Auf die Forschungsgeschichte wird im folgenden Abschnitt 1. 2. ausführlicher eingegangen, soweit sie nicht bei der Besprechung der Einzelbeispiele zur Sprache kommt.

¹² Einige Forscher versuchen jedoch bei der Besprechung einzelner Malereien, z. B. Kasanlak, einen Mittelweg einzuschlagen. In den meisten Fällen beschränkt man sich allerdings auf Beschreibungen und geht nicht auf diese Problematik ein – s. Kap. 1.2. Abriss der Forschungsgeschichte.

¹³ Rostovzeff 1914.

wendet sich Rostovzeff auch den erhaltenen Fragmenten aus Wohnhäusern der Städte Olbia und Pantikapaion zu. Zusätzlich zu detaillierten Beschreibungen der Malereien macht er (soweit ihm bekannt) Angaben zu Lage und Konstruktion der Kurgangräber, zu Beigaben, zu Technik und Datierung derselben sowie zu möglichen Verweisstücken hinsichtlich Ausführung oder Ikonographie. Die beigelegten Malereien sind fast ausnahmslos Aquarellzeichnungen der betreffenden Ausgräber. Deren Authentizität, vor allem in Bezug auf die Farbwiedergabe, kann jedoch in den meisten Fällen nicht mehr überprüft werden, da die beschriebenen Malereien heute meist zerstört oder verloren sind. Ein Teil der Malereien¹⁴ war bereits Rostovzeff nur aus älteren Berichten bzw. Zeichnungen¹⁵ bekannt oder befand sich in äußerst schlechtem Zustand. Deshalb muss bei der Einbeziehung von Rostovzeffs Werk berücksichtigt werden, dass die von ihm gegebenen Informationen z. T. aus zweiter oder gar dritter Hand stammen. Es gilt jedoch bis heute als grundlegendes Werk und ist die einzige Untersuchung, die sich in diesem Umfang ausschließlich den Malereien der nordpontischen Region widmet.

Die wenigen späteren Arbeiten¹⁶ zu dieser Thematik befassen sich häufig nur mit Einzelbeispielen und/oder beschränken sich meist auf kurze motivische Beschreibungen und Datierungsfragen, deren Grundlage die Ausführungen von Rostovzeff bilden. Die Mehrheit jener Arbeiten erwähnt die Wandmalereien im Rahmen allgemeiner Abhandlungen zur Kunst des Schwarzmeerraumes¹⁷, häufig mit dem Hinweis auf deren provinzielle Art der Ausführung und deren sog. griechischen Charakter. Prinzipiell lässt sich für die Forschung nach Rostovzeff ein geringes Interesse an den Malereien des nördlichen Schwarzmeergebietes feststellen¹⁸. Trotz der Erwähnung von Funden von Malereifragmenten fehlen in moderneren Publikationen oft Abbildungen, Beschreibungen oder weiterführende Hinweise¹⁹. Eine Ausnahme stellt die 1984 auf dem Gebiet des antiken Nymphaion entdeckte Wandmalerei (Kat. Nr. n1) dar. Seit der Publikation des ersten Vorberichtes durch N.

¹⁴ U. a. Kat. Nr. n9, n10, n11; die Gräber n12, n13, n14, n15 betreffend äußerte sich Rostovzeff 1914 91 ff. nicht explizit zu seinem Informationsstand, macht allerdings nur sehr knappe und vage Angaben zu den Malereien und Gräbern.

¹⁵ Diese Berichte waren, laut Rostovzeff, meist kurzgefasste Grabungsberichte, deren heutiger Aufbewahrungsort unbekannt ist.

¹⁶ U. a. E. v. Ernsted, Die monumentale Malerei in den Gebieten der nördlichen Schwarzmeerküste, in: *Antike Städte an der nördlichen Schwarzmeerküste* (1955), 250 ff.; T. A. S. Tinkoff-Utechin, *Ancient painting from South Russia: The rape of Persephone at Kerch*, BICS 26, 1979, 13-26; A. Schwarzmaier, Die Gräber in der Großen Blisniza und ihre Datierung, *JdI* 111, 1996, 105-137.

¹⁷ Gaijdukevič 1971, 432 f.; Sokolov, 16 f.

¹⁸ Das Hauptinteresse der Forscher gilt neben der geschichtlichen Entwicklung vor allem der Architektur, dem Münzwesen und der Keramik.

¹⁹ Zum Beispiel bei V. Tolstikov, *Fortification of the Pantikapaion acropolis*, SoobMuz Moskva, 1984, 28-56; ders. *Pantikapaion – Hauptstadt des Bosporus*, *Očerki archeologii i istorii Bospora*, 1992, 45-99.

Grač²⁰ ist die Malerei Gegenstand von Diskussionen, die sich größtenteils um die Interpretation der zahlreichen Inschriften und Ritzzeichnungen bemühen²¹.

Dies gilt im wesentlichen auch für die Forschungssituation zu den Malereien im westlichen (thrakischen) Schwarzmeergebiet. Es existiert keine zusammenfassende Publikation der betreffenden Wandmalereien. Allerdings sind auf Grund Aufsehen erregender Funde im 20. Jahrhundert einige Beispiele thrakischer Malerei hervorragend publiziert und auch in der westlichen Forschung besprochen worden. Hier sind besonders die Wandmalereien aus den Gräbern von Kasanlak (Kat. Nr. w1), Sveštari (Kat. Nr. w4) und Magliš (Kat. Nr. w5) zu nennen²². Diese seit Jahrzehnten bekannten Malereien²³ werden häufig unter stilistischen und ikonographischen Aspekten besprochen, wobei insbesondere die Mischung einheimischer (thrakischer) und griechischer Elemente bei der bildlichen Darstellung betont wird²⁴. Des weiteren verdienen zwei andere Malereifunde wegen ihrer interessanten figuralen Szenen und ihres verhältnismäßig guten Erhaltungszustandes große Aufmerksamkeit: zum einen die 1993 aufgedeckten Malereien im Zentralgrab des Ostrousha-Tumulus nahe Shipka (Kat. Nr. w3)²⁵ mit der bemerkenswerten, an ornamentalen, floralen und figuralen Motiven reichen, malerischen Deckengestaltung; zum anderen die im Jahr 2000 entdeckten Malereien im Roshava Chouka Tumulus nahe Alexandrovo (Kat. Nr.2)²⁶, die u. a. Jagdszenen vorführen.

²⁰ N. Grač, Ein Hellenistisches Fresko in Nymphaion, VDI, 1984.1, 81-88

²¹ Näheres dazu s. Katalog (Kat. Nr. n1); N. Grač, Ein Neuentdecktes Fresko aus hellenistischer Zeit in Nymphaion bei Kertsch, in: H. Franke (Hrsg.), Skythika. Vorträge zur Entstehung des skytho-iranischen Tierstils und zu Denkmälern des Bosporanischen Reiches anlässlich einer Ausstellung der Leningrader Ermitage in München 1984 (1987) 87-95; O. Höckmann, Naval and other graffiti from Nymphaion, *AncCivScytSib* 5, 1998, 303-356; J. G. Vinogradov, Der Staatsbesuch der ‚Isis‘ im Bosporus, *AncCivScytSib* 5, 1998, 271-302

²² V. Mikov, Das antike Grabmal bei Kasanlak (1954); L. Shivkova, Das Grabmal von Kasanlak (1973); I. Mazurov, Zur Ikonographie und Semantik der Malereien im Grab von Kasanlak, *Pulpudeva* 1978, 367-381; A. Fol - M. Čičikova - T. Ivanov - T. Teofilov, The Thracian Tomb Near The Village Of Sveshtari (1986); L. Getov, Magliškata grobniza (1988); J. Valeva, Isobraschenija na schlemove i causia v Kasanlaskata grobniza, *Problemi na izkustvoto*, 1992.2, 19-30.

²³ Das Grab von Kasanlak wurde 1944 entdeckt, das Grab von Magliš 1965, das Grab von Sveštari 1982.

²⁴ Näheres dazu s. Kap. 5 und 6.

²⁵ G. Kitov, Un tombeau-mausolée thrace récemment découvert près de Chipka dans la région de Kazanlak, *Art in Bulgaria* 7, 1993, 2-5; ders.- M. Krasteva, The Thracian cult complex in the Ostrousha-Tumulus near Shipka, *Talanta XXVI-XXVII*, 1994-95, 7-28; J. Valeva, Tombeaux monumentaux thrace et macédoniens, *Problèmes de l'art*, 1994.3, 55-62

²⁶ G. Kitov, A newly found Thracian tomb with frescos, *Archeologia Bulgarica* V, 2001.2, 15-29; ders., New Thracian Frescoes from Bulgaria, *Minerva* 13,3 (2002), 42-45

Die übrigen relevanten Angaben zur Forschungsgeschichte kommen in den folgenden Kapiteln bei der Behandlung der einzelnen Schwerpunkte zur Sprache.

1. 3. Historischer Überblick

In diesem Kapitel wird ein Überblick über die historischen Rahmenbedingungen im nördlichen Schwarzmeergebiet und in Thrakien während des ungefähren Zeitraumes vom letzten Drittel des 4. Jh. v. Chr. bis zum letzten Drittel des 1. Jh. v. Chr. gegeben. Die getrennte Besprechung der historischen Abläufe im nordpontischen Raum einer- und auf thrakischem Gebiet andererseits beruht zum einen auf der Forschungssituation. Anzahl und Bearbeitung, d. h. Auswertung und Publikation der archäologischen und schriftlichen Quellen der betreffenden Regionen befinden sich auf unterschiedlichem Stand. Da eine vollständige Darstellung der Forschungssituation hinsichtlich der historischen Abläufe den Rahmen der Arbeit bei weitem übersteigt, können hier nur bestimmte Aspekte behandelt werden²⁷. Zum anderen soll die getrennte Besprechung des thrakischen und nordpontischen Raumes die politisch-gesellschaftlichen und kulturellen Berührungspunkte zwischen der Bevölkerung beider Gebiete und der Gemeinsamkeiten in der historischen Entwicklung verdeutlichen.

1. 3. 1 Das nördliche Schwarzmeergebiet

Im politischen Leben der nördlichen Schwarzmeerküste spielte seit dem 5. Jh. v. Chr. das Bosporanische Reich eine dominierende Rolle, weshalb sich die folgenden Ausführungen auf dessen Entwicklung konzentrieren. Ursprünglich entstand das Bosporanische Reich aus dem Zusammenschluss mehrerer autonomer Stadtstaaten, bei denen es sich vor allem um ionische Kolonien handelte (z. B. Pantikapaion, Nymphaion, Phanagoreia u. a.). Bereits im 4. Jh. v. Chr. konnte dieser Staat sein Territorium enorm erweitern und beherrschte in der Zeit seiner höchsten Blüte (ca. Ende des 4. - 1. Hälfte des 3. Jh. v. Chr.) die östliche Hälfte der Krim, die Taman-Halbinsel, die Region am Unterlauf des Kuban sowie die Ostküste des Asowschen Meeres mit der ansässigen Bevölkerung (Skythen, Sarmaten, maiotische Stämme). Seit 438 v. Chr. stand die Dynastie der Spartokiden an der Spitze des Staates. Zu Beginn des hier interessierenden Zeitraumes herrschten Pairisades I. und dessen Bruder Spartakos II. (349/48 - 310/09 v. Chr.)²⁸, die ebenso wie

²⁷ Für ausführlichere Angaben sei auf die Fachliteratur verwiesen, z. B. C. Schneider, Kulturgeschichte des Hellenismus I (1967); Danov, Altthrakien; Gajdukevič 1971; R. F. Hodinott, The Thracians (1981); S. D. Kryzickij, Antike Stadtstaaten im nördlichen Schwarzmeergebiet, in: R. Rolle-M. Müller-Wille-K. Schinkel, Das Gold der Steppe. Archäologie der Ukraine (1991), 187-200 u. a.

²⁸ Schneider a. O. 804 weist darauf hin, dass die Reihenfolge und Chronologie der Könige nicht völlig sicher ist (mit weiterführenden Literaturhinweisen zur Dynastie der Spartokiden).

ihre Nachfolger Wert auf gute Beziehungen zu Athen legten²⁹. Das Bosporanische Reich entwickelte sich beispielsweise zum größten Getreidelieferanten für Athen und war darüber hinaus einer der wichtigsten Absatzmärkte für die attische Handwerksproduktion. Die bosporanischen Handelsbeziehungen beschränkten sich allerdings nicht nur auf Athen, sondern bestanden auch zu anderen Städten Griechenlands und Kleinasien³⁰ sowie zu der umliegenden einheimischen Bevölkerung.

Die nichtgriechische Bevölkerung des Bosporanischen Reiches siedelte jedoch nicht nur im Umland der Städte, sondern zog nach und nach auch in diese. So entstand dort eine im Laufe der Zeit immer stärker werdende Schicht sog. hellenisierter Barbaren, deren Führung in zunehmenden Maße mit der Oberschicht der griechischen Städte verschmolz und deren Bedeutung für das wirtschaftliche und kulturelle Leben ständig wuchs³¹. Das Bosporanische Reich kann jedoch nicht als ein einheitlicher Staat betrachtet werden, d. h. dessen einzelne Teile fügten sich nicht zu einem organischen Ganzen³². Das Zentrum des Reiches bildete die östliche Krim. Diese war von der übrigen Krim durch Schutzwälle getrennt. Dort befanden sich zahlreiche befestigte Siedlungen, deren bedeutendsten an der Küste lagen. Trotz seiner wirtschaftlichen Macht vor allem Ende des 4. / Anfang des 3. Jh. v. Chr. sah sich das Bosporanische Reich gezwungen, regelmäßig Tribut an die das übrige Gebiet der Taurischen Halbinsel bewohnenden Skythen zu zahlen. Beispielsweise berichtete Strabon von den Schwierigkeiten der Spartokiden im 2. Jh. v. Chr. in Zusammenhang mit den erhöhten Tributforderungen³³. Wegen der Tributzahlungen kam es gelegentlich zu bewaffneten Auseinandersetzungen zwischen dem Bosporanischen Reich und den Skythen, z. B. unter der Herrschaft Pairisades I. und seines Bruders Spartakos II. (344/43 - 310/09 v. Chr.)³⁴. Nach dem Tod Pairisades I. kämpften seine Söhne Eumelos, Satyros und Prytanis um die Nachfolge, wobei die Beziehungen des Reiches zu den einheimischen Stämmen, die entweder zum Reich gehörten oder zumindest wirtschaftlich mit ihm verbunden waren, deutlich zu Tage traten. Gegen Satyros, den ältesten Sohn und gesetzlichen Nachfolger Pairisades I., erhob sich Eumelos. Letzteren unterstützte Ariparnes, der Stammesfürst der Thateer, die unter Pairisades dem Reich angegliedert worden waren. Aber auch Satyros hatte neben den regulären Truppen des Bosporanischen Reiches ein Heer

²⁹ S. obere Fußnote; Diod. 12, 31, I; Strabo 7, 4, 4 (309).

³⁰ Gajdukevič 1971, 79 ff., 97-110.

³¹ A. V. Podossiniou, Barbarisierte Hellenen – Hellenisierte Barbaren, in: B. Funck (Hrsg.), Hellenismus. Beiträge zur Erforschung von Akkulturation und politischer Ordnung in den Staaten des hellenistischen Zeitalters. Akten des Internationalen Hellenismus-Kolloquiums, 9.-14. März 1994 Berlin (1996), 415-425.

³² Genauer s. Gajdukevič 1971, 84.

³³ Strabon XII, 4, 6; weitere Nachrichten über Tribute u. a. bei Lukian, Tox. 44=SC 1, 555.

³⁴ Demosthenes ad. Phorm. 8=SC 1, 367.

Skythen zur Verfügung³⁵. Obwohl nach dem Tod des Satyros der jüngere Prytanis dessen Position übernahm und weiter gegen Eumelos zog, ging Letzterer aus den Auseinandersetzungen als Sieger hervor³⁶. Eumelos (310/09 - 304/03 v. Chr.) betrieb eine aktive Außenpolitik, die das Ansehen des Staates unter den griechischen Schwarzmeerstaaten hob und besonders die Handelsbeziehungen zu den Städten der südlichen Schwarzmeerküste förderte³⁷.

In den ersten Jahrzehnten des 3. Jh. v. Chr. ging der Wohlstand des Bosporanischen Reiches allmählich zurück. Die Gründe liegen im rasch fortschreitenden Niedergang des bedeutendsten Handelspartners Athen³⁸, in dem den Markt überschwemmenden billigen Getreide aus Ägypten, im Einfall keltischer Stämme in die Balkanhalbinsel und nach Kleinasien, in den umfangreichen Stammesverschiebungen im nördlichen Schwarzmeerraum sowie in dem daraus resultierenden Stocken des Außenhandels. Im weiteren Verlauf des 3. Jh. v. Chr. lässt sich ein stetes Absinken des wirtschaftlichen Niveaus feststellen, obwohl noch unter Pairisades II. (284/83 - ca. 250 v. Chr.) weitreichende Auslandsbeziehungen unterhalten wurden³⁹. Die genannten Ursachen für das Stocken des Außenhandels führten in Zusammenhang mit dem erhöhten Druck der einheimischen Bevölkerung auf die griechischen Städte zwecks höherer Tribute zu empfindlichen Störungen des Handels mit Skythien sowie allgemein zur Verschlechterung des Verhältnisses zu den einheimischen Stämmen.

Über die Ereignisse im nördlichen Schwarzmeergebiet während der letzten Jahrzehnte des 3. Jh. v. Chr. existieren nur wenig zuverlässige Nachrichten, zu deren Interpretation auf Gajdukevič⁴⁰ und Rostovzeff⁴¹ verwiesen sei.

Aber auch Anfang des 2. Jh. v. Chr. waren die Spartokiden noch Herrscher am Bosporus. Allerdings besaßen die Städte zu dieser Zeit eine größere Unabhängigkeit, wie aus der eigenständigen Münzprägung der Städte Pantikapaion, Phanagoreia und Gorgippia ersichtlich ist⁴². Gegen Ende des 2. Jh. v. Chr. verstärkten die Skythen abermals den Druck auf die griechischen Städte der Krim, wodurch sich die wirtschaftliche Lage des Reiches trotz wieder zunehmender

³⁵ Diod. XX, 22.

³⁶ Prytanis fand ebenso wie Satyros den Tod. Eumelos ließ nach seinem Sieg alle Freunde und Verwandten seiner erschlagenen Brüder töten, einschließlich der Frauen und Kinder. – Diod. XX, 24.

³⁷ Eumelos beabsichtigte wohl außerdem, sich Lysimachos entgegenzustellen, der nach Eroberung der westlichen Küste danach strebte, sein Territorium im Schwarzmeergebiet zu erweitern. – Gajdukevič 1971, 88.

³⁸ Vor allem seit der Ausweitung des makedonischen Einflussbereiches unter Philipp II. und Alexander d. Gr.

³⁹ B. H. Grakov, *Materiali* Nr. 3, 1923, 239-241.

⁴⁰ Gajdukevič 1971, 93f.

⁴¹ M. I. Rostovzeff, *Iranians and Greeks in South Russia* (1922), 102f.

⁴² K. Ditttrichs, *Antike Münzen* (1959), 20.

Außenhandelsbeziehungen⁴³ weiter verschlechterte.

Im Jahre 108/07 v. Chr. übernahm Mithridates VI. Eupator, Herrscher von Pontos die Macht im Bosporanischen Reich. Mithridates ging 66 v. Chr. nach Pantikapaion, um dort Truppen gegen Rom zu sammeln. Eine Reihe von Aufständen der Schwarzmeerstädte sowie der Verrat seines zunächst romfreundlichen Sohnes Pharnakes führten letztlich zum Sturz und Tod des Mithridates 63 v. Chr. Von da an stand das Bosporanische Reich unter der Oberherrschaft Roms.

1. 3. 2 Das westliche Schwarzmeergebiet (Thrakien)

Die historischen Ereignisse in Thrakien von der zweiten Hälfte des 4. bis zum letzten Drittel des 1. Jh. v. Chr. waren ähnlich turbulent wie im nordpontischen Raum.

Im 5. Jh. v. Chr. entstand auf thrakischem Boden ein mächtiger einheitlicher Staat – das Odrysenreich⁴⁴. Dieses dominierte bis ins 4. Jh. v. Chr. das politische Geschehen in Thrakien. Mit der Ermordung des Herrschers Kotys I. im Jahre 360 v. Chr. zerfiel das Reich in drei Teile. Kersebleptes erhielt die Gebiete von Kypsela am Unterlauf des Hebros bis zur Chora Byzantions im Osten und bis zur Chora von Odessos (heute Varna) im Nordosten. Amadokos II. bekam die Gebiete zwischen der thrakischen Chersones und der Chora von Maroneia, während Berisades sich die Gebiete zwischen Maroneia im Osten und Makedonien im Westen aneignete. Die ständigen Streitigkeiten zwischen den Fürsten, besonders zwischen Kersebleptes und Amadokos, veranlassten ersteren zu wechselnden Bündnissen mit Athen und Makedonien (mit Philipp II.). Philipp nutzte die Schwäche des geteilten Odrysenreiches und griff 357/356 v. Chr. die reiche Gegend im Westen Thrakiens an. Er unternahm diese Aktion offiziell auf Grund eines Hilferufs der griechischen Stadt Krenides, die im Zentrum jener Region lag und von den Truppen des Berisades bedroht wurde. Nach dem Tod des Berisades 356 v. Chr. setzte dessen Sohn und Nachfolger Ketriporis die Kämpfe gegen Philipp fort. Athen, Lipaios, der Herrscher der Paionen und der illyrische Herrscher Grabos standen auf Seiten der Thraker. Philipp gelang es, die Verbündeten einzeln zu schlagen, so dass Ketriporis ihm die Gebiete bis zum Nestos abtreten musste. Möglicherweise war Amadokos, Führer des mittleren thrakischen Fürstentums, während dieses Konflikts ein Bündnispartner Philipps. Nach Beendigung der Kämpfe waren alle Städte der Region außer Olynthos unter makedonische Oberhoheit geraten⁴⁵.

⁴³ Zur erneuten Zunahme der Außenhandelsbeziehungen besonders mit dem westlichen Kleinasien und anderen ägäischen Gebieten kam es in der ersten Hälfte des 2. Jh. v. Chr.; s. Gajdukevič 1971, 94 ff.; R. Werner, Die Dynastie der Spartokiden, *Historia* 4, 1995, 412-444.

⁴⁴ Zu Entstehung und Geschichte der Odrysen s. Danov, *Altthrakien*.

⁴⁵ Dazu ausführlich Danov, *Altthrakien*, 343 f.

Nach dem Abschluss des Bündnisvertrages des Kersebleptes mit Athen (357 v. Chr.) schlossen sich seine thrakischen Feinde Amadokos und Ketriporis Philipp an. Der Makedone unternahm 351 v. Chr. einen weiteren Feldzug, wobei er bis zum Marmarameer vordrang und die Stadt Heraion Teichos durch Kapitulation des Kersebleptes errang⁴⁶. Grund für einen erneuten Angriff Philipps waren Attacken der Thraker gegen die Griechenkolonien am Hellespont. Offenbar stellten sich Kersebleptes und Teres, Sohn des Amadokos gemeinsam gegen die Makedonen, wurden aber 341 v. Chr. endgültig besiegt. Daraufhin gründete Philipp zu Sicherung seiner Gebiete militärische Kolonien wie Philipolis und Kabyle⁴⁷. Philipp II. verfolgte gegenüber den griechischen Städten und der einheimischen Bevölkerung, die sich nicht sofort unterwarfen, eine strenge Politik, die sich in gewaltsamen Übergriffen, Plünderungen und Versklavungen äußerte⁴⁸. Die Berichte über die spätere Durchquerung Thrakiens unter Alexander d. Gr. erwähnen ebenfalls unheilvolle Folgen für die einheimische Bevölkerung und Wirtschaft, z. B. Requisitionen und Aushebungen⁴⁹. Allerdings zeigte sich Alexander d. Gr. beim Umgang mit den Griechenstädten, seinen nichtgriechischen Anhängern und den potentiellen Bundesgenossen wendiger und nachgiebiger als sein Vater. Diese politisch unruhige Phase verursachte eine Wirtschaftskrise, die jedoch ab 330 v. Chr. wieder eingedämmt wurde. Ab da bestand eine z. T. doppelte staatliche Organisation in Thrakien, d. h. die makedonische Verwaltung und parallel dazu das thrakische Königreich Seuthes III. Jener war zwar nominell von Makedonien abhängig, knüpfte aber bereits 330 v. Chr. über seinen Sohn Rhebulas makedonenfeindliche Beziehungen zu Athen⁵⁰. 325 v. Chr. gelang Seuthes III. der Abfall von Alexander⁵¹. Seitdem konnte Makedonien Thrakien nicht mehr völlig unterwerfen. Nach Alexanders Tod übernahm Lysimachos, nominell unter Aufsicht des Strategen von Europa Antipatros, die makedonische Führung in Thrakien. Lysimachos musste zahlreiche Unruhen, vor allem die unter Seuthes III., unterdrücken und war darüber hinaus in die Diadochenkämpfe verwickelt. Nach deren Beendigung konnte letztendlich Ptolemaios Keraunos für kurze Zeit die Herrschaft über das ägäische und propontische Thrakien erringen. Die Festigung seiner Macht wurde ab 279 v. Chr. durch den Kelteneinbruch verhindert, bei dem Ptolemaios Keraunos den Tod fand. Einige der durchziehenden Kelten gründeten bei Tyle ein eigenes Reich, das im vorletzten

⁴⁶ Dazu s. Danov, *Altthrakien*, 35. Er verweist allerdings auf den lückenhaften Zustand der schriftlichen und archäologischen Überlieferung (341 ff.). Die Kapitulation erfolgte u. a. auf Grund der verspätet eintreffenden Hilfe Athens.

⁴⁷ Diod. XVI, 71, 1.

⁴⁸ Justin. IX, 2.

⁴⁹ Arrian, *Anab.* I, 1,5 ff., I, 2, 7.

⁵⁰ Danov, *Ostbalkan*, 41f. – mit einem Verweis auf das athenische Ehrendekret für Rhebulas.

⁵¹ Curt. X, 1, 43-45.

Jahrzehnt des 3. Jh. v. Chr. infolge eines Massenaufstandes der Thraker zusammenbrach⁵².

Charakteristisch für die Zeit von der Mitte des 3. bis zum Ende des 2. Jh. v. Chr. waren die von den hellenistischen Großmächten geführten Kämpfe um verschieden große Einflussgebiete an der ägäischen und propontischen Küste Thrakiens⁵³. Beispielsweise strebten die letzten Antigoniden danach, festen Fuß an der ägäischen Küste Thrakiens zu fassen und die Ptolemäer zu verdrängen. Philipp V. von Makedonien breitete sich etwa ab 202 v. Chr. an der ägäischen Küste aus und eroberte dabei u. a. Lysimacheia und Kalchedon⁵⁴. Die Eroberungen Philipp V. veranlassten Rom zu einer Kriegserklärung. Der 2. Makedonische Krieg begann 200 v. Chr. und endete nach langen, wechselhaften Kämpfen mit der schweren Niederlage der Makedonen in der Schlacht von Kynoskephaloi (197 v. Chr.). Im Friedensvertrag verpflichtete sich Philipp V. zum Rückzug sowie zur Aufgabe der thrakischen Gebiete. Nach der makedonischen Niederlage engagierte sich Antiochos IV. von Syrien in Thrakien. Um 194 v. Chr. hatte er sämtliche Besitzungen Makedoniens und Ägyptens an der ägäischen und propontischen Küste erobert und war ins Innere Thrakiens vorgedrungen⁵⁵. Die Unternehmungen des Antiochos widersprachen den Interessen Roms⁵⁶, das dem Syrer 191 v. Chr. bei den Thermopylen eine entscheidende Niederlage bereitete. Weitere Siege der Römer, deren Vormarsch durch Thrakien sowie die folgende Landung römischer Truppen in Kleinasien zwangen Antiochos zum Rückzug. Nach der Schlacht bei Magnesia verlor Syrien seine Großmachtstellung und dabei auch die Besitzungen auf der thrakischen Chersones. Diese ging ab 189 v. Chr. an die Attaliden.

Während der beschriebenen Phase entstanden bei den Thrakern einige neue Staatsgebilde, die jedoch meist von geringem territorialem Umfang waren⁵⁷. Für das Thrakien am Ende des 3. / Anfang des 2. Jh. v. Chr. war eine starke politische Zerrissenheit kennzeichnend. Die einzelnen Stämme kämpften bei den o. g. Konflikten und auch während des 3. Makedonischen Krieges sowie der Schlacht bei Pydna (168 v. Chr.) auf entgegengesetzten Seiten.

Thrakien zählte bereits seit dem späten 3. Jh. v. Chr. zum römischen Interessengebiet. Im Jahre 129 v. Chr. wurden die thrakische Chersones und die anschließenden Küstenstriche der römischen Provinz Macedonia einverleibt. Allerdings mussten die Römer an der Nordgrenze Makedoniens häufig gegen ihre thrakischen Nachbarn und deren Verbündete kämpfen. Für besondere Unruhe

⁵² Danov, Ostbalkan, 58.

⁵³ Danov, Ostbalkan, 59-85.

⁵⁴ Polyb. XIII, 4, 1, XV, 23, 9; XVIII, 4 ff.; Diod. XXVIII, 2.

⁵⁵ Wie weit er gelangte ist unsicher – Danov, Ostbalkan, 81 ff.

⁵⁶ Polyb. XVIII, 47, 1-2; Livius XXXIII, 34, 1-5 überliefern Berichte zu Verhandlungen zwischen Rom und Antiochos III. wegen der thrakischen Gebiete.

⁵⁷ Vor allem in den ostthrakischen Ländern und den zentralen Landschaften; Danov, Ostbalkan, 74 ff. analysiert einige sich auf diese Entwicklung beziehende Inschriften.

sorgte in den 80er Jahren des 1. Jh. v. Chr. das Eingreifen des Mithridates VI. Eupator, der unter den Thrakern und den Bewohnern einiger griechischer Städte (z. B. Apollonia) Unterstützung gegen Rom suchte. Dies führte zu Feldzügen der Römer gegen das Innere Thrakiens und einige Griechenstädte⁵⁸. Die um die Sicherheit Makedoniens besorgten Römer waren noch in den 60er Jahren des 1. Jh. v. Chr. zu einer planmäßigen Einschüchterungspolitik gegenüber Thrakien gezwungen. Trotzdem kam es in den 50er Jahren des 1. Jh. v. Chr.⁵⁹ zu zahlreichen Aufständen und Einfällen der Thraker ins Zentrum Makedoniens.

Die innere Zerrissenheit Thrakiens bestand auch während der zweiten Hälfte des 1. Jh. v. Chr. So schlugen sich die thrakischen Fürsten während der Kämpfe nach der Ermordung Caesars und der folgenden Spaltung der Republik sowohl auf Seiten des Brutus und Cassius als auch auf Seiten des Octavianus und Antonius. Nach der Schlacht bei Philippi fiel die Balkanhalbinsel Marcus Antonius zu, wodurch sich die politische Situation Thrakiens hinsichtlich ihrer Zerrissenheit jedoch nicht wesentlich veränderte⁶⁰. Die Beziehungen Thrakiens zu Rom wurden noch bis über den hier interessierenden Zeitraum hinaus aufrecht erhalten.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Bewohner Thrakiens und des nordpontischen Raumes in der Zeit zwischen der zweiten Hälfte des 4. und dem letzten Drittel des 1. Jh. v. Chr. die intensivsten Kontakte zur griechischen Kultur unterhielten, direkt oder über die griechischen Kolonien an der ägäischen und pontischen Küste. Sie hatten darüber hinaus Beziehungen zur achämenidischen, makedonischen, skythischen bzw. thrakischen und später zur römischen Kultur. Die Bevölkerung jener Region gehörte demnach einerseits untrennbar zum Kulturkreis des Schwarzen Meeres, stand jedoch andererseits unter dem Einfluss der östlichen Mittelmeerwelt.

⁵⁸ Zum genaueren Ablauf s. Danov, Ostbalkan, 105-117.

⁵⁹ Für die Jahre 60 - ca. 44 v. Chr. wäre vielleicht noch kurz das zeitweilige Bestehen des militärisch mächtigen und territorial umfangreichen Staates der Geten unter Führung des Burebistas nördlich der unteren Donau zu erwähnen. Die Geten eroberten die westliche Pontusküste und die griechischen Städte von Olbia bis Apollonia – Dio Chrysost., Or. XXXVI, 4.

⁶⁰ Näheres zur Rolle der Thraker während der o.g. Ereignisse der römischen Welt und während des Entscheidungskampfes 31 v. Chr. s. Danov, Ostbalkan, 120 ff.

2. Gebäudestrukturen

Zur Illustration des Umfeldes der Malereien werden in diesem Abschnitt die entsprechenden Gebäudestrukturen kurz umrissen⁶¹. Fast alle im Katalog aufgeführten Malereien findet man in Gräbern. Ausnahmen bilden die westpontische Malerei aus der „Großen Halle“ des sog. Palastes von Seuthopolis Kat. Nr. w6 und die nordpontische Malerei aus einem Heiligtum der Stadt Nymphaion Kat. Nr. n1. Beide Gebäude sind in ihren Strukturen bisher nur unzureichend erforscht und publiziert, weshalb deren Analyse anderen Arbeiten vorbehalten bleiben muss.

Keines der Gräber steht isoliert. Sie gehören jeweils zu einer größeren Ansammlung von Gräbern, d. h. einer Art Nekropole. Darüber hinaus zeichnen sich die Gräber durch ihre Nähe zu einer Siedlung, z. B. Pantikapaion, Seuthopolis o. a. aus⁶². Sämtliche hier relevanten Gräber liegen allein oder im Verbund mit anderen Gräbern in einem Tumulus und sind bis auf zwei Beispiele aus Stein erbaut. Das Grab des Alkimos Kat. Nr. n2 (Taf. 7.2) in der Nähe von Kertsch ist in eine Lehmschicht gebettet und das Grab Kat. Nr. n12 (Taf. 10.2) nahe Kertsch in den Fels gehauen.

Die nordpontischen Gräber mit erhaltenen Malereien ähneln sich stark in ihren Grundrissen. Deren Mehrheit besteht aus einer viereckigen Grabkammer, die häufig zusätzlich Nischen aufweist⁶³. Ein Teil besitzt des Weiteren einen Dromos⁶⁴. Von dem beschriebenen schlichten Grundriss weichen nur die Beispiele Kat. Nr. n12 und n13 ab. Das Grab Kat. Nr. n13 hat statt einer viereckigen eine runde Grabkammer. Das Grab Kat. Nr. n12 ist in der Form eines unregelmäßigen Kreuzes angelegt. Ein langer Dromos führt zu einer rechteckigen Grabkammer, die sich sowohl nach links und rechts als auch nach innen zu je einem zusätzlichen Raum erweitert⁶⁵. Allgemeine Aussagen zur Form der Gewölbe können nicht getroffen werden, da sich unter den relevanten Gräbern nur bei fünf

⁶¹ Zur Entwicklungsgeschichte, zur Diskussion um die Herkunft der nord- und westpontischen Gebäude- bzw. Grabstrukturen sowie zur Verwandtschaft mit den makedonischen Grabbauten s. u. a. E. A. Savostina, *Opyt sravnitel'nogo analiza pogrebal'nykh pamjatnikov*, KSIA 191, 1987, 13-19; J. Valeva, *Hellenistic tombs in Thrace and Macedonia*, in: *Functional and spatial analysis of wall paintings. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient wall painting 1992 in Amsterdam and Leiden*, 1993, 119-126; G. R. Tsetschladze, *Who built the Scythian and Thracian royal and elite tombs*, OxfJA 17 (1), 1998, 55-91.

⁶² Zur genauen Lage der einzelnen Gräber sei auf die betreffenden Katalogeinträge und die Karte (Taf. 1; Taf. 2) verwiesen.

⁶³ Die Gräber Kat. Nr. n2, n3, n4, n8, n10 besitzen Nischen.

⁶⁴ Unter diesem Gesichtspunkt sind Kat. Nr. n5, n6, n7, n8, n10, n11, n12 zu erwähnen. Bei Kat. Nr. n2 und n9 ist die Existenz eines Dromos auf Grund des schlechten Erhaltungszustandes der Gräber nicht gesichert.

⁶⁵ Im nordpontischen Raum existieren weitere Gräber mit einem kreuzförmigen Grundriß, z. B. Chertomlyk, Kozel, Mordvinskii I und II. Diese spätklassischen Gräber besitzen keine Malereien. – S. S. Bessanova, *Towards the cruziform planning of Scythian burial construction*, in: S. K. Sizov, *Bosporus and the ancient world* (1997), 13-20; G. R. Tsetschladze, *Who built the Scythian and Thracian royal and elite tombs ?*, OxfJA 17 (1), 1998, 61.

Beispielen Gewölbe unterschiedlicher Form erhalten haben: Kat. Nr. n5 und n8 zeigen ein Gewölbe in der Form eines Halbzylinders, Kat. Nr. n2 ein scheinbares Schachtelgewölbe, Kat. Nr. n3 ein flaches Gewölbe und Kat. Nr. n7 ein Stufengewölbe.

Auch die mit Malereien ausgestatteten westpontischen Gräber bedeckt ein Tumulus. Sie weisen allerdings einen komplizierteren Grundriss als die meisten nordpontischen Beispiele auf. Gemeinsam ist fast allen relevanten westpontischen Gräbern die Existenz eines Dromos, mindestens eines Vorraumes sowie eines rechteckigen oder runden Hauptraumes. Das Grab von Sveštari Kat. Nr. w4 (Taf. 6) besitzt neben Dromos und rechteckigem Hauptraum zwei weitere rechteckige Kammern. Das Grab von Magliš Kat. Nr. w5 (Taf. 7.1) setzt sich aus zwei den Eingang flankierenden rechteckigen Räumen, einem Dromos, zwei Vorräumen und einer rechteckigen Grabkammer zusammen. Das Grab von Ostrousha Kat. Nr. w3 (Taf. 5) unterscheidet sich hinsichtlich des Grundrisses von den übrigen westpontischen Beispielen, da es nur aus einem rechteckigen Raum auf einem dreistufigen Unterbau besteht.

Die rechteckigen Räume der Gräber krönt, soweit erhalten, entweder ein Spitzgiebeldach (Kat. Nr. w1 – Dromos, w3, w5 – Vorraum I + Hauptraum), eine flache Decke (Kat. Nr. w7) oder ein halbzylindrisches Gewölbe (Kat. Nr. w4). Die runden Hauptgrabkammern der westpontischen Gräber nahe Kasanlak (Kat. Nr. w1) bzw. nahe Alexandrovo (Kat. Nr. w2) bedeckt ein kuppelförmiges Gewölbe.

Alle erwähnten Gräber haben unter den spätklassischen bis hellenistischen Gräbern des nord- und westpontischen Gebietes, die keine Malereien aufweisen, Parallelen hinsichtlich Grundriss und Bauweise. Das heißt, die o. g. Gräber sind gute Vertreter der in jener Region üblichen Grabtypen während der spätklassischen und hellenistischen Zeit. Die wesentlichen Charakteristika der nord- bzw. westpontischen Grabarchitektur – rechteckige bzw. runde Grabkammer mit oder ohne Vorraum, mit oder ohne Dromos, die oben beschriebenen Deckenkonstruktionen – stellen keine lokalen Spezifika dar, sondern finden sich im gesamten griechisch-hellenistischen Kulturraum wieder, vor allem bei makedonischen, lykischen und phrygischen Gräbern⁶⁶.

⁶⁶ Zu entsprechenden Beispielen s. u. a. D. C. Kurtz – J. Boardman, *Greek Burial Customs* (1971); K. Kjeldsen – J. Zahl, *A dynastic tomb in Central Lycia. New evidence for the study of Lycian architecture and history in the Classical period*, *Acta Arch* 47, 1976, 29-46; S. G. Miller, *Macedonian tombs: Their architecture and architectural decoration*, in: B. Barr-Sharrar – E. N. Borza, *macedonia and Greece in Late Classical and Early Hellenistic times* (1982) 153-170; J. Fedak, *Monumental tombs of the hellenistic age: A study of selected tombs from the Pre-Classical to the Early Imperial Era* (1990); A. G. Keen, *The dynastic tomb of Xanthos – Who was buried where ?*, *AS* 42, 1992, 53-63.

3. Technik der Wandmalereien

Die folgenden knappen Ausführungen vermitteln einen kurzen Einblick in den Entstehungsprozess von Wandmalereien.

Vorzeichnungen

Vor der Ausführung der ornamentalen und figuralen Malereien werden die Kompositionen mittels Vorzeichnungen auf dem Malgrund festgelegt. Hierbei bedient man sich häufig der linearen Zeichnung in rot oder schwarz. Die antike Kunstschriftstellerei bezeichnet dieses Entwurfsstadium, laut Vitruv⁶⁷, als διάζεσις bzw. dispositio – „Verteilung“. Dem kann sich die flächige Angabe der Schattenpartien anschließen. Die Lünettenmalerei im Grab von Sveštari (Kat. Nr. w4, Taf. 37) führt als einzige unter den erhaltenen west- bzw. nordpontischen Malereien genau diesen Arbeitsschritt vor Augen⁶⁸: Dicke Linien umreißen die Konturen der Figuren, Schraffuren verdeutlichen die Einzelheiten. Der Maler hat die Figuren nicht mehr in Farbe ausgeführt. Alle sind in dunkelblau bzw. schwarz gehalten. Nur der Sattel des Reiters ist rot.

Darüber hinaus werden außerhalb der hier relevanten Region zur ersten Angabe der Darstellungen ebenfalls Ritzungen angewendet⁶⁹. Bei keiner der erhaltenen nord- bzw. westpontischen Wandmalereien finden sich derartige Spuren. Vermutlich entstehen bei diesen Malereien die ersten Entwürfe auf dem Malgrund mittels linearer Zeichnung, was sich jedoch bisher nur im Grab von Sveštari (Kat. Nr. w4) eindeutig nachweisen lässt.

Auf die Fertigstellung der Vorzeichnungen folgt der Auftrag einzelner Farbschichten, wobei den Malern verschiedene Techniken zur Verfügung stehen.

Anhand schriftlicher und archäologischer Quellen lassen sich im Untersuchungsgebiet drei wesentliche Maltechniken unterscheiden:

Das bereits von Vitruv (7. 3 ff.) beschriebene Verfahren der *Freskomalerei* ist heute durch chemische Analysen weitgehend rekonstruierbar⁷⁰. Hierbei ist eine sorgfältige Vorbereitung des Untergrundes eine wichtige Voraussetzung für die spätere Bemalung der Wände. Zuerst trägt man

⁶⁷ Vitruv 1. 2. 1.

⁶⁸ Außerhalb des Untersuchungsgebietes u. a. bei den Demetrias-Stelen belegt – V. v. Graeve, Zum Zeugniswert der bemalten Stelen von Demetrias für die griechische Malerei, in: La Thessalie. Actes de la Table-Ronde Lyon (1979) 111-137.

⁶⁹ Zu den verschiedenen Formen der Vorzeichnungen außerhalb des Untersuchungsgebietes M. J. Mellnik, Kizibel (1998); N. Koch, *Techne und Erfindung in der Klassischen Malerei* (2000) 29 ff.

⁷⁰ Der chemische Nachweis wurde erstmals an der etruskischen Malerei erbracht – Steingräber, *Wandmalerei*, 91 ff.; Scheibler, 87.

einige Schichten mehr oder weniger stark geglätteten Mörtel auf. Dessen Zusammensetzung kann variieren. Meist handelt es sich um Kalkmörtel mit unterschiedlichen Zusätzen. Auf den noch feuchten Putz werden anschließend die Farben rein oder unter Zusatz von Bindemitteln, wie Leimwasser, Marmormehl u. a., angebracht. Während des Trockenprozesses des Verputzes kommt es zu einer Art Versinterung der Oberfläche, d. h. zu einer äußerst haltbaren Verbindung der Farben mit dem Untergrund.

Auf den trockenen Putz wird die Farbe gewöhnlich bei der sog. *Temperatechnik* aufgetragen. Wesentliches Merkmal dieses Verfahrens ist die Verwendung von Emulsionen wie Leimen oder Eigelb als Bindemittel⁷¹.

Als weiteres Verfahren überliefert Plinius⁷² flüchtig die *Enkaustik*, die bis heute nicht in allen Einzelheiten rekonstruiert werden konnte⁷³. Bei dieser Technik dient Wachs als Bindemittel für die Farbpigmente. Das Gemisch wird kalt oder erwärmt aufgetragen oder durch nachträgliches Erhitzen mit dem Untergrund verschmolzen. Angewendet wird dieses Verfahren laut schriftlicher Quellen auf Stein, Holz⁷⁴ und speziell bei der Schiffsbemalung⁷⁵. Bisher sind m. E. keine Beispiele enkaustischer Wandmalerei aus hellenistischer Zeit erhalten⁷⁶. In Nymphaion wurde 1982 eine Wand entdeckt, die nach Angaben der Ausgräber⁷⁷ enkaustisch bemalt ist. Im Grabungsbericht und

⁷¹ Plinius NH 35, 45 erwähnt das Ei als Bindemittel in Zusammenhang mit Lasuren in der Wandmalerei.

⁷² „Ceri pingere ac picturam inuere quis primus excogitaverit, non constat. quidam Aristidis inventum putant, postea consummatum a Praxitele; sed diquanto velustiores encaustae picturae existere, ut Polygnoti et Nicanoris, Mnesilai Pariorum...“ – „Wer zuerst erdacht hat, mit Wachs zu malen und das Bild einzubrennen, ist nicht bekannt. Einige glauben, das Verfahren sei von Aristeides erfunden und später von Praxiteles vervollkommen worden; es gab aber beträchtlich ältere enkaustische Gemälde, wie von Polygnotos und von Nikanor und von Mnesilaos aus Paros...“ Plinius NH 35, 122 ff., Hrsg. und Übersetzer R. König – G. Winkler (1978);

„Encausto pigendi duo fuere antiquitus genera, cera et in ebore cestro, it est vericulo, donec classes pingi coepere. hoc tertium accessit reolutis igni ceri penicillo utendi, quae pictura novibus nec sole nec sale ventisve corrumpitur.“ – „Von der enkaustischen Malerei gab es früher zwei Arten, eine mit Wachs und eine auf Elfenbein mit dem Brenngriffel, das heißt mit dem Grabstichel bis man anfing, die Schiffe zu bemalen. Da gesellte sich eine dritte Art dazu, dass man das über dem Feuer geschmolzene Wachs mit dem Pinsel aufträgt, ein Anstrich, der auf Schiffen weder durch die Sonne noch durch das Seewasser und durch Winde verdorben wird.“ – Plinius NH 35, 149, Hrsg. und Übersetzer R. König – G. Winkler (1978);

zur Analyse der Pliniustexte über die Enkaustik s. Koch a. O. 43 ff.

⁷³ Zur Problematik und Diskussion der Enkaustik inkl. weiterführender Literaturhinweise s. V. v. Graeve – F. Preußner, Zur Technik griechischer Malerei auf Marmor, JdI 96, 1981, 120-156.

⁷⁴ Plinius NH 35, 77; als Beispiele sind u. a. einige ägyptische Mumienporträts zu erwähnen. Scheibler, 94-100; B. Borg, Mumienporträts. Chronologie und kultureller Kontext (1996) 12 ff.

⁷⁵ Plinius NH 35, 101. 135; Scheibler 98; Koch a. O. 48 f.

⁷⁶ Durch Schriftquellen ist dagegen Architekturbemalung in Enkaustik belegt, z. B. am Erechtheion : v. Graeve – Preußner a. O. 155.

⁷⁷ N. Grač, Ein neuentdecktes Fresko aus hellenistischer Zeit in Nymphaion bei Kertsch, in: Skythika. Vorträge zur

den folgenden Publikationen⁷⁸ finden sich allerdings keine Hinweise auf genaue Untersuchungen der Technik, wie eine chemische Analyse zur Feststellung der in den Farben enthaltenen Pigmente und Zusätze. Des Weiteren bezeichnet Frau Grač diese Malerei mehrfach als Fresko. Diese widersprüchlichen Angaben wecken Zweifel, ob es sich tatsächlich um das erste bekannte erhaltene Beispiel der Anwendung von Enkaustik bei der hellenistischen Wandmalerei handelt.

Temperamalerei wird bei der Gestaltung der Wände und der Decke des "Bolschaja Blisniza" Kurgans (Kat. Nr. n7) verwendet.

Eine Mischtechnik belegen die Malereien von Kasanlak (Kat. Nr. w1): dem einfachen Grundanstrich von Böden und Wänden dient die Temperamalerei, den dekorativen und figürlichen Motiven die Freskotechnik.

Reine Freskotechnik zeigt die Mehrheit der spätklassischen bzw. hellenistischen Wand- und Deckenmalerei des nord- und westpontischen Raumes Kat. Nr. w2 - w5, n2 - n6, n8 - n13.

Fresko- und Temperamalerei inkl. Mischformen sind ebenfalls außerhalb des Untersuchungsgebietes die üblichen Techniken der Wandmalerei, in der griechisch-makedonischen Region z. B. im hellenistischen Wohnviertel auf Delos⁷⁹ oder in Vergina⁸⁰. Das heißt hinsichtlich der technischen Ausführung unterscheiden sich die nord- und westpontischen Malereien nicht von den gleichzeitigen Wandmalereien der westlich bzw. südlich gelegenen Regionen.

4. Die Dekoration als Ganzes

Ein großer Teil der untersuchten nord- und westpontischen Wände weist hinsichtlich des Dekorationssystems Ähnlichkeiten mit den Wänden des sog. 1. pompejanischen Stiles auf. In der archäologischen Forschung wird seit der Freilegung der Funde aus Priene (1904)⁸¹ der Begriff „1. pompejanischer Stil“ nicht nur auf die italisch-kampanischen sondern auch auf die griechischen und in Zusammenhang mit diesen auf die bis dahin bekannten südrussischen Wanddekorationen übertragen⁸². Seitdem ist die Gleichsetzung der verschiedenen regionalen Beispiele heftig umstritten. Auf die griechischen und östlichen Dekorationen wendet man eine Vielzahl

Entstehung des skytho-iranischen Tierstils und zu Denkmälern des Bosporanischen Reiches anlässlich einer Ausstellung der Leningrader Ermitage in München 1984 (1987).

⁷⁸ S. Katalogeintrag Nr. n1.

⁷⁹ M. Bulard, *Peintures murales et mosaïques de Délos*, in: *Mon Piot* 14, 1908, 91 ff.; V. J. Bruno, *Hellenistic Painting Techniques: The Evidence Of The Delos Fragments* (1985).

⁸⁰ M. Andronikos, *Vergina. The royal tombs and the Ancient city* (1984); S. G. Miller, *The tomb of Lyson and Kallikles: A painted Macedonian tomb* (1993).

⁸¹ T. Wiegand – H. Schrader, *Ergebnisse der Ausgrabungen in den Jahren 1895-1898* (1904) 308 ff.

⁸² Erstmals A. Mau, *Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji* (1892); R. Delbrück, *Hellenistische Bauten in Latium II* (1928).

unterschiedlicher Begriffe an wie „Inkrustationsstil“, „Masonry Style“, „Relief Architectural Style“ und diskutiert gleichzeitig die Frage nach dem Ursprung des 1. pompejanischen Stiles, den man u. a. in Athen, Delos oder Alexandria vermutet⁸³. Rostovzeff, der erstmals die südrussischen Beispiele etwas ausführlicher berücksichtigt, prägt 1919 in einem Aufsatz den bisher nicht allgemein akzeptierten Begriff „Hellenistischer Strukturstil“⁸⁴. Es findet jedoch bis heute keiner der genannten Begriffe eine breitere Zustimmung.

Da es nicht Ziel dieser Ausführungen ist, einen weiteren Beitrag zur Begriffsfindung zu erbringen⁸⁵, sollen die im Folgenden auftretenden Termini ausschließlich beschreibenden Charakter besitzen: Für Wanddekorationen, die im wesentlichen die Konstruktion einer Quadermauer nachbilden, werden die von Bruno⁸⁶ vorgeschlagenen Bezeichnungen „Mauerwerkstil“ und für Dekorationssysteme ohne ein solches Mauerwerk der Begriff „Zonenstil“ verwendet⁸⁷. Die in der Literatur üblichen Begriffe Plinthe für das Fußglied, Orthostatenzone für den Sockel, Deckschicht für den Abschluss der Orthostatenzone, Hauptwandzone und Bekrönung werden beibehalten. Bei Verwendung anderer oder abweichender Termini folgen an Ort und Stelle Erläuterungen.

In der archäologischen Forschung existiert bisher keine umfassende Typologie der nord- und westpontischen Wandmalereien nach ihrem Aufbau. Die nord- und besonders die westpontischen Wandmalereien in ihrer Gesamtheit finden im Vergleich zu den griechischen Beispielen nur wenig Aufmerksamkeit. Rostovzeff nimmt in seinem o. g. Aufsatz⁸⁸ eine rein topographische Unterscheidung in alexandrinische, italische und kleinasiatische Wände vor. Zu letzterer Gruppe zählt er auch die nordpontischen Malereien, berücksichtigt in seinen Ausführungen jedoch nicht den Wandaufbau. Nach ihm bezieht nur Andreou⁸⁹ einige wenige nord- und westpontische Beispiele in seine, vor allem typologisch orientierten, Untersuchungen der griechischen Wanddekorationen mit ein. Seine Ausführungen basieren auf der Analyse des Wandaufbaus, konzentrieren sich jedoch sehr

⁸³ Bulard, a. O. 91 ff.; R. Pagenstecher, Alexandrien und die Herkunftsfrage der pompejanischen Wanddekorationen, Sitzungsbericht der Akademie der Wissenschaften 12 (1917) 20 ff.; V. J. Bruno, Atencendents of the First Pompeian Style, AJA 73, 1969, 305 ff.

⁸⁴ M. Rostovtzeff, Ancient Decorative Wall Painting, JHS XXXIX, 1919, 144 ff.

⁸⁵ Dazu sei auf die umfangreiche Forschungsgeschichte verwiesen. Eine gute Zusammenstellung derselben befindet sich in A. Laidlaw, The First Style in Pompei: Painting and Architecture (1985); R. A. Tybout, Aedificorum figurae (1989); R. Ling, Roman Painting (1991); Mielsch, Wandmalerei.

⁸⁶ Bruno a. O. 305 ff.

⁸⁷ Diese Bezeichnungen beruhen ausschließlich auf der groben Umschreibung des äußeren Gesamtbildes der Dekorationen.; s. u.

⁸⁸ Rostovzeff a. O. 144 ff.

⁸⁹ A. Andreou, Griechische Wanddekorationen (1980).

stark auf die griechischen Dekorationen. Alle vorangegangenen Arbeiten⁹⁰, beispielsweise die von Miller und Gossel erstellten Typologien der Malereien in makedonischen Kammergräbern⁹¹, gehen auf die bis dahin bekannten Wandmalereien des nord- und westpontischen Raumes nur am Rande oder gar nicht ein.

Im Folgenden sollen die verschiedenen Formen der malerischen Wandgliederung des nord- und westpontischen Raumes hinsichtlich ihrer möglichen typologischen Einordnung besprochen werden. Dazu erscheint es der Verfasserin notwendig, vor Erstellung einer Typologie die Ausführungsvarianten und Farbgebung der einzelnen Elemente der Wanddekorationen (wie Plinthe, Orthostatenzone u. s. w.) zu diskutieren.

4. 1. Ausführung der Einzelelemente

Plinthe

Die unterste Schicht eines Teils der untersuchten Wanddekorationen bildet ein schmales Band – die Plinthe⁹². Die Größe variiert meist zwischen 0,10 m - 0,35 m. Bei Wanddekorationen, die dem Schema Plinthe, Orthostatenzone, Deckschicht, Hauptwandzone folgen, wird fast nie auf die Angabe einer Plinthe verzichtet. Es können verschiedene Ausführungsvarianten der Plinthe festgestellt werden: zum einen die flach gearbeitete Plinthe, d. h. die Plinthe springt gegenüber dem Mauergrund weder vor noch zurück. Diese Variante findet sich auf den Wänden im Grab des Alkimos Kat. Nr. n2, im Grab des Anthesterios Kat. Nr. n3, im Kertscher Grab Kat. Nr. n4, im Grab von Anapa Kat. Nr. n5, im Hauptraum des Grabes vom Wasjurinaberg Kat. Nr. n8, in Vor- und Hauptraum des Grabes von Alexandrovo Kat. Nr. w2 sowie in Dromos, Vor- und Hauptraum des Grabes von Magliš. Diese Variante kommt bei den untersuchten Malereien am häufigsten vor. Des Weiteren existieren Plinthen, die gegenüber dem Mauergrund vorspringen. Im Dromos und Hauptraum des Kuppelgrabes von Kasanlak (Kat. Nr. w1) tritt z. B. die plastisch vorspringende Plinthe häufig in Kombination mit anderen erhaben gearbeiteten Elementen auf. Die im Verhältnis zur übrigen Wand zurückspringende Plinthe, wie sie Andreou⁹³ für einige delische Gebäude (z. B.: das Maskenhaus) erwähnt, können im relevanten Untersuchungsgebiet

⁹⁰ Zu diesen Arbeiten s. u. a. Andreou a. O. 193 ff.

⁹¹ S. G. Miller, *Hellenistic Macedonian Architecture* (1978); B. Gossel, *Makedonische Kammergräber* (1979).

⁹² Leider lässt der Erhaltungszustand einiger Wände keinen Schluß über Ausführung oder auch Existenz einer Plinthe mehr zu, wie bei Kat. Nr. n 10, n11, n12, n13, n14, n15, w6. Die Malerei aus Nymphaion besitzt keine Plinthe.

⁹³ Andreou a. O. 156. Kat. Nr. 68. 84. 86 (Saal der Kentauren im Maskenhaus). 100 u. a.

nicht nachgewiesen werden⁹⁴.

Die Mehrzahl der Plinthen ist ungegliedert, einfarbig und nur durch Ritzlinien von der folgenden Zone getrennt. Bei einigen Wänden (z. B. im Dromos des Kasanlakgrabes Kat. Nr. w1) kann die Plinthe mittels vertikaler Ritzlinien in Platten unterteilt sein.

Soweit es die Erhaltungssituation zulässt, kann man folgendes zusammenfassen: gewöhnlich wird eine Plinthe angegeben, die in ihrer häufigsten Erscheinungsform flach gearbeitet, ungegliedert und einfarbig gestaltet sowie durch Ritzlinien von der übrigen Wand getrennt ist.

Orthostatenzone

Die zwischen Plinthe und Deckschicht gelegene Orthostatenzone ist meist zwischen 0,70 m und 0,90 m hoch. Es existieren im wesentlichen zwei Ausführungsvarianten: zum einen die flach gearbeitete Orthostatenzone (in Vor- und Hauptraum von Kat. Nr. w2, im Dromos von Kat. Nr. w5, im Vorraum I von Kat. Nr. w5 sowie im Hauptraum desselben Grabes, Kat. Nr. w7, Kat. Nr. n6), die verschieden dekoriert sein kann; zum anderen die plastisch ausgeführte Orthostatenzone (z. B. in Dromos und Hauptraum des Kasanlakgrabes Kat. Nr. w1, Kat. Nr. w6).

Hinsichtlich Angabe und Farbigkeit der Quader ist die Gestaltung dieser Zone sehr vielfältig. Unter den untersuchten Wänden finden sich einerseits Beispiele mit einer völlig ebenen Orthostatenzone, die durch einfache vertikale Ritzlinien in rechteckige Platten unterteilt wird. So zeigen die Wände des Hauptraumes im Grab vom Wasjurinaberg (Kat. Nr. n8) von einfachen schwarzen Ritzlinien gerahmte gelbe Orthostaten. Die flach gearbeitete Orthostatenzone kann jedoch auch ungegliedert und einfarbig bemalt, d. h. ohne Angabe von Orthostaten, auftreten (wie im Vorraum von Kat. Nr. w2 und im Vorraum I von Kat. Nr. w5). Im Hauptraum des Grabes von Alexandrovo zierte diese Zone eine figürliche Darstellung. Andererseits werden bei den plastisch ausgeführten Zonen die Orthostaten mittels Randschlag, d. h. farblicher Unterscheidung, vom zurücktretenden Feld getrennt (Kat. Nr. w1). In einzelnen Fällen fehlt die Orthostatenzone ganz (z. B. im Grab des Tumulus "Bolschaja Blisniza" Kat. Nr. n7). Hierbei ist die gesamte Wand entweder bis zum Gewölbeansatz völlig ungegliedert und einfarbig belassen (Kat. Nr. n11), wird durch ein ornamentales Band in der Wandmitte zweigeteilt (Kat. Nr. n12) oder statt der Orthostaten erscheint die Darstellung von Mauerwerk. Letzteres kommt besonders oft in nordpontischen Gräbern ab dem 2. Jh. v. Chr. vor (Kat. Nr. n2, n3, n4, n5-Hauptraum, n8-Dromos, n9, vermutlich auch n10)⁹⁵.

⁹⁴ S. Hinweis in Fußn. 92.

⁹⁵ Ob dieser Befund allein auf die Bestandssituation zurückzuführen ist oder ob eine regionale und zeitliche Bevorzugung einer bestimmten Dekorationsweise der Orthostatenzone vorliegt, kann im Folgenden auf Grund des z. T. schlechten Erhaltungszustandes sowie der teilweise schlechten Publikation inkl. unsicherer Datierungen nur ansatzweise und immer im Zusammenhang mit der Untersuchung der restlichen Elemente der Wanddekorationen

Deckschicht

Zu dem schmalen Band über der Orthostatenzone, der Deckschicht, lassen sich hier kaum allgemeine Aussagen treffen, da auf Grund des schlechten Erhaltungszustandes bei einem Großteil der untersuchten Wände (Kat. Nr. n10, n11, n13, n14, n15) die Existenz bzw. Ausführung dieser Zone unklar bleibt. Bei den Wänden Kat. Nr. n8 (Dromos), n5(Hauptraum), n2, n3, n4, n9 scheint sie ganz zu fehlen, da anstelle von Deckschicht, Orthostatenzone sowie Hauptwandzone Mauerwerk abgebildet ist⁹⁶.

Die Höhe der Deckschicht vom oberen Abschluss der Orthostatenzone bis zum Ansatz der Hauptwandzone liegt meist zwischen 0,1 m und 0,3 m.

Es lassen sich auch hier die beiden Ausführungsvarianten – flach bzw. plastisch gearbeitet – unterscheiden. Die flach ausgeführte Deckschicht ist einfarbig bemalt (Kat. Nr. n6) oder mit vegetabilen Elementen verziert (Kat. Nr. n12). Die erhaltenen plastischen Deckschichten weisen eine durch Ritzlinien hervorgerufene Gliederung in Quader gleicher oder verschiedener Größe in wechselnder Anordnung und Farbe auf. Die einzelnen Quader sind einfarbig belassen. Eine ornamentale Bereicherung erhält die Deckschicht auf den Wänden des Grabes im Wasjurinaberg Kat. Nr. n8. Dort erscheint über der Quaderreihe, von dieser durch eine Ritzlinie getrennt, ein ebenfalls erhaben gearbeitetes lesbisches Kymation.

Hauptwandzone

Den größten Platz in den Wanddekorationen nimmt die sog. Hauptwandzone ein. Als oberer Teil der Dekoration wird sie gewöhnlich unterhalb von der Deckschicht und oberhalb von der Bekrönung eingefasst. Ihre Höhe liegt im Regelfall zwischen 0,3 m – 1,0 m.

Besonders häufig ist dieser Bereich völlig eben und einfarbig gestaltet. Meist fand für diese Partie ein leuchtendes, sog. pompejanisches Rot Verwendung⁹⁷. Die glatte, einfarbige Hauptwandzone erscheint gleichermaßen oft bei Wänden, die mehrere ungegliederte Zonen zeigen, und bei Dekorationen, die beispielsweise eine Plinthe mit Quaderangabe, Orthostaten u. ä. besitzen und wurde sowohl in Gräbern des nordpontischen, aber auch in Gräbern des westpontischen Raumes des ausgehenden 4. Jh. v. Chr. bis zum ausgehenden 3. Jh. v. Chr. gefunden.

Eine zweite Dekorationsvariante stellt die Angabe bzw. Imitation von Mauerwerk dar. Bei allen erhaltenen Beispielen mit dieser Dekorationsform (u. a. Kat. Nr. n2, n3, n4, Dromos-n8, n9, n10) erstreckt sich das „Mauerwerk“ auch über den Raum von Orthostatenzone und Deckschicht, d. h.

geklärt werden – s. u.

⁹⁶ Dazu s. Abschnitte über Deckschicht und Hauptwandzone sowie über Typus IV (Quaderwandtypus).

⁹⁷ In Einzelfällen, wie Kat. Nr. n6, n12, ist die Hauptwandzone in hellem Gelb eingefärbt.

diese beiden Elemente fallen weg⁹⁸. Andreou bezeichnet das Grab von Anapa (Kat. Nr. n5) als Sonderfall⁹⁹. Seiner Ansicht nach bilden die zwei oberen Quaderreihen die Hauptwandzone, während die beiden unteren Reihen die Deckschicht bzw. Orthostatenzone darstellen. Auf die gleichen Höhen von unterster Reihe (sog. Orthostatenzone) und dritter Reihe bzw. zweiter Quaderreihe (sog. Deckschicht) und oberster Reihe, die den Eindruck einer optischen Zusammengehörigkeit, d. h. einer einheitlichen Zone, hervorrufen, geht Andreou nicht ein. Da sich das Grab von Anapa in Bezug auf die Wandgliederung jedoch nicht von den anderen nordpontischen Wänden dieser Dekorationsform unterscheidet, kann es m. E. nicht als Sonderfall betrachtet werden. Nur in der Ausführung hebt sich die Dekoration von Anapa ab, da sie als einzige vorspringende helle Platten mit dunkelbraunem Randschlag aufweist¹⁰⁰. Bei den übrigen Wanddekorationen (Kat. Nr. n8-Dromos, n2, n3, n4, n9, n10) erstrecken sich zwischen Plinthe und Bekrönung ebenfalls drei bis fünf Reihen eines isodomen oder pseudoisodomen Mauerwerks. Die einzelnen, nicht plastisch gearbeiteten Quader werden durch doppelte Ritzlinien angegeben, um Spiegelquader mit Randschlag zu imitieren. Auf der obersten Quaderreihe können gelegentlich Figuren oder Gegenstände abgebildet sein, z. B. bei Kat. Nr. n3, n4, n9. Diese Dekorationsvariante häuft sich besonders in der nordpontischen Region des ausgehenden 1. Jh. v. Chr./beginnenden 1. Jh. n. Chr.

Bekrönung

Alle untersuchten Wände, deren obere Hälfte noch relativ gut erhalten ist, besitzen eine Bekrönung in flacher Ausführung als oberen Abschluss der Dekoration. Die Höhe dieser Zone liegt meist zwischen 0,15 m bis 0,30 m. Die schlichteste Variante ist die eines einfachen, flachen und einfarbigen Bandes, welches nur durch zwei waagerechte Ritzlinien angegeben wird. So zeigen z. B. die beiden Gräber Kat. Nr. n3 und n4 ein einfaches schmales rotes Band als Abschluss der Dekoration.

Wesentlich häufiger erscheint sowohl im nord- als auch im westpontischen Raum ein flaches, mit verschiedenen Motiven bemaltes Band. Dieses kann mit pflanzlichen Ornamenten (wie z. B. im Hauptraum des "Bolschaja Blisniza" Grabes – Kat. Nr. n7), Palmetten oder auch anderen Gegenständen verziert sein. So sind auf dem Bekrönungsband des Grabes von Magliš (Kat. Nr. w5) Palmetten und Amphoren in rhythmischer Reihenfolge abgebildet; das Band des Kertscher Grabes (Kat. Nr. n6) zieren an Nägeln hängende Bänder, Kränze und Gefäße. Daneben kommen auch

⁹⁸ Bereits s. o. sowie s. u. Abschnitt zum Typus IV (Quaderwandtypus).

⁹⁹ Andreou a. O. 181.

¹⁰⁰ Außerhalb des nord- und westpontischen Raumes wurden einige ähnliche Dekorationen entdeckt, z. B. das makedonische Kammergrab bei Symbola; s. Andreou a. O. 147. Kat. Nr. 179.

gemalte Architrave als Dekorationsabschluss vor. Bekanntestes Beispiel hierfür ist die Dekoration des Kuppelraumes von Kasilak (Kat. Nr. w1), wo der Wandaufbau in der Kuppel fortgesetzt wird. An den Architrav schließen sich der mit einem roten Band abgeschlossene figürliche Fries, ein Gesims sowie ein weiterer figürlicher Fries mit einer selbstständigen Stützarchitektur an. Einige der nordpontischen Wände besonders des ausgehenden 1. Jh. v. Chr. / beginnenden 1. Jh. n. Chr. besitzen in leichten Abwandlungen immer die gleiche Bekrönung, bestehend aus perspektivisch gemaltem Zahnschnitt, Sima mit Löwenköpfen und Antefixen, Eierstäben und Mäandern (z. B. Kat. Nr. n8, n5)¹⁰¹.

Wandbereich über der Bekrönung

Bei einigen Wänden verbleibt über der Bekrönung ein neutraler, einheitlich gefärbter Wandbereich, der jedoch die Geschlossenheit der Dekoration nicht stört, sondern eher noch deren Abschluss betont. Zum Beispiel ist diese Zone bei der Dekoration des Grabes des Alkimos (Kat. Nr. n2) grün und im Grab von Anapa (Kat. Nr. n5) blau gefärbt¹⁰².

Farbgebung

An dieser Stelle soll eine kurze Zusammenfassung über die bei den nord- und westpontischen Wandmalereien verwendeten Farben gegeben werden¹⁰³, soweit nicht bereits bei der Besprechung der einzelnen Dekorationselemente und im Katalog darauf Bezug genommen wurde.

Die natürliche Farbe des polierten Stucküberzuges ist *weiß*¹⁰⁴. Die Farbe kommt regelmäßig bei den nord- und westpontischen Wandmalereien vor. Meist findet sie sich nur bei einzelnen Dekorationselementen, wie der Plinthe oder anderen Dekorationsstreifen. Gelegentlich sind Sockel und Deckschicht¹⁰⁵ oder auch die Orthostatenzone¹⁰⁶ weiß, seltener ganze Räume¹⁰⁷.

*Schwarz*¹⁰⁸ wird bei den untersuchten Beispielen nur selten für die Dekoration einer ganzen

¹⁰¹ Näheres zur Einzelausführung s. Katalog.

¹⁰² Zu dieser Zone bei Wänden außerhalb der hier untersuchten Region s. Andreou a. O. 185 f.

¹⁰³ Näheres zu literarischen Quellen, Benennung und Herstellung der Farben für Wanddekorationen s. u. a. E. Berger, Die Maltechnik des Altertums (1904) 260 ff.; Scheibler, 87-94. 100-106. Fußn. 175-193; V. J. Bruno, Form and Colour in Greek Painting, (1997).

¹⁰⁴ Vitruv 7,7,3; Plinius NH 30, 36, 37, 49, 50.

¹⁰⁵ Z. B. im Vorraum des Kasilakgrabes Kat. Nr. w1, Kat. Nr. n6.

¹⁰⁶ Z. B. im Kuppelraum des Kasilakgrabes Kat. Nr. w1.

¹⁰⁷ Wie z. B. in Vorraum II des Grabes von Magliš (Kat. Nr. w5) oder im "Bolschaja Blisniza"-Grab (Kat. Nr. n7), wo der weiße Stucküberzug in Dromos und Hauptraum nur durch einen gemalten Fries am Gewölbeansatz unterbrochen wird.

¹⁰⁸ Vitruv 7, 10, 1; Plinius NH 35, 30. 41. 42. 50.

Wandzone verwendet. In Dromos und Partie I des Grabes bei Magliš (Kat. Nr. w5) ist jeweils die zweite Zone von unten schwarz; im Dromos des Kasanlakgrabes (Kat. Nr. w1) sind es die Orthostaten, in dessen Kuppelraum jedoch Sockel und Deckschicht; auf den Wänden von Kat. Nr. n8 ist das flache Paneel schwarz. Darüber hinaus scheint die Farbe Schwarz vor allem als Rahmung, d. h. Randschlag der Spiegelquader vorzukommen (u. a. bei Kat. Nr. n2, n3, n6).

Die am häufigsten verwendete Farbe ist ein leuchtendes *Rot*¹⁰⁹. Des Öfteren ist es die Farbe der ebenen, ungegliederten Hauptwandzone, u. a. im Hauptraum des Grabes bei Magliš (Kat. Nr. w5), im Vor- und Kuppelraum des Kasanlakgrabes (Kat. Nr. w1), im Hauptraum des nordpontischen Grabes Kat. Nr. n8. Rot kommt außerdem in Form eines breiten, ungegliederten Streifens anstelle der Orthostatenzone vor (u. a. bei Kat. Nr. n6). Aber auch Orthostaten können in Rot ausgeführt sein (z. B. im Dromos des Magliš-Grabes Kat. Nr. w5), ebenso der Paneelstreifen (z. B. Kat. Nr. n5). Des Weiteren treten schmale rote Streifen als Teil oder Rahmung von Friesen oder Bekrönung auf.

Gelb findet ebenfalls als Farbe kompletter Dekorationszonen (z. B. im Dromos des Magliš-Grabes Kat. Nr. w5; im Hauptraum von Kat. Nr. n8; im Grab von Anapa Kat. Nr. n5), aber auch in Form schmaler Schmuckstreifen im Gesims o. ä. (z. B. Kat. Nr. n6) Verwendung. Grundsätzlich erscheint Gelb viel seltener als einheitliche Farbe auf Schichten.

Ähnliches gilt auch für *Braun*, das gelegentlich auf Quadern von Wänden mit der Darstellung von Mauerwerksystemen auftritt¹¹⁰.

Blau ist nur als Hintergrundfarbe bei den Deckenbildern im "Bolschaja Blisniza"-Grab (Kat. Nr. n7) sowie im Grab Kat. Nr. n8 vertreten sowie gemeinsam mit der Farbe *Grün* anteilig in ornamentalen, floralen und figürlichen Friesen enthalten¹¹¹.

Marmorimitation kann nur bei drei nordpontischen Beispielen eindeutig nachgewiesen werden: bei Kat. Nr. n10 auf den Quadern der zweiten Mauerwerksreihe in gelb-brauner Färbung, bei Kat. Nr. n2 auf dem Sockel in Brauntönen. Bei Kat. Nr. n1 zeigt der zweite Dekorationsstreifen von oben die Imitation farbiger Marmorplatten: auf grauem Hintergrund befinden sich schräg gesetzte, leicht gewellte rote, gelbe, blaue und weiße Streifen.

Hauptsächlich werden also bei den untersuchten Wänden die drei Farben weiß, schwarz und rot verwendet, wesentlich seltener gelb und braun sowie in äußerst geringem Maß grün und blau.

An dieser Stelle lässt sich folgendes zusammenfassen: In der Region des nördlichen Schwarzen

¹⁰⁹ Diese Farbe wird gewöhnlich als „pompejanisches“ Rot bezeichnet. Vitruv 7, 9, 1; Plinius NH 33, 111-124.

¹¹⁰ S. Kat. Nr. n2, n5, n8.

¹¹¹ Näheres im Kapitel über die figürliche Malerei s. u.

Meeres des ausgehenden 1. Jh. v. Chr. / beginnenden 1. Jh. n. Chr. scheint eine Vorliebe für eine bestimmte Gestaltungsform der Bekrönung vorzuherrschen, bestehend aus Zahnschnitt, Sima mit Löwenköpfen und Antefixen, Eierstäben und Mäandern, immer in Kombination mit der Darstellung von Mauerwerk. Die Darstellung von Mauerwerk anstelle von Orthostatenzone, Deckschicht und Hauptwandzone häuft sich ebenfalls im nordpontischen Raum vornehmlich des ausgehenden 1. Jh. v. Chr. / beginnenden 1. Jh. n. Chr., kann jedoch auch ohne die o. g. Bekrönung auftreten (z. B. Kat. Nr. n3, n4).

Darüber hinaus sind sämtliche erwähnten Gestaltungs- bzw. Ausführungsvarianten der einzelnen Dekorationselemente im gesamten Untersuchungsgebiet über den kompletten hier relevanten Zeitraum vertreten.

4. 2. Typologie

In diesem Kapitel werden die Wandgliederungen als Einheit betrachtet. Hauptkriterium für die geplante typologische Einordnung der Einzelbeispiele ist der Wandaufbau, während die Ausführung der Malereien (d. h. eben, plastisch, geritzt u. ä.) nur sekundär Beachtung findet. Die Besprechung der Typen erfolgt nach folgenden Punkten:

1. Definition inkl. eventueller Variationsmöglichkeiten
2. Zum Typus gehörende Wände
3. Verbreitung des Typus
4. Datierung

Typus I

Zwei-Zonige Wände (mit einer Unterteilung in Hauptwandzone und Bekrönung)

1. Definition: Die betreffenden Wände besitzen einen glatten, einfarbigen (weiß bis gelbweiß) Stucküberzug. Am Übergang zum Gewölbe erscheint als Wandabschluss eine Bekrönung in Form eines pflanzlichen Frieses¹¹². Dieser kann durch horizontale Ritzlinien unterteilt oder von einfachen, glatten und farbigen Streifen gerahmt sein. In einem Fall befindet sich der

¹¹² Auf Grund des Erhaltungszustandes und der bereits erwähnten ungenauen Beschreibungen verllorener Wände kann nichts Genaueres über eventuell andere Erscheinungsformen des Bekrönungsbandes gesagt werden. Beispielsweise erwähnt Rostovzeff 1914, 87-90 für die zweite Kammer von Kat. Nr. n11 Freskoornamente nach Art einer Bordüre, ohne nähere Angaben zu deren Aussehen.

Pflanzenfries auf halber Höhe der Wand anstatt am Gewölbeansatz¹¹³. Dieser Typus zeigt keine plastischen Elemente.

2. Zum Typus gehörende Wände (Taf.47):

- Dromos von Kat. Nr. n7 – nordpontisches Grab im "Bolschaja Blisniza" Kurgan
- Hauptgrabkammer von Kat. Nr. n7 – nordpontisches Grab im „Bolschaja Blisniza“ Kurgan
- Kat. Nr. n11 – nordpontisches Grab im „Karagogenasch“ Kurgan
- Hauptraum von Kat. Nr. n12 – nordpontisches Felsgrab nahe Kertsch¹¹⁴

3. Verbreitung des Typus: Der Typus fand sich bisher nur in nordpontischen Gräbern nahe Kertsch.

4. Datierung: Die erhaltenen Malereien dieses Typus stammen alle aus dem Zeitraum vom ausgehenden 4. Jh. v. Chr. bis zur ersten Hälfte des 3. Jh. v. Chr.

Typus II

Einfacher Zonentypus

1. Definition: Die Wände dieses Typus sind in drei bis fünf verschiedenfarbige, glatte Zonen unterteilt, die keine Angaben von Orthostaten oder Mauerwerk aufweisen. Ritzlinien trennen die aufeinander folgenden Zonen. Die dreigliedrige Teilung der Wand setzt sich aus Plinthe, Hauptwandzone und Bekrönung zusammen, die fünfgliedrige aus Plinthe, Orthostatenzone, Deckschicht, Hauptwandzone und Bekrönung.

2. Zum Typus gehörende Wände (Taf. 46):

- Kat. Nr. n6 – nordpontisches Grab nahe Kertsch
- Kat. Nr. n13 – nordpontisches Grab auf Taman¹¹⁵
- Im ersten Raum von Kat. Nr. w2 – westpontisches Grab nahe Alexandrovo
- In der Hauptkammer von Kat. Nr. w2 - westpontisches Grab nahe Alexandrovo
- Im Vorraum I von Kat. Nr. w5 – westpontisches Grab bei Magliš

¹¹³ Kat. Nr. n12.

¹¹⁴ Ob auch die Malereien im Dromos zu Typus I gerechnet werden können, bleibt auf Grund der äußerst knappen Beschreibung bei Rostovzeff 1914, 91-93 unklar.

¹¹⁵ Rostovzeff 1914, 94 gibt nur eine knappe Beschreibung der heute nicht mehr erhaltenen Malerei, ohne Maßangaben, betont jedoch ausdrücklich die Existenz breiter horizontaler Schmuckstreifen.

- Kat. Nr. w7 – westpontisches Grab im Sarafova Mogila
3. Verbreitung des Typus: Beispiele dieses Typus kommen sowohl in nord- als auch in westpontischen Gräbern vor.
 4. Datierung: Der Typus ist etwa ab der 2. Hälfte des 4. Jh. v. Chr. bis zur Mitte des 3. Jh. v. Chr. nachweisbar.

Typus III

Zonentypus mit architektonischer Gliederung

1. Definition: Der Wandaufbau ähnelt sehr dem des Typus II, hier vier- bis fünfgliedrig: Sockel, Orthostatenzone, Hauptwandzone, Bekrönung oder Plinthe, Orthostatenzone, Deckschicht, Hauptwandzone oder Sockel bzw. Plinthe, Orthostatenzone, Deckschicht, Hauptwandzone, Bekrönung. Hauptcharakteristikum dieses Typus ist die architektonische Gliederung der Orthostatenzone durch Ritzlinien oder plastische Ausarbeitung, während die Hauptwandzone eben und einfarbig (meist rot) belassen wird.
2. Zum Typus gehörende Wände (Taf. 12; Taf. 39; Taf. 49.2):
 - In der Hauptkammer von Kat. Nr. n8 – nordpontisches Grab im Wasjurinaberg
 - Im Dromos von Kat. Nr. w1 – westpontisches Grab bei Kasanlak
 - In der Hauptkammer (Kuppelraum) von Kat. Nr. w1 – westpontisches Grab bei Kasanlak
 - Im Dromos von Kat. Nr. w5 – westpontisches Grab bei Magliš
 - In der Hauptkammer von Kat. Nr. w5 – westpontisches Grab bei Magliš
 - Kat. Nr. w6 – westpontische Malerei in einem Raum des sog. Palastes von Seuthopolis¹¹⁶
3. Verbreitung des Typus: Beispiele existieren sowohl im nord- als auch im westpontischen Gebiet.

¹¹⁶ In deren flüchtiger Beschreibung (u. a. fehlende Maßangaben) bei D. P. Dimitrov – M. Čičkova, *The Thracian City Of Seuthopolis*, BAR suppl. 38 (1978) 4 f. wird zwar keine Plinthe bzw. Sockel erwähnt, was aber eventuell auf den fragmentarischen Zustand der Malerei zurückgeführt werden könnte. Im Übrigen zeigt die Malerei den für Typus II üblichen Wandaufbau.

4. Datierung: die genannten Wände stammen aus der Zeit vom ausgehenden 4. Jh. v. Chr. bis zur Mitte des 3. Jh. v. Chr.

Typus IV

Quaderwandtypus¹¹⁷

1. Definition: Bei diesem Typus zeigen die Wände drei bis fünf isodom oder pseudoisodom angeordnete Quaderschichten, die meist geritzt, seltener plastisch ausgeführt sind. Auf die Quaderreihen folgt gewöhnlich eine abschließende Bekrönung. Gelegentlich werden Plinthe und / oder ein Sockel angegeben.
2. Zum Typus gehörende Wände (Taf. 42.1; Taf.43.4; Taf. 44; Taf. 45; Taf. 48; Taf. 50;):
 - Kat. Nr. n2 – nordpontisches Grab nahe Kertsch
 - Kat. Nr. n3 – nordpontisches Grab in Kertsch
 - Kat. Nr. n4 – nordpontisches Grab in Kertsch
 - In der Hauptkammer von Kat. Nr. n5 – nordpontisches Grab bei Anapa
 - Im Dromos von Kat. Nr. n8 – nordpontisches Grab im Wasjurinaberg
 - Kat. Nr. n9 – nordpontisches Grab nahe Kertsch¹¹⁸
 - Kat. Nr. n10 – nordpontisches Grab nahe Kertsch
3. Verbreitung des Typus: Dieser Typus kommt im nordpontischen Raum besonders häufig vor. Seine Existenz in der westpontischen Region kann bisher nicht belegt werden.
4. Datierung: Wände mit dieser Dekorationsform finden sich in Gräbern des ausgehenden 4. Jh. v. Chr. bis zum ausgehenden 1. Jh. v. Chr. bzw. beginnenden 1. Jh. n. Chr., scheinen sich allerdings im ausgehenden 1. Jh. v. Chr. zu häufen.

¹¹⁷ Diese Bezeichnung verwendet bereits Andreou a. O. 201 in seiner Typologie der griechischen Wanddekorationen. Die Verfasserin übernimmt diesen Begriff, u. a. um beim folgenden Vergleich der Wände des Schwarzmeerraumes mit denen des übrigen griechischen Kulturraumes Verwirrungen zu vermeiden.

¹¹⁸ Auf Grund des schlechten Erhaltungszustandes der Malerei und der flüchtigen Beschreibung bei Rostovzeff 1914 a. O. 137-149 bleibt unklar, ob Plinthe und Bekrönung vorhanden waren.

4. 3. Ein Sonderfall ?

Einen Sonderfall scheint die Wandmalerei eines Raumes in einem Heiligtum von Nymphaion (Kat. Nr. n1, Taf. 40 - 41) darzustellen¹¹⁹. Sie weist zwar ebenfalls eine Unterteilung in mehrere verschiedenfarbige, horizontale und durch Ritzlinien getrennte Zonen auf, unterscheidet sich jedoch deutlich von den bisher besprochenen Beispielen.

Die obere und untere Zone der Wand sind weiß grundiert und zeigen stellenweise noch rosa Anstrich. Der Mittelteil des Freskos besteht aus fünf weiteren Streifen verschiedener Höhe. Der obere ist 30 cm hoch, durch tiefe Purpurkerben in Rustika ausgeführt und imitiert mittels Ritzung farbige Marmorplatten: auf grauem Grund erscheinen schräg gesetzte, leicht gewellte rote, gelbe, blaue und weiße Streifen. Dieser Zone folgen zwei spiegelglatte Bänder, eines in kräftigem Gelb ca. 47 cm hoch, das andere in Terrakotta-Rot 41 cm hoch. Die beiden trennt ein schmaler, ca. 8 cm hoher Fries mit stilisierten Pflanzenornamenten. Den unteren Abschluss bildet ein gelber, ebenfalls rustizierter Streifen von 16 cm Höhe.

Von den Beispielen des einfachen Zonentypus unterscheidet sich die Wanddekoration von Nymphaion vor allem durch die Imitation von Marmorplatten in der zweiten Zone von oben. In der nördlichen und westlichen Schwarzmeerregion spätklassischer und hellenistischer Zeit hat sich m. E. keine weitere Wandmalerei mit einer derartigen Verzierung in der oberen Wandzone erhalten. Die übrigen erhaltenen Wandmalereien jener Region unterscheiden sich von der Wand aus Nymphaion durch ihre architektonisch anmutende Gliederung in Orthostaten und Mauerwerkssysteme.

Des Weiteren ist diese Wand, wie bereits erwähnt, in sieben Zonen unterteilt, statt der sonst üblichen drei bis fünf.

Die Wand aus Nymphaion scheint demnach eine neue Variation der bisher bekannten Wandgliederungssysteme spätklassischer und hellenistischer Zeit vorzuführen.

4. 4. Auswertung

Die Erstellung einer Typologie der erarbeiteten Typen nord- und westpontischer Wandmalerei wird durch die Datierungsproblematik der Einzelbeispiele erschwert. Letzteres besteht im Wesentlichen aus zwei Hauptpunkten: zum einen die bereits mehrfach erörterten, mit dem Erhaltungszustand und der lückenhaften Dokumentation besonders der im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts

¹¹⁹ N. Grač, Ein neuentdecktes Fresko aus hellenistischer Zeit in Nymphaion bei Kertsch, in: H. Franke (Hrsg.), *Skythika. Vorträge zur Entstehung des skytho-iranischen Tierstils und zu Denkmälern des Bosporanischen Reiches* anlässlich einer Ausstellung der Leningrader Ermitage in München 1984 (1987).

entdeckten Malereien verbundenen Schwierigkeiten¹²⁰. Zum anderen gestaltet sich die Datierung der einzelnen Wanddekorationen nach rein stilistischen Kriterien als unmöglich, da diese über einen langen Zeitraum kaum Veränderungen erfahren haben, was nicht nur auf die nord- und westpontischen Malereien sondern auch auf die griechischen Wanddekorationen zutrifft¹²¹. Des Weiteren sind weder spärliche bzw. reiche Ausstattung (z. B. Marmorierung) oder die Art der Ausführung der Dekorationen (z. B. eben, mit Ritzung, plastisch) in chronologischer Hinsicht relevant, da gelegentlich mehrere verschiedene Ausstattungsvarianten und auch Dekorationsformen nebeneinander vorkommen und sämtliche Arten der Ausführung, d. h. flach, plastisch u. s. w., vom 4. Jh. v. Chr. bis zum ausgehenden 1. Jh. v. Chr. / beginnenden 1. Jh. n. Chr. angewendet werden. Beispielsweise zeigen die Wände im Dromos von Kat. Nr. n8 eine Dekoration des Quaderwandtypus (Typus IV), während in der Hauptkammer des gleichen Grabes Malereien des Zonentypus mit architektonischer Gliederung (Typus III) erscheinen¹²². Hilfreiche Anhaltspunkte für eine Datierung liefern daher häufig Beifunde, Architekturformen, historische Ereignisse o. ä.¹²³, so dass eine zeitliche Eingrenzung der einzelnen Malereien oft nur im groben Rahmen möglich ist. Aus den genannten Gründen ergibt sich, dass in einigen Fällen die angegebenen, in der Forschung z. T. umstrittenen Datierungen nur als „wahrscheinlich“ betrachtet werden dürfen.

Unter Berücksichtigung dieser Problematik konnte Folgendes erarbeitet werden:

Die Mehrheit der Wandmalereien von Typus I bis III sind der Zeit vom Ende des 4. Jh. v. Chr. bis zur Mitte des 3. Jh. v. Chr. zuzuordnen.

Im Gegensatz dazu zählen zum Typus IV Beispiele aus dem 4. Jh. v. Chr. bis zum ausgehenden 1. Jh. v. Chr. / beginnenden 1. Jh. n. Chr., wobei jedoch ein großer Teil aus der Zeit vom ausgehenden 1. Jh. v. Chr. / beginnenden 1. Jh. n. Chr. stammt.

Darüber hinaus kann keine verstärkte Konzentration eines Dekorationstypus während einer bestimmten Zeitperiode nachgewiesen werden.

Auch der regionale Überblick offenbart keine bestimmten lokalen Formausprägungen, bezogen auf die Malereien des einfachen Zonentypus (Typus II) und des Zonentypus mit architektonischer Gliederung (Typus III). Beispiele beider Typen fand man im nord- aber auch im westpontischen Raum, ohne erkennbare Konzentration einer bestimmten Ausführungsvariante in einer Region. Zweizonige Wände (Typus I) und Malereien vom Quaderwandtypus (Typus IV) sind bisher nur im nordpontischen Raum belegt. Dies wirft die Frage auf, ob die beschriebene zeitliche bzw. regionale

¹²⁰ S. o., besonders in der Einführung.

¹²¹ S. Fußn. 9-11.

¹²² Ausführlichere Angaben zu den Einzelheiten und Ausführungsvarianten s. die entsprechenden Katalogeinträge.

¹²³ Für die Datierung relevante Ereignisse werden in den entsprechenden Katalogeinträgen über Literaturverweise angegeben.

Konzentration eines Dekorationstypus tatsächlich eine Tendenz, eine eindeutige Bevorzugung des betreffenden Dekorationstypus anzeigt oder ob das obige Bild vornehmlich auf der Erhaltungssituation beruht.

Ein vergleichender Blick auf die übrigen Malereien des griechischen Kulturraumes könnte dies näher beleuchten¹²⁴. Im östlich-orientalischen Raum haben sich keine derartigen Dekorationssysteme erhalten.

Außerhalb des Untersuchungsgebietes sind Wandmalereien des einfachen Zonentypus vor allem für Makedonien, Aigina und Delos belegt. Auch dort werden die Malereien vorwiegend in Gräbern entdeckt, u. a. in den Grabkammern von Fantaso¹²⁵ und Meristos¹²⁶ (Aigina), im Grab von Katerini¹²⁷ oder im sog. Grab der Persephone von Pydna¹²⁸ (Makedonien). Auf Delos findet man eine solche Wanddekoration im sog. Dreizackhaus¹²⁹. Diese griechischen bzw. makedonischen Malereien unterscheiden sich nicht wesentlich von den nord- und westpontischen Dekorationen des einfachen Zonentypus. Die frühesten Malereien stammen aus dem 4. Jh. v. Chr.¹³⁰, wie die makedonischen Beispiele oder Kat. Nr. n6, die späteste Dekoration (aus Aigina) vom Anfang des 2. Jh. v. Chr.

Dekorationen des Zonentypus mit architektonischer Gliederung fanden sich ebenfalls außerhalb der nord- und westpontischen Region vom 5. bis zum ausgehenden 1. Jh. v. Chr. / beginnenden 1. Jh. n. Chr., ohne wesentliche Unterschiede aufzuweisen. Ein Großteil der betreffenden Malereien wurde in Makedonien, aber auch in Alexandria, Epirus, Athen und Delos sowie auf Kleinasien entdeckt, meist in Gräbern, selten in Häusern. Zu erwähnen wären u. a. das sog. Philippsgrab¹³¹ sowie zwei andere Gräber in Vergina¹³², Raum Nr. 2 des Grabes Nr. 1 der Nekropole von Pharos¹³³ u. s. w.

¹²⁴ Hierbei erweist sich die Katalogarbeit von Andreou a. O. zu den griechischen Wanddekorationen als hilfreich. Einige der hier erarbeiteten Typen (einfacher Zonentypus, Zonentypus mit architektonischer Gliederung, Quaderwandtypus) finden z. T. ihre Entsprechung bei Andreou. Um das Auffinden der griechischen, makedonischen u. a. Vergleichsbeispiele zu erleichtern, werden im Folgenden nur die betreffenden Angaben von Andreou aufgeführt. Bei ihm finden sich weitere Literaturhinweise zu den einzelnen Malereien Griechenlands, Makedoniens, Kleinasiens, Alexandriens.

¹²⁵ Andreou a. O. 27 Kat. Nr. 3 (ohne Datierungsangaben).

¹²⁶ Andreou a. O. 28 Kat. Nr. 6 (datiert ins 3.-2. Jh. v. Chr.).

¹²⁷ Andreou a. O. 102 Kat. Nr. 130 (datiert an den Anfang des 4. Jh. v. Chr.).

¹²⁸ Andreou a. O. 153 Kat. Nr. 186 (datiert in die Mitte des 4. Jh. v. Chr.).

¹²⁹ Andreou a. O. 68 Kat. Nr. 70 (ohne Datierungsangabe).

¹³⁰ Andreou a. O. 149 Kat. Nr. 182 erwähnt als weiteres Beispiel die Dekoration eines Hausmodells aus Sellada auf Thera aus der zweiten Hälfte des 6. Jh. v. Chr., das aber auf Grund seiner summarischen Dekorationsangabe, geringen Größe, unzureichenden Dokumentation und unsicheren Datierung hier nicht berücksichtigt wird. Weiteres zu diesen und anderen Hausmodellen s. T. Schattner, Griechische Hausmodelle. Untersuchungen zur frühgriechischen Architektur, AM 15. Beih. (1987).

¹³¹ Andreou a. O. 152 Kat. Nr. 185 (datiert in die zweite Hälfte des 4. Jh. v. Chr.).

¹³² Andreou a. O. 153 f. Kat. Nr. 187. 188 (datiert in die zweite Hälfte des 3. Jh. v. Chr. bzw. in die zweite Hälfte des 4. Jh. v. Chr.).

¹³³ Andreou a. O. 30 Kat. Nr. 9 (datiert ins 1. Jh. v. Chr.)

Dekorationen des Quaderwandtypus kommen in ihrer typischen Ausprägung außerhalb des nordpontischen Raumes unverändert in Gräbern Makedoniens¹³⁴, Aiginas¹³⁵, und Eretrias¹³⁶ vom 4. bis zum ausgehenden 1. Jh. v. Chr./ beginnenden 1. Jh. n. Chr. vor. Ihr Fehlen in der westpontischen Region ist m. E. in Anbetracht der Existenz solcher Malereien im angrenzenden nordpontischen Raum sowie im benachbarten Makedonien, Aigina, Eretria wahrscheinlich auf die Erhaltungssituation zurückzuführen. Das heißt, die Kenntnis und Ausführung dieser Dekorationsvariante kann für den westpontischen Raum nicht ausgeschlossen werden. Malereien des oben erarbeiteten Typus I (zweizonige Wände mit Unterteilung in Hauptwandzone und Bekrönung) besitzen kein gleichartiges Gegenstück in Makedonien, Griechenland o. a. und sind demnach bisher nur für die nordpontische Region, genauer die Umgebung von Kertsch belegt. Ihre verhältnismäßig geringe Anzahl lässt keine verallgemeinernden Aussagen über diesen Typus zu¹³⁷. Allerdings wurden in einigen einfachen makedonischen Häusern aus Olynth¹³⁸ und in makedonischen Kammergräbern¹³⁹ zweizonige Wandmalereien, unterteilt in Plinthe und Hauptwandzone, entdeckt. Weitere zweizonige Wandmalereien mit einer Unterteilung in Orthostaten- bzw. Sockelzone und Hauptwandzone kamen in einem Haus in Erythrai¹⁴⁰ sowie in einfachen Gräbern auf Aigina und in Makedonien¹⁴¹ zu Tage. Eventuell handelt es sich bei diesen zweizonigen Wanddekorationen und den Malereien des Typus I um Varianten eines Dekorationstypus, wobei letztere im nordpontischen Raum des ausgehenden 4. und des 3. Jh. v. Chr. vielleicht besonders beliebt waren.

Die Tatsache, dass Malereien der Typen II bis IV in Griechenland, Makedonien, Kleinasien und z. T. Alexandria durchgehend für den relevanten Zeitraum belegt sind, legt die Annahme nahe, dass die Konzentration der nord- und westpontischen Beispiele des Typus II und III im ausgehenden 4. Jh. und im 3. Jh. v. Chr. bzw. die Häufung der Malereien des Typus IV im ausgehenden 1. Jh. v. Chr./ beginnenden 1. Jh. n. Chr. in der nordpontischen Region auf den Zufall der Erhaltungssituation zurückzuführen ist. Abgesehen von den genannten geringfügigen Variationen unterscheiden sich die Dekorationssysteme nord- und westpontischer Wandmalereien des ausgehenden 4. Jh. v. Chr. bis zum ausgehenden 1. Jh. v. Chr./ beginnenden 1. Jh. n. Chr. nicht von den gleichzeitigen Dekorationen in den o. g. Regionen. Die Wandmalereien der nord- und

¹³⁴ Andreou a. O. 93 Kat. Nr. 117 (datiert in die zweite Hälfte des 3. Jh. v. Chr.). 137 Kat. Nr. 164 (Dromos) (datiert ans Ende des 3. / Anfang des 2. Jh. v. Chr.). 150 Kat. Nr. 183 (Vorkammer) (datiert ans Ende des 4. / erste Hälfte des 3. Jh. v. Chr.).

¹³⁵ Andreou a. O. 28 Kat. Nr. 6 (Dromos) (datiert ins 3. - 2. Jh. v. Chr.). 29 Kat. Nr. 7 (datiert ins 3. - 2. Jh. v. Chr.).

¹³⁶ Andreou a. O. 94 Kat. Nr. 118 (datiert ins 3. Jh. v. Chr.).

¹³⁷ S. o.

¹³⁸ Andreou a. O. 120 Kat. Nr. 145 (datiert diese Fragmente aus mehreren Häusern ins 5. Jh. v. Chr.).

¹³⁹ Andreou a. O. 45 Kat. Nr. 25. 122 Kat. Nr. 149 (datiert ins 3. / Beginn des 2. Jh. v. Chr.).

¹⁴⁰ Andreou a. O. 95 Kat. Nr. 120 (ohne Datierungsangaben).

¹⁴¹ Andreou a. O. 24 Kat. Nr. 1. 27 Kat. Nr. 4. 27 f. Kat. Nr. 5. 117 Kat. Nr. 142 (datiert ins 3. - 2. Jh. v. Chr.).

westpontischen Region fügen sich unter dem Gesichtspunkt der Wandgliederung mittels Malerei gut in das Bild der Wandmalerei des Hellenismus, wie es bereits die Malereien Griechenlands, Makedoniens u.s.w. aufzeigen.

5. Ornamentale Dekoration

Im Gegensatz zu den vorangegangenen Kapiteln werden die Wandmalereien im folgenden nicht hinsichtlich ihres gesamten Erscheinungsbildes, sondern in ihren einzelnen Aspekten untersucht.

Die nichtfigürlichen Dekorationselemente von Wandmalereien, die Ornamente, finden in der archäologischen Forschung nur wenig Aufmerksamkeit. Die von Definitionsschwierigkeiten geprägte Fachliteratur konzentriert sich meist auf Ausführungen zur Formtypologie. Probleme der inhaltlichen Deutung von Ornamentformen finden bisher nur vereinzelt Beachtung, ebenso wie die Unterschiede in Erscheinungsbild und Verwendung des einzelnen Ornaments während verschiedener Epochen bzw. zwischen verschiedenen Regionen¹⁴². Gewöhnlich werden sie im Rahmen des Gesamtkontextes flüchtig erwähnt. Ausnahmen bilden lediglich Friesstreifen, die eine Aneinanderreihung spezieller Gegenstände zeigen, z. B. der Amphoren-Palmetten-Fries von Kat. Nr. w5 (Taf. 39)¹⁴³. Diese werden etwas ausführlicher beschrieben sowie hinsichtlich eventueller Interpretationsmöglichkeiten und Datierungshilfen analysiert.

5.1 Die einzelnen Ornamente

Die folgenden Ausführungen widmen sich den ornamentalen Motiven auf den Wandmalereien des nord- und westpontischen Raumes. Dies schließt sowohl friesartige Ornamente wie Mäander, Zahnschnitt, Ranken aber auch einzelne, z. T. gegenständliche Motive, z. B. Gefäße, Girlanden u. ä., d. h. piktographische Ornamentmuster ein. Die Ornamente werden hinsichtlich ihrer Bedeutung für die nord- und westpontische Malerei untersucht und zunächst unter Berücksichtigung folgender Punkte vorgestellt:

- Erscheinungsbild
- Platzierung
- Begleitornamente¹⁴⁴
- Verbreitung¹⁴⁵
- Beispiele außerhalb des Untersuchungsgebietes.

Die Ordnung der ornamentalen Motive erfolgt entsprechend der Häufigkeit ihres Auftretens. Die

¹⁴² Näheres s. u. a. P. Meyer, Zur Formlehre und Syntax des griechischen Ornaments (1943); N. Himmelmann-Wildschütz, Über einige gegenständliche Bedeutungsmöglichkeiten des frühgriechischen Ornaments (1968).

¹⁴³ S. Literaturangabe im Katalogeintrag.

¹⁴⁴ Dieser Punkt wird nur bei den friesartigen Ornamenten berücksichtigt.

¹⁴⁵ Hier werden nur die Wände aufgeführt, deren Erhaltungszustand eine eindeutige Identifikation des jeweiligen Ornamentes zulässt.

Aufmerksamkeit gilt zuerst den friesartigen, anschließend den piktographischen Ornamenten. Kommen Ornamente sowohl in Friesform als auch einzeln vor, erfolgt eine getrennte Besprechung.

5. 1. 1 Ornamentfrieze

Kymation

1. Erscheinungsbild: Bei dem Kymation handelt es sich im Allgemeinen um eine mit Blattformen geschmückte Profilleiste. Im nord- und westpontischen Raum lassen sich zwei Variationen des Ornaments nachweisen: das ionische und das lesbische Kymation¹⁴⁶. Das ionische Kymation, auch ionischer Eierstab bzw. Blattstab genannt, zeigt hängende eiförmige Blätter mit Zwischenspitzen, das lesbische Kymation dagegen hängende herzförmige Blätter mit Zwischenspitzen.
2. Platzierung: Gewöhnlich erscheint das Kymation als Teil der Bekrönung am Gewölbeansatz. Im Hauptraum des Grabes Kat. Nr. n8 zierte ein lesbische Kymation den Übergang von der Deckschicht zur Hauptwandzone. Ein ionisches Kymation tritt bei der Deckenmalerei von Kat. Nr. w3 am Übergang von den gemalten Holzbalken zum Feldinneren der einzelnen Kassetten auf.
3. Begleitornamente: Nur selten kommt das Kymation alleine, d. h. nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit anderen Ornamenten vor. Ausnahmen sind die Wandmalereien im Hauptraum von Kat. Nr. n8 sowie die Deckenmalereien von Kat. Nr. w3. Bei allen übrigen erhaltenen Malereien erscheint das Kymation als Teil der Bekrönung in direkter Gesellschaft anderer Ornamentstreifen. Am häufigsten kombiniert man das Kymation mit einem perspektivischen Mäander, Zahnschnitt oder Friesen mit floralen bzw. figürlichen Darstellungen, des Weiteren mit Friesstreifen, die Reihungen unterschiedlicher Motive zeigen. Hierbei wären vor allem Antefixe mit oder ohne Vögel, Wasserspeier in Form von Löwenköpfen, Kreisornamente¹⁴⁷ sowie alternierende Rosetten und Bukranien¹⁴⁸ zu nennen. Die genannten Variationen des Kymations können ebenfalls miteinander kombiniert werden¹⁴⁹. Auch eine Verdoppelung desselben Kymationstyps ist möglich¹⁵⁰.

¹⁴⁶ Die dritte bekannte Variante, das dorische Kymation, wird durch stehende Blattformen charakterisiert, kommt aber bei den Wandmalereien des nord- und westpontischen Raumes nicht vor.

¹⁴⁷ Im Hauptraum von Kat. Nr. w2.

¹⁴⁸ Im Hauptraum von Kat. Nr. w1.

¹⁴⁹ Kat. Nr. w1; im Hauptraum von Kat. Nr. w2.

¹⁵⁰ Kat. Nr. n8.

4. Verbreitung: ionisches Kymation (Taf. 12; Taf. 19; Taf. 45; Taf. 48)

- Dromos und Kuppelraum von Kat. Nr. w1
- Hauptraum von Kat. Nr. w2
- Kat. Nr. w3
- Kat. Nr. n5
- Dromos von Kat. Nr. n8

lesbisches Kymation (Taf. 12; Taf. 19; Taf. 48)

- Dromos und Kuppelraum von Kat. Nr. w1
- Hauptraum von Kat. Nr. w2
- Hauptraum von Kat. Nr. n8

5. Beispiele außerhalb des Untersuchungsgebietes:

ionisches Kymation:

- Vorraum des sog. Prinzengrabes von Vergina – als Teil der Bekrönung in Kombination mit einem figürlichen Fries¹⁵¹
- Haus des heiligen Sees (Saal h) von Delos – als Teil der Deckschicht in Kombination mit einem Mäander und einem lesbischen Kymation¹⁵²

lesbisches Kymation

- Haus des heiligen Sees (Saal h) – als Teil der Deckschicht in Kombination mit einem Mäander und einem ionischen Kymation
- Haus der einen Säule von Delos – 2x als Teil der Deckschicht in Kombination mit einem ionischen Kymation und mehreren einfarbigen, glatten Dekorationsstreifen¹⁵³

Florale Friese

1. Erscheinungsbild: Einige der floralen Friese zeigen Rankenmotive, die hinsichtlich ihrer stilistischen Ausführung den Rankenornamenten am Thron von Vergina vergleichbar sind. Auf den Malereien im Hauptraum von Kat. Nr. n7 werden diese von Augenpalmetten begleitet. Blätter bzw. Blüten und Myrthenzweige zieren die übrigen Friese.

¹⁵¹ M. Andronikos, Vergina (1984).

¹⁵² Bulard, a. O. 101 ff.; A. Andreou, Griechische Wanddekorationen (1988) 70 f. Kat. Nr. 77, Taf. 31.3.

¹⁵³ J. Chamonard, Le quartier du Theatre (1924) 437 ff.; Andreou a. O. 75 f. Kat. Nr. 87, Taf. 35.3. 36.1.

2. Platzierung: Die Frieze mit floraler Dekoration finden sich bei den erhaltenen nord- bzw. westpontischen Malereien am Gewölbeansatz als Teil der Bekrönung. Im Grab von Ostrousha (Kat. Nr. w3) bedecken schmale Frieze mit äußerst schlecht erhaltenen floralen Ornamenten die Zonen seitlich unterhalb der Balken der Deckenmalerei. Im sog. Pygmäengrab (Kat. Nr. n9) schmückt ein Rankenfries die Rückwandlünette.
3. Begleitornamente: Florale Frieze unterschiedlicher Ausführung werden miteinander kombiniert¹⁵⁴. Des Weiteren kommen sie auch allein¹⁵⁵ oder gemeinsam mit lesbischen, ionischen Kymatien, Girlandenfriesen sowie Zahnschnittmustern vor¹⁵⁶.
4. Verbreitung (Taf. 12; Taf. 47; Taf. 51):
 - Dromos von Kat. Nr. w1
 - Kat. Nr. w3
 - Kat. Nr. n7
 - Kat. Nr. n9
5. Beispiele außerhalb des Untersuchungsgebietes:
 - Grab von Sidi Gaber, Alexandria (Raum 2) – als Teil bzw. über der Bekrönung gemeinsam mit Kymatien und anderen heute nicht mehr erkennbaren Ornamentbändern¹⁵⁷
 - Haus von Knidos – als Teil der Deckschicht gemeinsam mit ionischen und lesbischen Kymatien, einem Mäander, Flechtband und figürlichen Szenen¹⁵⁸
 - Vor- und Hauptraum im sog. Kinch-Grab – auf dem oberen Wandabschnitt, nur durch glatte, einfarbige Dekorationsstreifen begrenzt¹⁵⁹

Zahnschnitt

1. Erscheinungsbild: Diese Ornamentband zeigt einfarbige rechteckige, geometrische Figuren, die in gleichmäßigem Abstand nebeneinander vor einem andersfarbigen Hintergrund erscheinen.

¹⁵⁴ Dromos von Kat. Nr. n7.

¹⁵⁵ Hauptraum von Kat. Nr. n7.

¹⁵⁶ Kat. Nr. w1.

¹⁵⁷ H. Thiersch, Zwei antike Grabanlagen bei Alexandria (1904); L. M. Gigante, A study of perspective from the Representations of architectural forms in Greek Classical and Hellenistic paintings (1980) 171 ff.; Andreou a. O. 39 f. Kat. Nr. 21, Taf. 12.1.

¹⁵⁸ Andreou a. O. 106 Kat. Nr. 132. Taf. 54.1-5.

¹⁵⁹ K. F. Kinch, Beretring om en archaeologisk Rejse i Makedonien (1893); S. G. Miller, Hellenistic Macedonian Architecture (1978) 119 ff. 172 f.; Andreou a. O. 110 f., Taf. 57.1.

Bei allen erhaltenen Beispielen ist der Zahnschnitt perspektivisch ausgeführt.

2. Platzierung: Das Ornament ist immer Bestandteil der Bekrönung.
3. Begleitornamente: Der Zahnschnitt kommt ausschließlich gemeinsam mit anderen Ornamenten vor, wie Kymatien, Mäander, Frieze mit floralen und figürlichen Motiven sowie mit Antefixen, Löwenkopf-Wasserspeiern und alternierenden Bukranien und Rosetten.
4. Verbreitung (Taf. 12; Taf. 45; Taf. 49.2):
 - Dromos und Kuppelraum von Kat. Nr. w1
 - Kat. Nr. n5
 - Hauptraum von Kat. Nr. n8
5. Beispiele außerhalb des Untersuchungsgebietes:
 - Sog. Dreizackhaus (Saal h) auf Delos – als Teil der Deckschicht in Begleitung zweier lesbischer und eines dorischen Kymations, eines Mäanders sowie einfarbiger glatter Dekorationsstreifen¹⁶⁰
 - Sog. Haus der Komödianten auf Delos (Peristylwand I) – als Teil der Deckschicht kombiniert mit einem Flechtband, einem ionischen und zwei lesbischen Kymatien, einem vegetabilischen Fries¹⁶¹
 - Sog. Petsas-Grab von Leukadia – als Teil der Bekrönung in Kombination mit zwei ionischen Kymatien und einem kompletten Geison¹⁶²

Fries mit Antefixen

1. Erscheinungsbild: In allen erhaltenen Fällen handelt es sich um kleine punktförmige Baluster, die friesartig, in regelmäßigen Abständen über die gesamte Wandbreite verteilt sind. Die Malereien in Dromos und Hauptraum von Kat. Nr. n8 zeigen zusätzlich auf einigen Balustern sitzende, im Profil dargestellte Vögel¹⁶³.
2. Platzierung: Dieses Ornament bildet ausschließlich den oberen Abschluss der Bekrönung.
3. Begleitornamente: gewöhnlich wird es mit ionischen bzw. lesbischen Kymatien, Mäandern,

¹⁶⁰ Bulard a. O. 114 ff.; Andreou a. O. 87 Kat. Nr. 105, Taf. 46.1-3.

¹⁶¹ P. Bruneau, *L'ilot de la maison des Comédiens* (1979) 1ff. 150 ff.; Andreou a. O. 88 Kat. Nr. 106, Taf. 47.1.

¹⁶² B. Gossel, *Makedonische Kammergräber* (1979) 159 ff.; Andreou a. O. 109 Kat. Nr. 139, Taf. 56.3-4.

¹⁶³ Eine Aussage über die explizite Vogelart kann nicht getroffen werden, da das gesamte Grab heute nicht mehr erhalten und nur in Aquarellzeichnungen überliefert ist; Rostovzeff 1914, Taf. XI.2. XXII-XV.

Zahnschnitten und Friesen mit Wasserspeiern in Form von Löwenköpfen kombiniert.

4. Verbreitung (Taf. 45; Taf. 48; Taf. 49.2):

- Kat. Nr. n5
- Dromos und Hauptraum von Kat. Nr. n8

5. Beispiele außerhalb des Untersuchungsgebietes:

- Haus der Komödianten (Oekus N) – als Abschluss der Bekrönung gemeinsam mit einem Fries, der Wasserspeier in Form von Löwenköpfen besitzt¹⁶⁴.

Fries mit Wasserspeiern

1. Erscheinungsbild: Ein Fries zeigt in gleichmäßigen Abständen Wasserspeier in Form von mehr oder weniger stark stilisierten Löwenköpfen.

2. Platzierung: Derartige Friese kommen nur als Bestandteil von Bekrönungen vor.

3. Begleitornamente: Zu erwähnen sind ionische, lesbische Kymatien, Zahnschnitt, Fries mit Antefixen oder mit alternierenden Rosetten und Bukranien, figürliche Friese sowie ein schnurartiges Ornament.

4. Verbreitung (Taf. 19; Taf. 48; Taf. 49.2):

- Hauptraum von Kat. Nr. w1
- Dromos und Hauptraum von Kat. Nr. n8

5. Beispiele außerhalb des Untersuchungsgebietes:

- Haus der Komödianten (Oekus N) – als Teil der Bekrönung mit einem Fries mit Antefixen¹⁶⁵

Mäander

1. Erscheinungsbild. Der Mäander kann allgemein als Dekorationsstreifen mit einer Umlaufdynamik beschrieben werden¹⁶⁶. Auf den erhaltenen west- und nordpontischen Malereien

¹⁶⁴ Bruneau a. O. 155 ff.; Andreou a. O. 88f. Kat. Nr. 107, Taf. 47.2.

¹⁶⁵ S. Fußn. 164

¹⁶⁶ Der Mäander kommt in vielfältigen Variationen als Ornament bereits in urgeschichtlichen Kulturen bis in die christliche Spätantike u. a. in Vasenmalerei, Wandmalerei, Architektur, Toreutik vor: O. Kunkel, Der Mäander in den vor- und frühgeschichtlichen Kulturen Europas (1925); N. Himmelmann-Wildschütz, Der Mäander auf geometrischen Gefäßen, MarbWPr 1962, 10-43.

ist das Mäanderband perspektivisch ausgeführt. Im Grab von Anapa Kat. Nr. n5 handelt es sich um einen doppelläufigen Mäander.

2. Platzierung: Der Mäander erscheint immer als Teil der Bekrönung.
3. Begleitornamente: Das Ornament tritt gemeinsam mit ionischen und lesbischen Kymatien, Zahnschnitt, Kreisornamenten, Friesen mit Antefixen und figürlichen Friesen auf.
4. Verbreitung (Taf. 45):
 - Hauptraum von Kat. Nr. w2¹⁶⁷
 - Kat. Nr. n5
5. Beispiele außerhalb des Untersuchungsgebietes:
 - Haus des heiligen Sees auf Delos – als Teil der Deckschicht, gerahmt von einem ionischen und einem lesbischen Kymation¹⁶⁸
 - Sog. Dreizackhaus (Saal B) auf Delos – als Teil der Deckschicht, gerahmt von einem ionischen Kymation und einem Flechtband¹⁶⁹
 - Etruskische Tomba François (Zentralraum) – als Teil der Bekrönung begleitet von einem Schuppen-Blüten-Muster und einem ionischen Kymation¹⁷⁰

Girlandenfries

1. Erscheinungsbild: Auf einem Fries ziehen sich mehrere Girlanden entlang, deren Enden jeweils zusammengeführt sind. Bei Kat. Nr. n2 sitzen auf einigen Girlanden, in unregelmäßigen Abständen im Profil dargestellte Vögel.
2. Platzierung: Bei Kat. Nr. n2 bildet der Girlandenfries die Bekrönung. Bei Kat. Nr. n9 ziert er die unterste Zone der Rückwandlunette.
3. Begleitornamente: Im Grab Kat. Nr. n2 scheint der Fries das einzige Ornamentband zu sein¹⁷¹.

¹⁶⁷ Die bisher publizierten Berichte und Abbildungen zum Grab von Alexandrovo (Literaturangaben im Katalog Nr. w2) geben, abgesehen von der farblichen Gestaltung, keine Auskunft über die genaue Ausführung des Mäander und der übrigen Ornamente.

¹⁶⁸ S. Fußn. 152.

¹⁶⁹ Bulard a. O. 104 ff.; Chamonard a. O. 27 ff. 139 ff.; Andreou a. O. 77 Kat. Nr. 89, Taf. 37.1-3.

¹⁷⁰ Steingräber, Wandmalerei, 985 ff. Kat. Nr. 178.

¹⁷¹ Zumindest laut Zeichnungen und Beschreibungen des heute nicht mehr erhaltenen Grabes durch Rostovzeff 1914, 161-169, Taf. XLVIII-XLIX.

Im sog. Pygmäengrab Kat. Nr. n9 wird er von einem Rankenfries und einer figürlichen Darstellung ergänzt.

4. Verbreitung (Taf. 42; Taf. 50):

- Kat. Nr. n2
- Kat. Nr. n9

5. Beispiele außerhalb des Untersuchungsgebietes:

- Grab von Pharos (Bezirk Anfouchy, Grab Nr. 2 – Kammer I) – als Teil der Bekrönung in Begleitung eines dorischen Kymation¹⁷²
- Hauptraum des Kammergrabes von Meristos (Aigina) – als oberen Abschluss des Sockels¹⁷³

Fries mit Bändern, Kränzen u. ä.

1. Erscheinungsbild: Auf einem breiten Fries sind, über die gesamte Wandbreite verteilt, gemalte Nägel zu sehen. An diesen hängen verschiedene Bänder, Kränze, Lekythen, Aryballoi sowie eine Strigilis.
2. Platzierung: Dieser Fries bildet die Bekrönung der Wanddekoration.
3. Begleitornamente: Es sind keine Begleitornamente vorhanden.
4. Verbreitung (Taf. 46):
 - Kat. Nr. n6
5. Beispiele außerhalb des Untersuchungsgebietes: ein gemalter Fries mit dem gleichen Erscheinungsbild ist nicht bekannt. In der Wandmalerei sowohl des nord- und westpontischen Raumes als auch außerhalb war es üblich, die beschriebenen Teile des Frieses als Einzelornamente zu verwenden¹⁷⁴.

Schnurartiger Ornamentstreifen

1. Erscheinungsbild: Ein rotes Band scheint sich in regelmäßigen Abständen um ein weißes zu winden, so dass ein schnurähnliches Muster entsteht.

¹⁷² A. Barbet, La peinture murale romaine (1985) 20 ff., Abb. 21 .

¹⁷³ G. Welter, Aeginetica XIII-XXIV, JDI 53, 1938, 506 ff., Abb. 32. 33.

¹⁷⁴ S. u. Kap. 5.1.

2. Platzierung: Dieses Ornament ist Teil der Bekrönung.
3. Begleitornamente: Es wurde mit ionischen, lesbischen Kymatien, einem Bukranien-Rosetten-Fries, einem Zahnschnitt, figürlichen Friesen und einem Fries mit Löwenkopf-Wasserspeiern kombiniert.
4. Verbreitung (Taf. 19):
 - Hauptraum von Kat. Nr. w1
5. Beispiele außerhalb des Untersuchungsgebietes: unbekannt¹⁷⁵

Kreisornamente

1. Erscheinungsbild: Auf einem Friesstreifen heben sich in gleichmäßigen Abständen einfarbige, gefüllte Kreisornamente farblich ab.
2. Platzierung: Der Fries ist Bestandteil der Bekrönung.
3. Begleitornamente: Er tritt gemeinsam mit ionischem und lesbischem Kymation, einem Mäander und einem figürlichem Fries auf.
4. Verbreitung (Taf. 32):
 - Hauptraum von Kat. Nr. w2
5. Beispiele außerhalb des Untersuchungsgebietes: unbekannt¹⁷⁶

Spiralornamente

1. Erscheinungsbild: Auf einem Friesstreifen heben sich in gleichmäßigen Abständen einfarbige, runde, spiralförmige Ornamente farblich ab.
2. Platzierung: Der Fries ist Bestandteil der Bekrönung.
3. Begleitornamente: Er tritt ohne andere Ornamente auf.

¹⁷⁵ Meines Wissens hat sich zumindest im griechischen und makedonischen Raum kein vergleichbares Beispiel erhalten.

¹⁷⁶ Das Motiv erinnert entfernt an die in der etruskischen Grabmalerei vorkommenden Scheibenmuster, auf der Decke der Tomba di Leopardi; Steingräber, Wandmalerei, Abb. 105.

4. Verbreitung:

- Vorraum von Kat. Nr. w2

5. Beispiele außerhalb des Untersuchungsgebietes: unbekannt¹⁷⁷

Palmetten-Amphoren-Fries

1. Erscheinungsbild: Auf einem Fries wechseln sich in rhythmischer Reihenfolge etwa gleich hohe Palmetten und Amphoren ab. Die einzelnen Amphoren besitzen Bildfelder mit figürlichen Szenen.
2. Platzierung: Der Fries bildet die Bekrönung.
3. Begleitornamente: Er erscheint ohne andere Ornamente.
4. Verbreitung (Taf. 39):
 - Kat. Nr. w5
5. Beispiele außerhalb des Untersuchungsgebietes: Ein Fries mit dem gleichen Erscheinungsbild ist m. E. bisher nicht bekannt. Allerdings zeigen andere Wandmalereien des Öfteren Palmettenfriese gewöhnlich mit Lotusblüten, z. B.:
 - Haus der Tritonen (Oekus AE) auf Delos – als Teil der Bekrönung mit einem lesbischen Kymation¹⁷⁸

Bukranien-Rosetten-Fries

1. Erscheinungsbild: Auf einem dreifach faszierten Fries wechseln sich in regelmäßigen Abständen zwölf Rosetten und zwölf Bukranien ab. Die Hörner der Ochschädel schmückt ein Band. Die einzelnen Rosetten umgibt je ein unregelmäßiger Kreis, in der Art eines Schattens. Sie bestehen aus vier Blättern, die im Zentrum an einem kleinen Kreis zusammentreffen. Die einander gegenüberliegenden Blätter sind gleichfarbig.
2. Platzierung: Der Fries ist Bestandteil der Bekrönung.
3. Begleitornamente: Gemeinsam mit diesem Fries erscheinen figürliche Friese, ein ionisches Kymation, ein Zahnschnitt, ein schnurähnliches Ornament sowie ein Fries mit Wasserspeiern in

¹⁷⁷ Auch dieses Ornament ähnelt sehr entfernt den etruskischen Scheibenmustern – s. Fußn. 176

¹⁷⁸ Bruneau a. O. 161 ff.; Andreou a. O. 80 Kat. Nr. 94, Taf. 41.1.

Form von Löwenköpfen.

4. Verbreitung (Taf. 20):

- Hauptraum von Kat. Nr. w1

5. Beispiele außerhalb des Untersuchungsgebietes: Ein gemalter Fries mit der Kombination von Rosetten und Bukranien ist m. E. nicht erhalten. Der Architrav am Eingang des Grabes von Sveštari (Kat. Nr. w4) und auch das Ptolemaion von Samothrake¹⁷⁹ zeigen einen Relieffries mit alternierenden Rosetten und Bukranien.

Ein gemalter Bukranien-Patera-Fries erscheint im hellenistischen Halbkammergrab von Monte Sannaca (Akropolis, Tomba 8), an der Position der Deckschicht¹⁸⁰.

Die Vorkammer des sog. Philippsgrabes von Vergina zeigt als Teil der Bekrönung (gemeinsam mit einem Kymation) einen in Malerei ausgeführten Rosettenfries¹⁸¹.

5. 1. 2 piktographische Ornamente

Rosette

1. Erscheinungsbild: Die Rosette als Einzelmotiv besteht bei den erhaltenen Malereien aus acht bzw. sechzehn verschiedenfarbigen Blättern, gruppiert um einen kleinen Kreis.
2. Platzierung: die Rosette kommt allein auf der Abschlussplatte einer Grabdecke sowie in den Kassetten einer weiteren Grabdecke vor.
3. Verbreitung (Taf. 19; Taf. 33; Taf. 34):
 - Hauptraum von Kat. Nr. w1
 - Kat. Nr. w3

¹⁷⁹ A. Frazer, Samothrake 10.1. The propylon of Ptolemy II. (1990) 59 ff. – Das Ptolemaion kann etwa ins 2. Viertel des 3. Jh. v. Chr. datiert werden.

¹⁸⁰ S. Steingräber, Arpi – Apulien – Makedonien. Studien zum unteritalischen Grabwesen in hellenistischer Zeit (2000).

¹⁸¹ Barbet a. O. 16 f.; Andreou a. O. 152 Kat. Nr. 185, Taf. 73.1-2.

4. Beispiele außerhalb des Untersuchungsgebietes:

- Tomba François (Rückwand des Zentralraumes)¹⁸²

Doppelaxt

1. Erscheinungsbild: Die Doppelaxt tritt hier als Einzelmotiv in Ost-West-Ausrichtung auf. Beiden Schneiden besitzen unterschiedlich gefärbte Umrisslinien.
2. Platzierung: Das Ornament zielt den Abschlussstein einer Grabdecke.
3. Verbreitung:
 - Hauptraum von Kat. Nr. w2
4. Beispiele außerhalb des Untersuchungsgebietes: Ein zeitnahe Vergleichsbeispiel in dieser Verwendungsweise ist m. E. nicht bekannt¹⁸³.

Sonne

1. Erscheinungsbild: Es handelt sich um ein mehrstrahliges vergoldetes Sonnenornament.
2. Platzierung: Das Ornament zielt als Einzelmotiv die zentrale Kassette einer Decke.
3. Verbreitung (Taf. 34.1):
 - Kat. Nr. w3
4. Beispiele außerhalb des Untersuchungsgebietes: Ein Sonnen- bzw. Sternornament in vergleichbarer Ausführung und Anbringung hat sich m. E. nicht erhalten. Allerdings schmücken Sternmuster bereits seit der Klassik gelegentlich Kassettendecken. Das berühmteste Beispiel ist die Decke des Parthenon¹⁸⁴. Belege für Sonnen- bzw. Sternmuster auf Wandmalereien existieren bereits aus der 1. Hälfte des 4. Jahrtausend v. Chr., entdeckt u. a. in den Lemziegelhäusern von

¹⁸² Literaturangabe s. u. Fußn. 170; die Rosette ist allgemein ein äußerst beliebtes Motiv der hellenistischen Architektur, Reliefkunst, Vasenmalerei, Plastik, Malerei des griechischen und italischen Raumes. Wie u. a. Malereien aus dem mittellassyrischen Palast in Kār Tukulti Ninurta (13. Jh. v. Chr.) zeigen, war die Rosette bereits deutlich früher auch im altorientalischen Raum ein gebräuchliches Motiv der Wandmalerei – B. Hrouda, *Der alte Orient* (1991), Abb. S. 340.

¹⁸³ Die Doppelaxt ist bereits seit minoischer Zeit ein bekanntes Motiv in Architektur, Plastik, Malerei u.s.w. Beispielsweise erscheint sie auf dem Fresko des Porossarkophages (nahe Hagia Triada, um 1400 v. Chr.).

¹⁸⁴ Das Sternornament des Parthenon weicht in seinem Äußeren stark vom Sonnenmotiv des thrakischen Grabes ab. Während letzteres allein das Zentrum der Decke bildet, erscheint das Sternornament auf allen Kassetten der Parthenondecke und ist zusätzlich an den Zackenenden mit Lotusblüten bzw. Palmetten verziert – H. Knell, *Perikleische Baukunst* (1979); G. Gruben, *Weitgespannte Marmordecken in der griechischen Architektur*, *Architectura* 15, 1985, 105-115; L. Schneider – C. Höcker, *Die Akropolis von Athen* (1990).

Tell Ailad el-Ghassul im Jordantal¹⁸⁵.

Girlande, Kranz, Zweig u. a.

1. Erscheinungsbild: Girlande, Kränze, Zweige, Bänder, Granatäpfel sind als Einzelmotive, z. T. an Nägeln hängend, abgebildet. Diese Gegenstände wurden vereinzelt miteinander kombiniert.
2. Platzierung: Sie schmücken die Quader der obersten Reihe einer Mauerwerkszone.
3. Verbreitung (Taf. 44):
 - Kat. Nr. n4
4. Beispiele außerhalb des Untersuchungsgebietes:
 - Kränze mit Tänien – Hauptraum des Kammergrabes von Meristos (Aigina)¹⁸⁶
 - Kränze – Kammergrab in Eretria¹⁸⁷
 - Girlanden – Grab des Lyson und Kallikles¹⁸⁸

5. 2 Verhältnis der Ornamente zur gesamten Wanddekoration

Zur Bestimmung der Funktion eines Ornamentes für die gesamte Wanddekoration ist vor allem die genaue Art und Weise der Platzierung von Bedeutung. Die im nord- und westpontischen Raum vorkommenden Ornamente lassen sich, wie bereits erwähnt, in friesartige und einzelne Ornamente unterscheiden. Die Mehrheit der friesartigen Ornamentstreifen erscheint als Teil der Bekrönung der Wandmalereien, wobei sie gewöhnlich miteinander bzw. mit figürlichen Friesen oder einfachen, einfarbigen Dekorationsstreifen kombiniert werden. Der Girlandenfries von Kat. Nr. n2, der Fries mit Bändern, Kränzen, Gefäßen von Kat. Nr. n6 sowie der Palmetten-Amphoren-Fries von Kat. Nr. w5 bilden jeweils allein die Bekrönung des Wandaufbaus. Das am häufigsten verwendete Ornament, das Kymation, findet man bei Kat. Nr. n8 auf der Deckschicht und bei Kat. Nr. w3 am Übergang vom „Holzbalken“ zum Feldinneren der Deckenkassetten, in beiden Fällen ohne zusätzliche Ornamente. Des Weiteren sind zwei der floralen Frieze (Kat. Nr. n9, Kat. Nr. w3) sowie ein Girlandenfries (Kat. Nr. n9) nicht Teil einer Bekrönung. Die Malereien von Kat. Nr. n9 zeigen einen floralen Fries und einen Girlandenfries auf der Rückwandlunette. Schlecht erhaltene florale

¹⁸⁵ L. Woolley, Mesopotamien und Vorderasien (1961), 98-101, Fig. 29.; Sonnen- bzw. Sternmotive sind allgemein in verschiedenen Ausführungen und Platzierungen häufiger Bestandteil altorientalischer Wand- und Deckengestaltung – A. Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im Alten Orient (1988) 36 f.

¹⁸⁶ S. Fußn. 173.

¹⁸⁷ K. Kouruniotis, AEphem 1899, 221 ff.; Andreou a. O. 94 Kat. Nr. 118, Taf. 50.4, außer Girlanden schmücken auch andere Gegenstände, u.a. Schwerter, die Wände.

¹⁸⁸ S. G. Miller, The tomb of Lyson and Kallikles: A painted Macedonian tomb (1993).

Frieze bedecken die Zonen seitlich der „Holzbalken“ der Deckenmalerei von Kat. Nr. w3.

Zusammenfassend lässt sich feststellen: alle auf den west- und nordpontischen Malereien erhaltenen Ornamentbänder bilden allein oder gemeinsam mit anderen friesähnlichen Ornamenten den Abschluss der gesamten Wanddekoration oder markieren den Übergang zwischen zwei Wandabschnitten. Der Ranken- und der Girlandenfries aus dem Pygmäengrab (Kat. Nr. n9) stellen die einzige Ausnahme dar. Sie fungieren auf der Rückwandlünette als Sockel für die figürliche Darstellung. Die friesartigen Ornamente dienen auch auf anderen Wandmalereien der Betonung figuraler Szenen. Sofern Ornamentbänder und figürliche Darstellungen sich auf der gleichen Wand befinden, rahmen die Ornamente die Figurenszenen oder dienen als deren Basis. Die figuralen Szenen treten auf diese Weise dem Betrachter als eine Art Hauptornament entgegen.

Bei einem großen Teil der friesartigen Ornamente handelt es sich um sog. Architektur motive. Kymation, Zahnschnitt, Mäander, Frieze mit Wasserspeiern in Form von Löwenköpfen, Kreis-, Spiral- und Schnurornamente sind in der hellenistischen Architektur häufig verwendete Muster¹⁸⁹, meist in Zusammenhang mit Baugliedern der dorischen oder ionischen Ordnung. Die bevorzugte Positionierung dieser Ornamente in der Bekrönung der Wandmalereien (z. T. eingegliedert in Architrave der ionischen Ordnung) unterstützt die in der Forschung¹⁹⁰ häufig formulierte Ansicht von der Anlehnung der malerischen Wandgestaltung an Vorbilder aus der Architektur. Für die übrigen friesartigen Ornamentmuster existieren ebenfalls vergleichbare Beispiele unter architektonischen Ziergliedern¹⁹¹. So besitzt der Bukranien-Rosetten-Fries aus dem Kasanlak-Grab Kat. Nr. w1 eine unmittelbare, in Relief ausgeführte Parallele am Eingangsarchitrav des Grabes von Sveštari Kat. Nr. w4¹⁹².

Den thematischen Bezug zur Funktion der Gebäude als Gräber¹⁹³ stellen die floralen, die Bukranien-, die Girlandenfrieze sowie die Frieze mit Tänien, Kränzen und Gefäßen in ihrer Funktion als allegorische Symbole für den Grabkult, Unsterblichkeits- und Jenseitsvorstellungen, d.

¹⁸⁹ S. u. a. H. Lauter, *Architektur des Hellenismus* (1986); die selben Ornamente fanden darüber hinaus vielfältige Verwendung in anderen Gattungen der hellenistischen Kunst (und bereits in vorhellenistischer Zeit), z. B. Plastik, Mosaikkunst, Keramik – C. Balmelle, *Le décor géométrique de la mosaïque romaine* (1985); N. Kunisch, *Ornamente griechischer Vasen. Ein Kompendium* (1998).

¹⁹⁰ Mielsch, *Wandmalerei*, 22 – mit weiteren Verweisen.

¹⁹¹ S. o. im Text zu den einzelnen Ornamentmotiven; *L'art décoratif à Rome à la fin de la république et au début du principat. Table ronde, Rome 10. - 11. Mai 1979* (1981).

¹⁹² Es besteht nur ein geringfügiger Unterschied: Die Bukranien des gemalten Frieses von Kasanlak Kat. Nr. w1 tragen an den Hörnern Bänder. Diese fehlen bei dem Relieffries von Kat. Nr. w4, der über seine gesamte Breite zusätzlich eine Girlande aufweist.

¹⁹³ Malereien mit derartigen Friesen sind im nord- und westpontischen Raum nur in Gräbern gefunden worden. Die übrigen untersuchten Gebäude Kat. Nr. w6, Kat. Nr. w7, Kat. Nr. n1 besitzen keine ornamentalen Frieze.

h. für den sepulkralen Bereich her¹⁹⁴. Bildkürzel¹⁹⁵ wie die Aryballoi und die Strigilis des Frieses von Kat. Nr. n6 verweisen außerdem vermutlich auf agonalen Erfolg bzw. athletische Tugenden und dienen somit der allgemeinen Erhöhung des Bestatteten.

Neben den zahlenmäßig dominierenden friesartigen Ornamenten zeigen drei westpontische und eine nordpontische Malerei noch einzelne Ornamentmotive. Auf einigen Quadern der obersten Reihe der Mauerwerkszone von Kat. Nr. n4 erscheinen an Nägeln aufgehängte Girlanden, Kränze, Zweige, Tänien und Granatäpfel. Die Wanddekoration wird direkt oberhalb dieser Quaderreihe von einem einfarbigen glatten Streifen abgeschlossen. Auf der Rückwand schließt sich unmittelbar die figürliche Darstellung der Lünette an. Die Ornamente treten völlig getrennt von der figuralen Szene auf. Ähnlich verhält es sich mit den Ornamenten auf den Abschluss-Steinen der Gewölbe, bei Kat. Nr. w1 eine Rosette, bei Kat. Nr. w2 eine Doppelaxt. In beiden Fällen scheint keine direkte Verbindung zwischen dem Ornament und den Wanddekorationen sowie den figürlichen Darstellungen zu bestehen. Im Gegensatz dazu kommen auf der Deckenmalerei von Kat. Nr. w3¹⁹⁶ Ornamente in rahmender Funktion und an zentraler Position vor: Die Mitte der Grabdecke bildet ein großes, rundes Kassettenfeld mit der Abbildung einer Sonne. Kassetten mit je einer Rosette befinden sich an den Ecken der Komposition oder flankieren Kassetten mit Darstellungen menschlicher Köpfe / Porträts.

Hinsichtlich des inhaltlichen Bezuges zur gesamten Wand- / Deckendekoration, zu den figürlichen Darstellungen und zur Funktion der Gebäude lassen sich die einzelnen Ornamente ähnlich einordnen wie die friesartigen Muster. Girlanden, Kränze, Zweige, Granatäpfel, Rosetten, Sonne und Doppelaxt können zumindest im vorliegenden baulichen Zusammenhang als Symbole für den Grabkult, Unsterblichkeits- und Jenseitsvorstellungen gedeutet werden. Diese Ornamente sind, vergleichbar den o. g. friesartigen Ornamentbändern, als polyvalente Inhalte vielseitig einsetzbar¹⁹⁷ und müssen ihre Interpretation immer unter Berücksichtigung der Funktion der Bauten sowie der gesamten Dekoration finden.

Zwischen den Malereien des nord- und westpontischen Raumes lassen sich keine wesentlichen

¹⁹⁴ Diese Ornamente werden in der hellenistischen Welt auch außerhalb sepulkraler Architektur verwendet. Sie müssen ihre Deutung deshalb immer im Kontext der jeweiligen Bauten finden. Zu Beispielen, weiteren Verwendungs- und Interpretationsmöglichkeiten s. C. Börker, Bukranion und Bukephalion, AA 1975, 244-250; P. Charvát, Notes on the origin and development of the Lotus Flower decoration, in: Památky Archeologické 68, 1977, 317-322; H. Froning, Zur Interpretation vegetabilischer Bekrönungen klassischer und spätklassischer Grabstelen, AA 1985, 218-229; M. Müller-Wiener, griechisches Bauwesen in der Antike (1988); A. von Normann, Architekturtoreutik in der Antike (1996).

¹⁹⁵ Die Verwendung von Bildkürzeln statt aufwendiger figuraler Darstellungen, z. B. von Waffen und Rüstungen für kriegerische Tugenden oder von Tänien, Kränzen, Salbgefäßen für den Vollzug des Grabkultes, ist außerhalb des Untersuchungsgebietes, besonders in der griechischen und makedonischen Malerei mehrfach belegt – ausführlich dazu Scheibler, 129-176.

¹⁹⁶ Auf die ungewöhnliche Deckengestaltung inkl. der einzelnen Motive wird gesondert eingegangen.

¹⁹⁷ Beispiele für die Verwendung der Ornamente außerhalb der untersuchten Region werden bereits oben bei der Einzelbesprechung aufgeführt.

Unterschiede in Ausführung, Platzierung sowie inhaltlicher Bedeutung der friesartigen und der einzelnen Ornamente feststellen. Einige der nordpontischen Malereien zeigen Frieze mit Girlanden und Antefixen, die auf keiner der erhaltenen westpontischen Wände nachgewiesen sind.

Möglicherweise waren diese Motive in der nordpontischen Region besonders beliebt. Die Erhaltungssituation, d. h. die geringe Anzahl der Beispiele¹⁹⁸ gestattet keine weiterführenden Aussagen.

Ähnliches gilt für Vergleiche mit den Wandmalereien außerhalb der untersuchten Region. Für fast alle o. g. Ornamente existieren Vergleichsbeispiele aus der Wandmalerei, oder zumindest aus Architektur, Relief und Plastik Griechenlands, Makedoniens oder der Randzonen der hellenistischen Welt (z. B. Alexandrien, Etrurien). Die in der nördlichen und westlichen Pontusregion verwendeten Ornamente kommen in ähnlichen Zusammenhängen und Platzierungen vor und auch in Bezug auf ihre Ausführung scheinen sie Variationen¹⁹⁹ der aus anderen Gegenden bekannten Motive darzustellen. Inwieweit diese Variationen auf lokalen Einflüssen beruhen und neben motivischen auch inhaltliche Abweichungen bedeuten, kann eventuell in Zusammenhang mit der Analyse der figürlichen Malerei geklärt werden.

¹⁹⁸ Girlanden auf den Wänden von Kat. Nr. n2, Kat. Nr. n6, Kat. Nr. n9; Antefixe auf den Wänden von Kat. Nr. n5 und 2x auf Kat. Nr. n8; andere Motive (Schnur-, Kreis-, Spiralornament, Palmetten-Amphoren-Fries, Bukranien-Rosetten-Fries) sind jeweils nur einmal vertreten, ebenso die Einzelornamente Doppelaxt, Sonne, Kranz, Zweig, Band, Grantapfel.

¹⁹⁹ Unter diese Variationen fallen u. a. die etwas abweichende Form des Sonnenornaments von Kat. Nr. w3 oder die Kombination von Palmetten mit Amphoren beim Fries von Kat. Nr. w5, statt der üblichen Palmetten-Lotusblüten-Frieze.

6. Figurale Malerei

Einige der im Katalog aufgeführten Wand- bzw. Deckenmalereien zeigen figurale Darstellungen: die nordpontischen Malereien Kat. Nr. n1, n2, n3, n4, n7, n9, n10 sowie die westpontischen Malereien Kat. Nr. w1, w2, w3, w4.

Der Erhaltungszustand der einzelnen Malereien variiert erheblich. Ähnlich verhält es sich mit Grad und Qualität der Überlieferung bzw. Dokumentation der heute nicht mehr erhaltenen Beispiele. Die Darstellungen aus den Gräbern Kat. Nr. n7, n9 und n10 sind heute nicht mehr erhalten, wobei die beiden erstgenannten hervorragend publiziert sind²⁰⁰. Über die Malereien von Kat. Nr. n10 existieren nur unzureichende Beschreibungen, Abbildungen fehlen völlig²⁰¹. Aus diesen Gründen kann diese Malerei nicht mit in die anschließenden Betrachtungen einbezogen werden. Obwohl die nordpontischen Malereien Kat. Nr. n2 – n4 zum jetzigen Zeitpunkt stark verblasst sind oder ihr Standort unbekannt ist, ermöglicht deren gute Dokumentation durch ausführliche Beschreibungen und Abbildungen ihre Analyse²⁰². Die westpontischen Malereien befinden sich allgemein in einem besseren Zustand, was u. a. auf jüngere Funddaten sowie komplexere konservatorische Maßnahmen zurückzuführen ist²⁰³. Kat. Nr. w2 weist trotz allem besonders in Dromos und Vorraum starke Beschädigungen auf. Sichtbar sind nur noch einzelne Figuren einer ursprünglich komplexeren Bemalung. Im Hauptraum können hingegen die wesentlichen Züge der Wandgliederung sowie figürliche Szenen identifiziert werden. Der größte Teil der Wandmalereien von Kat. Nr. w3 ist völlig zerstört, die Gesamtkonzeption der Deckenmalerei inkl. einiger Einzelfiguren jedoch rekonstruierbar. Auf Grund des besseren Erhaltungszustandes der übrigen Malereien Kat. Nr. n1, w1, w4 wird an dieser Stelle auf eine ausführliche Beschreibung ihrer Schäden verzichtet und im Folgenden bei Relevanz nachgeholt.

Figürliche Darstellungen sind ebenso wie ornamentale Motive selten wahllos über die gesamte Wand verteilt. Eine Ausnahme bildet die Dekoration der restaurierten Wand des Heiligtums von Nymphaion Kat. Nr. n1²⁰⁴. Die Rückwand- und Türlunetten der Grabkammern dienen häufig als Untergrund für Darstellungen mit mehreren Figuren, so bei Kat. Nr. n2, n3, n4, n9, w4. Die

²⁰⁰ Kat. Nr. n7: Rostovzeff 1914, 10-29, Taf. IV-VI. VII,2-4. VIII-X. XI,1 ; A. Schwarzmaier, Die Gräber in der Großen Blisniza und ihre Datierung, JdI 111, 1996, 105-137.

Kat. Nr. n9: Rostovzeff 1914, 137-149, Taf. XLV,5. LXXXII, 1-2.

²⁰¹ Das Grab Kat. Nr. n10 war bereits Rostovzeff 1914, 153-160 nicht mehr aus eigener Anschauung bekannt. Er berief sich auf heute nicht mehr auffindbare, einander z. T. widersprechende Ausgrabungsberichte.

²⁰² Kat. Nr. n2: Rostovzeff 1914, 161-169, Taf. XLVIII,1. XLIX. L.

Kat. Nr. n3: Rostovzeff 1914, 170-182, Taf. LI; ders., *Iranians and Greeks in South Russia* (1922) 160 ff.; Gajdukevič, 1971, 432 f.

Kat. Nr. n4: Rostovzeff 1914, 183-198, Taf. LII,1. LIII-LV.

²⁰³ S. die entsprechenden Katalogeinträge inkl. der Literaturverweise.

²⁰⁴ Darauf wird im folgenden noch eingegangen.

Türlünette von Kat. Nr. n9 ziert eine Einzelfigur. Im Vorraum des Grabes Kat. Nr. w2 zeigt die Zone über dem Eingang zum Hauptraum eine Zwei-Figuren-Gruppe. In Dromos und Hauptraum des westpontischen Grabes Kat. Nr. w1 entwickeln sich Frieze mit komplexen Szenen als Teil der Bekrönung bzw. Orthostatenzone über die gesamte Breite der Wände. Die Quaderzonen der nordpontischen Malereien Kat. Nr. n3 und n9 besitzen Abbildungen einzelner Figuren und von Zwei-Figuren-Gruppen auf einigen der obersten Quader. Gelegentlich fungieren auch die Decken der Gräber als Träger figuraler Darstellungen: die Abschlußplinthen von Kat. Nr. n2 und n7 zeigen jeweils eine Frauenbüste, während bei Kat. Nr. w3 die gesamte Fläche malerisch als Kassettendecke gestaltet ist. Das Innere der Kassetten füllen Einzelmotive bzw. einzelne Figuren oder kleinere Figurengruppen.

Die figuralen Darstellungen sind häufig in die Wandgliederungen eingebunden. Hierbei bilden sie gewöhnlich einen Teil der Bekrönung bzw. als Schmuck der obersten Zone einer Quaderwand den oberen Abschluss der Wand am Übergang zum Gewölbe. Begleitet oder gerahmt von ornamentalen und floralen Motiven werden sie somit zum zentralen Blickpunkt der Wandgliederung. Letzteres gilt gleichermaßen für die sich an die Wandgliederungen anschließenden Lünettenmalereien. Auch bei der Deckenmalerei von Kat. Nr. w3 stehen die figürlichen Abbildungen, hervorgehoben durch die „Holzbalken“ der Kassetten und die rahmenden Ornamente, im Mittelpunkt der gesamten Dekoration. Die gleiche Funktion erfüllt die hervorgehobene Positionierung der Frauenköpfe von Kat. Nr. n2 und n7 auf der Abschlußplinthe, d. h. in der Mitte der Decke.

6. 1 Stilistische Ausführung

Im Folgenden werden zunächst die nord- und westpontischen Darstellungen getrennt analysiert, wobei sich der Besprechung der zeichnerischen Ausführung der Einzelfiguren die Besprechung der gesamten Darstellung (d. h. Gruppierung, Komposition u. ä.) anschließt.

Die nordpontischen Wand- und Deckenmalereien zeichnen sich durch ein reiches Farbspektrum aus. Es kommen Schwarz, Weiß, Rot, Gelb, Braun, Blau, Grün in Abstufungen wie Rosa, Ocker o. ä. vor. Farbabstufungen gebrauchten die Maler sehr vorsichtig und zwar fast ausschließlich an den Gewändern menschlicher Figuren zur Modellierung derselben, d. h. um einfache räumliche Effekte zu erzielen. Darüber hinaus zeigen die nordpontischen Bilder nur wenige räumliche Effekte. Diese werden durch spärlich angewendete Verkürzungen an einzelnen Figuren hervorgerufen, sichtbar meist an Gliedmaßen wie an den Beinen des Wagenlenkers sowie des „Hades“ der Lünettenmalerei im Grab Kat. Nr. n2 (Taf. 42.2). Bei beiden ist das ausschreitende, angewinkelte

Bein kürzer als das stehende. In Ausnahmefällen dienen Schraffuren (z. B. am Altar der Lünettenmalerei von Kat. Nr. n4 – Taf. 44) zur Verstärkung der räumlichen Wirkung. Alle übrigen Figuren sind stärker der Fläche verhaftet. Der Eindruck eines in die Tiefe reichenden Bildraumes entsteht durch Anordnung von Figurengruppen in unterschiedlichen Bildebenen. Des Weiteren sind ungewöhnliche Körperproportionen für viele Figuren charakteristisch. Einige Tiere der nordpontischen Malereien besitzen sehr lange Beine kombiniert mit einem relativ schmalen Rumpf (Taf. 42.2). Ein Teil der menschlichen Figuren, wie der Reiter von Kat. Nr. n3 (Taf. 43) und die neben dem Altar stehende männliche Person von Kat. Nr. n4 (Taf. 44), haben zu langen Beine, alle menschlichen Figuren auf der Lünette von Kat. Nr. n3 (Taf. 43.1) etwas zu kleine Köpfe. Eine Vielzahl der frontal abgebildeten Frauengesichter charakterisieren ein schweres Untergesicht sowie nach oben verschobene sehr große Augen, Nase und Mund. Dies mildert sich bei späteren Beispielen, vor allem gegen Ende des 1. Jh. v. Chr. Besonders verdeutlichen diese Entwicklung die Frauengesichter der Abschlußplinthen der Gräber Kat. Nr. n2 und n7. Kennzeichnen das Gesicht auf der Decke von Kat. Nr. n7 (Taf. 52) vom Ende des 4. / Anfang des 3. Jh. v. Chr. noch stark nach oben versetzte, sehr große Augen, eine kräftige lange Nase sowie ein kleiner Mund, ist dieser kompakte Eindruck bereits bei der Frau von Kat. Nr. n2 vom ausgehenden 1. Jh. v. Chr. abgeschwächt und bei dem Frauengesicht auf der Decke des sog. Demetergrabes von Kertsch aus römischer Zeit (Taf. 52)²⁰⁵ noch weniger ausgeprägt. Der Letztgenannten verbleiben nur noch die großen Augen sowie der Eindruck allgemeiner Schwere. Prägnante Merkmale aller Figuren nordpontischer Malereien sind sehr große Augen sowie die Umrisszeichnung für den gesamten Körper. Der Umriss dient auch zur Betonung von Details, u. a. um Gewandstücke gegeneinander abzugrenzen wie bei der neben dem Altar stehenden Frau von Kat. Nr. n4 (Taf. 44). Spezielle Mittel zur Darstellung sog. seelischer Affekte („pathos“)²⁰⁶ sind über die großen Augen hinaus nicht feststellbar. Eine weiterführende Charakterisierung der Einzelfiguren und Verdeutlichung des jeweiligen Bildgeschehens durch spezielle künstlerische Ausdrucksmittel geschieht bei den nordpontischen Malereien durch die Darstellung von Gesten bzw. Bewegungen.

Die intensivsten Bewegungen führt die Lünettenmalerei von Kat. Nr. n2 (Taf. 42.2) vor, welche den Raub der Persephone zeigt. Die gesamte Bewegung strebt nach links. Auch die Tiere sind von ihr ergriffen. Die Beine des Hirsches neben der Nische greifen weit auseinander. Die Gespannpferde heben ihre Vorderbeine. Der Wagenlenker befindet sich im Ausfallschritt nach links, mit seiner leicht gebeugten Haltung folgt er der allgemeinen Bewegungsrichtung. Der rechte ausgestreckte Arm des Hades weist ebenso nach links wie sein Ausfallschritt. Dies verstärkt noch dessen nach

²⁰⁵ Rostovzeff 1914, 199ff.; mit der Datierung dieses Grabes ins ausgehende 1. Jh. n. Chr. fallen seine Malereien aus dem für diese Untersuchung relevanten Zeitraum und werden deshalb nur zu Vergleichszwecken berücksichtigt.

²⁰⁶ Zur Verwendung des Begriffes „pathos“ in der antiken Kunstkritik s. J. J. Pollitt, *The ancient view of Greek art: criticism, history and terminology* (1974)

hinten rechts flatternder Mantel. Die Frau über der Nische gliedert sich durch ihren leichten Ausfallschritt nach links sowie den nach links ausgestreckten Arm ebenfalls in dieses Bewegungsschema. Die beschriebenen Schrittstellungen, Haltungen und Gesten drücken Eile bzw. Entsetzen aus, während die ungewöhnliche Haltung der Persephone – in fast völlig horizontaler Position – und die an den Kopf gelegten Hände eher den Eindruck von Hilflosigkeit hervorrufen.

Die Szenen mit Pygmäen und Kranichen auf den obersten Quadern des Grabes Kat. Nr. n9 (Taf. 51) zeigen verschiedene Bewegungsmotive: in zwei Fällen sind ein liegender Pygmäe sowie ein Kranich in nach links gerichteter Bewegung abgebildet. Die Bewegung des Kranichs äußert sich durch ausgebreitete Flügel bzw. einen stark gekrümmten Hals. Bei den übrigen Pygmäen ergänzen ausgestreckte Arme und leicht gebeugte Haltung deren Ausfallschritte. Gebückte oder gestreckte Haltung bezeichnen Anspannung bei den Kranichen.

Außer den erwähnten Beispielen sind die Motive der Bewegung bei den nordpontischen Malereien schwach ausgeprägt. So deuten u. a. bei dem Reiter von Kat. Nr. n3 (Taf. 43.1) nur dessen allgemeine Ausrichtung und Armgeste eine Bewegung nach links an. Die Figuren kennzeichnet ein vorwiegend statischer Ausdruck, da es sich zum größten Teil um stehende oder sitzende Personen in Frontal-, Profil- oder $\frac{3}{4}$ -Ansicht handelt.

Um eventuelle Gemeinsamkeiten hinsichtlich der Komposition der nordpontischen Malereien festzustellen, ist eine Analyse der Einzelbeispiele notwendig. Die Mehrheit der Figuren der Lünettenmalerei von Kat. Nr. n2 (Taf. 42.2) sind in einer Ebene angeordnet und stark an der Fläche orientiert. Als eine Ausnahme weisen die Gespannpferde eine Staffelung in die Tiefe auf. Der Hirsch ganz links sowie die dritte und vierte Frau von rechts scheinen leicht in die hintere Ebene versetzt, da sich die allen Figuren gemeinsame Standlinie bei diesen weiter oben auf der Bildfläche befindet. Hierbei passte der Maler die Komposition den Gegebenheiten des Bildträgers, d. h. dem Vorhandensein von zwei Nischen an. Die gesamte Darstellung zeigt eine starke Bewegung nach links, ausgehend von der zentralen Gruppe – dem Gespann mit Hades, Persephone sowie dem Wagenlenker. Die Begleitpersonen sind etwas kleiner und auf das Geschehen in der Mitte ausgerichtet, wodurch sie die allgemeine Linksbewegung unterstützen. Die erste, dritte und vierte Frau²⁰⁷ wenden sich mit ihrem ganzen Körper der mittleren Szene zu. Die Zweite dreht ihren Körper zu der Ersten und blickt zurück auf das Gespann. Sie ist die größte der Begleitfiguren. Die Frauenbüste auf dem Abschlussstein der Lünette nimmt mittels ihrer Blickrichtung ebenfalls Bezug auf die zentrale Szene, die den Moment der unmittelbaren Entführung der Persephone wiedergibt. Die Darstellung teilt sich in drei Gruppen: die Zentrale mit dem Gespann, gefolgt von den zwei

²⁰⁷ Hierbei wird aus Sicht des Betrachters von rechts gezählt.

nach hinten versetzten Frauen und den zwei Frauen rechts der Nische. Alle Personen sind durch Haltung, Blickrichtung und Gesten miteinander verbunden. Am linken Rand der Lünette schließt ein Baum die Szene ab. Auf dem oberen Abschluss der sich anschließenden Seitenwände läuft die Darstellung durch Angabe von Sträuchern und Bäumen aus.

Die Wände von Kat. Nr. n3 zeigen auf zwei Quadern der obersten Reihe der Türseite je eine stehende weibliche Figur (Taf. 43.5) sowie auf einem Quader direkt unter der Rückwandlünette eine stehende, knabenhafte Figur neben einem dreibeinigen Tisch (Taf. 43.2). Die Rückwandlünette führt ihrerseits eine mehrfigurige Szene vor (Taf. 43.1). Über zwei Bildebenen erstreckt sich die zusammengehörige Komposition. In der linken Hälfte der Lünette liegt das Zentrum der Darstellung. Es beinhaltet die Abbildung einer Jurte, rechts daneben die Figur einer thronenden Frau, rechts des Throns ein Mädchen und ein Junge sowie links des Throns eine nicht genau identifizierbare Person. Die Thronende hat etwa $\frac{3}{4}$ der Größe der Jurte, während die übrigen Figuren wesentlich kleiner erscheinen. Der Junge wird in $\frac{3}{4}$ -Ansicht gezeigt, die anderen in der Frontalen. Alle besitzen die gleiche Standebene. Der Junge stellt den Bezug zur zweiten Hälfte der Darstellung und somit zur hinteren Ebene her, indem er sich einem von rechts kommenden Reiter zuwendet. Letzterer ist durch seine Profilhaltung, Blickrichtung und die eine Bewegung nach links andeutende Armgeste auf die vordere Szene ausgerichtet. Der Reiter befindet sich in einer nach hinten versetzten Bildebene und scheint so von oben (hinten) herabzukommen. Rechts neben der Nische existiert in etwa der gleichen Ebene ein weiterer Reiter mit einem zusätzlichen Pferd. Sowohl der Reiter als auch seine beiden Pferde sind im Profil abgebildet und nach links ausgerichtet. Ihnen folgt in der gleichen Ebene ein drittes, reiterloses Pferd, das durch die Nische in der Mitte abgeschnitten wird und den rechten Abschluss der gesamten Szene bildet. Als linken Abschluss wählte der Maler einen Baum. Auf der südlichen Wand schließt sich direkt an die Lünettenmalerei die Darstellung zweier einen Baum flankierender Pferde in Profilansicht an. Bis auf die oben beschriebenen Zusammenhänge zwischen dem ersten Reiter und dem Jungen sind keine unmittelbaren Bezüge zwischen den einzelnen Figuren erkennbar. Die Personen der Hauptszene wenden sich durch ihre Frontalität und Ausrichtung an den Betrachter.

Die Lünetten der Türseite und der Rückwand von Kat. Nr. n4 tragen ebenfalls mehrfigurige Kompositionen. Allerdings kann die Darstellung der Türseite auf Grund starker Beschädigungen nicht mehr rekonstruiert werden. Die Darstellung der Rückwandlünette (Taf. 44) besteht aus mehreren Gruppen, angesiedelt in unterschiedlichen Ebenen. Die erste Gruppe in der linken Ecke der Lünette²⁰⁸ setzt sich zusammen aus einem Baum, einem kleinen Pferd, einer Jurte, einer stehenden weiblichen Figur, einer thronenden Frau, einer stehenden weiblichen Figur mit einer

²⁰⁸ Die Richtungsangabe erfolgt aus Sicht des Betrachters.

Schachtel, einem Mädchen, das eine Wiege schaukelt, sowie einer weiteren kindlichen Figur. Alle befinden sich auf einer gemeinsamen Standlinie und sind frontal abgebildet. Diese Gruppe ist schlecht erhalten, was schlüssige Aussagen zu Größenverhältnissen und Bezügen zwischen den Figuren erschwert bzw. ausschließt. Die zweite Gruppe befindet sich in der unmittelbar dahinter gelegenen Ebene und zeigt auf einer Standlinie ein Bett bzw. eine Art Bahre, auf der ein Mann liegt, einen Tisch mit Gefäßen sowie einen stehenden Jungen, der die Hände des Liegenden berührt. Über der Nische folgt die dritte Gruppe. Die Nische ist in die Komposition miteinbezogen, indem diese als Hügel mit Blumen gestaltet wurde. Darauf steht ein großer Kantharos, flankiert von zwei Pfauen. Die vierte Gruppe in der vorderen Ebene, rechts neben der Nische nutzt die gleiche Standlinie wie die erste. Eine Frau und ein Mann flankieren und berühren jeweils mit der Rechten einen Altar. Rechts neben ihnen steht eine kleinere Frau ebenfalls in der Frontale. Den Abschluss dieser Szene und der gesamten Komposition bilden rechts daneben ein Baum, ein Hirsch und ein Zweig mit einem Vogel. Rechts der Nische, in der hinteren Ebene erscheint eine weitere Gruppe, deren Personen alle kleiner sind als die der übrigen Figurengruppen. Sie besteht aus einem Reiter in Profilansicht, der den Kopf in die Frontale dreht. Diesen rahmen links ein stehender Mann und rechts eine stehende kleinere Frau und zwei stehende Männer. Alle Begleitpersonen zeigen sich in der Frontale. Die erwähnten fünf Gruppen weisen untereinander keinen direkten erkennbaren Zusammenhang auf. Sie treten scheinbar getrennt auf. Auch innerhalb der einzelnen Gruppen sind die Figuren nur selten und in geringem Maß aufeinander bezogen: in der zweiten Gruppe berührt der Junge die Hände des Liegenden; die Pfauen der dritten Gruppe sind antithetisch angeordnet; der Mann und die Frau der vierten Gruppe berühren beide den Altar, nehmen jedoch keinen Blickkontakt auf. Vorherrschendes Merkmal der Komposition und der Einzelfiguren ist die Frontalität.

Im Grab Kat. Nr. n7 beschränkt sich die figurale Darstellung auf eine Frauenbüste auf dem Abschlussstein der Decke (52.2).

Die Türnlunette des Pygmäengrabes Kat. Nr. n9 zeigt eine Einzelfigur – eine stehende, männliche, geflügelte Person (Taf. 50.2) - und auf den obersten Quadern der Rückwand sechs in sich geschlossene Kampfszenen, je zwischen einem Pygmäen und einem Kranich im Moment der direkten Konfrontation (Taf. 51). Hierbei sind alle Figuren etwa gleich groß und aufeinander bezogen.

Bei der Ausführung der westpontischen Malereien stand den Malern ein breites Spektrum an Farben zur Verfügung. Die Palette der verwendeten Töne reicht von Schwarz, Weiß über Rot, Gelb, Blau, Grün bis hin zu Grau, Rosa, Braun, Ocker, Violett in allen denkbaren Abstufungen. Nur die

Malereien von Sveštari Kat. Nr. w4 sind nicht in Farbe ausgeführt, sondern in Umrissen und Formen nach Art einer graphischen Zeichnung in Dunkelblau und Schwarz.

Einzelne Figuren der westpontischen Malereien weisen spezielle Eigenheiten hinsichtlich der Körperproportionen auf: beispielsweise hat die dritte Frau von rechts der Grabmalerei von Sveštari Kat. Nr. w4 (Taf.38) zu lange Beine. Auf dem Hauptfries des Kuppelraumes von Kat. Nr. w1 besitzen u. a. der Mundschenk (Taf. 19) sowie die zwei Pferdeknechte hinter den Flötenspielerinnen (Taf. 19) zu lange Beine und zu kleine Köpfe, die Reiter des Hauptfrieses von Kat. Nr. w2 (Taf. 30.2; Taf.31; Taf.32) dagegen zu lange Beine gepaart mit zu großen Köpfen und Gesichtern. Bei einigen Figuren kommen verlängerte Finger vor (u. a. bei dem Reiter und der ihm gegenüber stehenden Frau auf Kat. Nr. w4 – Taf. 37.2 – sowie bei der Stehenden mit dem Tablett, neben der thronenden Frau auf dem Hauptfries von Kat. Nr. w1 – Taf. 27). Überschneidungen und Verkürzungen stellen bei den westpontischen Malereien ein beliebtes Mittel zur Erzielung räumlicher Effekte dar. Besonders ausgeprägt präsentieren sie sich auf den Malereien von Kasanlak Kat. Nr. w1. Verkürzungen findet man dort an Menschen und Tieren in verschiedensten Stellungen, Bewegungen und Ansichten, besonders deutlich u. a. am Pferdegespann oder an dem sitzenden Mann des großen Frieses im Hauptraum. Überschneidungen fallen vor allem auf den Dromosfriesen (Taf. 15) bei den Figurengruppen links und rechts der jeweiligen Mittelszene auf. Auch andere westpontische Malereien zeigen eine ähnliche Verwendung von Verkürzungen und Überschneidungen, z. B. bei den Reitern und Tieren von Kat. Nr. w2 (Taf. 30-32). Am geringsten ausgeprägt erscheint dieses Phänomen auf der Lünettenmalerei von Sveštari Kat. Nr. w4. Verkürzungen in schwachem Ausmaß können hier ausschließlich am Pferd und der zweiten und dritten Frau von rechts festgestellt werden. Ein weiteres Mittel zur Darstellung räumlicher Effekte ist bei allen westpontischen Malereien die großzügige Anwendung von Schraffuren. Sie dienen der Angabe von Licht und Schatten, der Modellierung einzelner Formen. Für den letztgenannten Zweck nutzen die Maler ebenfalls gekonnt Farbabstufungen sowie Schattenangaben in einem Ton (d. h. ohne Farbabstufungen). Der weiße bzw. helle Hintergrund der figuralen Friesen von Kat. Nr. w1 und w2 unterstützt zusätzlich die Licht-Schatten-Wirkung. Als unerlässlich für die Bestimmung einzelner Formen aller westpontischen Beispiele erweist sich die Umrisszeichnung. Die Malereien von Kat. Nr. w1 kennzeichnet eine enorme Variationsbreite bei der Anwendung von Umriss, Schraffuren sowie der Angabe von Licht und Schatten. So betonen u. a. an den Armen der musizierenden Frauen Schraffuren die Rundungen der Körperteile. Diese verbinden sich mit dem Umriss oder mit dem Schatten durch parallelen Verlauf zum Umriss. Schatten und Umriss kommen auch gleichzeitig an einem Körperteil vor, z. B. an den Armen und Händen der Krieger neben den Reitpferden des Hauptfrieses oder an den Armen der Krieger im Dromos. Nicht an allen Figuren

verwenden die Maler den gleichen Umriss. An manchen Stellen besteht er nur aus einzelnen Punkten (z. B. am rechten Arm der sitzenden Frau des Hauptfrieses, Taf. 21). An Stellen, deren Farbwerte sich selbst scharf vom hellen Hintergrund abheben, fehlt der Umriss z. T. ganz. Dies ist auf dem Hauptfries deutlich am Rumpf der dunklen Pferde oder an der Kleidung des sitzenden Paares zu beobachten. Die Malereien von Kasanlak Kat. Nr. w1 führen ein zusätzliches Darstellungsmittel der dreidimensionalen Form vor – leuchtende Glanzpunkte an erhabenen Formen, wie auf dem Hauptfries am rechten Ellenbogen des Sitzenden parallel zur Einbiegung, an Nase, Wange, Armen der sitzenden Frau, an der Stirn der Frau mit der Obstschale und des Mundschenks. Auf dem Hauptfries von Kat. Nr. w1 lässt sich außerdem eine sehr differenzierte Behandlung unterschiedlicher Farbtöne feststellen. Ein besonders kompliziertes Kolorit von dunklen, satten bis zu zarten Übergangsfarben zeigt die Bekleidung des sitzenden Paares sowie des Mundschenks. Die Kleidung der sitzenden Frau zeichnet sich durch ihr ausgewogenes Verhältnis von kalten und warmen Farben mit zahlreichen Abstufungen und Mischönen (wie die leicht rosefarbenen Halbtöne des Schleiers) aus. Im Gegensatz sind die Kleider der übrigen Frauen einfach violett, gelb oder braun ohne Beimischung anderer Töne, d. h. bei diesen genügen dem Maler die Grundfarben. Als Ergebnis wirken die Begleitfiguren härter, das Ehepaar jedoch weich. Der gleiche Unterschied manifestiert sich auch in der stilistischen Ausführung der Faltenwürfe. Die Kleidung des Paares besitzt weiche, ineinander übergehende Falten. Bei den übrigen Figuren sind sie scharf und klar ausgearbeitet. Diese Behandlung erweckt den Eindruck unterschiedlicher Stoffqualitäten. Die unbedeckte Haut von Männern und Frauen des Hauptfrieses weist ebenfalls farbliche Unterschiede auf. Auf Grund der spezifischeren, qualitätvolleren Ausführung fällt dies besonders an den verschränkten Armen des sitzenden Paares auf. Die Haut des Mannes ist von gesättigt bräunlich-roter Farbe, die der Frau blasrosa.

Wie bei den beschriebenen Darstellungs- und Ausdrucksmitteln entwickelten die westpontischen Maler auch bei den Kompositionsentwürfen bestimmte Eigenarten. Die Frieze im Grab von Kasanlak Kat. Nr. w1 unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Komposition. Die Dromosfrieze mit der Abbildung der direkten Begegnung zweier feindlicher Gruppen zeigen die Figuren flächig, auf einer Ebene (Taf. 15). Sie heben sich auf demselben Plan vor dem hellen Hintergrund ab. Als Standlinie dient die Rahmenlinie der Frieze. Alle Figuren scheinen in etwa gleich groß zu sein. Es handelt sich um eine einfache Komposition. Das Zentrum der Frieze bildet jeweils eine Gruppe aus zwei miteinander konfrontierten Kriegern. Auf dem Ostfries schreiten diese mit erhobenen Waffen aufeinander zu. Auf dem Fries der Westwand findet eine unmittelbare Konfrontation statt. Ein aufrechter Krieger in Ausfallschritt mit nach vorn gebeugtem Oberkörper dringt auf einen vor ihm

in die Knie gegangenen weiteren Krieger ein. In beiden Szenen besteht zwischen den Kontrahenten Blickkontakt. Die übrigen Figuren ordnen sich in Gruppen zu beiden Seiten der Mittelpersonen. Sie stehen oder schreiten kampfbereit voran, d. h. mit erhobenen Waffen. Diese Krieger sind alle durch Ausrichtung, Haltung und Blick auf die Mittelszenen bezogen. Auf diese Weise ist keine der Figuren isoliert. Auch auf dem Hauptfries entwickelt sich die Szene in einer Ebene vor dem hellen Hintergrund. Alle Figuren nehmen die gleiche Standlinie, die Rahmenlinie des Frieses ein. Die Komposition weist eine Teilung in Mittelszene sowie zwei Seitenabschnitte auf. Die Mittelszene befindet sich direkt gegenüber dem Eingang zur Grabkammer und besteht aus einem an einem Tisch sitzenden Paar, Mann und Frau (Taf. 21). Beide sind durch einander zugewandte Haltung, den Kontakt suchenden Blick des Mannes sowie verschränkte Arme miteinander verbunden. Links des Mannes schreiten eine Frau mit einer Obstschale, der sog. Mundschenk, zwei Flötenspielerinnen und zwei Männer mit je einem Pferd auf das Paar zu. Rechts der Frau nähern sich weniger Personen: Zwei Frauen mit verschiedenen Gegenständen sowie ein Mann, der ein 4er-Gespann führt. Mit den Gespannpferden und den beiden einzelnen Pferden, die auf der anderen Seite des Raumes (direkt über dem Eingang) in unterschiedliche Richtungen auf das gegenüberbefindliche Paar zustreben, schließt sich die Komposition. Sie ist somit optimal an die runde Raumform angepasst. Alle Begleitfiguren sind in Haltung, Bewegungs- und Blickrichtung auf das Paar konzentriert. Nur der Führer des Pferdegespanns blickt zurück auf die Tiere, wendet jedoch seinen Körper in die allgemeine Richtung. Die sitzenden Figuren sind wesentlich größer dargestellt. Die Frau hat eine Größe von 52 cm und die direkt neben ihr Stehende eine von 54 cm. Wäre die Thronende stehend abgebildet, würde sie demnach alle Figuren des Gefolges überragen.

Der obere Fries des Kuppelraumes von Kasanlak Kat. Nr. w1 ist durch Säulen dreigeteilt und zeigt je eine Biga inkl. eines Lenkers (Taf. 28). Trotz der Teilung entsteht der Eindruck, als würden die drei Figuren zusammengehören und in der Art eines Rennens hintereinander herjagen. Ursache sind die gemeinsame Standlinie und gleiche Bewegungsrichtung der drei Wagen. Auf diese Weise scheint die Komposition bzw. das Rennen in dem runden Raum weder Anfang noch Ende zu haben. Im Grab von Alexandrovo Kat. Nr. w2 (Taf. 30-32) ist nur der obere Fries des Hauptraumes für eine Analyse der Komposition ausreichend erhalten. Die Rahmenlinie des Frieses dient allen Figuren als gemeinsame Standlinie. Die Darstellung bleibt in einer Ebene verhaftet und setzt sich aus vier in sich geschlossenen Figurengruppen zusammen. Die erste, direkt über dem Eingang zeigt eine Hirschjagd. Im Zentrum läuft ein Hirsch nach links und blickt zurück auf die ihm folgenden Figuren – einen Reiter sowie einen Fußsoldaten. Links des Hirsches nähert sich ein weiterer Fußsoldat. Drei Hunde greifen den Hirsch unmittelbar an, während die menschlichen Figuren im Moment vor dem körperlichen Kontakt abgebildet sind. Alle Figuren konzentrieren sich auf den Hirsch. Die zweite

Szene mit einer Eberjagd folgt dem gleichen Schema. Ein im Verhältnis sehr großer Eber bildet, bereits von zwei Speeren unsichtbarer Angreifer getroffen, das Zentrum der Gruppe. Ein Hund beißt in seinen Bauch, ein zweiter sitzt auf seinem Rücken. Links nähern sich dem Tier ein Reiter, rechts ein Reiter mit Hund sowie ein Jäger zu Fuß, alle mit erhobenen Waffen. Die dritte Gruppe besteht aus einem verwundeten Hirsch und einem ihm folgenden Reiter. Unter dem Hirsch trinkt ein Hund dessen Blut. Bei der vierten Szene handelt es sich wiederum um eine Eberjagd. Ein Fußsoldat mit Hund und ein Reiter flankieren das verletzte Tier. Zusätzlich befindet sich auf dem Hinterteil des Ebers ein Hund. Alle menschlichen Figuren sind in Haltung, Bewegung und Handlung auf das jeweils im Zentrum platzierte Tier ausgerichtet. Letztere laufen immer nach links, weshalb die Hauptbewegungsrichtung der gesamten Darstellung ihnen folgt.

Auch die Handlung der Lünettenmalerei von Sveštari Kat. Nr. w4 (Taf. 37.1) entwickelt sich in einer Ebene. Die Figuren reihen sich nebeneinander und konzentrieren sich auf den Moment der Begegnung der zwei Mittelfiguren. Die mittlere Szene der dreigeteilten Komposition zeigt einen nach rechts gewandten Reiter und eine auf ihn ausgerichtete Frau zu Fuß. Beide sind größer als die übrigen Figuren und durch die aufeinander zustrebende Bewegung, die Blickrichtung des Reiters sowie die jeweils rechten, ausgestreckten Arme miteinander verbunden. Von links nähern sich zwei kleinere männliche Figuren mit Blick auf die Mittelgruppe. Rechts der Frau folgen vier weibliche Personen, wobei die dritte Frau von rechts sich im Ausfallschritt auf die äußere Figur zubewegt. Sie wendet den Kopf zum Zentrum der Darstellung. Die übrigen drei Frauen bewegen sich Richtung Mittelszene. Die Komposition ist also trotz der Dreiteilung in sich geschlossen.

Die Analyse der Malereien zeigte, dass hinsichtlich der Ausführung der Einzelfiguren sowie der gesamten Darstellungen zwischen den nord- und westpontischen Beispielen neben den beschriebenen Gemeinsamkeiten auch deutliche Unterschiede bestehen. Gemeinsam ist beiden u. a. eine Eigenheit bei den Körperproportionen einzelner Figuren – die Verlängerung der Beine in Kombination mit etwas zu kleinen Köpfen (z.B. der sog. Mundschenk auf dem Hauptfries von Kat. Nr. w1, der Reiter der Lünettenmalerei von Kat. Nr. n3). Figuren mit zu großen Köpfen (Kat. Nr. w2) oder verlängerten Fingern (Kat. Nr. w1) kommen als seltene Erscheinungen bisher nur auf westpontischen Malereien vor. Nordpontische Figuren unterscheiden sich von den westpontischen durch den typischen schweren bzw. kompakten Charakter ihrer Gesichter in Frontalansicht mit den leicht nach oben versetzten Proportionen. Des Weiteren verfügen nur die Tiere auf den nordpontischen Malereien über sehr lange Beine an einem äußerst schmalen Rumpf.

West- und nordpontische Malereien unterscheiden sich noch in weiteren Punkten: So prägt die nordpontischen Darstellungen gewöhnlich ein statischer Ausdruck. Sie führen nur wenige

verschiedene Figurenansichten vor, meist Frontal- und Profilansicht, seltener 3/4-Ansicht. Die Maler verwendeten nur in sehr bescheidenem Ausmaß Verkürzungen, Farbabstufungen, Schraffuren und Schattenangaben zur Erzielung räumlicher Effekte und Modellierungen einzelner Figuren. Motive der Bewegung sind bei diesen oft in unterschiedlichen Ebenen angeordneten Figuren nur wenig ausgebildet. Wenn Bewegung überhaupt dargestellt werden soll, geschieht dies nur durch Ausfallschritt und / oder ausgestreckten Arm. Als besondere Charakteristika zeichnen alle nordpontischen Figuren die Verwendung der Umrisslinie sowie die betont großen Augen aus.

Im Gegensatz dazu weisen die westpontischen Malereien einen ausgeprägteren Umgang mit Schraffuren, Schattenangaben sowie dem Spiel mit der Farbe (d. h. Abstufungen, Mischöne, Glanzpunkte u. ä.) auf. Die Umrisszeichnung spielt eine ähnlich große Rolle wie bei den nordpontischen Beispielen, wird hier jedoch variabler gehandhabt und z. T. ganz weggelassen. In der Verwendung von Bewegungsmotiven, Schemata der Verkürzung u. ä. zeigen die westpontischen Bilder eine größere Vielfalt. Die Maler nutzten ausgiebiger die Möglichkeiten der Verkürzungen und Überschneidungen und stellten die Figuren in zahlreichen unterschiedlichen Ansichten und Drehungen dar. Die Bewegungsmotive reichen vom Stand bis zum schnellen Lauf oder Kampf. Häufig ergreift die Bewegung die gesamte Figur. Charakteristisch für die Kompositionsweise westpontischer Malereien ist die Entwicklung der Darstellungen in einer Ebene. Die Figuren befinden sich auf einer gemeinsamen Standlinie und können sich somit nur nach links und rechts ausbreiten. Das beliebteste Kompositionsschema besteht in der Dreiteilung der jeweiligen Darstellung in Mittelgruppe und zwei Seitenabschnitte. Die seitlichen Figuren sind in ihrer Gestaltung immer auf die mittlere Szene ausgerichtet, was eine Geschlossenheit der Komposition verursacht. Der obere Fries im runden Hauptraum von Kat. Nr. w1 bildet mit der Teilung der Bildfläche in mehrere Abschnitte eine Ausnahme vom beschriebenen Schema. In allen Friesabschnitten erscheint dasselbe Einzelmotiv in der gleichen Bewegungsrichtung, wodurch der Maler bei dieser Raumform ebenfalls den Eindruck einer geschlossenen Komposition erreicht. Eine eindeutige Abweichung vom o. g. Kompositionsschema gibt der gut erhaltene Jagdfries von Kat. Nr. w2 wieder, welcher sich aus einzelnen mehrfigurigen Gruppen zusammensetzt. Diese verbindet nur das Thema Jagd. Sie sind in sich geschlossen, d. h. sie zeigen untereinander keine direkten kompositionellen Bezüge. Innerhalb der Gruppen konzentrieren sich die Akteure auf eine zentrale Figur.

Hinsichtlich der Komposition ähnelt unter den nordpontischen Beispielen die Darstellung von Kat. Nr. n2 am meisten den westpontischen Malereien. Auch bei Kat. Nr. n2 entwickelt sich die Szene in einer Ebene und die Mehrheit der Figuren besitzt die gleiche Standlinie. Die Darstellung folgt jedoch, trotz einer Teilung in drei Figurengruppen, nicht dem genannten, beliebten westpontischen

Kompositionsschema. Die Gruppen sind von rechts nach links angeordnet und die gesamte Bewegung und Ausrichtung zielt auf die linke Teilszene²⁰⁹, die das Zentrum des Bildträgers einnimmt.

Die Malereien von Kat. Nr. n9 unterscheiden sich ebenfalls von den westpontischen, aber auch den nordpontischen Kompositionen. Auf verschiedenen Bildträgern, den einzelnen Quadern der Quaderzone, treten dem Betrachter unabhängige Gruppen von je zwei miteinander kämpfenden Figuren entgegen. Die übrigen Darstellungen nordpontischer Malereien zerfallen in mehrere Figurengruppen in unterschiedlichen Ebenen des gleichen Bildträgers. Nur selten sind diese Gruppen direkt aufeinander bezogen, wie bei Kat. Nr. n3 durch die Bewegungsrichtung und Armhaltung zweier Figuren (Taf. 43.1). Darüber hinaus lassen die einzelnen Figurengruppen keine unmittelbaren Zusammenhänge in der Komposition erkennen. Sie sind scheinbar wahllos über die gesamte Bildfläche verteilt. Den Abschluss der Gesamtdarstellung bilden gewöhnlich links bzw. links und rechts Landschaftsattribute wie Bäume oder Tiere.

Auf diese Weise ergibt sich auf der einen Seite das Bild von in sich geschlossenen, nicht in den Raum und auf den Betrachter gerichteten Kompositionen unter den westpontischen Malereien und andererseits von mittels Frontalität auf den Betrachter bezogenen Darstellungen unter den nordpontischen Beispielen. Die beschriebenen Gegensätze beruhen möglicherweise auf verschiedenen Traditionen und künstlerischen Einflüssen, die im Folgenden durch Vergleiche mit Malereien aus Regionen außerhalb des nord- und westpontischen Gebietes untersucht werden sollen.

Zuerst bietet sich für einen solchen Vergleich die gleichzeitige griechische bzw. griechisch-makedonische Malerei an. Seit Gründung der ersten griechischen Kolonien an der Küste des Schwarzen Meeres im 7. Jh. v. Chr. ist politischer und kultureller Einfluss griechischer und spätestens seit Alexander d. Gr. auch griechisch-makedonischer Herkunft deutlich spürbar²¹⁰. Dies manifestiert sich ebenfalls in den Erzeugnissen der Kunst des nord- und westpontischen Gebietes – in der Architektur, Reliefkunst, Vasenmalerei, Toreutik²¹¹ usw., was eine Untersuchung der griechischen und makedonischen Malerei sinnvoll erscheinen lässt. Die griechische und makedonische Malerei der Spätclassik und des Hellenismus zeichnet sich durch ein Streben nach Objektivität und Nüchternheit aus, d. h. durch Hinwendung zu einer naturalistischen Wiedergabe

²⁰⁹ Es handelt sich um die linke Szene aus Sicht des Betrachters.

²¹⁰ S. Einführung

²¹¹ Zum griechischen Einfluß auf die Kunst des Schwarzmeerraumes s. u. a. Sokolov; L. Schneider – P. Zazoff – C. Höcker, Zur thrakischen Kunst im Frühhellenismus. Griechische Bildelemente in zeremoniellem Verwendungszusammenhang, AA 1985, 595-643; L. Schneider – P. Zazoff, Thrakien im Frühhellenismus, AW 17, 1986.4, 3-21; dies., Konstruktion und Rekonstruktion. Zur Lesung thrakischer und skythischer Bilder, JdI 109, 1994, 143-216.

der Figuren (der Tiere, Menschen und besonders ihrer Gewänder). Damit geht ein Wandel der Körperproportionen einher.²¹² Die Umrisszeichnung verliert im Verhältnis zur Archaik und Klassik massiv an Bedeutung²¹³. Ganz allgemein kennzeichnet die griechische und makedonische Malerei ein intensives Bemühen um die Darstellung von Räumlichkeit sowohl bei einzelnen Figuren als auch bei der Anlage ganzer Kompositionen. Zu diesem Zweck verwenden die Maler sehr viel häufiger Überschneidungen und Verkürzungen in komplizierten, vielfältigen Varianten. Beispielsweise findet man auf dem Jagdfries von Vergina (Taf. 57) extreme Verkürzungen an den Tierkörpern, so dass der Eindruck entsteht, als würden sich die Tiere in die Bildfläche hineinbewegen oder den Betrachter anspringen. Besondere räumliche Effekte und immer perfektere Modellierung der Figuren werden durch die Ausnutzung aller Möglichkeiten der Farbgebung, wie Abstufungen, Mischöne, Schlagschatten u. ä., erreicht. Eine Steigerung des Räumlichkeitsgefühls in der gesamten Darstellung erreicht man mittels einer geringen Höhenstaffelung sowie der Verkleinerung der Hintergrundfiguren. Das pompejanische Wandgemälde „Achill auf Skyros“ oder auch das Alexandermosaik verdeutlichen diese Tendenz²¹⁴. Bei letzterem verliert sich das Schlachtgetümmel im Hintergrund in kleinen, kaum sichtbaren Köpfen, welche nur geringfügig über die Vordergrundfiguren hinausragen. Die abgebildeten Personen sind gewöhnlich aufeinander und auf die Handlung bezogen. Der Betrachter ist nicht mit eingebunden, so dass eine in sich geschlossene, einheitliche Darstellung entsteht.

Die westpontischen Malereien ähneln den gleichzeitigen griechischen und makedonischen Denkmälern in Folgendem:

- Streben nach Räumlichkeit bei den Einzelfiguren
- Abbildung von Figuren in zahlreichen, unterschiedlichen Ansichten auf dem gleichen Bildträger
- Häufige Verwendung von Verkürzungen, Überschneidungen vor allem bei der Wiedergabe von Bewegungen (allerdings in etwas geringerem Ausmaß)
- Variationsbreite beim Spiel mit der Farbe, den Abstufungen, den Mischönen, der Angabe

²¹² An dieser Stelle werden nur die hier relevanten wesentlichen Charakteristika von Ausführung und Komposition der griechischen und makedonischen Malerei der Spätclassik und des Hellenismus komprimiert wiedergegeben. Da deren genaue Analyse in der archäologischen Forschung bereits thematisiert und durchgeführt wurde, verzichtet die Verfasserin auf eine Wiederholung. Näheres dazu u. a. M. Andronikos, Vergina (1984) mit ausführlichen Literaturhinweisen; Scheibler.

²¹³ Dies verdeutlicht ein vergleichender Blick auf das „Grab des Tauchers“ aus Paestum (um 480 v. Chr.), den „Waffenläufer“ auf einer Tontafel von der Akropolis (um 500 v. Chr.) und den Jagdfries von Vergina (ausgehendes 4. Jh. v. Chr.).

²¹⁴ Beide Werke gehen auf gemalte Vorbilder des ausgehenden 4. Jh. v. Chr. zurück. Zu den Vorbildern s. u. a. T. Hölscher, Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jh. v. Chr. (1973); Scheibler, 119 f.; zum Niederschlag der hellenistischen Malerei in der römischen Malerei und Mosaikkunst und somit zum Quellenwert derselben bei der Analyse der hellenistischen Malerei s. G. Lippold, Antike Gemäldekopien (1951); Scheibler, 122 ff.

von Licht und Schatten sowie von Glanzpunkten

- Bezug der Figuren aufeinander innerhalb der jeweiligen Komposition.

Unterschiede bestehen:

- In der Anlage der gesamten Komposition. Darstellungen westpontischer Malereien entwickeln sich im Gegensatz zu den griechischen / makedonischen Malereien fast ausschließlich in der Ebene und nicht in den Raum hinein. Das heißt, sie sind viel stärker der Fläche verhaftet.
- In der häufigeren Verwendung von Schraffuren bei den westpontischen Bildern.

Unter den nordpontischen Malereien besitzt die oben analysierte Darstellung des Raubes der Persephone die größte Ähnlichkeit mit griechischen bzw. makedonischen Beispielen. Diese bestehen vor allem in der Verwendung flüssigerer Bewegungsmotive (als sie die übrigen nordpontischen Bilder zeigen) sowie in der in sich geschlossenen Kompositionsweise, die wohl auf das abgebildete Thema zurückzuführen ist²¹⁵. Ihre o. g. Charakteristika, die sie von den westpontischen Denkmälern unterscheiden, setzen sie in noch stärkerem Maß von den griechisch-makedonischen Darstellungen ab. Die übrigen erhaltenen nordpontischen Wand- und Deckenmalereien weisen noch größere Unterschiede zu Letzteren auf als die westpontischen Werke. Im Wesentlichen heben sie sich in folgenden Punkten ab:

- Die konsequente Verwendung der Umrisszeichnung bei den Einzelfiguren
- Die Bevorzugung klarer, einfacher Farbtöne, d. h. das wenig ausgeprägte Spiel mit Farbabstufungen und Mischönen
- Das geringe Streben nach Räumlichkeit, was die äußerste Reduzierung von Schattenangaben, Verkürzungen und Überschneidungen beinhaltet
- Kaum Darstellung von Bewegungsmotiven
- Die Anordnung von Figurengruppen einer Komposition in unterschiedlichen Ebenen sowie der fehlende direkte Bezug zwischen diesen
- Die begrenzte Anzahl von Figurenansichten. Es herrscht die Frontalansicht vor, gefolgt von Profildarstellungen. Nur selten findet man Figuren in $\frac{3}{4}$ -Ansicht.
- Die Frontalität, welche die Gesamtkompositionen prägt.

Die großen Augen und die kompakte Form der Gesichter auf nordpontischen Malereien stehen

²¹⁵ Dies wird im folgenden Kapitel zu den dargestellten Themen nochmals aufgegriffen.

ebenfalls im Gegensatz zum Streben nach der sog. Natürlichkeit griechisch-makedonischer Malerei.

Neben der griechisch-makedonischen Malerei aus den westlich des nord- und westpontischen Raumes angrenzenden Regionen bietet sich die parthische Malerei aus den östlich gelegenen Grenzgebieten als weitere Vergleichsmöglichkeit an²¹⁶. Leider haben sich Beispiele malerischer Wandgestaltung des Partherreiches nur aus dem Zeitraum vom 1. bis 3. Jh. n. Chr. erhalten. Vergleiche mit anderen Gattungen parthischer Kunst, vor allem der Reliefkunst²¹⁷, des Hellenismus und früherer Perioden zeigen jedoch, dass deren wesentliche Charakteristika hinsichtlich der Komposition figuraler Darstellungen bereits im Hellenismus entwickelt waren²¹⁸. Da an dieser Stelle nur das generelle Erscheinungsbild der parthischen Malerei benötigt wird, ist unter Berücksichtigung dieses Umstandes die Heranziehung der erhaltenen späten Beispiele hilfreich und gerechtfertigt. Die meisten Malereien haben sich in Dura Europos erhalten. Eines der frühesten Beispiele stammt aus dem Tempel der palmyrenischen Götter aus dem ausgehenden 1. Jh. n. Chr. und zeigt die Opferhandlung des Priesters Konon (Taf. 59)²¹⁹. Diese und die übrigen parthischen Malereien sind stark in der Fläche verhaftet. Es handelt sich um lineare Darstellungen ohne erkennbares Bemühen um Räumlichkeit. Alle Figuren erhalten ihre Form durch die Umrisszeichnung, gefolgt von der Ausmalung in klaren Farbtönen. Sie prägen eine veristische Wiedergabe von Details, eine starre Haltung, „linkische“ Gesten, absolute Frontalität und Ausrichtung auf den Betrachter. Charakteristisch für die parthische Malerei ist außerdem die Einbeziehung künstlerischer Einflüsse unterschiedlicher Herkunft. So findet das „Opfer des Konon“ vor dem Hintergrund griechischer Architektur statt. Im gleichen Tempel der palmyrenischen Götter werden die Fortuna von Palmyra und die Fortuna von Dura in griechischer Weise wiedergegeben²²⁰. Der verwendete Formenschatz weist eindeutig hellenistische Spuren auf. Die Flächigkeit, die Linearität der gesamten Darstellungen, die starre Haltung der Figuren, die veristische Detailangabe sowie die konsequente Verwendung der Umrißzeichnung verweist auf künstlerische Traditionen des Alten Orient, besonders Assyriens²²¹.

²¹⁶ Zur historischen und künstlerischen Entwicklung sowie zuden Beziehungen zu angrenzenden Völkern des Partherreiches s. R. Ghirshman, Iran. Parther und Sassaniden (1962); D. Schlumberger, Der hellenisierte Orient (1969); M. A. R. Colledge, Parthian Art (1977).

²¹⁷ Zur Illustration sei hier auf ein späthellenistisches, mythologisches Relief vom Bel-Tempel in Palmyra verwiesen – Schlumberger a. O. 91.

²¹⁸ In Dura Europos ist die künstlerische Entwicklung der Stadt anhand archäologischer Erzeugnisse lückenlos von Seleukos I. (354-281 v. Chr.) bis zu Shapur I. (Mitte 3. Jh. n. Chr.) nachvollziehbar – s. Grabungspublikationen: The Excavations at Dura Europos. Final Reports (seit 1943 laufende Veröffentlichungen).

²¹⁹ Schlumberger a. O. 109

²²⁰ Schlumberger a. O. 111 ff., Fig. 37 – Die auf einem Felsen sitzenden, mit einer Stadtmauer bekrönten Gestalten können durchaus von dem im Hellenismus für die Fortuna von Antiochia geschaffenen Typus des Eutychides hergeleitet werden. Des Weiteren erscheinen auf den Wandmalereien der Synagoge von Dura (Mitte 3. Jh. n. Chr.) korinthische Tempel mit Akroteren in Form von Siegesgöttinnen mit Kränzen in der Hand.

²²¹ Ausführlich zur Kunst Assyriens und des Alten Orients sowie zu deren Besonderheiten s. H. Frankfort, The art and architecture in the Ancient Orient (1969); P. Amiet, Die Kunst des Alten Orient (1977); A. Nunn, Die Wandmalerei

In der Flächigkeit sowie der Bevorzugung von Frontalansicht und Umrisszeichnung erinnert die nordpontische Malerei stark an die parthischen Werke und deren im Alten Orient wurzelnden Traditionen.

Zusammenfassend kann für die stilistische Ausführung festgehalten werden, dass auf der einen Seite die westpontische Malerei stärkere Einflüsse hellenistischer, d. h. griechischer bzw. griechisch-makedonischer Art aufweist als die nordpontischen Beispiele. Auf der anderen Seite lehnen sich Letztere, trotz vorhandener hellenistischer Spuren, stärker an östliche, vielleicht parthische Traditionen. Ob und inwieweit sich dies auch bei der Wahl der Motive und dargestellten Themen fortsetzt oder ob andere künstlerische Einflüsse bzw. eigene Traditionen dominieren, ist Gegenstand des sich anschließenden Kapitels.

6. 2 Dargestellte Inhalte

Tod und Jenseits – Kult – Lebenswelten

Einige Wandmalereien der nord- und westpontischen Region führen dem Betrachter vielfigurige Szenen von Prozessionen vor, z. T. kombiniert mit Darstellungen von Gelagen. Es handelt sich um geschlossene Kompositionen sitzender und / oder aufrechter Personen, wobei sich ein Großteil der Figuren auf eine kleinere Gruppe zu bewegt oder stehend um diese angeordnet ist. Die erhaltenen prozessionsähnlichen und Gelageszenen sind sehr unterschiedlich gestaltet. Im Folgenden wird u. a. untersucht, inwieweit diese Unterschiede in der Darstellung auch vom Künstler bzw. Auftraggeber beabsichtigte, verschiedene Inhalte implizieren.

Ein hervorragend erhaltenes Beispiel einer solchen Szene stellt der bereits mehrfach erwähnte Hauptfries des Kasanlakgrabes Kat. Nr. w1 dar. Im Zentrum der Darstellung befindet sich ein im Gegensatz zu den umgebenden Figuren erheblich größer abgebildetes Paar (Taf. 21). Der Mann sitzt auf einem Thron, die Füße auf ein Podest gestellt, den rechten Fuß etwas zur Seite gedreht. Der Thron hat gegliederte, silber-blassblaue Beine und ist mit einem gestreiften Kissen gepolstert. Vor ihm steht ein mit Brot und Früchten gedeckter Tisch. Der fast frontal abgebildete Mann neigt seinen Kopf leicht nach rechts zu der Frau. Rechte Hand und Unterarm der neben ihm Sitzenden ruhen in seiner Linken. In der Rechten hält er einen silberblauen Becher. Er trägt Sandalen, einen weißen Chiton, ein ockerfarbenes Himation sowie einen goldenen Lorbeerkranz auf dem Kopf. Die Frau sitzt auf einem Thronsessel mit hoher Rückenlehne und Armstützen. Die Füße ruhen auf einem Podest. Ihr Körper wendet sich in leichter $\frac{3}{4}$ -Drehung zu dem Mann. Blick und Kopf hält sie gesenkt. Der linke Arm ist angewinkelt und mit der linken Hand berührt sie ihr Kinn. Sie trägt einen Goldkranz als Diadem sowie am linken Ringfinger einen goldenen Ring. Ihre Kleidung besteht aus

und der glasierte Wandschmuck im Alten Orient (1988).

einem hellen Chiton mit Goldborte, einem ockerfarbenen Himation und Sandalen. Ein rosefarbener, durchsichtiger Schleier bedeckt ihr dunkles, in der Mitte gescheiteltes Haar. Von beiden Seiten nähern sich dem Paar in der Art einer Prozession mehrere Bedienstete²²². Die Symmetriesierung des Prozessionszuges erreicht eine deutliche Heraushebung der Mittelfiguren, was deren hohe Bedeutung innerhalb der sozialen Hierarchie effektiv ins Bild setzt. Die übrigen Personen des Frieses sind dem Paar sichtbar untergeordnet. Aber auch zwischen den Bediensteten werden Bedeutungsunterschiede visualisiert: die stehende Frau mit dem Früchtetablett hebt sich durch ihre Größe sichtbar ab. Das Paar ist außerdem durch seine Wiedergabe als Sitzende sowie mittels ihrer mit besonderer Detailliebe und Farbenvielfalt gestalteten Ausstattung (die kostbare griechische Kleidung, der Schmuck, die Speisen, die Edelmetallgeräte, die Möbel) hervorgehoben. Des Weiteren fällt auf, daß die Farbe Blau sich im Bereich des sitzenden Paares konzentriert, so an den Sitzmöbeln, am Becher des Mannes, an den Dingen und Speisen auf dem Tisch. Das heißt, auch mittels der Farbwahl wird das Auge des Betrachters kontinuierlich auf das Zentrum der Darstellung gezogen. Die beschriebene Ausstattung des sitzenden Paares führt bildlich dessen Kenntnis und Besitz griechischer Gegenstände und Kleidung als Synonym griechischer Lebensweise vor Augen und unterstreicht deren Reichtum und gesellschaftlichen Status. Auch die Gesichter des Mannes und der Frau sind individueller gestaltet, gekennzeichnet durch feinere, detailreichere Züge, als dies bei den stehenden Personen der Fall ist. In der archäologischen Forschung wurde bisher m. E. zu Recht vermutet, es handele sich bei dem Paar um den Grabinhaber und dessen Frau. Die gängigste Interpretation sieht in der Darstellung des Hauptfrieses von Kasanlak die malerische Umsetzung einer Leichenfeier bzw. eines Trauerzuges zu Ehren des verstorbenen Grabinhabers, welche Feierlichkeiten wie ein Gelage und Prozessionen beinhaltet. In diesem Zusammenhang verglich man den Fries des Öfteren mit den ostgriechischen Grabreliefs, mit sog. Totenmahlszenen²²³. Die sog. Totenmahlreliefs sind seit der Archaik bis zum Hellenismus regelmäßig belegt²²⁴ und zeigen ein relativ einheitliches Bild (Taf. 61.2)²²⁵: Ein Mann ruht in halb liegender Stellung auf einer Kline mit einem Becher in der Linken und gelegentlich zusätzlich mit einem Rhyton in der Rechten. Rechts von ihm befindet sich gewöhnlich eine Frauenfigur und etwas seltener umgeben die beiden mehrere Diener, wie auf dem Relief aus Paros der kleine Mundschenk. Bei der Darstellung von Dienerschaft ist der auch auf dem Kasanlakfries vertretene Mundschenk die beliebteste Figur. Motivische Ähnlichkeiten des Kasanlakfrieses bestehen nicht nur zu den sog. Totenmahlreliefs, sondern u. a. zu

²²² Für eine ausführlichere Beschreibung s. o. und Kat. Nr. w1.

²²³ Shvilkova a. O. 77 f.; Oppermann a. O. 153 ff.

²²⁴ J. Fabricius, Die hellenistischen Totenmahlreliefs. Grabrepräsentation und Wertvorstellungen in ostgriechischen Städten (1999) liefert eine ausführliche Analyse dieser Denkmälergattung.

²²⁵ Dieses Beispiel stammt aus Paros und wird in die Zeit um 500 v. Chr. datiert. – J. Boardman, Griechische Plastik. Die archaische Zeit (1994) Abb. 255.

orientalischen Sarkophagreliefs. Auf diesen erscheinen ebenfalls Gelageszenen, allerdings meist mit einer größeren Anzahl Bediensteter als auf den ostgriechischen Reliefs. Der Mundschenk ist auch auf den orientalischen Reliefs eine beliebte Figur. Die zentrale männliche Person sitzt in der Regel und hält in der Rechten einen Becher. Auf dem Grossteil der Sarkophage fehlt dagegen die sitzende Frau. Gemeinsam ist dem Kasanlakfries, den ostgriechischen und orientalischen Reliefs die Vorliebe für Pferdedarstellungen. Findet man auf den ostgriechischen Reliefs Pferdeköpfe oder einzelne Pferde, sind von Dienern geführte Pferde (wie in Kasanlak – Taf. 26) bevorzugtes Motiv orientalischer Sarkophagreliefs. Die Quadriga von Kasanlak hat Parallelen auf vielen antiken Denkmälern mit nicht sepulkralem Charakter, aber auch auf den orientalischen Sarkophagreliefs. Der Wagenlenker sitzt oder steht in diesen Fällen jedoch meist im Wagenkorb oder führt die Tiere an den Zügeln. Des Weiteren weist der gemalte Fries von Kasanlak noch andere Unterschiede zu den Reliefbildern auf. Beispielsweise ist der Mundschenk auf der Malerei ein Jüngling, während auf den sog. Totenmahlreliefs in dieser Funktion meist Kinder auftreten. In Kasanlak trägt der Mundschenk eine Oinochoe sowie den gleichen silbernen Becher wie die sitzende Hauptperson, auf den Reliefs dagegen ein Rhyton oder einen Krater. Figuren wie die große Frau mit dem Tablett sowie die Dienerinnen auf Seiten der Frau von Kasanlak bilden auf den Reliefs eher die Ausnahme. Darüber hinaus ähneln einzelne Motivelemente der Darstellung von Kasanlak Szenen von Gelagen und Spielen auf anderen Denkmälern mit sepulkralem Bezug: So handelt es sich bei der Haltung der sitzenden Frau, die mit gesenktem Blick die Hand an ihr Kinn führt, seit der Klassik um einen typischen Ausdruck der griechischen Ikonographie für Nachdenklichkeit bzw. Trauer (Taf. 65)²²⁶. Hänsel²²⁷ vergleicht das goldene Kästchen und das Tuch, die auf dem Kasanlakfries von den Dienerinnen neben der Sitzenden herantgetragen werden, mit Gegenständen aus dem sog. Philippsgrab von Vergina. Dort dienten derartige Dinge als Urne bzw. als Einwickeltuch für den Leichenbrand. Hänsel meint, auf dem Kasanlakfries würde genau auf diesen Brauch angespielt. Seiner Interpretation widerspricht zum einen die Tatsache, dass derartige Kästchen und Tücher auf Grabreliefs (z. B. dem Athener Hegeso-Relief, um 400 v. Chr.)²²⁸ sowie auf nicht-sepulkralen Denkmälern von Dienerinnen gehalten werden und wohl Zwecken wie der Aufbewahrung von Schmuck o. ä. dienen. Hierbei sind eher Szenen häuslichen Alltags (z.B. Schmückung der Frau) gemeint. Zum anderen wurden im Grab von Kasanlak keine als Urne fungierendes Kästchen oder ein Einwickeltuch für Leichenbrand gefunden, weshalb die Anwendung dieser Begräbnissitte für das Grab sowie Hänsels Deutung der Friesszene nicht als gesichert gelten können.

²²⁶ Das Motiv ist u. a. von Grabreliefs bekannt, wie der Stele des Thrases und der Euandria (Berlin) aus der 2. Hälfte des 4. Jh. v. Chr.

²²⁷ B. Hänsel, Tradition und Wandel im Totenbrauchtum der Thraker, in: R. Lauer – B. Schreiner, Kulturelle Traditionen in Bulgarien (1989) 35.

²²⁸ J. Boardman, Griechische Plastik. Die klassische Zeit (1985) Abb. 151

Die Reminiszenzen der Darstellung auf dem Kasanlakfries an Gelage- und Prozessionsszenen sepulkralen Zusammenhangs und die Anbringung desselben in einem Grab legt die Eingangs erwähnte Interpretation des abgebildeten Geschehens als eine Art „Leichenfeier“ nahe. Inhaltlich würde dazu auch die Darstellung des Wagenrennens auf dem oberen Fries des Kuppelraumes von Kasanlak Kat. Nr. w1 (Taf. 28) passen, da diese nach thrakischer Sitte vor und nach Bestattungen abgehalten wurden²²⁹. Die mehrfach zu Vergleichen herangezogenen Totenmahlreliefs sind in ihrer absoluten, durch den Namen implizierten Deutung als Darstellungen von Leichenfeiern umstritten. Fabricius argumentiert schlüssig, die Reliefs würden zum großen Teil Szenen des Heroenmahls zeigen oder zumindest sehr eng mit dem Gedanken der Heroisierung des Abgebildeten und / oder Verstorbenen verbunden sein²³⁰. Symbolhafte Zeichen für eine Heroisierung des Bestatteten finden sich auch im gemalten Hauptfries des Kasanlakgrabes: seine exponierte Darstellungsweise, die Demonstration von Reichtum mittels Gefolge, 4er-Gespann und Pferde und vor allem der goldene Lorbeerkranz auf dem Kopf des Mannes. Zusätzlich wird die Mittelszene auf Grund der verschränkten Arme sowie der Blickrichtung des Mannes und der Frau speziell als Abschied zwischen dem Paar gedeutet²³¹. Frau Ognenova-Marinova möchte darin jedoch eine Hochzeitszeremonie inkl. dazugehöriger Ehrenprozession und Wagenspiele sehen²³². Die Figur der sitzenden Frau (Abb.21) ähnelt tatsächlich dem Typus von Frauendarstellungen wie ihn u. a. die sog. Alobrandinische Hochzeit (Taf. 61.1) überliefert. Dienerschaft bzw. Begleitfiguren finden sich auf allen Hochzeitsdarstellungen. Trotz dieser Ähnlichkeit kann der Fries von Kasanlak nicht eindeutig als Hochzeitszeremonie gedeutet werden, da die o. g. relevanten Figuren und Motive auf verschiedenen Denkmälern unterschiedliche Inhalte vermitteln. Beispielsweise erscheint die Geste der verschränkten Hände sowohl als Symbol für Abschied aber auch als allgemeines Zeichen inniger Verbundenheit. Die Darstellung einer Hochzeitszeremonie in sepulkralem Zusammenhang wäre möglicherweise in Anlehnung an den Mythos von Hades und Persephone und an den Gedanken des Übergangs in ein jenseitiges Leben durch die Hochzeit sinnvoll. Unter diesem Gesichtspunkt benennt man gelegentlich die Frau mit dem Tablett (Taf. 27) auf Grund ihrer Größe, Haltung und unmittelbaren Nähe zum Sitzenden als Demeter oder Persephone in ihrer Funktion als göttlich-chthonische Begleitung bei der Zeremonie²³³. Für eine derartige spezifische Identifikation der großen Frauenfigur fehlen jedoch hilfreiche Attribute wie Fackeln oder Füllhorn.

Unter dem Aspekt einer in der Darstellung beabsichtigten Heroisierung des Grabinhabers würde die

²²⁹ Oppermann a. O. 154.

²³⁰ S. Fußn. 224.

²³¹ Oppermann a. O. 153 mit weiteren Verweisen.

²³² L. Ognenova-Marinova, *Pulpudeva* 2, 1978, 240 ff.

²³³ Shvilkova a. O. 78 f.; Die genaue Benennung der Frau ist umstritten. Selten bezeichnet man sie, ohne schlüssige Erläuterung, als zweite Frau des sitzenden Grabinhabers – Oppermann a. O. 153.

bildliche Wiedergabe des Motivs der „Heiligen Hochzeit“ sinnvoll erscheinen. Diese Thematik hat im thrakischen Raum eine gewisse Tradition, u. a. belegt durch die toreutischen Objekte aus Letnica (Abb. 62)²³⁴, die neben heroisierenden Szenen (z. B. der thrakische Reiter / Jäger) auch eine „Heilige Hochzeit“ zeigen. Das Motiv der heiligen Hochzeit ist vor allem im östlich-orientalischen Kulturraum ein beliebtes Element der Herrscherikonographie. Dort verdeutlicht der Herrscher durch die hieros gamos mit der „Großen Göttin“ symbolisch seinen Anspruch auf das Land²³⁵. Die Darstellung von Kasanlak unterscheidet sich jedoch erheblich in ihrer Ikonographie von diesen thrakischen und orientalischen Bildern. Eine Interpretation des Kasanlakfrieses als hieros gamos läßt sich anhand der Darstellung nicht beweisen. Das Inventar des Grabes liefert ebenfalls keine entsprechenden, weiterführenden Hinweise. Die Annahme eines solchen inhaltlichen Hintergrundes muß demnach spekulativ bleiben.

Die gesamte Darstellung des Frieses verweist die abgebildete Handlung zwar in einen zeremoniellen Bereich, entzieht diese aber einer spezifischen Interpretation. Allerdings treten die bereits erwähnten Bedeutungsunterschiede der einzelnen Personen und Personengruppen hinsichtlich ihrer Differenzierung innerhalb einer sozialen Hierarchie bei intensiver Analyse des Frieses verstärkt zu Tage. Scheinbar bildet die Wiedergabe einzelner Personen in verschiedenen Ansichten ein weiteres Mittel zur Darstellung sozialer Hierarchie: Nur der sitzende Mann zeigt sich in der Frontale, seine Frau im Halbprofil. Die übrigen Figuren – die Dienerschaft – erscheinen in Profilansicht, mit Ausnahme des Quadrigaführers im Halbprofil (Taf. 25). Die Personengruppe der Dienerschaft unterscheidet sich von dem sitzenden Paar auch durch ihre auf die Herrschaft bezogene Bewegung. Das Paar scheint im Gegensatz fast in der Pose / Geste des Händereichens erstarrt. Es bildet ohne erkennbaren Rückbezug auf die Dienerschaft das ruhende Zentrum der Darstellung. Auf diese Weise wird durch den Kontrast von Statik in der Mittelgruppe und Bewegung / Handlung der Seitenzüge ein weiteres Mal auf die soziale Hierarchie verwiesen²³⁶. Der figurale Fries kann also nicht im Sinne einer konkreten Handlung interpretiert werden, da er keine raumzeitlich einheitliche Aktion wiedergibt. Dies zeigt sich u. a. in zahlreichen kleinen Details: Dem Mann werden Trauben dargebracht, obwohl sie bereits vor ihm auf dem Tisch liegen; die große Dienerin trägt ein gefülltes Tablett, für das auf dem Tisch kein Platz mehr wäre; der „Mundschenk“ reicht dem Sitzenden einen Becher Wein, während dieser sein Getränk in den Händen hält. Dies alles ist ebenso wie die der sitzenden Dame dargebrachten Toilettengegenstände ein Zeichen von Überfluß, Reichtum, Vornehmheit. Thematisiert wird auf diesem Fries demnach

²³⁴ Die Phalera aus dem Schatz von Letnica (Mitte 4. Jh. v. Chr.) zeigt eine „Heilige Hochzeit“ – I. Venedikov – T. Gerassimov, *Thrakische Kunst* (1973) 354, Abb. 290.

²³⁵ Dazu ausführlicher B. Kull, *Hintergrundbilder und Jenseitskonzeptionen im nicht-schriftlichen Raum*, *EurAnt* 6, 2000, 440 ff.

²³⁶ Zur Verwendung des Kontrastes von Ruhe und Bewegung als Mittel zur Darstellung sozialer Differenzierung s. ausführlicher Schneider, *Domäne* 24 ff. 41 ff. 76 ff.

Aufwartung als allgemeingültiger Ausdruck des sozialen Prestiges der Grabinhaber. Mit der Darstellung einer ritualisierenden Handlung werden hier bestimmte gesellschaftliche Werte formuliert und in allgemeingültiger Form (d. h. nicht auf eine bestimmte aktuelle Handlung bezogen) festgeschrieben²³⁷. Die Bilder des großen Frieses von Kasanlak können auch im übergreifenden Zusammenhang mit den übrigen figuralen Darstellungen des Grabes auf mehr als einen Anlaß für ritualisiertes Handeln bezogen werden: Neben dem Bankett und der prunkvollen Toilette der Frau greift der große Fries auch die Thematik der Teilnahme an Wettkämpfen auf – mittels der dem Paar zugeführten Quadriga. Dadurch wird der Bezug des großen Frieses zum darüberbefindlichen Bigenfries (Taf. 28) hergestellt. Der Bigenfries thematisiert ebenfalls agonalen Erfolg und verbindet diesen unmittelbar mit dem sitzenden Paar des großen Frieses durch die Platzierung einer Biga direkt über dem Paar. Das im Dromos des Kasanlakgrabes bereits verbildlichte Thema Militär (Taf. 14) und damit verbundene Erfolge und Prestige wird im großen Fries des Hauptraumes nochmals aufgegriffen und zwar durch die Darstellung des Pferdeführers in Waffen (Taf. 26). Die figuralen Darstellungen des Kasanlakgrabes sind demnach alle im o. g. Sinne miteinander verbunden.

Bezogen auf die o. g. Verwendung sowie einzigartige Kombination und Präsentation zahlreicher griechischer (z. B.: Geschirr, Kleidung, Motiv der Sitzenden), anderer fremder (z. B. Kleidung des Pferdeführers) und einheimischer Elemente (z. B.: Sattel, Zaumzeug) hat die malerische Wiedergabe des großen Frieses von Kasanlak weder Vergleichsbeispiele im griechisch-makedonischen Raum noch im östlich-orientalischen Gebiet.

Eine andere Prozessions-, Repräsentationsszene zeigt der Hauptraum des Grabes von Alexandrovo Kat. Nr. w2. Die gesamte Darstellung ist jedoch auf Grund starker Beschädigungen sehr unklar. Auf der südlichen Wandfläche sind noch vier verblasste, fast symmetrisch konzipierte Figuren erkennbar. Die äußeren stehen, die mittleren sitzen. Eine der Sitzenden hält einen szepterähnlichen Gegenstand. Möglicherweise handelt es sich hier um eine Art Herrscherdarstellung. Auf der nördlichen Wandhälfte haben sich die Reste von drei goldenen Gefäßen – einer Schüssel, eines Rhyton, einer Situla – erhalten. Demonstrieren diese Dinge Reichtum oder verweisen sie symbolisch auf Kult- oder Opferhandlungen? Beifunde, die eventuell zur Klärung beitragen könnten, sind bisher nicht publiziert²³⁸.

Die Rückwandlunette im Hauptraum des Grabes von Sveštari Kat. Nr. w4 (Taf. 37.1) zeigt eine

²³⁷ Zur Definition von Ritual und ritualisierenden Handlungen und deren bildlicher Umsetzung s. ausführlicher P. Zazoff – C. Höcker – L. Schneider, *Zur thrakischen Kunst im Frühhellenismus*, AA 1985.4, 616 ff.; Schneider, *Domäne* 158 ff.

²³⁸ S. Literaturangaben in Kat. Nr. w2.

weitere prozessionsähnliche Szene. Die rechte Hälfte der Lünette nimmt ein unbewaffneter Reiter ein. Ihm folgen zu Fuß zwei bewaffnete Männer in orientalischer Tracht. Auf der linken Seite erscheint eine große Frauenfigur, der sich hintereinander vier weitere kleinere weibliche Personen anschließen. Die große Frau sowie die beiden ihr folgenden Personen stehen bzw. bewegen sich erhöht auf einer Art Rampe. Die erste der kleineren Figuren neben der großen Frau trägt in der Rechten eine vierfüßige Toilettenbox und in der Linken eine Oinochoe. Die folgende trägt ein halb geöffnetes Kästchen für Schmuck (vergleichbar dem des Kasanlakfrieses). Die dritte Frau bewegt sich auf den äußeren Rand der Lünette zu, blickt jedoch zurück zur Mitte und trägt einen großen Kessel. Die äußerste Figur ist stark beschädigt und hält möglicherweise einen dreibeinigen Tisch oder Untersatz für den Kessel. Die männlichen Begleitfiguren des Reiters tragen einen langen Speer, ein Schwert bzw. einen Schild. Das Zentrum der Darstellung bilden der Reiter und die große Frauenfigur (Taf. 37.2). Das Pferd des Reiters scheint im Schritt befindlich, es hebt den linken Vorderfuß. Der Reiter trägt ein kurzes Kleidungsstück und eine Chlamys über der Schulter. Soweit auf Grund des schlechten Erhaltungszustandes erkennbar, zieren ihn Halsschmuck sowie ein Reif am rechten Handgelenk. Mit der Linken hält er die Zügel, den rechten Arm hat er leicht angewinkelt und nach vorn, in Richtung der großen, fast in die Frontale gedrehten Frau ausgestreckt. Diese tritt ihm, in Chiton und Mantel gekleidet, entgegen, den rechten Arm zum Reiter ausgesteckt und einen Kranz reichend. Ihr linker Arm ist leicht angewinkelt und greift in das Gewand. Die Komposition der Malerei weist eine dem großen Fries von Kasanlak (Kat. Nr. w1) vergleichbare Struktur auf. Auch hier bewegen sich zwei Züge von Personen auf eine Mittelgruppe zu, wobei ein Zug (aus Seiten der Frau) etwas länger ist. Die Mittelgruppe ist, wie in Kasanlak, durch zahlreiche Details hervorgehoben: Die Frau u. a. durch ihre Positionierung am höchsten Punkt der Rampe; der Mann grenzt sich durch das Sitzen auf dem Pferd stark von den ihn umgebenden Personen ab. Außerdem übertrifft zumindest die Frau die seitlichen Personen deutlich an Körpergröße. Die Symmetriesierung bewirkt, ähnlich wie in Kasanlak Kat. Nr. w1, eine besondere Betonung der Mittelgruppe sowie die Unterordnung der seitlichen Figuren und auf diese Weise die bildliche Wiedergabe von sozialer Hierarchie. Wie in Kasanlak Kat. Nr. w1 hebt sich auch auf der Sveštari-Malerei eine Person des Gefolges durch ihre Größe von der übrigen Dienerschaft ab – die zweite Frauenfigur rechts neben der Frau mit dem Kranz (Taf. 38). Aufwendigere Kleidung und das Tragen von Schmuck unterscheidet und unterstreicht die Figuren der Mittelgruppe zusätzlich. Des Weiteren zeigt sich nur die Frau mit dem Kranz in Vorderansicht. Sie blickt aus dem Bild heraus, während die übrigen Figuren im Profil wiedergegeben sind. Der bereits beim großen Fries von Kasanlak (Kat. Nr. w1) nachgewiesene Kontrast zwischen Ruhe der Mittelfiguren und Bewegung der seitlichen Züge tritt ebenfalls in Sveštari auf. Die Handlung der mittleren Gruppe des Kranz

Überreichens und Entgegennehmens scheint zur statischen Geste stilisiert. Es findet keine im Moment aktive Handlung statt. Dies zeigt deutlich der nach unten und aus dem Bild heraus gerichtete Blick der Frau, der keinerlei Handlungsbezug aufweist. Die bildliche Umsetzung des Kontrastes von isolierter Ruhe und aufs Zentrum gerichteter Bewegung der Seitenfiguren dient in Sveštari (wie auch in Kasanlak Kat. Nr. w1) der Verdeutlichung von Hierarchie. Ein weiteres Element zur Visualisierung deutlicher sozialer Differenzierung scheint die abgebildete Rampe zu sein - ein Element, das aus dem Kontext der Herrscherveyhrung und anderer zeremonieller Anlässe vor allem aus dem persisch-orientalischen Raum²³⁹ bekannt ist und dort den Teilnehmern solcher Handlungen die soziale Höherwertigkeit bestimmter Personen vor Augen führen soll.

Auf Grund ihrer erhöhten Position, ihrer überragenden Körpergröße, ihrer Frontalansicht sowie der Geste des Bekränzens erfährt die zentrale weibliche Figur in der archäologischen Forschung eine relativ einheitliche Interpretation: in Anlehnung an die mythologische Deutung des Hauptfrieses von Kasanlak Kat. Nr. w1 und unter zusätzlicher Bezugnahme auf ikonographisch ähnliche Darstellungen erfolgte ihre Benennung als Göttin²⁴⁰. Der Reiter folgt dem ikonographischen Typus des Heros bzw. des siegreichen, triumphalen Kriegers. Auf zahlreichen Münzen, posthum und zu Lebzeiten, hat sich Philipp von Makedonien in ähnlicher Weise – langsam reitend und mit Chlamys bekleidet – abbilden lassen. Dieses Motiv ist aber auch aus der thrakischen Ikonographie bekannt, z. B. auf frühen Münzen aus der Zeit und mit dem Porträt des Odrysenherrschers Spardokos (445 - 435 v. Chr.)²⁴¹; Münzen des Odrysen Seuthes II. (ca. 394 - 384 v. Chr.) zeigen den Herrscher als galoppierenden Reiter mit wehender Chlamys und einer Lanze²⁴²; Münzen Kotys I. (ca. 383/83 - 359 v. Chr.) überliefern zusätzlich das triumphale Element der ausgestreckten, zum Gruß erhobenen Hand²⁴³; ein Fortbestehen dieses Motivs im Frühhellenismus zeigen Porträtmünzen Seuthes III. (Ende des 4. Jh. V. Chr.), auf denen der Odryse ebenfalls als Reiter erscheint (Taf. 63)²⁴⁴. Das Motiv des Reiters der Sveštari-Malerei tritt gewöhnlich in Verbindung mit einem Herrscherporträt auf. Das heißt, ein historisches Porträt wird mit der mythologischen Vorstellung des Heros kombiniert und verleiht so der Idee von der Vereinigung königlicher Macht und göttlicher Schirmherrschaft in einer Person Ausdruck. Handelt es sich bei dem Reiter von Sveštari ebenfalls um ein Porträt? Als ein Indiz für diese Vermutung kann das Horn hinter dem Ohr des Reiters betrachtet werden. Es erinnert an Abbildungen verschiedener Herrscherporträts auf Münzen, wie des Demetrios Poliorketes (um

²³⁹ Dazu ausführlicher H. Frankfort, *The Art and Architecture of the Ancient Orient* (1955) 5 ff. 69ff.; E. F. Schmidt, *Persepolis I* (1953); Zazoff – Höcker – Schneider a. O. 626.

²⁴⁰ Eine vergleichbare Frauenfigur zeigt u. a. die Grabfassade im Bella Tumulus von Vergina, die dort als Darstellung der Virtus gilt. – J. Valeva, *Mythology and History. The painted frieze of the Sveshtari tomb with Caryatids*, in: *I temi figurativi nella pittura parietale antica* (1997) 295-298 mit einer ausführlichen Analyse dieses Figurentypus.

²⁴¹ Y. Yurukova, *Coins of the Thracian tribes and kings. Coin treasures from Bulgarian lands* (1992) 39 Nr. 22.

²⁴² Dies. a. O. Nr. 38, 39.

²⁴³ Dies. a. O. Nr. 53-55.

²⁴⁴ Vendikov – Gerassimov a. O. Abb. 322, 323.

294 - 288 v. Chr.), Alexander d. Gr. mit dem Horn des Zeus Amon auf Münzen des Lysimachos (nach 297 v. Chr.) oder auch Seleukos I. (um 300 v. Chr.)²⁴⁵. Folglich entlehnte der Maler bei der Ausführung des Reiters von Sveštari ein weiteres Element aus der damals bekannten Herrscherikonographie. Valeva²⁴⁶ will in dem Reiter von Sveštari Alexander d. Gr. erkennen. Der verstorbene thrakische Führer habe hier die Darstellung des vergöttlichten Alexander gewählt, um allegorisch seine Ansprüche auf sein Territorium und deren Rechtmäßigkeit zu unterstreichen, was durch das Motiv der Bekränzung seitens der Göttin eine ergänzende, mythologisch-religiöse Legitimation erfährt. Bereits Lysimachos nutzte den Ruhm Alexanders auf diese Weise: Er ließ nie sein eigenes, sondern immer das Porträt des großen Makedonen auf seine Münzen prägen, von denen einige auf der Rückseite Athena mit einer Nike in der Hand zeigen²⁴⁷. Jene Nike bekränzt auf den Münzen den Namenszug Alexanders, womit gewisse ikonographische Parallelen zwischen den Lysimachos-Münzen und der Malerei gegeben wären. Allerdings schmückt Alexander d. Gr. gewöhnlich das Horn des Amon. Der Reiter von Sveštari trägt ein anderes, eher neutral geformtes Horn, vergleichbar dem sog. Horn des Poseidon, welches auf vielen Münzbildern hellenistischer Herrscher (z. B. der Diadochen) erscheint. Im Bild der Reiters von Sveštari ist mittels Kombination des Porträts und göttlicher Attribute (Kranz, Horn) die mythologische Vorstellung vom Heros als Schutzherr göttlichen Ursprungs vereint mit den Zeichen realer politischer Macht und kriegerischer Tugend und Tatkraft. Die große Figur der Göttin symbolisiert die mythologische, göttlich-segnende Kraft.

Die komplette Lünettenmalerei kann nicht im Sinne einer konkret stattfindenden Handlung gedeutet werden. Einzelne ausgewählte Gegenstände fungieren losgelöst von Handlungszusammenhängen als Zeichen für Vornehmheit. So hält beispielsweise die Dienerin direkt neben der Frau gleichzeitig eine Weinkanne und ein Toilettenkästchen. Die wertvollen Gefäße für eine festliche Tafel, für die Toilette der Frau sowie die Ausstattung des Reiters im Krieg mit Waffen und fremdländisch gekleidete Bedienstete führen bildhaft den hohen sozialen Status der Zentralfiguren vor Augen, ohne das sie direkt mit der Begrüßungsszene verbunden wären²⁴⁸. Vergleichbar mit dem großen Fries von Kasilak Kat. Nr. w1 wird auch bei der Lünettenmalerei von Sveštari Aufwartung als allgemeiner Ausdruck sozialen Prestiges thematisiert, indem die Elemente Militär, Gelage- und Toilettenzeremoniell sowie Würdigung von Erfolg (Bekränzen)²⁴⁹ in einer Szene zusammengefügt

²⁴⁵ M. Price, *Coins of the Macedonians* (1974) 26 f. 44. N 66; J. Caradice, *Ancient Greek Portrait Coins* (1978) 5. N11.

²⁴⁶ Valeva a. O.

²⁴⁷ Valeva a. O. 296 verweist außerdem auf den Fakt, dass die Lysimachos-Münzen noch einhundert Jahre später in vielen Städten der Balkanhalbinsel geprägt wurden und so das Motiv in jener Region durchaus bekannt und üblich war.

²⁴⁸ Zazoff – Höcker – Schneider a. O. 623 verweisen zu Recht darauf, daß die Präsentation von Toilettengerät inhaltlich nicht mit dem im Freien stattfindenden szenischen Zusammenhang zu vereinbaren wäre.

²⁴⁹ Zur bildlichen Verwendung von Kränzen: K. Baus, *Der Kranz in Antike und Christentum* (1940); M. Blech, *Studien zum Kranz bei den Griechen* (1982).

werden.

Die gesamte Darstellung von Sveštari Kat. Nr. w4, d. h. Hauptfiguren und Begleiter, weisen Reminiszenzen an attische Grabreliefs des 5. und 4. Jh. v. Chr. auf²⁵⁰, die ihrerseits eine breite Wirkung auf Denkmäler anderer Regionen, z. B. Unteritaliens und Alexandriens²⁵¹, besaßen. Die erwähnten Denkmäler zeigen meist einen Reiter inkl. seiner Waffenträger bzw. männlichen Begleiter und vor ihm eine Frau – die sog. Kriegerrückkehr. Auf Grund der motivischen Ähnlichkeiten zwischen diesen und der Lünettenmalerei von Sveštari könnte eventuell auch deren profanere Interpretation auf die westpontische Szene angewendet werden. Die übrige Ausstattung des Grabes von Sveštari verweist jedoch eindeutig auf den beschriebenen sepulkral-heroisierenden Kontext²⁵²: An den Wänden des Grabraumes befinden sich zehn in Hochrelief ausgeführte und bemalte Frauenfiguren – Karyatiden (drei an der NO-Seite, drei an der SW-Seite, vier an der NW-Seite). Jede ist ca. 1,20 m hoch, trägt einen ärmellosen Chiton, der über den Brüsten mit einem schmalen Band gehalten wird und durch ein tiefes Apoptygma auffällt (Taf. 36). Der Chiton ist dekorativ als aufwärts gerichtete Kalyx aus drei Akanthusblättern gestaltet. Die äußeren Blätter enden jeweils in symmetrischen, aufwärts strebenden Voluten, das mittlere wächst scheinbar aus den äußeren Blättern heraus. Die Karyatiden tragen dicke, besohlte Schuhe, lange Haare, einen Kalathos und sind durch erhobene Brauen und große Augen gekennzeichnet. Alle Figuren winkeln und heben einen oder beide Arme an und „stützen“ das Gebälk der Kammer. Hierbei spreizen sie Daumen und Zeigefinger. Mit dieser Arm- und Handhaltung erinnern die Frauenfiguren stark an die Darstellungen der Träger des Königthrons am Hundertsäulensaal von Persepolis²⁵³. Im Gegensatz zu dieser Darstellung, bei der die Aktion des Tragens konkret vorgeführt wird, wurde scheinbar in Sveštari darauf weniger Wert gelegt: Nicht alle erhobenen Hände reichen an den Architrav, je ein Arm der Karyatiden in den Ecken greift ins Gewand und „stützt“ nicht das Gebälk²⁵⁴. Die erhobenen Hände und Arme der Karyatiden meinen nicht nur eine allgemeine Stützfunktion, sondern verweisen mit dieser Geste auf die Szene in der Lünette über dem Architrav.

Die gleichförmige Reihung und Wiederholung der Karyatiden erinnert zwar an die erwähnten persischen Reliefs²⁵⁵, unterscheidet sich von diesen aber durch die strenge Frontalansicht und die

²⁵⁰ Zu vergleichbaren griechischen Grabreliefs s. LIMC, Heros equitans 270. 282. 639.

²⁵¹ Hierbei handelt es sich vor allem um Beispiele aus Wand- und Vasenmalerei des 4. und 3. Jh. v. Chr. – A. B. Brown, *Ptolemaic paintings and Mosaics and the Alexandrian style* (1957); A. Potrandolfo – A. Rouveret, *La tombe dipinte di paestum* (1992) 44 f. 309 ff. 314 ff. 339 ff. 359. 377 ff.; N. Hoesch, *Bilder apulischer Vasen und ihr Zeugniswert für die Entwicklung der griechischen Malerei* (1993).

²⁵² An dieser Stelle soll nur auf die Karyatiden genauer eingegangen werden. Für eine ausführliche Analyse der außergewöhnlichen Architektur und baulichen Ausstattung des Sveštari-Grabes unter den oben erwähnten Gesichtspunkten sei auf folgenden Aufsatz verwiesen: Zazoff – Höcker – Schneider a. O. 629 ff.

²⁵³ E. F. Schmidt, *Persepolis I* (1953) Taf. 79. 107; R. Girsham, *Iran, Protoiraner, Meder, Achämeniden* (1964) Abb. 246. 248ff.

²⁵⁴ Zazoff – Höcker – Schneider a. O. 637 Fußn. 206.

²⁵⁵ S. Fußn. 239. 253

dadurch erreichte Isolation der einzelnen Karyatiden voneinander. Derartige figurale Reihungen sind allerdings eine charakteristische Darstellungsweise im skythischen und thrakischen Raum²⁵⁶.

Obwohl die Karyatiden alle die Variation eines Schemas zeigen, sind ihre Gesichter individuell, unterschiedlich gestaltet. Das von den Karyatiden wiedergegebene Motiv der frontal stehenden Frau mit den erhobenen Armen in Kombination mit floralen Elementen ist in der Antike bereits in vorarchaischer Zeit weit verbreitet und wird häufig in inhaltlichen Zusammenhang mit der „Großen Göttin“ gebracht²⁵⁷. Die Beliebtheit des Motivs ging dann etwas zurück, lebte aber im Mittelmeer- und Schwarzmeerraum während des 5. und 4. Jh. v. Chr. wieder auf²⁵⁸. Im Schwarzmeergebiet stellt sich die sog. Rankenfrau als bevorzugte Variation des Motivs dar und ist besonders gut durch die skythische Toreutik überliefert (z. B. Kessel aus dem Chertomlyk-Kurgan des 4. Jh. v. Chr.)²⁵⁹. Beim Großteil der genannten Beispiele gehen florale Elemente und Körperteile der Figuren unmittelbar ineinander über. Die Karyatiden von Sveštari besitzen normale Körper. Hier verbinden sich die floralen Elemente mit der Kleidung. Das heißt, der plastische Schmuck des Grabes führt ebenso wie die Lünettenmalerei eine ganz eigene Umsetzung und Kombination von aus unterschiedlichen Regionen stammenden Elementen und Motiven vor, für die m. E. keine spätklassischen oder hellenistischen Vergleichsbeispiele existieren.

Eine in Ausführung und Komposition völlig andersartige Malerei befindet sich im späthellenistischen Grab des Anthesterios Kat. Nr. n3 bei Kertsch (Taf. 43)²⁶⁰. In der linken Hälfte des Bildes läuft ein zur Hälfte abgebildetes Pferd auf die Mitte zu. Vor und etwa in der gleichen Höhe mit ihm bewegt sich ein Lanzen tragender, bewaffneter Reiter mit einem zweiten reiterlosen Pferd in die gleiche Richtung. In größerem Abstand reitet ihm ein geringfügig nach vorn versetzter Mann voraus. Dieser zeigt sich im Profil und trägt in der Linken ein Schwert, in der erhobenen Rechten eine Peitsche. Er strebt auf die Szene in der vordersten Ebene zu. Deren Zentrum bildet die thronende Frau. Zwischen ihr und dem Reiter steht ein Mädchen in Frontalansicht und ein Junge wendet sich leicht dem Reiter zu, ohne diesen anzublicken. Zur Rechten der Thronenden haben sich die Reste einer nicht näher zu bestimmenden Person erhalten. Die Sitzende wird mittels ihrer

²⁵⁶ Zur Illustration seien hier einige bekannte Beispiele aus dem Bereich der Toreutik aufgeführt: Eine Goldphiale aus dem skythischen Kul-Oba Kurgan mit Gorgonenhäuptern und bärtigen Männergesichtern – V. Schiltz, *Die Skythen und andere Steppenvölker* (1994) Abb. 109; ein goldener Haubenschmuck aus dem Karagodeuäsch Kurgan mit weiblichen Masken und Bukranien – dies. a. O. Abb. 304; eine Phiale von Panagjurische mit konzentrischen Kreisen von Negerköpfen – Gold der Thraker (1979) 184; eine Phiale aus Lukowit mit einer Reihung von Frauenköpfen – Gold der Thraker (1979) 168.

²⁵⁷ Beispiele sind u. a. aus Griechenland, Kreta, Kleinasien, Mesopotamien und Süditalien bekannt; stellvertretend für die sehr umfangreiche Literatur zu dieser Thematik s. M. W. Stoop, *Floral Figurines from South Italy* (1960) mit weiterführenden Literaturhinweisen.

²⁵⁸ Beispiele aus Makedonien bilden u. a. die Mosaiken im Palast von Vergina und eiserne Figurinen aus dem sog. Philippsgrab von Vergina – Andronikos a. O. 45.

²⁵⁹ A. J. Alekseev – V. j. Murzin – R. Rolle, Čertomlyk (1991).

²⁶⁰ Für eine ausführliche Beschreibung s. o. und Kat. Nr. n3.

enormen Größe und des Motivs des Thronens deutlich aus den sie umgebenden stehenden Figuren herausgehoben, wodurch ihrer größeren Bedeutung im Sinne einer sozialen Hierarchie bildlicher Ausdruck verliehen wird. Für einen Teil der Figuren, z. B. die thronende Frau in Begleitung von Dienerschaft, existieren Vergleichsbeispiele auf nordpontischen Grabstelen späthellenistischer Zeit. Die Stelen zeigen die frontal Sitzende gewöhnlich umgeben von zwei Mädchen (Taf. 64)²⁶¹. Letztere halten meist Gegenstände wie Gefäße oder Schmuckkästchen und sind sehr viel kleiner als die Thronende²⁶². Außerhalb der Region kommt das Motiv mit Abwandlungen auf Denkmälern im gesamten hellenistischen Raum vor²⁶³. So begegnet die Sitzende auf griechischen Grabreliefs in Begleitung einer oder mehrerer Dienerinnen, allerdings im Gegensatz zu Kat. Nr. n3 in Profil- oder ¾-Ansicht²⁶⁴. Sowohl die nordpontischen als auch die griechischen Grabreliefs geben Bilder weiblicher Lebenswelten wieder, die durch ihre Anbringung auf Grabdenkmälern einen Jenseitsbezug erhalten. Die nordpontischen Grabstelen überliefern ebenfalls das Motiv des Reiters mit seinen Waffenträgern zu Fuß oder Pferd²⁶⁵. Etwas seltener bilden sie den Reiter gemeinsam mit dem sich ihm zuwendenden Jungen mit dem Gefäß ab²⁶⁶. Gelegentlich zeigen die Stelen auch die Kombination von Reiter und thronender Frau (z. T. in Begleitung eines Mädchen oder Jungen)²⁶⁷. In den Details unterscheidet sich die Malerei aus dem Anthesterios-Grab stark von den nordpontischen Grabstelen, u. a. in Kleidung und Ausrüstung der menschlichen Figuren sowie der Gestaltung der Pferde (Geschirr, Zügel, Mähne). Verbreitung und inhaltliche Bedeutung des Motivs Reiter und dessen Waffenträger wurde bereits bei der Analyse der Malerei von Sveštari Kat. Nr. w4 diskutiert. Wie Letztere ähnelt auch die nordpontische Malerei Kat. Nr. n3 in motivischer Hinsicht den sog. Kriegerrückkehr-Darstellungen Süditaliens²⁶⁸, weist aber auch stärkere Abwandlungen auf: im Gegensatz zu den Kriegerrückkehr-Darstellungen sitzt in Kat. Nr. n3 die weibliche Hauptfigur und wendet sich frontal dem Betrachter und nicht dem Reiter zu. Der Maler hat hier seine eigene Form der Darstellung und Kombination weiblicher und männlicher Lebenswelten entwickelt. Eine Darstellung als bewaffneter Reiter mit Bediensteten (d. h. unter Herausstreichung des Aspektes Militär) bedeutete in der damaligen Zeit immer eine Erhöhung bzw. Betonung des gesellschaftlichen Status für den Betreffenden. Im Gegensatz zu den besprochenen westpontischen

²⁶¹ Ein Beispiel wäre die Grabstele der Myrine, Frau des Meges vom ausgehenden 1. Jh. v. Chr. / beginnenden 1. Jh. n. Chr. aus der Ermitage - Sokolov, Abb. 138; zu weiteren ähnlichen Stelen s. u. a. E. Kieseritzky - C. Watzinger, Griechische Grabreliefs aus Südrussland (1909) Abb. 212-220; Rostovzeff 1914, 176 ff.

²⁶² Ihre Kleidung unterscheidet sich jedoch nicht von der normal großer Personen, weshalb eine eindeutige Aussage, ob Dienerinnen oder Kinder dargestellt sind, nicht möglich ist.

²⁶³ Auch in vorhellenistischer Zeit ist das Motiv in unterschiedlichen Variationen bekannt und kommt u. a. auf Reliefs, in der Wand- und Vasenmalerei vor.

²⁶⁴ B. Schmaltz, Griechische Grabreliefs (1983).

²⁶⁵ Kieseritzky – Watzinger a. O. Abb. 617-646.

²⁶⁶ Kieseritzky – Watzinger a. O. Abb. 647-650.

²⁶⁷ Kieseritzky – Watzinger a. O. Abb. 653-672.

²⁶⁸ S. o.

Malereien (Kat. Nr. w1, Kat. Nr. 4) tritt hier die Begleitfigur des Mannes beritten und nur geringfügig kleiner auf. Außerdem führt der Begleiter ein zweites Pferd am Zügel, ein Drittes folgt unmittelbar. Führt die Malerei hier eventuell den prestigeträchtigen Besitz von Pferden als Synonym für Reichtum und Vornehmheit vor? Die Wahl des in der hellenistischen und östlich-orientalischen Herrscherikonographie beliebten Reitermotivs könnte darüber hinaus Indiz für eine Heroisierung des Bestatteten sein. Des Weiteren gilt die Peitsche in der erhobenen rechten Hand bei den Skythen und im parthischen sowie altorientalischen Raum als Herrschaftssymbol²⁶⁹. Allerdings fehlt bei Kat. Nr. n3 der im Sveštari-Grab dargestellte Akt der Heroisierung – das Bekränzen. Auch die Sitzende zeigt keine göttlichen Attribute, was den Heroisierungsgedanke unterstreichen würde.

Auf den Reiter, die Thronende und deren Begleitfiguren folgt eine rätselhafte Szene – die Darstellung einer pyramidalen Architektur, einer Art Jurte mit einem aus Stangen bestehendem Gestell auf dem oberen Ende. Das Gestänge zierte ein unbekannter viereckiger Gegenstand, eventuell ein Tuch. In der halbrunden Zeltöffnung sitzen zwei nicht genau erkennbare Figuren auf einem Podest. Vom Dachgestänge führt eine lange Stange zu einem belaubten Baum. An diesem hängt ein Köcher mit Pfeilen. Möglicherweise handelt es sich dabei um die Abbildung eines Goryt – eines großen Satzes von Pfeilspitzen, der im norpontischen Raum als Zeichen für den Status seines Besitzers als „princeps“ oder „heros“ galt²⁷⁰. Zumindest ähnelt der Köcher stark den Abbildungen eines Goryt wie ihn u.a. Reiterfiguren vom Filzteppich aus Pazyruk tragen²⁷¹. Das konkrete Motiv des an einem Baum hängenden Goryt findet sich auf einer goldenen Gewandschließe aus dem sibirischen Raum (Taf. 68)²⁷² wieder. Die übrige Darstellung der goldenen Platte weist keine Ähnlichkeiten mit der Malerei auf²⁷³ und trägt deshalb nicht zum besseren Verständnis der Malerei im Anthesteriosgrab bei. Zu dieser Teilszene existiert bisher nur eine vergleichbare Darstellung, auf Kat. Nr. n4. Gegen eine Deutung der Teilszene ausschließlich als eine Art landschaftlich-architektonischer Rahmen, d. h. als Illustration der übrigen Darstellung spricht ihre Größe und prägnante Positionierung in der vordersten Ebene, neben der Sitzenden und deren Begleitern sowohl bei Kat. Nr. n3 als auch bei Kat. Nr. n4. Auf Grund der fehlenden Vergleichsbeispiele sind die

²⁶⁹ Schon M. I. Rostovzeff, *Der iranische Reitergott und Südrussland*, VDI 1990. 2, 192-200; H. Heinen (Hrsg.), M. Rostowzew – Skythien und der Bosphorus II. Wiederentdeckte Kapitel und Verwandtes (1993) 157-168 erwähnt Funde von Peitschen gemeinsam mit anderen Herrschaftssymbolen wie Streitaxt und Szepter in den Gräbern der „Skythenkönige“.

²⁷⁰ Als Herrschaftssymbol kommt der Goryt zusammen mit Schwert, Dolch, Axt, Trinkhorn und Halsschmuck auch auf einigen skythischen Steinstelen vor. – W. S. Olchovski – G. L. Evdokinov, *Skifskie isdania VII.-III. v. n. do n. e.* (1994); Kull a. O. 442.

²⁷¹ Schiltz a. O. 278 Abb. 210 mit Ausführungen zum Bildprogramm des Teppichs und weiterführenden Literaturangaben.

²⁷² Schiltz a. O. 234 ff. 241 Abb. 177 – Leider sind die genaue regionale Herkunft und der Fundort der Gewandschließe unbekannt.

²⁷³ Vor dem Baum ruht ein liegender Krieger im Schoß einer sitzenden Frau, in Begleitung eines sitzenden Mannes, der zwei Pferde am Zügel hält. Schiltz a. O. 234 ff. möchte in dem Motiv des am Baum hängenden Goryt ein Symbol für eine Hochzeit sehen, führt dafür aber keine Belege an.

Interpretation der Szene betreffende Rückschlüsse auf eventuell dargestellte religiös-kultische, mythologische oder historische Zusammenhänge, Handlungen bzw. Ereignisse nicht möglich²⁷⁴.

Auf dem Wandquader direkt unterhalb der Jurte steht ein Junge neben einem dreibeinigen Tisch, der unter Umständen auf einen weiteren inhaltlichen, jenseitigen Aspekt der gesamten Malerei verweist. Der Junge hält ein Gefäß, auf dem Tisch stehen zusätzliche Gefäße sowie ein unklarer Gegenstand (ein Brot oder eine Frucht?). Er ähnelt der bereits mehrfach beschriebenen Figur des Mundschenks und könnte vielleicht als Bildkürzel für eine Gelageszene dienen und so als allgemeiner Ausdruck von Überfluß und Reichtum verstanden werden. Auf zwei Wandquadern der obersten Reihe auf der Türseite sieht man je eine weibliche Figur in griechischer Kleidung mit einer dreifachen Blattkrone. Beide sind schlecht erhalten. Eine trägt in der Rechten einen kleinen Beutel und beide in der Linken ein Kerykeion. Verweist das Kerykeion auf den mythologisch-jenseitigen Kreis des Hermes Psychopompos? Zusätzliche hilfreiche Attribute sind nicht mehr erkennbar, Inschriften fehlen, weshalb keine genaue Benennung der weiblichen Figuren erfolgen kann. Mit dem Kerykeion unterstreicht der Maler zumindest den sepulkralen Zusammenhang der Darstellung, was sich mit der Funktion des die Malerei beherbergenden Gebäudes vereinbart. Die Vielfalt der einzelnen verwendeten Elemente der Wandmalerei führt eine Mischung von Ideen aus den Lebenswelten des / der Grabinhaber von sepulkralem (evtl. kultischem) und profanem Charakter mit Gedanken und Wertvorstellungen, entlehnt der Herrscher- und Heroenikonographie, vor. Eindeutige Belege für mythologische und göttliche Inhalte können nicht festgestellt werden. Der Maler fügt bei Kat. Nr. n3 Motive von ursprünglich unterschiedlicher Bedeutung aus der griechisch-hellenistisch geprägten und der parthisch – östlich-orientalischen Welt, aber auch aus der lokalen nordpontischen Tradition zusammen, wodurch etwas Neues mit eigener inhaltlicher Konnotation entsteht.

Eine in Segmenten der Malerei von Kat. Nr. n3 vergleichbare Darstellung zeigt die Rückwandlünette des Kertscher Grabes Kat. Nr. n4 (Taf. 44). Deren auffälligstes Merkmal ist die Zusammensetzung aus mehreren voneinander isoliert erscheinenden Einzelszenen. Der rechte Abschnitt der Malerei ist fast vollständig verblasst und heute nur noch anhand von Beschreibungen rekonstruierbar²⁷⁵: In der vordersten Ebene folgen auf die Abbildung einer Jurte ein Baum, ein Pferd, eine stehende weibliche Figur und dann eine sitzende Frau in Frontalansicht umgeben von zwei stehenden Frauen (eine trägt in der Linken eine Schachtel). Zwei Kinder und eine Wiege schließen sich an. In der hinteren Ebene steht eine mit einem Teppich oder Tuch bedeckte Liege, auf die ein Mann in rötlichem Chiton und blauem Himation gebettet ist. Vor dem Bett steht ein

²⁷⁴ Vielleicht zeigt diese Teilszene Elemente einer nomadischen Lebensweise, die in Zusammenhang mit dem Grabinhaber stehen und eine Art männliches Ideal oder Tugend symbolisieren. Da jedoch hierfür Belege fehlen, ist eine Weiterführung dieser Spekulation nicht sinnvoll.

²⁷⁵ S. Literaturverweise in Kat. Nr. n4.

dreibeiniger Tisch mit drei Gefäßen und einem unklaren Gegenstand (einem Brot ?), rechts neben dem Bett ein Junge mit einem Krug in der Rechten und einem Tuch über der Schulter. Der Junge berührt die Hände des Liegenden. Die starken Schäden an diesem Teil der Malerei erlauben nur bedingt eine Analyse. Die Szene der Sitzenden in Begleitung der Dienerschaft und der Kinder entspricht in etwa der Szene auf dem Anthesterios-Grab Kat. Nr. n3. Sie zeigt eine Frau im Rahmen der häuslichen Sphäre, wie sie in Abwandlungen von Denkmälern des sepulkralen Bereichs der hellenistisch geprägten Regionen bekannt ist. In Verbindung mit der Szene des Liegenden und des Jungen tritt dem Betrachter vielleicht eine weitere Abwandlung einer Totenmahl- bzw. Heroenmahldarstellung entgegen. Die Beschreibung gibt allerdings keine Auskunft darüber, ob der Liegende ähnlich den ostgriechischen „Totenmahl“-Reliefs aufgestützt, also halb liegend oder vollständig liegend, wie bei einer Aufbahrung, abgebildet ist. Ungewöhnlich für eine Heroenmahlszene wäre zudem die Anordnung und Kombination der Figuren – die Frau mit der Dienerschaft erscheint in der vorderen Ebene, der gelagerte Mann aber dahinter. Diese beschriebene Lünettenhälfte ist von der linken Hälfte durch eine Wandnische getrennt, die durch die Wiedergabe zweier einen Kantharos flankierender Pfauen auf einem Hügel malerisch in die Gesamtkonzeption eingebunden wird. Dieses Motiv kann wohl als Symbol für Reichtum und Überfluß sowie als Mittel zur Betonung des hohen sozialen Prestiges der Grabinhaber interpretiert werden²⁷⁶. Die linke Lünettenhälfte füllen zwei voneinander getrennte Szenen (Taf. 44). Die hintere Ebene nimmt eine Gruppe aus fünf kleineren Figuren ein, die eine weitere Abwandlung eines bereits behandelten Motivs darstellen – der Mann als Krieger und Reiter mit Gefolge zu Fuß. Der Reiter im Profil hat den Kopf in die Frontale gedreht. Mit der rechten Hand führt er eine Lanze, die Linke hält ein Schwert. Das rechte Bein streckt er nach vorn. Seine Begleiter, drei Männer und eine Frau sind nur noch undeutlich zu erkennen. Attribute oder Gegenstände für deren Benennung in funktionaler Hinsicht (z. B. Gefäße, Waffen, Musikinstrumente) können nicht festgestellt werden. Die Wahl des aus der Herrscherikonographie und Heroenthematik bekannten Reitermotivs sowie die Angabe von Gefolge sprechen zumindest für eine mit der Darstellung beabsichtigte Erhöhung der Person und deutliche Visualisierung des sozialen Status des Bestatteten. Die figurale Komposition im Vordergrund ist am besten erhalten. Ein Mann und eine Frau in Frontalansicht flankieren einen Altar. Beide tragen einen Polos auf dem Kopf. Die Frau hält in der Linken ein Rhyton und legt die Rechte auf den Altar. Der Mann hält in der Linken ein Rhyton, in der Rechten eine Patera²⁷⁷ und berührt mit dieser den Altar. An das Paar schließt eine kleinere Frau mit erhobenen Armen an, deren Himation bogenförmig um ihren Kopf verläuft. Ihr wiederum folgen ein Baum, ein Hirsch und ein Zweig mit einem darauf sitzenden Vogel. Bei der Altarszene handelt es sich um eine

²⁷⁶ Vgl. dazu das spätantike Mosaik aus Silistra – s. Schneider, Domäne 46. 49 f.

²⁷⁷ Auf der Abbildung ist die Patera nicht sichtbar, aber Rostovzeff 1914, 189 erwähnt sie ausdrücklich.

Opferdarstellung, wie sie auf Denkmälern, z. T. mit Herrscher- oder Götterbildern, aus Thrakien, Griechenland, Kleinasien vorkommen. So überliefern u. a. thrakische Münzen aus Odessa das Götterpaar Isis und Serapis mit dem Polos auf dem Kopf in vergleichbarer Weise²⁷⁸. Eine nordpontische Grabstele des 2. Jh. v. Chr. aus der Nähe von Kertsch zeigt eine ähnliche Opferszene (Abb. 64.1). In einem Gebäude mit ionischer Säulenordnung schwebt eine Nike herab und bekrönt einen stehenden Krieger am Altar. Die beigeordnete Frau trägt Szepter und Schale. Die Stele vereint mit Szepter, Nike und Kranz Herrschersymbolik und Heroenikonographie mit dem Gedanken göttlicher Unterstützung. Ähnliche Hintergründe beeinflussten wahrscheinlich auch die Wahl des Opfermotivs auf der Malerei Kat. Nr. n4. Bei dem Paar handelt es sich wohl um chthonische Götter oder um Göttern angegliche Menschen (vielleicht die Grabinhaber) bei einer Kulthandlung. Die Verwendung von Elementen aus der Darstellungstradition chthonischer Götter und der Herrscherikonographie legt den Heroisierungsaspekt und Jenseitsbezug der Malerei nahe. Für die Figur der kleineren, neben dem opfernden Paar stehenden Frau mit den erhobenen Armen existieren abgewandelte Vergleichsbeispiele im orientalisches-parthisch-persischen Raum, aber auch auf griechischen Denkmälern²⁷⁹. Die Geste der erhobenen Arme erscheint häufig in kultischen Zusammenhängen und kann als Adorantengestus interpretiert werden²⁸⁰. Falls dies auch auf die nordpontische Malerei zutrifft, bildet die kleine Frau das Kultgefolge. Diese Szene scheint Ausdruck bestimmter mystisch-orphischer Vorstellungen zu sein, die sich mit der Idee vom glücklichen Dasein als Heros (bzw. als Göttlicher) vereinen. Wie bei den bisher analysierten Malereien zog der Maler von Kat. Nr. n4 künstlerische Elemente verschiedener regionaler Traditionen zu etwas Eigenem zusammen.

Inhaltlich unterscheiden sich die Malereien von Kat. Nr. w1, w4, n3, n4 nicht wesentlich. Sie sind nur auf ganz verschiedene Weisen ausgeführt und in ihren einzelnen Aspekten unterschiedlich gewichtet.

Krieg und Kampf

Im Dromos des Kasanlakgrabes Kat. Nr. w1 zieren zwei 2 m lange und 30 cm breite figürliche Friese den oberen Teil der Decke. Die Friese mit den Schlachtenszenen laufen im Giebel zusammen (Taf. 11). Auf den Friesen lassen sich ca. 21 Figuren von Fußsoldaten und Reitern unterscheiden, die alle in einer Ebene und im Profil abgebildet sind (Taf. 14)²⁸¹. Die zentrale Position der Szenen nimmt je eine Gruppe aus zwei einander gegenüber stehenden, leicht bewaffneten Kriegern ein. Zu beiden Seiten dieser Fußsoldaten reihen sich mehrere Berittene und Fußsoldaten. Auf dem O-Fries

²⁷⁸ Rostovzeff 1914, 191.

²⁷⁹ Schlumberger a. O.; Scheibler, 109 Abb. 44; B. Hrouda, *Der Alte Orient* (1991) 396.

²⁸⁰ In späterer, vor allem römischer Zeit gilt diese Geste auch als Gruß.

²⁸¹ Zur genauen Analyse der Komposition s. o.

ist die Darstellung am besten erhalten (Abb. 15.1): Die Mittelfiguren gehen aufeinander zu, die Waffen – je ein Schwert in der Rechten sowie zwei Lanzen und einen Schild in der Linken – erhoben, aber nicht kämpfend. Die zu beiden Seiten angeordneten Soldaten tragen unterschiedliche Kleidung und Helmformen. Der Grossteil der Fußsoldaten besitzt zwei Lanzen. Darauf aufbauend meint Mikov, hier sei explizit eine Marschszene bzw. –pause dargestellt, da bei Gefechten immer nur eine Lanze abgebildet würde²⁸². Shivkova spricht sich dagegen aus²⁸³. Das Tragen von zwei Lanzen entspräche der althergebrachten Tradition thrakischer Kampftaktik. Das Lanzenpaar gehöre bereits in der Archaik zur typischen Ausrüstung thrakischer Fürsten. Die Mittelfiguren des schlechter erhaltenen W-Frieses befinden sich in stärkerer Bewegung. Der eine Kämpfer vollführt einen Ausfallschritt. Das linke Bein ist nach vorn gestellt, beide knicken leicht in den Knien ein. Sein Oberkörper beugt sich zum Gegner. Am linken ausgestreckten Arm hält er den Schild und mit der rechten Hand richtet er ein gebogenes Kampfmesser auf den vor ihm knienden Gegner. Jener stellt das rechte Bein auf und kniet mit dem linken, wobei der linke Fuß aufgestellt ist. Auch er schützt sich mit einem Schild und kämpft mit einem langen, gebogenen Kampfmesser. Die dem Aufrechten folgenden Figuren, wahrscheinlich vier Reiter, zeigen starke Beschädigungen. Unmittelbar neben dem Knienden schließt sich ein Reiter mit individuellen Gesichtszügen an. Er trägt als einziger einen Bart. Seine Kleidung besteht aus einem hellrosa Chiton und einer blauen Chlamys, seine Bewaffnung aus einer Lanze in der rechten Hand. Ihm folgen ein Fußsoldat und drei weitere, unterschiedlich gut erhaltene Reiter. Bei der Betrachtung der Frieze fällt auf, dass die Krieger Helme unterschiedlicher Form tragen. Der eine Helmtypus ist gut durch Funde in thrakischen Gräbern belegt: Deren Vertreter sind kegelförmig und unterscheiden sich ausschließlich in der Art der Herstellung sowie den Details des plastischen Zierwerks. Alle besitzen Öffnungen für Augen, Nase und Mund. Auf den Friesen krönt den oberen Teil eines weiteren Helmtypus ein massiver Kamm. Ein großer Teil der Fußsoldaten zeigt einen Pferdeschweif als Helmschmuck²⁸⁴. Zwei Figuren tragen flache Helme, die in Kesanlak so das erste Mal bildlich wiedergegeben werden²⁸⁵. Die Darstellung der gesamten Ausrüstung kennzeichnet ein besonderer Detailreichtum. Fast alle Krieger tragen die gleichen Waffen – lange Lanzen, gebogenen Kampfmesser, ellipsenförmige Schilde. Für die gebogenen Kampfmesser existieren m. E. keine bildlichen Parallelen. Sie ähneln entfernt orientalischen Dolchen, unterscheiden sich von diesen aber schon allein durch ihre Größe. Die reale Existenz der dargestellten Waffen belegen archäologische Funde in thrakischen Siedlungen und Nekropolen. Die detailgetreue Wiedergabe der

²⁸² V. Mikov, Das antike Grabmal bei Kesanlak (1954) 15.

²⁸³ Shivkova a. O. 50.

²⁸⁴ Mikov a. O. 16 f. – verweist auf vergleichbare Darstellungen allerdings aus späterer Zeit, die üblicherweise Barbarenfiguren charakterisieren.

²⁸⁵ Shivkova a. O. 53.

Antiquaria ließ Mikov und Shivkova schlussfolgern, auf den Friesen wären Mitglieder unterschiedlicher Stämme abgebildet und die Szenen würden von bestimmten historischen Ereignissen berichten, die in Zusammenhang mit dem Grabinhaber stehen. Ersteres ist denkbar, aber wieso zeigt der Fries Figuren mit gleicher Kleidung und identischer Helmform (die laut Mikov und Shivkova gemeinsame Stammeszugehörigkeit ausdrücken) auf unterschiedlichen Seiten, d. h. als Kontrahenten? Möglicherweise sind die Helmformen nicht verschiedenen Stammesgruppen zuzuordnen, sondern dienten als eine Art militärisches Rangabzeichen. Die Figur des ersten Reiters rechts neben dem Knienden des W-Frieses führen Mikov und Shivkova als Indiz für die Wiedergabe eines bestimmten realen Ereignisses an. Sie sehen auf Grund einer tatsächlich vorhandenen Ähnlichkeit zwischen den Zügen dieses bärtigen Reiters und Münzbildnissen Seuthes III. (Taf. 63) in der Figur des Reiters den Odrysenherrscher des ausgehenden 4. Jh. v. Chr. und in den Schlachtfriesen die Wiedergabe von Episoden der Kämpfe des Seuthes (evtl. gegen Lysimachos)²⁸⁶, an denen der Grabinhaber teilgenommen habe. Der Erhaltungszustand der Reiterfigur (und speziell des Gesichtes) eignet sich nicht für einen schlüssigen Vergleich mit Münzporträts des Odrysen. Die Reiterfigur kann deshalb nicht mit Sicherheit als Seuthes III. angesprochen werden. Darüber hinaus liefert die Darstellung keine erkennbaren Hinweise, die sie mit einem bestimmten historischen Ereignis verbinden²⁸⁷.

Zumindest illustrieren die Frieze mit den Schlachtdarstellungen die kriegerische Tätigkeit und Tugend des Bestatteten und unterstreichen so dessen hohen sozialen Rang. Wie bereits oben gezeigt, wird das Thema Militär auch im großen Fries des Hauptraumes wiederaufgenommen (Taf. 26) und so der Bezug zwischen den einzelnen figuralen Darstellungen des Grabes hergestellt. Die figuralen Frieze des Kasanlakgrabes müssen im Zusammenhang betrachtet werden, damit sich dem Betrachter die vollständige komplexe Bedeutung offenbart²⁸⁸.

Die Thematik der Frieze – Kriegsszenen – ist unschwer zu benennen, präsentiert sich aber in einer für den Hellenismus ungewöhnlichen Form. Gefallene, Verwundete, allgemein Besiegte wie sie auf Schlachtbildern spätklassischer und hellenistischer Zeit üblich sind, fehlen in Kasanlak. Auf klassischen und hellenistischen Friesen (z. B. dem Alexandersarkophag von Sidon) werden Kämpfe am häufigsten als Folge einzelner in sich geschlossener, kleiner Figurengruppen dargestellt. Die Wiedergabe von Massenbewegungen bleiben eher die Ausnahme. Bekanntestes Beispiel einer solchen Ausnahme ist das Alexandermosaik von Pompeji, das auf ein frühhellenistisches Vorbild

²⁸⁶ Deren Kämpfe prägten über einen langen Zeitraum die westpontische Region – s. Einführung.

²⁸⁷ Die geographische Nähe der Grabstätte bei Kasanlak zu Seuthopolis verleiht Beziehungen irgendeiner Art (evtl. gemeinsame Kriegszüge) zwischen dem Grabinhaber und Seuthes III. eine Wahrscheinlichkeit, reicht aber allein nicht für eine entsprechende Interpretation der Frieze.

²⁸⁸ dazu ausführlicher s. Kap. 6.2.

zurückgeht²⁸⁹. Für das Sujet der Friese des Kasanlakgrabes – jeweils ein Zweigang, gerahmt von den als Masse dargestellten gegnerischen Parteien, die nicht ins Geschehen eingreifen – existiert kein Vergleichsbeispiel. Dies trifft auch auf den parthischen Bereich bzw. die östlich-orientalische Tradition zu. Darstellungen von Schlachten und Kriegsgeschehen überliefern ausschließlich orientalische Reliefs, die meist Belagerungsszenen kombiniert mit prozessionsähnlichen Aufmärschen von Kriegern zeigen²⁹⁰ (Taf. 66). Nur selten sind Kampfszenen dazwischen gesetzt. Besiegte und Sieger werden eindeutig charakterisiert und unterschieden. Gefallene und Unterlegene sind beliebte Motive der Reliefs, d. h. der Überlegenheitsgedanke dominiert auf diesen Darstellungen.

Überreste von Kampfszenen haben sich im Dromos des Grabes von Alexandrovo Kat. Nr. w2 erhalten. Diese orientieren sich im Unterschied zu den o. g. stärker an den bekannten hellenistischen Schlacht- bzw. Kampfbildern. Trotz äußerst starker Schäden erkennt man, dass die Schlacht in Zweikampfszenen unterteilt ist. Am westlichen Ende der nördlichen Wand erscheinen ein Fußsoldat mit einem großen runden Schild sowie einem leicht nach unten weisenden Speer und vor ihm das Vorderteil eines sich aufbäumenden Pferdes mit Reiter. Nase, Stirn und linke Wange des Tieres zieren Goldappliken in Form von Ellipsen und Doppeläxten²⁹¹. Das westliche Ende der gegenüberliegenden Wand zeigt einen Fußsoldaten in kurzer roter Rüstung mit einem konvexen, ellipsenförmigen Schild am rechten Arm. Im linken erhobenen Arm hält er ein schwarzes Schwert, das er auf einen Reiter in weißer Rüstung richtet. Jener zielt seinerseits mit einem Schwert auf den Fußsoldaten. Im Vorraum des gleichen Grabes sind in der Zone über dem Eingang zum Hauptraum Reste einer vergleichbaren Kampfgruppe erhalten. Die Kampfgruppen von Alexandrovo Kat. Nr. w2 zeigen (soweit erhalten), wie die Szenen von Kasanlak Kat. Nr. w1, keine Gefallenen bzw. eindeutig besiegtten Krieger, was sie von den übrigen griechisch- hellenistischen und östlich-orientalischen Kampfbildern abhebt.

Im nordpontischen Raum existiert bisher nur eine Malerei mit Kampfszenen - Kat. Nr. n9, die jedoch auf Grund ihres mythologischen Hintergrundes gesondert besprochen wird.

²⁸⁹ Eine hervorragende Analyse sowie einen umfassenden Überblick zur gesamten mit dem Mosaik verbundenen Forschungsproblematik bietet A. Cohen, *The Alexander Mosaic* (1996).

²⁹⁰ J. A. H. Portratz, *Die Kunst des alten Orient* (1961) Taf. 59 – Orthostatenrelief Assurnasirpals II. (883-859 v. Chr.) aus Nimrud; Hrouda, a. O. 344 f. – Orthostatenrelief Assurnasirpals II. (883-859 v. Chr.) aus Kalbu.

²⁹¹ Derartige Appliken zählen zu den häufigsten Funden in thrakischen Gräbern – s. u. a. *Gold der Thraker. Archäologische Schätze aus Bulgarien – Ausstellungskatalog* (1979).

Jagd

Das einzige Beispiel für Jagdszenen im Untersuchungsgebiet befindet sich auf dem oberen Fries des Hauptraumes von Alexandrovo Kat. Nr. w2 (Taf. 30-32). Jagd bildet eines der bevorzugten Themen der hellenistischen und besonders der griechisch-makedonischen Kunst und Malerei und ähnelt in der Komposition oft den Kampfdarstellungen. Die Komposition des Frieses von Alexandrovo teilt sich in vier relativ geschlossene Figurengruppen, die jeweils Reiter, Personen zu Fuß, Hunde und ein gejagtes Tier in unterschiedlicher Kombination zusammenfassen²⁹². Eines der bekanntesten Vergleichsbeispiele des griechisch-makedonischen Raumes ist der Jagdfries von der Fassade des sog. Philippsgrabes aus Vergina (Taf. 57)²⁹³. Beide Malereien verbindet das Thema und die Anordnung der Figuren in einzelnen Gruppen. Unterschiede bestehen in der genauen Ausführung: Das Philippsgrab zeigt eine größere Figurenzahl innerhalb der einzelnen Gruppen, vielfältigere Ansichten und Bewegungsmotive eingebettet in eine Landschaft. Die gesamte Komposition ist auf die zentrale Löwenjagd ausgerichtet. Auf der Malerei von Alexandrovo hebt der Maler keine Szene gesondert hervor. Kat. Nr. w2 kennzeichnet darüber hinaus eine häufigere Wiederholung bestimmter Figurentypen.

Die Thematik Jagd ist auch in der Ikonographie des altorientalischen und persischen Raumes sehr beliebt²⁹⁴. Die Darstellungsweise (Taf. 67.2-3) – die prozessionsähnliche Aneinanderreihung der Figuren – unterscheidet sich jedoch erheblich sowohl von den griechisch-makedonischen als auch von den Jagdszenen von Alexandrovo.

Der Jagdfries von Alexandrovo weist eine Besonderheit auf. Drei Reiter und der Fußsoldat der ersten Hirschjagd besitzen ähnliche, spezielle Gesichtszüge. Möglicherweise ist hier viermal die gleiche Person, evtl. der Grabinhaber, bei der prestigeträchtigen Tätigkeit Jagd abgebildet. Die Beschädigungen erlauben zum jetzigen Zeitpunkt (vor einer eventuellen Restauration) keine schlüssigen Vergleiche der vier Gesichter. Eine Figur fällt in der Darstellung besonders auf – der Mann zu Fuß mit der Doppelaxt in den erhobenen Händen ist als einziger unbekleidet. Kull²⁹⁵ spricht ihm hinsichtlich eines Heroisierungsgedankens der Malerei eine bestimmte Bedeutung zu. Dies stützt sie vor allem auf die Doppelaxt, welche als Herrschaftssymbol häufig auf thrakischen

²⁹² Für eine ausführliche Beschreibung s. o. und Kat. Nr. w2.

²⁹³ M. Andronikos, Vergina. The royal tombs and the ancient city (1984); A. Pekridou-Gorecki, Zum Jagdfries des sog. Philipp-Grabes in Vergina, in: F. Blatzolmer – K. R. Krierer – F. Kinzinger – A. Landskrou-Dinstl – H. D. Szementky (Hrsg.), Fremde Zeiten. Festschrift für J. Borchhardt zum 60. Geburtstag II. (1996) 89-103.

²⁹⁴ Im besonderen Maß gilt dies für die Löwenjagd, die den Herrscher in seiner Funktion als Mittler zwischen Mensch und Gott darstellt. Die Bezwingung des Löwen, d. h. der Verkörperung der mythischen, die Weltordnung bedrohenden Gefahr diene als kultische Legitimation der Herrschaft. Zu Tradition, Wandel, Fort- und Umsetzung sowie Bedeutung der Thematik Löwenjagd s. U. Magen, Assyrische Königsdarstellungen – Aspekte der Herrschaft. Eine Typologie, Ba F9 (1986); S. Maul, Das „dreifache Königtum“ – Überlegungen zu einer Sonderform des neuassyrischen Königssiegels, in: U. Finkbeiner – R. Dittmann – H. Hauptmann, Beiträge zur Kulturgeschichte Vorderasiens (1995) 395-402; R. Bernbeck, Siegel, Mythen, Riten: Etana und die Ideologie der Akkad-Zeit, BaM 27, 1996, 159-213.

²⁹⁵ Kull a. O. 442 f.

Siegeln vorkommt²⁹⁶. Vielleicht hatte dieser Hintergrund Einfluss auf die Motivwahl, aber die Darstellung des Axt-Trägers liefert keinen expliziten Hinweis darauf²⁹⁷. Außer durch ihre Nacktheit ist diese Figur nicht hervorgehoben. Sie erscheint vielmehr wie ein Helfer der Reiter. Sie trägt auch nicht die erwähnten speziellen Gesichtszüge, was unter Berücksichtigung der von Kull implizierten Bedeutung der Axt zumindest verwundert.

Sowohl auf hellenistisch-griechisch-makedonischen als auch östlich-orientalischen Denkmälern treten Jagdbilder sehr häufig gleichberechtigt neben Kampf- und Schlachtbildern auf, was deren große Bedeutung innerhalb der Wertvorstellungen der Bewohner jener Regionen illustriert. Antike Schriftquellen geben Auskunft über die mit der Jagd verbundenen Vorstellungen: Für den Erfolg bei der Jagd sind Schnelligkeit, Wendigkeit, Sicherheit im Umgang mit Waffen wichtig²⁹⁸. Demnach steht die Jagd stellvertretend für die Fähigkeiten und den Mut des Jägers. Als Paradebeispiel gilt den antiken Autoren die Hirschjagd²⁹⁹, die Jagd auf den Eber betont vor allem Mut und Kraft des Jägers³⁰⁰. Das heißt, Jagddarstellungen vermitteln, vergleichbar den Kampfszenen, männliche Tugenden und unterstreichen den sozialen und persönlichen Status des Grabinhabers. In diesen Kontext fügen sich ebenfalls die leider stark beschädigten Kampfszenen des Dromos und des Vorraumes sowie die Aufwartungs- / Prozessionsszene (?) von der südlichen Wand des Hauptraumes im Alexandrovo-Grab Kat. Nr. w2 ein. Dies spricht, vergleichbar dem Grab von Kasanlak Kat. Nr. w1, für ein durchdachtes und thematisch miteinander verflochtenes Bildprogramm des gesamten Alexandrovo-Grabes, das dem Betrachter konkrete gesellschaftliche Wertvorstellungen und soziale Strukturen vorführt.

²⁹⁶ Die Doppelaxt hat u. a. auf Alexandermünzen eine derartige Bedeutung und erscheint dort z. T. gemeinsam mit Zeus und dessen Adler – S. Fußn. 182.

²⁹⁷ Eine motivisch ähnliche Figur überliefert das Philippsgrab von Vergina als Teil der Löwenjagdgruppe. Zu Figur und Motivgeschichte des Beiltragenden L. D. Nebelsick, Figürliche Kunst der Hallstattzeit am Nordostalpenrand im Spannungsfeld zwischen alteuropäischer Tradition und italischem Lebensstil, in: Festschrift zum 50jährigen Bestehen des Institutes für Ur- und Frühgeschichte der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, UPA 8, 1992, 401-432; Kull a. O. 442 f.

²⁹⁸ Xenophon, kyn. 9,1 ff. zur Hirschjagd; Xenophon, kyn. 10,1 ff. zur Eberjagd u. a.

²⁹⁹ F. Brein, Der Hirsch in der griechischen Kunst (1969); D. Domagalski, Der Hirsch in der spätantiken Literatur und Kunst, 15. Ergh. JbAC (1990).

³⁰⁰ M. Nolle, Denkmäler vom Satrapensitz Daskyleion: Studien zur graeco-persischen Kunst (1992) u. a.

Mythologische Bilder

Raub der Persephone

Im Untersuchungsgebiet existiert bisher nur eine Malerei mit diesem Thema – im nordpontischen Grab des Alkimos Kat. Nr. n2 (Taf. 42). Im Zentrum der Rückwandlunette steht ein Mann in rotem Chiton und Chlamys auf einem vierspännigen Wagen. Die vier braunen Pferde heben die Vorderbeine. Der Mann streckt den rechten Arm nach links aus und umfasst mit dem linken die Taille einer Frau. Diese wird dem Betrachter in fast völlig horizontaler Haltung und Frontalansicht präsentiert. Ihre Hände berühren den bekränzten Kopf. Auf der Verbindung zwischen dem Wagen und den Pferden steht eine kleinere männliche Figur und hält die Zügel. Vier auf die Mitte ausgerichtete Frauenfiguren nehmen die linke Hälfte der Lunette ein, die rechte Hälfte zeigt einen Hirsch und einen Baum. Die Identifikation der abgebildeten Thematik stellt sich als nicht schwierig dar. Der „Raub der Persephone“ wird literarisch u. a. durch den homerischen Demeterhymnos überliefert. Dieser Mythos um die Entführung der Kore / Persephone durch Hades, um die Suche der Mutter Demeter nach ihrer Tochter und letztlich deren Rückkehr (d. h. um den Wechsel der Persephone zwischen Unter- und Oberwelt, der allegorisch u. a. für den Wechsel der Jahreszeiten steht) spielt eine Schlüsselrolle in den Mysterien von Eleusis sowie in anderen orphischen Kulte. Des Weiteren hat der „Raub der Persephone“ eine lange Tradition in der Ikonographie vor allem der griechisch geprägten Regionen und Italiens. Verschiedene bildliche Umsetzungen und Variationen zeigen beispielsweise lokrische Votivtäfelchen, auf denen sich Persephone bereits auf dem Wagen befindet³⁰¹; eine archaische rotfigurige Amphora aus Nola, auf der Hades die fliehende Persephone verfolgt³⁰²; auf einer schwarzfigurigen attischen Hydria des 5. Jh. v. Chr. führt Hades Persephone zum Wagen³⁰³. Lokale Abwandlungen demonstrieren auch etruskische und süditalische rotfigurige Vasen des 4. und 3. Jh. v. Chr.³⁰⁴. Darstellungen der Thematik fehlen ebenfalls nicht auf Metallwaren und Sarkophagreliefs³⁰⁵. Der „Raub der Persephone“ verliert auch in römischer Zeit nichts von seiner Beliebtheit, wie Abbildungen auf Sarkophagreliefs, Altären, Urnen, Stuckdecken, Wandmalereien, Mosaiken, Münzen und Gemmen belegen³⁰⁶.

Mythos, Kult und deren bildliche Umsetzung sind aber auch im nordpontischen Raum nicht

³⁰¹ H. Prückner, Die lokrischen Tonreliefs (1968) Nr. 57-83.

³⁰² R. Förster, Der Raub und die Rückkehr der Persephone in ihrer Bedeutung für die Mythologie, Literatur und Kunstgeschichte (1874) 234.

³⁰³ Ders., a. O. 247.

³⁰⁴ Ders. a. O. 233 f.; P. V. C. Bauer, Catalogue of the Rebecca Darling Stoddard Collection of the Greek and Italian vases in the Yale University (1922).

³⁰⁵ A. S. Murrey, A new stele from Athens, JHS 22, 1902, 3 f.; C. Robert, Die antiken Sarkophagreliefs III (1969) 453 f.

³⁰⁶ Förster a. O. 99. 110 f. 115 f. 223-233; A. Baumeister (Hrsg.), Denkmäler des classischen Altertums I (1885) 41; F. Cumont, Recherches sur le symbolisme funéraire des romains (1942) 95 f.; Robert a. O. 450 f. 455 f.; B. Andreae, Studien zur römischen Grabkunst (1963) 48; H. Mielsch, Römische Stuckreliefs (1975) 148. K 58. III, pl. 57; H. Henning, Death and the Maiden: Funerary symbolism in Daily Life, in: J. Munby – H. Henning, Roman art and life in Britain, B.A.R. 41 (ii), 1977, 347f.

unbekannt. Zahlreiche epigraphische und archäologische Funde aus den griechischen Städten der Küstenregionen sowie vom Kimmerischen Bosporus bezeugen die Rolle des Kultes der Demeter und der Persephone in den griechischen und skythischen Siedlungen³⁰⁷. Fragmente von Wandmalereien mit Darstellungen des Raubes stammen ebenfalls aus dieser Region. Das 1829 entdeckte Blaramberg-Fragment und die Malerei im Ashik-Grab (1842 entdeckt) sind etwa ans Ende des 1. Jh. v. Chr. / an den Beginn des 1. Jh. n. Chr. zu datieren³⁰⁸. Auf Grund ihres äußerst schlechten Erhaltungszustandes und der unzureichenden Dokumentation werden die Malereien nicht mit zur Analyse herangezogen. Ein anderes Grab aus Kertsch vom Ende des 1. Jh. n. Chr. / Anfang des 2. Jh. n. Chr. zeigt eindeutig den Raub der Persephone (Abb. 53)³⁰⁹. Leider ist auch diese Malerei in schlechtem Zustand, weshalb die Einzelheiten der stilistischen Ausführung und somit die entsprechenden Unterschiede zum Persephone-Raub von Kat. Nr. n2 nicht mehr nachvollzogen werden können³¹⁰. Motivische Vergleiche lassen sich jedoch ziehen: So findet sich auf der Rückwandlunette des römischen „Demeter-Grabes“ nur die Darstellung des Wagens mit dem Paar, die weiblichen Begleitfiguren von Kat. Nr. n2 fehlen. Persephone steht im Gegensatz zu Kat. Nr. n2 auf dem Wagen und ist sehr viel kleiner als Hades. Sie streckt beide Arme seitwärts aus. Hades hält sie mit beiden Händen an der Taille und steht ruhig auf dem an römische Modelle erinnernden Wagen. Auf der früheren Malerei von Kat. Nr. n2 deutet Hades durch den Ausfallschritt, den ausgestreckten Arm sowie den wehenden Mantel eine starke Bewegung an. Wie bei Kat. Nr. n2 schwebt über dem 4er-Gespann eine männliche Figur, beim „Demeter-Grab“ mit einer Peitsche in der Rechten und den Zügeln in der Linken. Bei beiden Malereien tritt diese Figur als Wagenlenker und somit als Helfer des Hades auf und wird gelegentlich mit Eros oder Hermes identifiziert³¹¹. Die Figur weist allerdings auf keiner der Malereien ein Attribut auf, das eine solche Benennung rechtfertigen würde (für Hermes evtl. das Kerykeion, für Eros Flügel). Beide Gräber haben eine weitere Gemeinsamkeit: Auf den Abschlußplinthen der Decken ist ein Frauenkopf abgebildet, im römerzeitlichen „Demeter-Grab“ mit der Beischrift MHTHP³¹². Auf der Eingangswand des „Demeter-Grabes“ findet man zwei zusätzliche Figuren, die im Grab des Alkimos Kat. Nr. n2 fehlen. Auf der einen Seite des Eingangs präsentiert sich eine stehende

³⁰⁷ Zu solchen Funden zählen beispielsweise Goldplaketten, Terrakottafiguren mit Bildnissen der Demeter und der Persephone. Ein Golddiadem aus dem Kul’Oba-Kurgan zeigt zweimal die Entführung der Tochter. – Förster a. O. 18 f.

³⁰⁸ Rostovzeff 1914, 253 f. 346 f.; A. B. Ashik, *Kerchenskiiia drevnosti* (1845) 111 f.

³⁰⁹ Diese Grab fällt mit der o. g. Datierung aus dem für diese Arbeit relevanten Zeitraum, weshalb auf eine unabhängige, eigene Analyse der Malerei verzichtet wird. Rostovzeff 1914, 236 ff.; T. A. S. Tinkoff-Utechin, *Ancient painting from South Russia: The rape of Persephone at Kerch*, BICS 26, 1979, 13-26; Sokolov Abb. 103-112.

³¹⁰ Von der allgemeinen malerischen Gestaltung der Grabkammer ist Folgendes durch Rostovzeff 1914, 336 ff. bekannt: Die Wände zieren Blumengirlanden, Zweige mit Früchten und Reben, die umlaufende Karnisbemalung zeigt Vögel, die Decken Blumen und Vögel. Die Szene des Raubes auf der Lunette ist nur durch eine kurz nach der Entdeckung des Grabes angefertigte Aquarellzeichnung (Taf. 53) überliefert.

³¹¹ Rostovzeff 1914, 165.

³¹² Zu den Unterschieden in Ausführung und Entwicklung dieses Motivs s. u. im Abschnitt zu den Deckenbildern.

weibliche Figur als Trauernde mit bedecktem und geneigtem Kopf sowie der Hand an der Wange (sog. Pudicitia-Typus). Eine Namensbeischrift benennt sie als Kalypso, die häufig mit der Todesgöttin gleichgesetzt wird³¹³. Auf der anderen Seite des Eingangs bezeichnet eine Inschrift die dort stehende männliche Gestalt als Hypnos. „Schlaf“ und „Tod“ zu beiden Seiten des Eingangs fügen sich gut in die bereits durch die Lünettenmalerei vorgegebene mythologisch-religiös, sepulkrale Thematik.

Zur malerischen Umsetzung des Raubes der Persephone im nordpontischen Grab des Alkimos Kat. Nr. n2 existiert auf makedonischem Gebiet ein älteres Vergleichsbeispiel (des 3. Jh. v. Chr.) in besserem Zustand – im sog. Grab der Persephone des „Großen Tumulus“ von Vergina³¹⁴. Die figürliche Darstellung entfaltet sich auf der Wandfläche über dem Sockel. Die O-Wand zeigt eine auf einem Felsen sitzende Frau, die ihr Himation eng um Kopf und Körper geschlungen hat und zur N-Wand mit der Raubszene blickt (Taf. 55.1). Es dürfte sich um Demeter handeln. Auf der N-Wand läuft Hermes vor einem Wagen nach links. Hades steht auf dem Wagen mit vier weißen Pferden, hält ein Szepter und die Zügel in der rechten Hand. Mit der Linken umfasst er die Taille der Persephone. Der rechte Fuß des Hades berührt bereits den Boden des Wagens, der linke Fuß schwebt noch in der Luft. Persephone lehnt sich mit dem Oberkörper weit zurück, entgegen der Bewegungsrichtung der Handlung, und streckt beide Arme nach oben. Auf der Erde liegen verstreute Blumen. Hinter dem Wagen kniet eine weibliche Figur, die mit großen Augen auf Persephone blickt und den rechten Arm mit nach außen gewandten Handflächen über den Kopf hebt. Auf Grund des gleichen abgebildeten Mythos bestehen gewisse motivische Ähnlichkeiten zwischen der makedonischen Malerei und der des Alkimos-Grabes. Hinsichtlich der Gestaltung und stilistischen Ausführung der Einzelfiguren sowie der gesamten Anlage der Komposition unterscheiden sie sich erheblich. Die makedonische Malerei dehnt sich über mehrere Wände aus und verzichtet im Gegensatz zu Kat. Nr. n2 auf die Angabe von Landschaft. Die Zahl der Begleitfiguren ist ebenfalls geringer. Zwar fehlt in Vergina die Figur des Wagenlenkers, dafür eilt Hermes dem Wagen des Hades voraus. Den makedonischen Figuren fehlt die konsequente Umrisszeichnung der nordpontischen Malerei und sie zeigen vielfältigere Ansichten und Drehungen. Die nordpontischen Gestalten erscheinen ausschließlich in Frontal-, Profil- und ¾-Ansicht. Auch im Grad der Bewegung unterscheiden sich die Malereien. Dieser ist im makedonischen Grab sowohl bei den Hauptakteuren als auch den Begleitfiguren wesentlich intensiver. Des Weiteren kennzeichnet die makedonische Malerei eine differenzierte Handhabung der Farben, Farbübergänge und Mischöne bei der Modellierung der Figuren, bei der Angabe von Licht, Schatten und Räumlichkeit. Die Malereien des Persephone-Grabes von Vergina und des

³¹³ Sokolov 56.

³¹⁴ Ausführliche Publikation durch M. Andronikos, Vergina II. The tomb of Persephone (1994).

Alkimos-Grabes Kat. Nr. n2 überliefern zwei Darstellungsvarianten der gleichen Thematik. Trotz der Verwendung unterschiedlicher künstlerischer Mittel besteht in motivischer Hinsicht so viel Ähnlichkeit, dass eine sofortige Identifikation des abgebildeten Geschehens möglich ist. Die Malerei im Alkimos-Grab Kat. Nr. n2 orientiert sich in Themen- und Motivwahl an dem griechischen Mythos und den damit zusammenhängenden Darstellungstraditionen, hat aber offensichtlich eine eigene Form der Umsetzung entwickelt. Diese wiederum reiht sich, unter Berücksichtigung der Existenz o. g. nordpontischer Malereifragmente mit der Entführungsszene, in eine eigene, lokale künstlerische Tradition.

Die Wahl dieses beliebten religiös-mythologischen Themas im sepulkralen Bereich dürfte in Anlehnung an den Mythos um Demeter und Persephone als Ausdruck für Hoffnungen auf ein Leben nach dem Tod begriffen werden. Der Raub der Persephone steht hier symbolisch für den Unsterblichkeitsgedanken.

Geranomachie

Eine unter den nord- und westpontischen Malereien bisher einzigartige Darstellung zielt sechs Quader der obersten Reihe an der Rückwandlünette der Grabkammer von Kat. Nr. n9 (Taf. 51). Diese Grabmalerei ist nicht mehr erhalten, aber durch kurz nach der Entdeckung 1832 angefertigte Berichte und Aquarellzeichnungen überliefert³¹⁵. Die sechs Quader zeigen jeweils eine Zweikampfgruppe, bestehend aus einer menschlichen Figur von kleiner Statur und einem gleich großen Vogel. Dargestellt ist eine Geranomachie – der Kampf zwischen Pygmäen und Kranichen. Literarische Quellen nehmen Bezug auf die Geranomachie³¹⁶: Homer³¹⁷ vergleicht die lärmend ins Gefecht stürzenden Trojaner mit den Kranichen, die auf ihrem Zug nach Süden über die Pygmäen herfallen. Griechische und römische Autoren lokalisieren den Lebensraum der Pygmäen in unterschiedlichen Regionen der damaligen antiken Welt, gewöhnlich in deren Randzonen und so auch in Thrakien und Skythien oder Kolchis³¹⁸. Kulturgeschichtlicher Hintergrund des Mythos um die Ackerbau treibenden Pygmäen und die streitlustigen Kraniche bilden wahrscheinlich die jährlichen Auseinandersetzungen der Bauern mit großen Vögeln, die auf ihrem Zug zwischen den Winterquartieren in Afrika und den Sommerquartieren im thrakisch-skythischen Raum die Felder verwüsteten. Am beliebtesten scheint die Geranomachie in der Vasenmalerei zu sein, insbesondere auf attisch schwarzfigurigen und rotfigurigen Vasen, auf Kertscher Vasen sowie auf den rotfigurigen etruskisch-volterranner Kelebai³¹⁹. Bekanntestes Beispiel ist die François-Vase, die auf

³¹⁵ S. Kat. Nr. n9.

³¹⁶ Oder zumindest auf Kämpfe der Pygmäen mit Vögeln – Megasthenes in Strabon II, 70; Menekles in Athenaios IX, 390B; Hekataios FgrH i, 328b; Aristeides 45. 168; Ovid, Met. V, 90 und Fast. II, 176.

³¹⁷ Homer, Ilias III, 1-7.

³¹⁸ Plinius HN IV, 44; Iuvenalis V 167; Solinus 69,3; Palaiphatos FHG 2, 339,2.

³¹⁹ u. a. K. Schefold, Untersuchungen zu den Kertscher Vasen (1934); A. Minto, Il Vaso François (1960) 132 ff.; H.

dem Fuß acht Kampfgruppen mit je drei bis sechs Figuren (davon neunzehn Pygmäen und vierzehn Kraniche) und variierendem Ausgang zeigt. Beispiele der Geranomachie in der Wandmalerei existieren außerhalb der Untersuchungsregion im etruskischen Tarquinia – in der Tomba dei Pigmei aus der ersten Hälfte des 4. Jh. v. Chr. sowie in einem Grab des mittleren 4. Jh. v. Chr. im lukanischen Paestum³²⁰. Geranomachiedarstellungen sind vom 2. Viertel des 6. Jh. v. Chr. durchgehend bis in die römische Kaiserzeit belegt. Während des 4. Jh. v. Chr. erfahren sie eine quantitative Steigerung, auch im Schwarzmeerraum und besonders in der Vasenmalerei. Die Thematik konzentriert sich im gesamten Zeitraum in Randgebieten der antiken Welt, wie der Nordpontus-Region und Etrurien. Aus dem östlich-orientalischen Raum ist nichts Vergleichbares bekannt.

Seit dem 6. Jh. v. Chr. werden Pygmäen entweder als normale, nur kleinwüchsige Menschen oder als missgestaltete Grotesken mit dicken Bäuchen und großen Köpfen dargestellt. Kat. Nr. n9 vertritt mit den Figuren junger, bartloser, nackter Männer im für den hellenistisch-griechischen Raum üblichen Zweikampfschema³²¹ die erste Variante. Bei Geranomachien besitzen die Pygmäen meist keine Waffen oder nur Keulen bzw. keulenähnliche Stöcke. Im nordpontischen Pygmäengrab sind alle Pygmäen unbewaffnet, nur in der Szene rechts außen hält einer in der rechten Hand einen keulenartigen Stock. Darüber hinaus lassen sich aus der Aquarellzeichnung keine Hinweise auf Attribute der Pygmäen entnehmen. In der Mehrzahl der Geranomachiebilder variiert der Kampfausgang (wie auf der François-Vase). Überwiegend siegreich treten die Pygmäen auf den etruskisch-schwarzfigurigen Vasen und den volterranner Kelebai auf. Siegreiche Kraniche, wie in der Tomba dei Pigmei, bilden eher die Ausnahme. Auf den zweiten Szenen von rechts und links von Kat. Nr. n9 pickt ein offenbar überlegener Kranich auf einen liegenden Pygmäen ein. Bei der ersten Szene von rechts sowie den beiden mittleren Szenen herrscht Gleichstand zwischen den Parteien. Auf der äußersten linken Szene scheint der Pygmäe zu siegen, er würgt den Kranich. Im Allgemeinen hält sich die nordpontische Malerei an die von den übrigen Denkmälern bekannten Schemata. Das trifft auch auf die Wahl der Einzelmotive zu. Innerhalb des ikonographischen Repertoires von Geranomachien entwickeln sich verschiedene Figurentypen und Motive, die z. T. von der Archaik bis zur Spätklassik und zum Frühhellenismus unverändert überliefert werden. Kat. Nr. n9 als späthellenistisches Grab³²² folgt den älteren Traditionen mit diesen auf vielen Denkmälern vorkommenden Szenen: Auf dem rechten äußeren Quader – der Pygmäe als Keulenschwinger; auf dem linken Außenquader – der den Kranich würgende Pygmäe; auf den

Hoffmann, *Attic Red-figured Rhyta* (1962) Nr. 9. 46.

³²⁰ Steingräber, Wandmalerei, 341f., Abb. 268. Taf. 136; Potrandolfo – Rouveret a. O. 66. 273 ff. 392 Taf. 364.

³²¹ Zu den Kompositionen von Kämpfen s. o. im Abschnitt Krieg und Kampf.

³²² Für die Datierung des Grabes ins ausgehende 1. Jh. v. Chr. / beginnende 1. Jh. n. Chr. spricht die übrige Gestaltung der Wände – s. Kapitel über die dekorative Malerei. Die Datierung unterstützende Beifunde o. ä. sind auf Grund der unzureichenden Dokumentation des Grabes leider nicht bekannt.

zweiten Quadern von rechts und links - der den Pygmäen in Gesäß bzw. Bauch pickende Kranich. Der größte Teil der erhaltenen Denkmäler mit Geranomachien stammt aus Gräbern. Der sepulkrale Bezug der Thematik ist besonders eindeutig bei den Grabmalereien und den als Urnen fungierenden volterranner Kelebai³²³. Auch im nordpontischen Grab Kat. Nr. n9 finden sich neben dem Anbringungsort Hinweise auf den sepulkralen Bezug der Geranomachie-Thematik, u. a. die Girlanden- und Rankenfrieze über den Pygmäenszenen, die ihrerseits der Jenseits- und Sepulkralsymbolik entlehnt sind³²⁴. Bei der Wahl des Motivs Geranomachie auf mit dem sepulkralen Bereich verbundenen Werken spielt eventuell der Gedanke an die zyklische Wiederholung des Geschehens durch die jährliche Rückkehr der Zugvögel eine Rolle. Schriftquellen illustrieren ebenfalls die jenseitsbezogene Bedeutung der Pygmäen, indem sie ihnen chthonischen Charakter zuschreiben³²⁵. Auf den volterranner Kelebai sind die Pygmäen häufig mit ikonographischen Elementen chthonischen, jenseitigen Charakters kombiniert, u. a. mit Pferdeköpfen, verhüllten weiblichen Köpfen, Kentauren, Schlangen- und Achelooskopfepisema auf Schilden. Die Geranomachie passt auch allgemein als Darstellung von Kampf und Tod in den sepulkralen, jenseitigen Kontext.

Einzelne Figuren und Szenen

Gegenstand dieses Abschnittes bilden die Figuren, die nicht in den Kontext einer größeren Darstellung eingebunden sind (sofern sie nicht bereits bei der Besprechung o. g. Kompositionen erwähnt wurden). Bei folgenden Figuren ist auf Grund des schlechten Erhaltungszustandes keine genaue Analyse mehr möglich:

- Kat. Nr. w5 – das Grab von Magliš zeigt im Giebeldreieck über dem Eingang der Grabkammer eine wahrscheinlich männliche Figur.
- Im nordpontischen Grab Kat. Nr. n10 erscheinen links und rechts der Grabkammertür eine weibliche und eine männliche Figur mit ausgestreckten Händen³²⁶.

Die gesamte Höhe der Lünette der Türseite des Pygmäengrabes Kat. Nr. n9 nimmt eine stehende, männliche Figur ein (Taf. 50.1). Sie steht unbekleidet auf einem Podest, stellt das rechte

³²³ Die Anbringung von Pygmäenbildern in Wohnhäusern und die folgende Profanisierung vollzieht sich erst in hellenistisch-römischer Zeit. Beispielsweise zierte die Casa del Medico (Pompeji VIII 5,24) die Wandmalerei von Pygmäen beim Urteil Salomons. Frieze mit Pygmäen bei Schiffs- und Faustkämpfen, Jagden schmückten die Casa della Scultore (Pompeji VII 7,24); Mielsch, Wandmalerei 185 ff. Abb. 221.

³²⁴ S. Kapitel zur ornamentalen Malerei.

³²⁵ Hesiod, Fr. 74 M. 65 G; Philostratos II 22; Aristoteles, Hist. an. VIII 12. 597a.

³²⁶ Rostovzeff 1914, 153-160 stützt sich auf unzureichende, stichpunktartige Berichte der Ausgräber, die heute verloren sind und einander z. T. widersprechen.

Bein vor das linke. Der linke Fuß berührt den Boden nur mit dem Ballen. Die Figur wechselt zwischen verschiedenen Ansichten – die Beine im Profil, dreht sie den Oberkörper fast und den Kopf völlig in die Frontale. Die knabenhafte Erscheinung winkelt beide Arme an. Die rechte Hand fasst ans Kinn, die linke Hand trägt ein Tablett mit unbestimmbaren Dingen. Zur Rechten der Figur schwebt ca. auf Hüfthöhe ein länglicher Henkelkorb mit Blumen. Auffälligstes Merkmal der Figur sind ihre Flügel. Auf Grund derer erinnert das Erscheinungsbild an hellenistische Erosdarstellungen³²⁷. Die Flügel, das einzige Indiz für eine derartige Identifikation, überliefert nur die Aquarellzeichnung der Ausgräber, aber leider nicht deren Grabungsberichte oder die Beschreibungen von Rostovzeff³²⁸. Aus diesem Grund sollte diese Interpretation der Figur mit Vorsicht betrachtet werden.

Eine Wand aus Nymphaion Kat. Nr. n1 gibt eine ungewöhnliche bildliche Dekoration wieder, die ohne Vergleichsbeispiele im griechisch geprägten und östlich-orientalischen Raum ist³²⁹. Inschriften und Zeichnungen bedecken die gesamte Wand ohne erkennbares System. Sie stammen von unterschiedlichen Personen. Die ersten Texte und Zeichnungen sind sorgfältig ausgeführt und an gut sichtbaren Stellen angebracht worden. Einige Inschriften rahmen ornamentale Bänder oder zeigen direkt unter ihrer letzten Zeile ein Emblem in Form eines Schiffchens. Teilweise überlagern jüngere Bilder ältere. An einigen Stellen verdarb oder löschte man Inschriften sorgfältig, um an derselben Position eine andere anzubringen. Die Wand gibt ganze Dialoge und Auseinandersetzungen bis hin zu gegenseitigen Beschimpfungen wieder. In zahlreichen Inschriften ruft man Götter, meist Aphrodite und Apoll an. Die Namen der beiden Götter befinden sich immer neben Schiffsbildern oder Inschriften, die sich auf das Meer beziehen. Sie präsentieren sich auf der Wand aus Nymphaion als Beschützer der Seefahrer. Darüber hinaus füllen die Wandfläche unzählige Namen, u. a. die der Könige Pairisades und Satyres Pairisades, und verschiedenartige Zeichnungen wie Menschen, Tiere, Reiter, Jagd- und Kampfszenen u. s. w. Neben flüchtigen Darstellungen existieren auch meisterhaft ausgeführte Bilder, z. B. das zweier springender, einander zugewandter Ziegentiere kombiniert mit einem dritten darunter befindlichen Ziegentier (Taf. 41.3). Besonders sorgfältig ist auch ein Pferd gezeichnet, das eine Inschrift wie einen Wagen hinter sich herzieht. Unter den bildlichen Darstellungen überwiegen die ca. dreißig segelnden Kriegs- und Handelsschiffe. Das größte nimmt die gesamte Breite der oberen gelben Stuckschicht auf einer Länge von 1,20 m ein (Taf. 41.1). Die Abbildung dieses Schiffes ist sehr detailgetreu in Bezug auf äußere Gestalt, Ausstattung im Inneren und Dekoration: Unterhalb des wellenförmig angegebenen Wasserspiegels befindet sich der

³²⁷ In hellenistisch-römischer Zeit sind Eros-Figuren meist geflügelt und entwickeln sich in der römischen Ikonographie zum Genrebild der Eroten – A. Greifenhagen, *Griechische Eroten* (1957); Beispiele zeigt u. a. der Fries in der sog. Mysterienvilla von Pompeji aus dem 2. Viertel des 1. Jh. v. Chr. – Scheibler 116, Abb. 51.

³²⁸ S. Fußn. 326

³²⁹ Die Wandgliederung wurde im Kapitel 4.3 als Sonderfall besprochen.

gerundete Kiel, am Bug der Metallrammsporn, der in eine hoch emporragende Akropostolis mit dem Profil eines bärtigen Mannes übergeht. Unterhalb der Akropostolis erscheint ein kleiner Distylos. Das Heck endet in einem Schild mit Hahnenschwanz. Beiderseits sind die Steuerruder zu sehen mit dreireihigen, schachbrettförmigen Ruderöffnungen. An Dekor kommen Rundplastiken in Form von Pferdeprotomen und Schwanenköpfen, am Bug eine gerahmte Darstellung der Dioskuren mit Spitzkappe und Pferd vor. Der Schiffsname „Isis“ befindet sich direkt über dem Dioskurenbild. Das Heck ziert ein weiteres ägyptenbezogenes Element – ein schuppenförmiges Papyrus-Ornament. An der Stelle von Mast und Segel sitzt ein Riesenvogel mit einem Dreizack in den Krallen. Diese beschriebene Wanddekoration ist Ergebnis einer nur auf Fragment-Funden beruhenden und äußerst umstrittenen Restaurierung³³⁰, weshalb sich eine Interpretation der gesamten Wand und speziell der Isis-Darstellung als schwierig gestaltet. Bei jetzigem Forschungsstand bleibt unklar, ob zwischen den einzelnen Figuren und Szenen inhaltliche Zusammenhänge bestehen und ob sie eventuell historische Ereignisse aus der Entstehungszeit der Malerei zu Beginn des 3. Jh. v. Chr. zeigen³³¹.

Deckenbilder

Die Felder der gemalten Kassettendecke von Kat. Nr. w3 füllen neben floralen und ornamentalen auch figürliche Motive (Taf. 34)³³². Darunter befinden sich Männer- und Frauenköpfe, denen die Ausgräber porträtartige Züge zuschreiben, sowie kleine nicht identifizierbare Szenen mit Menschen und Tieren. Die Ausgräber weisen ohne jegliche Erläuterungen die Porträts dem Hausherrn und seiner Familie zu, die übrigen Bildfelder sollen Szenen aus dessen Leben oder mythologischen Inhalts zeigen. Bisher existieren leider nur vorläufige Publikationen der Ausgräber über das Grab von Ostrousha Kat. Nr. w3 und seine Malereien³³³, die über o. g. hinaus keine genauen Angaben oder Beschreibungen der Motive bieten. Analysen, Vergleiche mit Deckengestaltungen anderer Regionen und Schlussfolgerungen zu ikonographischen Fragestellungen müssen deshalb zu einem späteren Zeitpunkt erfolgen.

³³⁰ S. Literaturangaben im Katalogeintrag n1.

³³¹ Von dieser Annahme gehen die Ausgräberin N. Grač, Ein neuentdecktes Fresko aus hellenistischer Zeit in Nymphaion, in: *Skythika* (1987) 87-95 und J. G. Vinogradov, Der Staatsbesuch der 'Isis' im Bosporus, *AncCivScytSib* 5, 1998, 271-302 aus. Letzterer sieht hier symbolisch die Ereignisse des bithynischen Erbfolgekrieges (255/54 v. Chr.) abgebildet. Allerdings stützt er sich auf die umstrittene Restaurierung und betrachtet Symbole als zusammengehörig, die von unterschiedlichen Personen und aus verschiedenen Zeiten stammen.

³³² Zu Aufbau und Gliederung der Kassettendecke s. Kat. Nr. w3; Der Aufbau der Kassettendecke entspricht den im Hellenismus üblichen Konstruktionen. – Zu deren Entwicklungsgeschichte und Beispielen s. K. Tancke, *Figuralkassetten griechischer und römischer Steindecken* (1989); zu den nicht-figürlichen Motiven s. Kapitel 5 zur ornamentalen Malerei.

Von den figuralen Darstellungen sind außer den hier Abgebildeten keine Bilder publiziert. Ein Zugang zum Grab war der Verfasserin auf Grund lokaler Publikationsrechte und -absichten nicht möglich.

³³³ G. Kitov, Un tombeau-mausolée thrace résemment découvert près de Chipka dans la région de Kazanlak, *Art in Bulgaria* 7, 1993, 2-5; ders. - M. Krasteva, The Thracian Cult Complex in the Ostrousha-Tumulus near Shipka, *Talanta* XXVI-XXVII, 1994-95, 7-28; J. Valeva, Tombeaux monumentaux thrace et macédoniens, *Problèmes de l'art*, 1994.3, 55-62.

Die Abschlußplinthen der Decken von Kat. Nr. n2 (Taf. 52.1) und n7 (Taf. 52.2) schmücken völlig andersgeartete Malereien – jeweils ein frontales Frauengesicht. Die Malerei auf der Platte von Kat. Nr. n2 ist heute fast vollständig verblasst, die Platte des Kragsteingewölbes von Kat. Nr. n7 ist verschollen. Von beiden existieren jedoch Aquarellzeichnungen³³⁴. Die Platte aus dem "Bolschaja Blisniza" Kurgan Kat. Nr. n7 gibt das Brustbild einer Frau in der Frontalen wieder. Mit einer Hand greift sie in den Schleier, die andere hält einen Strauß Blumen. Ihr ovales Gesicht prägen große Augen sowie ein kleiner, markanter Mund. Das gewellte Haar mit dem Mittelscheitel ist nach hinten geführt. Sie trägt eine Perlenkette, am linken Ohr einen knopfförmigen Ohrring. Radial angeordnete Blumen in Rot, Gelb, Weiß rahmen ihren Kopf. Auf Kat. Nr. n2 ist der weibliche Kopf allein abgebildet, die Hände fehlen. Die übrigen Unterschiede und Gemeinsamkeiten waren bereits Gegenstand des Kapitels zu den stilistischen Besonderheiten³³⁵. Für motivische und stilistische Parallelen außerhalb der Untersuchungsregion sei kurz auf die unteritalische Vasenmalerei verwiesen, wo vereinzelt frontal dargestellte Gesichter als Halsmotiv auf Gefäßen auftreten³³⁶; der Frauenkopf auf den Gewölbesteinen erinnert mit seinem betont schweren Untergesicht und dem geschlossenen Umriss an andere Köpfe wie den der Rankenfrau von der Attasche der Schale aus Chertomlyk³³⁷. Die Frau von Kat. Nr. n7 wird seit ihrer Auffindung als Demeter interpretiert. Außer den Blüten verweist kein Indiz der Darstellung auf diese Benennung. Demeterdarstellungen ohne Attribute wie Ähren und Fackel sind in der antiken Ikonographie sehr ungewöhnlich³³⁸. Erschwerend kommt hinzu, dass sich die Göttinnenbildnisse (z. B. Demeter – Agrimaspa – Aphrodite Ourania) in der nördlichen Pontusregion z. T. so stark ähneln, dass eine eindeutige Identifikation allein anhand der Abbildung, ohne Existenz erklärender Attribute, nicht immer möglich ist³³⁹. Für eine Interpretation der weiblichen Gestalt als Demeter würde hingegen die Existenz späterer entsprechender, motivisch abgewandelter Bildnisse an Decken u. a. im Grab des Alkimos (Kat. Nr. n2)³⁴⁰ und dem o. g. nordpontischen römerzeitlichen Demeter-Grab sprechen, bei letzterem mit der Namensbeischrift MHTHP und der Darstellung des Raubes der Persephone auf den Wänden (Taf. 52.3; Taf. 53).

³³⁴ Rostovzeff 1914 Taf. VIII. XLVIII,1. XLIX. L.

³³⁵ S. Kap. 6.1.

³³⁶ RVAp II, Taf. 166, 3. 295. 351, 1. 373,6.

³³⁷ L. Byvanck-Quarles von Ufford, BABesch 30, 1955, 52 ff. Abb. 14. 15.

³³⁸ Zur allgemeinen Demeterikonographie s. E. Simon, Die Götter der Griechen (1969).

³³⁹ Y. Ustinova, Aphrodite Ourania of the Bosphorus: The Great Goddess of a frontier Pantheon, Kernos II, 1998, 209-226; dies., The supreme Gods of the Bosphorus: Celestial Aphrodite and the Most High God (1999).

³⁴⁰ Rostovzeff 1914, 161-169 Taf. XLVIII, 1. XLIX. L.; T. A. S. Tinkoff-Utechin, Ancient Painting from South Russia: The rape of Persephone at Kerch, BICS 26, 1979, 13-26; wegen der Ähnlichkeit mit der Frauenkopfdarstellung im Grab II des "Bolschaja Blisniza" Kurgans sollen hier Beschreibung und Diskussion der letzteren genügen.

Eine nicht figurale Malerei zierte die Decke im Hauptraum des Grabes im Wasjurinaberg Kat. Nr. n8 (Taf. 49.1). Auf Grund ihrer Einzigartigkeit im Untersuchungsgebiet wird sie an dieser Stelle mit berücksichtigt. Leider war die Malerei bereits zur Zeit der Veröffentlichung von Rostovzeff's Werk 1914 nicht mehr erhalten. Die darin publizierten Aquarellzeichnungen und Photographien überliefern jedoch eine genaue Vorstellung von der malerischen Gestaltung der Wände und der Decke³⁴¹. Die aus Kalksteinplatten gefügte Gewölbedecke in Form eines Halbzylinders schmückt ein geschlossenes blaues Feld, welches von einer breiten ziegelroten Bordüre gerahmt wird. An den vier Enden der roten Bordüre ist je eine fasrige Quaste (ebenfalls in Rot) zu erkennen. Die Grenze zwischen blauem und rotem Feld wird an den Längsseiten von einer Reihe kurzer, breiter Vorsprünge, einer Art Türmchen, markiert, an den Kurzseiten von einer Reihe länglicher, nach außen spitz zulaufender „Fransen“. Besonders das Türmchen-Motiv erinnert stark an bekannte Textilarbeiten, wie Teppiche o. ä. Entsprechende Funde sowohl aus dem griechisch geprägten als auch aus dem östlich-orientalischen Raum belegen bereits für die vorhellenistische Zeit die Nutzung von Teppichen und Textilien als Wand- bzw. Deckenschmuck³⁴². Die Verbindung zwischen diesem Motiv in Malerei und Mosaik und der Webkunst wurde bereits von Studniczka bemerkt und auch später des Öfteren diskutiert³⁴³. In der nördlichen bzw. westlichen Pontusregion und im östlich-orientalischen Gebiet hat sich kein weiteres vergleichbares Beispiel einer Deckenmalerei erhalten, allerdings weist die Deckengestaltung des makedonischen Grabes des Lyson und Kallikles aus der Mitte des 3. Jh. v. Chr. Parallelen auf³⁴⁴. Ein geschlossenes tiefgelbes Feld wird von einer breiten roten Zone gerahmt, die fortlaufend, an allen vier Seiten das Türmchen-Motiv zeigt. Für den altorientalischen Raum belegen bereits Funde aus dem 2. Jt. v. Chr. die malerische Nachahmung von Textilien, die als Wandschmuck dienten (Taf. 69)³⁴⁵.

Die geringe Anzahl an überlieferten Deckenmalereien gestattet keine verallgemeinernden Aussagen zu ihrer chronologischen und typologischen Entwicklung oder zum Verhältnis von Wand- und Deckengestaltung im nördlichen und westlichen Pontusraum, zum Beispiel die Bevorzugung eines

³⁴¹ Rostovzeff 1914, 30-69 Taf. XI, 2. XII-XXV.

³⁴² Reste derartige Textilien fand man u. a. im Kammergrab Gama bei Sedes – Thessaloniki aus dem späten 4. Jh. v. Chr. – N. C. Kotzias, *Ὁ παρὰ το αἰροδρόμιον τῆς Θεσσαλονίκης*, *AEphem* 1937, 866-895; D. Kurtz-J. Boardman, *Greek Burial Customs* (1971) 276; außerdem s. J. Zick-Nissen, *Der Knüpfteppich von Pazyrik und die Frage seiner Datierung*, *AA* 81, 1966, 569-581 mit weiterführender Literatur und Verweisen auf antike Quellen (wie Xenophon, *Cyropaedia* V 5. 7. VIII 8. 15. 16), welche die Herstellung von Teppichen und ihre Verwendung u. a. bei den Thakern, Medern und in Troja erwähnen; S. I. Rudenko, *Drevnejschie v mire chudoschestvennyye kovry I tkani* (1968).

³⁴³ F. Studniczka, *Das Symposion Ptolemaios II. Nach der Beschreibung des Kallixeinos wiederhergestellt* (1914) 51-61; G. Grimm, *Orient und Okzident in der Kunst Alexandriens*, in: *Alex. Aegyptiaca Treverensia I* (1981) 14-17.

³⁴⁴ S. G. Miller, *The tomb of Lyson and Kallikles* (1993) 45 f. Fußn. 57 verweist auch auf weitere an Textilarbeiten erinnernde Malereien in makedonischen Gräbern.

³⁴⁵ Beispielsweise wurde im Palasthof von Mari ein gemalter Bildteppich entdeckt, dessen zentrales Thema die Investitur des letzten Königs von Mari – Zimrilim – zeigt. Am oberen und unteren Rand der Malerei sind deutlich Fransen und Quasten, vergleichbar den Kettfäden eines Teppichs zu erkennen – Taf. 69.

bestimmten Wanddekorationstypus in Kombination mit einer bestimmten Form der Deckengestaltung. Die Wände des Grabes Kat. Nr. n8 mit der Deckenverzierung in der Art eines Teppichs gehören zum Typus III. Kat. Nr. n2 und n7 haben mit den Frauenbildnissen ähnliche Deckenmalereien, aber gleichzeitig sehr unterschiedliche Wanddekorationen – Kat. Nr. n2-Typus IV, Kat. Nr. n7-Typus I.

Zusammenfassend kann festgestellt werden: Stellen nord- und westpontische Malereien die gleiche Thematik dar bzw. vermitteln sie dieselben Inhalte, unterscheiden sie sich erheblich in deren Ausführung, Wahl und Zusammensetzung der einzelnen Motive und Elemente. Maler beider Regionen entlehnen Themen und Motive sowohl aus dem griechisch-makedonischen und allgemein hellenistischen, aber auch aus dem östlich-orientalischen Raum, setzen diese jedoch verschieden und in unterschiedlichen Kombinationen auf völlig eigene Art und Weise um. Die Maler und Auftraggeber der westpontischen Beispiele orientieren sich wie bei der stilistischen so auch bei der thematischen Ausführung stärker an hellenistisch-griechisch-makedonischen Vorbildern als die nordpontischen Künstler. Letztere unterliegen dafür stärkeren Einflüssen aus dem östlich-orientalischen Raum als ihre westpontischen Nachbarn. Teilweise finden Motive Verwendung (wie die Figur des Reiters), die in der gesamten damals bekannten Welt für bestimmte Inhalte als einheitliches, d. h. übliches Darstellungsmittel dienten. Darüber hinaus existieren eindeutige Zeichen für eine gegenseitige Beeinflussung zwischen nord- und westpontischen Gebiet.

7. Zusammenfassung

Die Erhaltungs- und Forschungssituation unter den west- und nordpontischen Wand- bzw. Deckenmalereien spätklassischer bis hellenistischer Zeit stellt sich im Verhältnis zu der anderer Regionen, vor allem der griechischen Gebiete³⁴⁶, wesentlich ungünstiger dar. Trotzdem haben sich im Untersuchungsgebiet ausreichend Malereien in einer über den fragmentarischen Zustand hinausgehenden Form erhalten, die gemeinsam mit den durch frühere Forschungen überlieferten Beispielen ein charakteristisches Bild der malerischen Wandgestaltung im nördlichen und westlichen Pontusraum wiedergeben.

Die Wände unterteilt eine malerische Gliederung in Zonen, deren Anzahl, Reihenfolge und Gestaltung bei den Einzelbeispielen variieren. In diese Gliederungen können florale und ornamentale Motive sowie figurale Szenen eingebunden sein. Letztere schließen sich den Wandmalereien teilweise unmittelbar auf den Lünettenbereichen oder Decken der Räume an.

Die typologische Untersuchung der nord- und westpontischen Wände unter dem Gesichtspunkt des Wandaufbaus lässt eine Unterscheidung in vier Typen unterschiedlicher Dekorationssysteme zu – Zweizonige Wände (Typus I), Einfacher Zonentypus (Typus II), Zonentypus mit architektonischer Gliederung (Typus III), Quaderwandtypus (Typus IV). Die Wandgliederungssysteme vermitteln für den west- und nordpontischen Raum ein relativ einheitliches Bild, d. h. regionale Unterschiede zwischen West und Nord können nur bedingt festgestellt werden: Es fällt lediglich eine Bevorzugung der Dekorationstypen I und IV im nordpontischen Gebiet auf. Des Weiteren weisen die Wände keine Anzeichen für stilistische Veränderungen innerhalb der Wandgliederungssysteme während des relevanten Zeitraumes vom Ende des 4. Jh. v. Chr. bis zum Ende des 1. Jh. v. Chr. / Anfang des 1. Jh. n. Chr. auf. Die Wandgliederungen der Typen I bis IV zählen in mehr oder weniger stark abgewandelter Form zu den üblichen Dekorationssystemen klassischer bis späthellenistischer Räume in Gebäuden der griechischen bzw. griechisch-makedonischen Region, Kleinasien, Alexandriens u.s.w. Die nord- und westpontischen Gliederungssysteme weisen nur gelegentliche Variationen bei der Ausführung einzelner Elemente und darüber hinaus keine Unterschiede zu den entsprechenden Beispielen o. g. Gebiete auf.

Ähnliches gilt für die ornamentalen und floralen Elemente nord- bzw. westpontischer Malereien. Bis auf wenige Ausnahmen existieren für diese in Ausführung und Verwendungszusammenhang vergleichbare Beispiele auf gleichzeitigen Wandmalereien o. g. Regionen. Das heißt, die nord- und

³⁴⁶ Als Beispiel seien hier die zahlreichen Funde der Stadt Delos erwähnt – Bulard, a. O.; Bruno a. O.; Scheibler.

westpontischen Malereien zeigen lediglich Variationen der in anderen Regionen üblichen ornamentalen und floralen Dekoration. Die ornamentalen und floralen Motive auf den nord- bzw. westpontischen Wänden kommen sowohl als Einzelornamente als auch in Friesform vor und sind z. T. in die Wandgliederungen eingebunden. Bei Existenz figuraler Darstellungen dienen sie häufig zu deren Betonung und Rahmung. Hinsichtlich ihrer Ausführung und Platzierung lassen sich kaum Unterschiede zwischen nord- und westpontischen Malereien feststellen: Nur eine bestimmte Kombination ornamentaler Elemente – der Fries, bestehend aus Girlanden und Antefixen – konzentriert sich ausschließlich in der nordpontischen Region. Die ornamentalen und floralen Motive sowohl des nord- als auch des westpontischen Raumes besitzen auf Grund ihrer hauptsächlichlichen Fundorte in Gräbern zum großen Teil einen thematischen Bezug zum sepulkralen Bereich, zu Grabkult, Jenseits- und Unsterblichkeitsvorstellungen, gelegentlich ergänzt durch Bildkürzel für menschliche Tugenden, z. B. den agonalen Erfolg (Kat. Nr. n6, Taf. 46). Auf den Malereien der griechischen und griechisch geprägten Regionen erscheinen diese Motive ebenfalls im sepulkralen Bereich mit vergleichbarer inhaltlicher Bedeutung, aber darüber hinaus mit abweichender Bedeutung in Gebäuden und Räumen nicht sepulkralen Charakters. Demzufolge handelt es sich bei den auf west- und nordpontischen Malereien entdeckten Ornamenten um auch außerhalb der Untersuchungsregion gebräuchliche Motive von polyvalentem Inhalt, deren Deutung vom jeweiligen architektonischen Verwendungszusammenhang und der übrigen Dekoration abhängig ist.

Figurale Darstellungen bilden auf zahlreichen nord- und westpontischen Wand- bzw. Deckenmalereien die zentralen Blickpunkte. Sie zeigen erheblich deutlicher Unterschiede zwischen nord- und westpontischen Malereien und setzen sich wesentlich stärker von den griechischen (und griechisch geprägten) Malereien ab als die Wandgliederungssysteme oder die ornamentalen bzw. floralen Dekorationselemente. Charakteristisch für die stilistische Ausführung der nordpontischen Malereien auf der einen Seite ist ein vorwiegend statischer Gesamteindruck, hervorgerufen durch Verwendung von wenigen unterschiedlichen Figurenansichten und wenigen, schwachen Bewegungsmotiven sowie durch die zahlreiche Figuren und Gesamtdarstellungen prägende Frontalität. Ergänzt wird dies bei den Einzelfiguren mittels einer konsequenten Anwendung der durchgehenden Umrisszeichnung sowie einer erheblichen quantitativen Beschränkung der künstlerischen Mittel zur Wiedergabe von Räumlichkeit (wie Farbabstufungen, Schattenangaben, Schraffuren). Auf der anderen Seite kennzeichnet die westpontischen Maler ein deutliches Streben nach der Wiedergabe von mehr Bewegung und Räumlichkeit bei den einzelnen Figuren, das sie durch eine variablere und vermehrte Anwendung von unterschiedlichen Figurenansichten,

Farbabstufungen, Schraffuren, Schatten-, Lichtangaben u. ä. erreichen. Auch die Kompositionsweise trennt nord- und westpontische Bilder. Während nordpontische Malereien häufig einzelne, voneinander unabhängige Figurengruppen in unterschiedlichen Ebenen des Bildraumes zeigen, entwickeln sich westpontische figurale Szenen ausschließlich in einer Ebene und bieten als beliebteste Variante eine Dreiteilung der Figurenkomposition. Westpontische Kompositionen sind in sich geschlossen und deren Figuren aufeinander, nicht auf den Raum bzw. auf den Betrachter bezogen. Im Gegensatz dazu können nur bei wenigen westpontischen Malereien (z. B. Kat. Nr. n2 und n9) unmittelbare Bezüge zwischen den einzelnen Figuren festgestellt werden. Sie sind in der Mehrheit auf den Betrachter ausgerichtet. Bezogen auf ihre Ausführung sind den nord- und westpontischen Malereien das vereinzelte Vorkommen verschobener Körperproportionen bei menschlichen Figuren sowie die künstlerischen Einflüsse griechischer bzw. griechisch-makedonischer Herkunft gemeinsam. Letztere drücken sich besonders bei den Mitteln zur Darstellung von Räumlichkeit aus und prägen die westpontischen Beispiele in einem erheblich stärkeren Ausmaß als die nordpontischen Malereien. Nordpontische Figurenszenen weisen mit ihrer Linearität und Frontalität intensivere Bindungen zur künstlerischen Tradition des östlich gelegenen parthischen bzw. altorientalischen Raumes auf.

Die figuralen Szenen der nord- bzw. westpontischen Region geben Darstellungen von männlichen und weiblichen Lebenswelten, von kultischen Handlungen, von Gelagen, von Prozessionen, von Kampf und Jagd sowie von mythologischen Geschehnissen wie dem Raub der Persephone und der Geranomachie wieder. Kampf- und Jagdszenen erscheinen nur auf westpontischen Malereien. Mythologische Bilder haben sich nur im nordpontischen Raum erhalten. Zeigen nord- und westpontische Malereien das gleiche Thema, unterscheiden sie sich deutlich in der Umsetzung, d. h. in Komposition, Wahl und Kombination einzelner Motive. Alle vermitteln bestimmte gesellschaftliche und persönliche Normen und geben Auskunft über soziale Strukturen, Weltsicht, Selbst- und Fremdbilder der jeweiligen Künstler oder Auftraggeber. Die gewählten Themen sowohl der erhaltenen west- als auch der nordpontischen figuralen Malereien dominieren vor allem zwei Aspekte: Zum einen die Absicht der Heroisierung bzw. Vergöttlichung des Bestatteten mit Hilfe aus der Heroen-, Götter- und Herrscherikonographie entlehnter Elemente sowie die Demonstration und Verstärkung seines hohen sozialen Status innerhalb einer stark differenzierten Gesellschaft durch Betonung und bildlich-symbolhafte Umsetzung von prestigeträchtigen Dingen und Fähigkeiten bzw. Tugenden wie Reichtum, Vornehmheit, militärischer und agonaler Erfolg; zum anderen Unsterblichkeits- und Jenseitsvorstellungen, d. h. mit dem sepulkralen Bereich verbundene Gedanken.

Bei der Betrachtung der dargestellten Themen und Inhalte sowie der Wahl einzelner Motive kann die oben beschriebene Teilung von einerseits stärker griechisch beeinflussten westpontischen Malereien und den andererseits altorientalische Einflüsse aufweisenden nordpontischen Figurenszenen aufrecht erhalten werden. Allerdings verwischt hierbei die Grenze, da Maler beider Regionen Motive verwenden, die mit vergleichbarem Erscheinungsbild und ähnlicher inhaltlicher Bedeutung auf Denkmälern sowohl des Untersuchungsgebietes als auch der westlich-griechischen und der östlich-orientalischen Region über einen langen Zeitraum gebräuchlich waren. Besondere Aufmerksamkeit verdient in dieser Hinsicht das Reitermotiv. Eine zeitlich umfassendere und Denkmäler übergreifende Untersuchung des in der nord- und westpontischen künstlerischen Tradition beliebten Motivs könnte interessante Erkenntnisse zu bestimmten sozialen und religiösen Vorstellungen sowie zu deren Entwicklung und Veränderung und des Weiteren zu kulturellen und künstlerischen Verbindungen zwischen den im Untersuchungsgebiet siedelnden Völkern liefern. Eine ergänzende Analyse des Motivs auf Denkmälern der benachbarten Regionen und der eventuellen gegenseitigen Transfer- und Rezeptionsprozesse wäre in diesem Zusammenhang sicher sinnvoll und eine m. E. lohnenswerte Erweiterung bzw. Weiterführung dieser Arbeit.

Trotz der Unterschiede zwischen den nord- und westpontischen Malereien vereint diese ein wesentliches Merkmal: Die Verwendung künstlerischer Einflüsse, Motive und Elemente unterschiedlicher regionaler Herkunft. Die nord- und westpontischen Maler übernehmen jene jedoch nicht in deren ursprünglichem Erscheinungsbild und inhaltlicher Bedeutung, sondern wandeln sie entsprechend ihren auf lokalen Vorstellungen und künstlerischen Traditionen beruhenden Bedürfnissen ab und kombinieren sie mit einheimischen Motiven und Elementen anderer Regionen. Auf diese Weise erschließen sich dem Betrachter im nord- und westpontischen Raum Malereien, die während der spätklassischen und hellenistischen Zeit in ihrem Erscheinungsbild einzigartig sind. Die Freiheit im Umgang mit fremden Einflüssen, einem wesentlichen Charakteristikum hellenistischer Kunstäußerungen Griechenlands, Italiens, Kleinasien, Alexandriens u. a., vereint die west- und nordpontischen Wand- bzw. Deckenmalereien wiederum mit der hellenistischen Malerei o. g. Regionen.

Abschließend bleibt zu hoffen, dass die geplante Fortsetzung der Grabungen in der Kasanlakregion neue Wandmalereien ans Tageslicht und die Öffentlichkeit bringt, die das Bild der westpontischen Malerei durch weitere Beispiele ergänzen und möglicherweise verändern sowie neue Erkenntnisse zur Stellung der westpontischen innerhalb der hellenistischen Malerei liefern könnten.

8. Katalog

Der Katalog ist in westpontische und nordpontische Wanddekorationen unterteilt. Die Malereien sind nach ihrem Erhaltungszustand geordnet. Im Fall der schlechter erhaltenen nordpontischen Beispiele ist der Maßstab der Zustand zur Zeit ihrer Auffindung bzw. Publikation. Jede einzelne Malerei wird unter Berücksichtigung folgender Punkte vorgestellt:

- Laufnummer
- Bezeichnung
- Fundort
- Funddatum
- Aufbewahrungsort
- Architektonischer Zusammenhang
- Beifunde
- Allgemeiner Erhaltungszustand der Malerei
- Technik der Malerei
- Beschreibung
- Interpretation
- Typus der Wandgliederung
- Datierung
- Verweisstücke
- Literatur

8. 1 Westpontische Beispiele

Nr.: w1 (Taf. 3; Taf. 11-29)

Bezeichnung: Malereien von Kasanlak

Fundort: in einem Hügelgrab nordöstlich der Stadt Kasanlak (Südbulgarien)

Funddatum: 19. 4. 1944

Aufbewahrungsort: In situ (Weltkulturerbe UNESCO)

Architektonischer Zusammenhang: Kuppelgrab mit rechteckigem Dromos, rechteckigem Vorraum und rundem Hauptraum;

Dromos: 1,95 m Länge + 1,12 m Breite + 2,25 m Höhe, besitzt ein sattelförmiges falsches Gewölbe und zeigt auf allen Wänden bis zum Ende des Gewölbes Malereien;

Vorraum: 2,60 m Länge + 1,80 m Breite, ohne Malereien;

Kuppelraum: bienenkorbformig, mit $\varnothing$ 2,65 m (an der Basis) + 3,25 m Höhe, mit Malereien auf der gesamten Wandfläche bis zur Kuppelspitze; an der Kuppelspitze viereckiger Schlüsselstein mit rundem, pfropfenförmigem Verschlussansatz.

Beifunde: Im Erdreich des Hügels über dem Grabmal: In ca. 1,20 m Höhe vom untersten Punkt des Hügels + 2 m östlich und westlich des Grabmals fanden sich zwei Feuerstellen, um die Reste unterschiedlich großer und verschiedenförmiger Gefäße der einheimischen Keramikproduktion sowie Fragmente importierter schwarzfiguriger Keramik verstreut waren.

Im Vorraum: eine graue, 35 cm hohe Oinochoe, Überreste eines Pferdeskeletts.

Im Kuppelraum: eine 54,3 cm hohe zweihenklige Spitzamphora (diese erinnert in Form und Größe an andere Amphoren, wie sie in vielen thrakischen Gräbern des 5. und 4. Jh. v. Chr. entdeckt wurden.), Bruchstücke einheimischer Töpferwaren, Fragmente einer schwarzfigurigen Vase sowie von einem Aryballos und einer Lekythos, Teile von Schmuckstücken aus Ton, Bein, Blei und Gold, z. B. 140 kleine Goldknöpfchen mit einem $\varnothing$ 1,2 bis 1,6 mm, Teile eines leicht gebogenen eisernen Kampfmessers, eine Lanzenspitze, Reste von Zaumzeug.

Allgemeiner Erhaltungszustand der Malerei: ist auf Grund von Restaurierungsmaßnahmen und Beschränkung der Besucherzahlen gut, d. h. sowohl die Gesamtkomposition als auch die Einzelheiten der Darstellung sind gut nachvollziehbar. Nach Beseitigung der Erdaufschüttung wurde ein Schutzgebäude um das Grabmal errichtet.

Technik der Malereien: Der einfache Grundanstrich der Böden und Wände – Temperatechnik, dekorative und figürliche Malerei - Freskotechnik

Beschreibung:

Dromos:

Wandgliederung und Kolorit: Die Malerei beginnt in Bodenhöhe mit einem weißen Sockel, gefolgt von schwarzen Orthostaten und einer weißen Deckschicht. Daran schließen sich eine Reihe langer, weißer Quader, eine breite (0,63 m) rote Deckschicht sowie am Übergang zum Gewölbe ein breiter ornamentaler Fries, den seinerseits zwei schmale Ornamentstreifen rahmen, an. Im Gewölbe wird die Dekoration an den Längsseiten durch figurale Friese (jeweils 2 m lang, 30 cm breit) fortgesetzt.

Figürliche Dekoration: Den breiten ornamentalen Fries am Gewölbeansatz zieren Ranken- und die schmalen, rahmenden Streifen Architekturmotive.

Der figürliche Fries zeigt auf beiden Seiten zwei gegenüber befindliche Gruppen von Krieger zu Fuß oder Pferd. Die zentrale Position nimmt jeweils eine zweier Gruppe leicht bewaffneter, einander gegenüberstehender Krieger ein. Die übrigen Figuren sind zu beiden Seiten der Mittelgruppen hintereinander aufgereiht.

Die Figuren wurden flächenhaft konzipiert, Menschen und Pferde heben sich in einer Ebene vor dem Hintergrund ab. Die Figuren sind stark vereinfacht und fast alle Details weisen Umrisszeichnung und Schraffuren auf.

Grabkammer:

Wandgliederung und Kolorit: Die Malerei ist an die Form des Kuppelraumes angepasst. Der Wandaufbau gleicht prinzipiell dem des Dromos. Allerdings kommen statt schwarzer Orthostaten weiße vor, die von einem schwarzen Sockel und einer schwarzen Deckschicht eingefasst werden. Der Sockel und die Deckschicht erheben sich jeweils ca. 1 cm über die restliche Wandfläche. Die übrige rote Wandfläche erstreckt sich über 1,06 m Höhe. Oberhalb dieser Fläche folgt ein dreigeteilter Architrav, der sich aus drei grünlichen, mit lichtem Ocker unterlegten Faszien, aus einem Fries von wechselnd angeordneten 12 vierblättrigen Rosetten und 12 girlandengeschmückten Ochsenschädeln und einem lesbischen Kymation zusammensetzt. Die Rosetten sind in ockerbraune Kreise gesetzt und besitzen weiße Konturen, rote und blaue Blätter stehen sich gegenüber. Die

Ochschädel sind in Braun und Ockergelb gehalten, die Girlanden in Hellrot, das Kymation in Rot und Hellblau. Dem Architrav schließt sich im Gewölbe ein figürlicher Fries an, der die gesamte Kuppel umzieht und von einer roten Linie und einem ionischem Gesims (bestehend aus blauem Kymation auf rotem Grund, perspektivisch zahnförmigen Ornament, schnurartigem Ornament in Rot und Weiß, Löwenkopfwasserspeier auf rotem Grund) abgeschlossen wird. Oberhalb des Gesims ist ein weiterer figürlicher Fries angeordnet. Den obersten Teil der Kuppel verschloss eine Steinplatte, die jedoch bei der Freilegung des Grabes zerstört wurde. Die Platte zeigte eine achtblättrige Rosette mit roten, blauen und grünen Blättern sowie einem kleinen roten Kreis in der Mitte.

Bei der gesamten Malerei wurden folgende Farben verwendet: Weiß, Schwarz, Rot, Gelb in vielen Abstufungen über Braun bis Rosa, Blau und Grün.

Figürliche Dekoration: Der untere große Figurenfries trägt eine figurenreiche Komposition. Alle abgebildeten Figuren weisen Umrisszeichnung und Schraffuren zur Betonung von Licht und Schatten auf. Das sitzende Paar zeigt eine intensivere, schimmernde Farbgebung, die durch Übereinanderlegen mehrerer Farbschichten erreicht wurde.

Dieses Paar (Mann und Frau) mit den verschränkten Armen hat die zentrale Position auf dem Fries, direkt gegenüber des Eingangs zur Grabkammer, inne. Vor ihnen steht eine Tafel mit Obst. Zu beiden Seiten nähern sich weitere Figuren, die entweder verschiedene Dinge herbeibringen wie Toilettengegenstände und Wein oder andere wie der Führer der Quadriga, Flötenspielerinnen u.s.w. Der zweite figürliche Fries oberhalb des Gesims ist durch ionische Säulen in drei Flächen unterteilt. Auf jeder Fläche erscheint eine Biga inkl. Wagenlenker. Biga und Wagenlenker sind mit groben Schraffuren nur flüchtig in ihren Umrissen, d. h. ohne genaue Ausarbeitung der Details wiedergegeben.

Interpretation:

Dromos: Beide figürliche Friese zeigen die Begegnung zweier feindlicher Heere, bestehend aus Berittenen und Fußvolk. Die den Mittelpunkt bildenden Krieger der O-Wand sind nicht in einer Kampfsituation abgebildet. Sie gehen mit erhobenen Waffen aufeinander zu. Auf dem W-Fries befinden sich die Hauptkontrahenten eindeutig im Zustand der Bewegung und des Kampfes: der linke Krieger tritt in aufrechter Haltung auf, während der Rechte kniet. Beide richten Stoßlanzen aufeinander und schützen sich hinter Schilden. Die zugeordneten Fußsoldaten und Reiter greifen jedoch nicht in den Kampf ein, sondern stehen sich bewaffnet und gefechtsbereit gegenüber, als würden sie den Ausgang des Kampfes abwarten.

Kuppelraum: Der Hauptfries gibt mit dem sitzenden Paar den heroisierten Verstorbenen mit seiner

Frau wieder und thematisiert Bankett und Aufwartung als ritualisierende Handlungen zur Visualisierung des hohen gesellschaftlichen Status des Paares. Das Wagenrennen im oberen Fries verweist auf agonalen Erfolg (ausführlicher s. Kap. 6.2).

Typus der Wandgliederung: III

Datierung: Ende 4. / Anfang 3. Jh. v. Chr.

Verweisstücke: In Bezug auf die Wandgliederung bestehen Ähnlichkeiten mit den Malereien des westpontischen Grabes von Magliš (Kat. Nr. w5), mit den nordpontischen Malereien aus der 1. Grabkammer im Wasjurinaberg (Kat. Nr. n2), mit den Malereien des sog. Philippsgrabes von Vergina.

Im Gesamten haben die figürlichen Malereien keine Vergleichsbeispiele (für Reminiszenzen, Vergleiche o. ä. im Einzelnen s. Kap. 6.2).

Literatur: V. Mikov, Das antike Grabmal bei Kasanlak (1954) – kurze vorläufige Publikation.

L. Shivkova, Das Grabmal von Kasanlak (1973) – erste umfassende Publikation des gesamten Grabmals mit reichem Bildmaterial.

I. Mazurov, Zur Ikonographie und Semantik der Malereien im Grab von Kasanlak, Pulpudeva 1978, 367-381; J. Valeva, Isobraschenija na schlemove i causia v kasanlakskata grobniza, Problemi na izkustvoto, 1992.2, 19-30 – Publikationen zu einzelnen Aspekten des Grabes und der Malereien.

Nr.: w2 (Taf. 30-32)

Bezeichnung: Malerei von Alexandrovo

Fundort: Im Roshava Chouka Tumulus südwestlich von Alexandrovo

Funddatum: Dezember 2000

Aufbewahrungsort: In situ

Architektonischer Zusammenhang: Kuppelgrab mit langem rechteckigen Dromos, rechteckigem Vorraum und rundem Hauptraum; Dromos und Vorraum sowie Vorraum und Hauptraum verbindet jeweils ein kleinerer Gang;

Dromos: ursprünglich ca. 10 m lang, davon sind 4,5 m erhalten + 1,17 m Breite und Höhe, zeigt auf allen Wänden Malereien;

Vorraum: 1,2 m Länge + 1,85 m Breite + 2,2 m Höhe mit Malereien auf allen Wänden, in die Decke ist eine 0,4 m breite bemalte Platte eingelassen;

Hauptraum: Ø 3,3 m (an der Basis) + Höhe 3,4 m mit Malereien auf der gesamten Wandfläche bis zum Gewölbeende, in das Gewölbe ist ein Abschlussstein eingelassen.

Beifunde: Eventuelle Beifunde wurden noch nicht publiziert.

Allgemeiner Erhaltungszustand der Malereien: Die Malereien im Dromos sind stark beschädigt. Es ist unklar, wie viel Fläche der Seitenwände bemalt war. Nur noch einzelne Figuren sind erkennbar.

Im Vorraum sind die Malereien etwas besser erhalten, aber auch hier fehlen ganze Abschnitte.

Die Malereien im Hauptraum weisen einen besseren Erhaltungszustand auf, weshalb trotz Beschädigungen sowohl die allgemeine Wandgliederung als auch einzelne figürliche Szenen zu erkennen sind.

Einzelheiten zum Erhaltungszustand werden bei Bedarf in der folgenden Beschreibung aufgeführt.

Technik der Malereien: Dekorative und figürliche Malerei - Freskotechnik

Beschreibung:

Dromos:

Wandgliederung und Kolorit: Auf Grund der starken Beschädigungen können dazu keine Aussagen mehr getroffen werden.

Figürliche Dekoration: Am westlichen Ende der nördlichen Wand haben sich Teile einer Kampfszene zwischen einem Fußsoldaten und einem Reiter erhalten. Der Fußsoldat trägt in seiner Linken ein großes rundes Schild und in der Rechten einen leicht nach unten gerichteten Speer. Der Fußsoldat blickt nach oben zu dem sich aufbäumenden Pferd. Das Vorderteil des Pferdes ist noch erhalten, der Rest des Reiters jedoch stark beschädigt. Nacken, Kopf und Vorderbeine des Tieres sind braun. Nase und Stirn zieren Doppelaxtornamente und die linke Wange zwei ellipsenförmige gelbe Apliken. Auf der gegenüberliegenden Wand sind die Fresken noch stärker beschädigt und kaum zu identifizieren. Am westlichen Ende ist im oberen Wandabschnitt ein stehender Soldat sichtbar, der eine kurze rote Rüstung und einen gelben Helm trägt. Sein Kopf ist in nach rechts gerichtetem Profil wiedergegeben. Seinen rechten Arm schützt ein konvexes, ellipsenförmiges Schild. Das Schild ist schwarz und zeigt eine weiße Umrisslinie mit roten Kreisen. Im linken, hoch erhobenen Arm hält der Krieger ein schwarzes Schwert. Vor dem Soldaten scheint sich ein Reiter in weißer Rüstung zu befinden. Dieser blickt geradeaus und zielt mit dem Speer in der erhobenen Linken nach unten.

Vorraum:

Wandgliederung und Kolorit: Trotz der Beschädigungen sind noch einige horizontale Streifen in ihren Umrissen sichtbar. Der unterste Streifen in grauweiß ist 0,3 m hoch. Diesem folgt, wie am Nord- und Süden der Wände erkennbar, ein 0,6 m hoher Streifen mit einer 8 cm breiten vertikalen Linie. Der anschließende Streifen von 0,25 m Höhe trägt Spiralmotive auf schwarzem Hintergrund. Entlang des Firstes zieht sich von N nach S ein breites rotes Band. (Leider geben die Ausgräber nicht die Ausmaße an.)

Figurale Dekoration: In der Zone über dem Eingang zum Hauptraum hat sich eine Figurenszene erhalten. Die Szene umgibt ein weißes Band mit roten Kreisen und einer roten Rahmung. Sie zeigt einen nach rechts gewandten Reiter auf einem hellbraunen Pferd, dessen Vorderbeine und Oberkörper im Sprung aufgerichtet sind. Der Sattel ist schwarz mit goldgelben Verzierungen. Der Reiter trägt eine kurze, ärmellose weiße Rüstung mit rotem Gürtel, dunkelbraune Hosen und gelbe Schuhe. Die Köpfe von Reiter und Pferd fehlen. Der Reiter zielt mit dem Speer in seiner erhobenen Rechten auf einen ihm gegenüber befindlichen Fußsoldaten. Diese barfüßige Figur mit dem großen Schild am ausgestreckten linken Arm ist sehr schlecht erhalten.

Hauptraum:

Wandgliederung und Kolorit: Mehrere horizontale Streifen umziehen die gesamte Wand- und Gewölbefläche des runden Raumes. Der unterste Streifen von 0,16 m Höhe ist glatt ziegelrot gefärbt. Diesem folgen ein 0,68 m hoher Streifen mit stark beschädigter figuraler Komposition, ein 0,26 m hoher, nur z. T. erhaltener Streifen in Rot sowie ein weiterer Streifen in Pompejanisch Rot von 0,88 m Höhe. Der roten Wandfläche schließen sich weitere dekorative Streifen an: Ein ionisches Kyma von 0,07 m Höhe in Blau auf rotem Grund, ein 0,03 m hoher Streifen in Rot und Grauschwarz, ein 0,12 m hoher graublauer Mäander auf Rot und Schwarz, ein 0,015 m hoher gelber Streifen, ein 0,03 m hoher Streifen mit rot-weißen Kreisornamenten sowie ein 0,01 m roter Streifen. Dieser rote Streifen bildet den Sockel für einen figuralen Fries von 0,38 m Höhe. Der nächste Streifen von 0,07 m Höhe zeigt ein lesbisches Kyma in Rot und Grau. Es folgen eine 0,02 m hohe schmutzigweiße Linie und abschließend ein 0,8 m hoher brauner Streifen mit bereits abgenutzter Oberfläche.

Figurale Dekoration: Der untere figurale Fries lässt auf Grund starker Beschädigungen nur noch wenig Details erkennen. Am nördlichen Ende sind drei goldfarbene Gefäße abgebildet, eine große Schüssel, ein Rhyton, eine Situla. Auf der südlichen Seite der Wandfläche erscheinen vier fast symmetrisch konzipierte Figuren. Die äußeren Figuren sind stehend dargestellt, wobei die rechte Person weiße Kleidung mit roten Streifen und die linke rote Kleidung mit weißen Streifen trägt. Die mittleren, wahrscheinlich sitzenden Figuren sind kaum noch sichtbar. Die eine hält eventuell eine Art Szepter.

Der obere figurale Fries zeigt trotz der Schäden Szenen mit Menschen und Tieren vor hellem Hintergrund. Über dem Eingang ist eine Hirschjagd dargestellt. Der Hirsch bewegt sich nach links und wendet den Kopf zurück. Er wird von drei Hunden angegriffen: ein Schwarzer beißt in seinen Nacken, ein zweiter Schwarzer befindet sich auf seinem Rücken, ein Weißer beißt in sein linkes Hinterbein. Um die Tiergruppe sind mehrere Personen angeordnet. Links befindet sich ein Fußsoldat, rechts ein Reiter in Profilansicht und hinter diesem ein weiterer Fußsoldat in nach links orientierter Profilansicht mit einem Speer in der erhobenen Rechten. Die anschließende Szene zeigt eine Eberjagd. Der schwarze Eber im Vollprofil ist im Verhältnis zu den übrigen Figuren sehr groß dargestellt. Er bewegt sich nach links. Zwei Speere von nicht sichtbaren Jägern stecken in der linken Schulter und im Hinterteil. Sein Blut tropft auf die Erde. Auf dem Rücken des Ebers sitzt ein rötlicher Hund. Ein weißer Hund scheint in die rechte Hälfte des Körpers zu beißen; der Hundekopf wird vom Bauch des Ebers verdeckt. Links vom Eber befindet sich ein Reiter. Ein weiterer Reiter bewegt sich von der anderen Seite auf den Eber zu. Unter dessen Pferd läuft ein grauer Hund in die gleiche Richtung. Zwischen Eber und einem der Reiter greift ein nackter Mann zu Fuß das Tier an. Dieser schwingt eine Doppelaxt mit beiden Händen über dem Kopf. Der Eberjagd folgt eine Szene,

bestehend aus einem Hirsch, einem schwarzen Hund und einem Reiter. Im Nacken des Hirsches steckt ein Speer unbekannter Herkunft. Aus der Wunde fließt Blut über dessen linke Schulter. Unter dem Hirsch trinkt der Hund das Blut, während der Reiter unmittelbar dem Hirsch folgt. Bei der anschließenden letzten Szene handelt es sich wiederum um eine Eberjagd. Der nach links laufende Eber ist bereits am Nacken verwundet. Hinter ihm befinden sich ein Reiter, vor ihm ein Fußsoldat bewaffnet mit Speer und Messer und ein brauner Hund sowie ein braunweißer Hund über seinem Hinterteil.

Der Abschlussstein der Decke zeigt eine Doppelaxt, die im O von roten und im W von schwarzen Linien umgeben ist.

Interpretation: Alle erhaltenen Szenen der figuralen Friese von Dromos, Vorraum und Hauptraum führen Kämpfe oder Jagd vor. Diese äußerst prestigeträchtigen Beschäftigungen verweisen auf den hohen sozialen Status des Bestatteten.

Ein großer Teil der Figuren aus Dromos, Vorraum und Hauptraum unterscheiden sich zwar in Frisur und Körperhaltung, ähneln aber einander in Kleidung, Gesichtsausdruck und Profildarstellung enorm. Besonders deutlich wird dies im oberen Figurenfries des Hauptraumes. Drei der vier abgebildeten Szenen zeigen das Gleiche: Ein Tier wird von einem Reiter und einem Fußsoldaten gejagt. Alle drei Reiter besitzen dieselben speziellen Gesichtszüge. In der ersten Szene, der Hirschjagd, gleicht auch der Fußsoldat in seinen Gesichtszügen diesen Figuren. Dies führt die Ausgräber zu der Vermutung, es handele sich immer um die gleiche Person, den Grabinhaber und eine einflussreiche Persönlichkeit.

Der untere Figurenfries des Hauptraumes entzieht sich auf Grund des schlechten Erhaltungszustandes einer Interpretation.

Im Text wird ausführlicher auf die dargestellten Themen und deren Interpretation eingegangen.

Typus der Wandgliederung: Die Wandgliederung des Dromos konnte auf Grund des schlechten Erhaltungszustandes nicht rekonstruiert werden.

Vorraum und Hauptraum – Typus II

Datierung: evtl. 2. Hälfte des 4. Jh. v. Chr.

Verweisstücke: Ähnlichkeiten bestehen in Bezug auf die Wandgliederung mit den Malereien im ersten Raum des westpontischen Grabes von Magliš (Kat. Nr. w5), mit den Malereien des westpontischen Grabes im Sarafova Mogila (Kat. Nr. w7), mit den Malereien der nordpontischen

Gräber Kat. Nr. n6 nahe Kertsch sowie Kat. Nr. n13 auf Taman.

Die Kampfszenen des Grabes sind in ihrem allgemeinen Erscheinungsbild den gleichzeitigen Kampfdarstellungen des griechischen, griechisch-makedonischen sowie griechisch geprägten Raumes vergleichbar. Gleiches gilt auch für die Jagdszenen, die hinsichtlich der abgebildeten Thematik und Anordnung der Figuren in Gruppen u. a. im Fries der Fassade des sog. Philippgrabes von Vergina ein Vergleichsbeispiel besitzen. Die, trotz der erwähnten Ähnlichkeiten, bestehenden Unterschiede zwischen dieser westpontischen Malerei und den o. g. Malereien sind Gegenstand des Kap. 6.

Literatur: G. Kitov, A newly found Thracian tomb with frescos, *Archaeologia Bulgarica* V, 2001.2, 15-29 – vorläufige Publikation der Malereien durch den Ausgräber; ders., New Thracian Frescoes from Bulgaria, *Minerva* 13,3, 2002, 42-45; ders. Novi nabljudenija v Aleksandrovska tona. (New observations in the Alexandrovo tomb) *Arheologija* (Sofia) 45,1/2, 2004, 42-51.

Nr.: w3 (Taf. 4-5; Taf. 33-34)

Bezeichnung: Malerei des Ostrousha-Grabes

Fundort: Im Zentralgrab des Ostrousha-Tumulus (nahe Shipka)

Funddatum: 1993

Aufbewahrungsort: In situ

Architektonischer Zusammenhang: Sarkophagähnliche Grabkammer auf einem dreistufigen Unterbau in baulichem Zusammenhang mit 5 weiteren Räumen eines Kultkomplexes bzw. Grabmausoleums an der südlichen Peripherie des Tumulus gelegen; 4,25 m Länge + 5,34 m Breite, wahrscheinlich mit Spitzgiebeldach. Ursprünglich waren sowohl Wände als auch Decke mit Malereien bedeckt.

Beifunde: In den vorläufigen Publikationen (s. Literaturangabe) werden von den Funden nur ein Silberdioblos aus Apollonia (um 350-340 v. Chr.) sowie zwei Bronzemünzen Philipps von Makedonien (eine geprägt zu seinen Lebzeiten, die andere posthum) explizit genannt.

Allgemeiner Erhaltungszustand der Malereien: Grabräuber des 4. Jh. n. Chr. nahmen die Goldverzierungen von den Wand- und Deckenmalereien ab, wodurch schwere Beschädigungen entstanden sind. Andere Malereien wurden in frühbyzantinischer Zeit auf Grund der Inaktzeptanz von heidnischen Motiven und Menschendarstellungen völlig zerstört. Aus diesem Grund können die Wandmalereien nicht mehr rekonstruiert werden. Die Deckenmalereien sind ebenfalls beschädigt, aber die Gesamtkonzeption sowie einzelne Darstellungen sind noch nachvollziehbar. Die Darstellungen direkt am Eingang sind nicht mehr erhalten.

Technik der Malereien: Alle erhaltenen Malereien in Freskotechnik

Beschreibung:

Wandgliederung und Kolorit: Die Decke zielt die malerische Imitation einer aus Holzbalken bestehenden Kassettendecke in den Farben Schwarz, Weiß, Rot, Gelb in vielen Abstufungen, Blau und Grün. Die geschlossene geometrische Komposition konzentriert sich um einen großen Kreis in

der Mitte. Den Kreis umgeben zwei versetzt angeordnete Quadrate. Die Ecken des inneren Quadrates berühren die Mittelpunkte der Seiten des Äußeren. Auf diese Weise entstehen dazwischen acht dreieckige Felder. Die inneren Dreiecke sind kleiner als die äußeren. Nach O und W ca. 10 cm näher zum Boden befinden sich zwei Gruppen von je drei Quadratfeldern (14 x 14 cm). An der Peripherie sind auf der Höhe von weiteren 10 cm näher zum Boden zweiundzwanzig zusätzliche Quadratfelder (18 x 18 cm) angeordnet und von O nach W fünf Quadratfelder der gleichen Größe (bei beiden Seiten wurden die Eckfelder mitgezählt). Den im schiefen Winkel angelegten Übergang vom flachen Quadratinneren zum Balken bedeckt gewöhnlich ein ionisches Kyma. Seitlich und unterhalb der Balken treten schmale Friese mit geometrischen und floralen Ornamenten auf, die jedoch nicht immer genau entzifferbar sind. Einige scheinen mit einer Art halbdurchsichtigem Film bedeckt zu sein.

Figurale Dekoration: In dem Kreisfeld war wohl eine Sonne dargestellt, worauf noch vorhandene Goldreste schließen lassen. Die Dreieckfelder füllen Szenen mit Menschen und Tieren sowie florale Ornamente, z. B. ein Frauenkopf, Reste eines Fisches oder eines Drachens. Die zwölf kleinen Rechtecke zeigen Rosetten, Männer- und Frauenköpfe; in den Eckquadraten ist jeweils eine 16-blättrige Rosette mit roten und grünen Blättern auf dunkelblauem Hintergrund abgebildet. Bei der äußeren Dreiergruppe der Quadrate flankieren Rosetten ein Frauenporträt, bei der inneren zwei Frauenporträts ein Männerporträt. Die übrigen Felder weisen schlecht erhaltene Szenen von Tierkämpfen sowie Szenen mit menschlichen Figuren auf.

Interpretation: Die Ausgräber gehen vorläufig davon aus, dass die kleineren Quadrate die Porträts des Bestatteten und seiner Familie zeigen und die größeren Szenen aus seinem Leben oder solche mythologischen Inhalts. Eventuell könnte es sich bei der Darstellung des auf seiner Keule ruhenden Mannes mit dem Fell auf den Schultern um Herakles handeln.

Typus der Wandgliederung: Keine Typenzuordnung möglich, da sich keine Wandgliederung erhalten hat.

Datierung: 2. Hälfte des 4. Jh. v. Chr.

Verweisstücke: Die Ausgräber verweisen ohne Erläuterung und genaue Benennung auf stilistische Ähnlichkeiten der figürlichen Malerei zu den Malereien von Kasanlak Kat. Nr. w1, die jedoch auf Grund der bisher unzureichenden Publikationslage nicht nachvollzogen werden können.

Literatur: G. Kitov, Un tombeau-mausolée thrace récemment découvert près de Chipka dans la région de Kazanlak, *Art in Bulgaria* 7, 1993, 2-5; ders.-M. Krasteva, The Thracian Cult Complex in the Ostrousha-Tumulus near Shipka, *Talanta* XXVI-XXVII, 1994-95, 7-28; J. Valeva, Tombeaux monumentaux thrace et macédoniens, *Problèmes de l'art*, 1994.3, 55-62 – es handelt sich ausschließlich um vorläufige Publikationen des gesamten Grabkomplexes inkl. der im Zentralgrab enthaltenen Malereien.

Nr.: w4 (Taf. 6; Taf. 35-38)

Bezeichnung: Malereien von Sveštari

Fundort: In einem Hügelgrab „Ginina Mogila“ einer Nekropole nahe des Ortes Sveštari

Funddatum: Herbst 1982/83

Aufbewahrungsort: In situ

Architektonischer Zusammenhang: Das Grab liegt im SÖ-Teil des Tumulus und besteht aus Dromos und drei fast quadratischen Kammern mit halbzylindrischer Decke.

Dromos: 4,01 m Länge + 1,88 m Breite + 2,28 m Höhe;

Vorraum: 2,39 m Länge + 2,44 m Breite + 3,35 m Höhe;

Seitenraum: 2,11 m Länge x 2,14 m Breite + 3,04-3,08 m Höhe;

Grabkammer: Quadratisch 3,32 m + 4,45 m Höhe

In der Grabkammer befinden sich an der NO-Wand ein steinernes Bett und an der NW-Wand ebenfalls ein steinernes Bett, umgeben von einem Naiskos. Die Malerei ist auf der Lünette über die gesamte Länge der NW-Wand (2,50 m + 0,65 m Höhe) angebracht.

Beifunde:

in der Aufschüttung: Feuerstellen, Tierknochen, Überreste des Zierbesatzes von Pferdezaumzeug aus Gold und Bronze, Überreste bronzener und eiserner Pfeilspitzen sowie von Eisennägeln;

Dromos: Fragmente von einfacher Keramik, Knochen kleiner Tiere;

Vorraum: Eine Amphora, Überreste des Zierbesatzes von Pferdezaumzeug aus Gold und Bronze, Fragmente zweier weiblicher Tonstatuetten, Knochen kleiner Tiere, u. a. von Hunden und Schweinen, Skelette von drei Pferden, von einem Mann und einer Frau;

Seitenraum: Überreste des Zierbesatzes von Pferdezaumzeug aus Gold und Bronze;

Grabkammer: Skelett eines älteren Mannes, umgeben von den Resten eines Bronzespiegels, einem szepterähnlichen eisernen Objekt, einem Eisenmesser, einer eisernen Strigilis, einem Tonbalsamarium, einer Tonlampe; ein zweites Skelett, umgeben von den gleichen Dingen, außer dem Spiegel, den Tonfragmenten und der Lampe

Allgemeiner Erhaltungszustand der Malerei: Die Malerei ist auf Grund der Errichtung eines

Schutzgebäudes relativ gut erhalten. Die beiden Außenfiguren sind stark verblasst.

Technik der Malereien: Es handelt sich um Fresken. Die Figuren besitzen eine Umrisszeichnung und erscheinen ähnlich einer graphischen Zeichnung in Dunkelblau und Schwarz. Die Malerei ist unvollendet und nicht mehr in Farbe ausgeführt worden.

Beschreibung: Figurale Dekoration: Im Zentrum der Komposition steht eine fast in die Frontale gedrehte Frau. Ihr linker Arm ist leicht geknickt. Die linke Hand greift in den Chiton. Im rechten, nach vorn gestreckten Arm hält sie einen Kranz. Gegenüber der Frau befindet sich ein Reiter in Profildarstellung. Dieser fasst mit der linken Hand die Zügel und streckt die Rechte nach vorn. Er trägt ein kurzes Gewand mit Chlamys und hinter dem linken Ohr ein Horn. Hinter dem Reiter folgen zwei Männer. Der erste trägt einen Helm und einen langen Speer über der Schulter. Seine rechte Hand ruht an der Schwertscheide. Die zweite Figur ist kaum noch zu erkennen. Hinter der Frau reihen sich vier weibliche Figuren. Der Kopf der ersten ist im Profil abgebildet, während ihr Körper in Frontalansicht erscheint. Sie trägt eine Toilettenschachtel und eine Oinochoe. Der Kopf der Zweiten befindet sich ebenfalls im Profil, der Körper in $\frac{3}{4}$ -Ansicht. Diese bringt eine halb geöffnete Schmuckkassette. Die dritte wendet sich in heftiger Bewegung mit dem Körper zurück zur letzten Figur der Komposition, blickt aber auf das Geschehen im Zentrum und hält mit beiden ausgestreckten Händen einen großen Kessel. Die letzte, stark verblasste Figur trägt eine Art Tisch oder Untersatz. Alle weiblichen Figuren sind auf einer Standlinie abgebildet, die wie bei einem Hügel zur Mitte der Darstellung ansteigt.

Interpretation: Die Malerei zeigt die Bekrönung des heroisierten Grabinhabers durch die große Frau direkt vor dem Reiter - die „Göttin“ in Begleitung von Dienerschaft (ausführlicher s. Kap. 6.2).

Typus der Wandgliederung: Es ist keine typologische Zuordnung möglich, da das Grab keine malerische Wandgliederung aufweist.

Datierung: 1. Hälfte des 3. Jh. v. Chr.

Verweisstücke: Die gesamte Darstellung besitzt keine spätklassischen bzw. hellenistischen Vergleichsbeispiele. Kap. 6 äußert sich zu Verwandtschaften der einzelnen Figuren.

Literatur: A. Fol - M. Čičikova - T. Ivanov - T. Teofilov, The Thracian Tomb Near The

Village Of Sveshtari (1986).

Nr.: w5 (Taf.7.1; Taf. 39)

Bezeichnung: Malereien von Magliš

Fundort: In einem Hügelgrab bei Magliš aus einer Nekropole ca. 15 km östlich von Seuthopolis

Funddatum: 1965

Aufbewahrungsort: In situ

Architektonischer Zusammenhang: Grab in der südlichen Hälfte der Aufschüttung gelegen; Gesamtlänge 21,8 m;

Grundriss: Zwei rechteckige Räume ohne Malereien flankieren den Eingang. Dem Eingang folgen hintereinander ein langer Dromos, der rechteckige Vorraum II³⁴⁷, der rechteckige Vorraum I sowie die rechteckige Grabkammer. Vorraum I und die Grabkammer bedeckt ein spitzes, satteldachförmiges Gewölbe. Die Wände aller Räume sind bemalt.

Dromos: 9,15 m Länge + 1,80 m Breite am Grabeingang / 1,70 m Breite am Eingang zu Raum II

Grabkammer: 3,16 m Länge + 2,00 m Breite am Eingang / 2,20 m Breite an der Rückwand

Beifunde: unbekannt

Allgemeiner Erhaltungszustand der Malereien: Die Malereien sind in allen Räumen insoweit erhalten, dass die Wandgliederung nachvollzogen werden kann. Die figürliche Darstellung im Giebeldreieck über dem Eingang der Grabkammer ist stark beschädigt.

Technik der Malereien: Fresken

Beschreibung:

Dromos

Wandgliederung und Kolorit: Die Wände zieren vier horizontale Streifen in Rot, Schwarz, Gelb, Weiß. Der unterste imitiert Orthostate. Maßangaben wurden nicht publiziert.

³⁴⁷ Es wurde das System der Raumbezeichnung mit römischen Ziffern der ersten Grabungspublikationen (s. Lit.angabe u.) übernommen, um Verwirrungen bei späteren Literaturrecherchen zu vermeiden.

Der Vorraum II ist vollständig weiß bemalt.

Vorraum I:

Wandgliederung und Kolorit: Über der 0,13 m hohen rosa Plinthe folgen, ein 0,69 m hoher weißer Streifen, ein 0,13 m hoher Streifen in schwarz sowie ein 0,86 m hohes Band in rot. Den Übergang zum Gewölbe bedeckt ein weißer Streifen.

Grabkammer:

Wandgliederung und Kolorit: Die Wände zeigen einen Sockel, Orthostaten, ein breites rotes Band und einen ornamentalen Fries.

Figürliche Dekoration: Auf dem Fries erscheinen abwechselnd Palmetten und Amphoren. Die Bildfelder auf den Amphoren tragen die Darstellung von Quadrigen oder Bigen.

Im Giebelfeld über dem Eingang ist eine schlecht erhaltene männliche Figur erkennbar.

Interpretation: Die Amphoren mit den Bigen stehen wohl für agonalen Erfolg. Die Palmetten wurden eventuell der Sepulkralsymbolik entlehnt.

Typus der Wandgliederung: Vorraum I – Typus II; Dromos und Grabkammer – Typus III

Datierung: Mitte 3. Jh. v. Chr.

Verweisstücke: Die Malereien im Vorraum I sind hinsichtlich der Wandgliederung mit den Malereien der westpontischen Gräber Kat. Nr. w2, w7 und der nordpontischen Gräber Kat. Nr. n6, n13 vergleichbar. Die Malereien in Dromos und Grabkammer ähneln in Bezug auf die Wandgliederung den Malereien des westpontischen Grabes Kat. Nr. w1, des westpontischen Gebäudes Kat. Nr. w6 und des nordpontischen Grabes Kat. Nr. n8.

Zum Palmetten-Amphoren-Fries existiert kein Vergleichsbeispiel mit dem gleichen Erscheinungsbild. Zahlreiche griechische Wanddekorationen (z. B. im Haus der Tritonen, Oekus AE, auf Delos) zeigen hingegen Palmetten-Friese, meist mit Lotosblüten kombiniert.

Literatur: L. Getov, Magliškata Grobniza (1988) – kurze zusammenfassende Publikation.

Nr.: w6

Bezeichnung: Malerei von Seuthopolis

Fundort: In der „großen Halle“ des sog. Palastes von Seuthopolis

Funddatum: Während der Seuthopolis-Grabung zwischen 1948-1953

Aufbewahrungsort: Unbekannt

Architektonischer Zusammenhang: An der Längsseite des Gebäudes führt ein 40 m x 5 m großer Vorraum ins Innere. Das Innere ist sehr unregelmäßig gestaltet: Den Großteil der östlichen Hälfte nimmt eine „große Halle“ ein – 18 m x 12 m, deren Wände und Decke Malereien zieren. Deren Eingang befindet sich an der Seite des Vorraumes. Das restliche Gebäude ist in drei isolierte Doppelzimmer geteilt. Die Treppe zum zweiten Raum ist im Inneren des mittleren Raumes entdeckt worden.

Beifunde: Steinaltar

Allgemeiner Erhaltungszustand der Malereien: Die Malereien sind nur fragmentarisch erhalten, aber die Grundzüge der Wandgliederung können nachvollzogen werden.

Technik der Malereien: Fresken

Beschreibung:

Gliederung und Kolorit: Der untersten erhaltenen Zone aus schwarzen Orthostaten folgt ein Streifen in Marmorimitation. Die restliche Wand ist glatt rot gefärbt. An der Decke wird weißer Marmor nachgeahmt.

In der Literatur finden sich keine Maßangaben und weiterführende Hinweise.

Interpretation: -

Typus der Wandgliederung: Soweit eine Beurteilung auf der Grundlage der Literaturangaben möglich ist, handelt es sich um Typus III.

Datierung: Ende 4./ Anfang 3. Jh. v. Chr.

Verweisstücke: Soweit eine Beurteilung auf der Grundlage der Literaturangaben möglich ist, kann das Wandgliederungssystem eventuell mit den Malereien von Kasanlak (Kat. Nr. w1), den Malereien aus Dromos und Hauptraum von Magliš (Kat. Nr. w5) und den Malereien des Grabes vom Wasjurinabergs (Kat. Nr. n8) verglichen werden.

Literatur: D. P. Dimitrov – M. Čičikova, The Thracian city of Seuthopolis, BAR Suppl. 38 (1978) – einzige kurze Erwähnung der Malereien im Rahmen eines allgemeinen Berichtes über Seuthopolis.

Nr.: w7

Bezeichnung: Malerei im Sarafova Mogila

Fundort: Im Hügel „Sarafova Mogila“ nahe des Ortes Krun

Funddatum: 27. 09. 1995

Aufbewahrungsort: In situ

Architektonischer Zusammenhang: Dromos mit flacher Decke; rechteckiger Vorraum; rechteckiger Hauptraum;

Alle Räume besitzen Wandmalereien.

In der Literatur fehlen jegliche Maßangaben.

Beifunde:

Dromos: Pferdeskelett, Halbkugeln aus Glas, Silberbeschlag eines Metallkessels, verschiedene Tonrosetten, nicht identifizierbare Teile von Goldobjekten, Fragmente von Eisenwaffen, Teile eines schwarzen Kantharos mit gemalten Streifen an der Öffnung, Bodenstempel von drei großen, schweren Metallgefäßen, an den Wänden Spuren von ihren Griffen, auf einem der breiteren Dekorationsstreifen der Abdruck einer menschlichen Hand.

Allgemeiner Erhaltungszustand der Malereien: In der Literatur keine expliziten Hinweise

Technik der Malereien: Wohl Fresken, in der Literatur keine expliziten Hinweise

Beschreibung:

Gliederung und Kolorit: Im Dromos und beiden Kammern zieren in unregelmäßiger Folge weiße, rosa, purpurne, rote, schwarze und gelbe Streifen die Wände.

Interpretation: -

Typus der Wandgliederung: Soweit eine Beurteilung auf der Grundlage der Literaturangaben möglich ist, handelt es sich um Typus II.

Datierung: 2. Hälfte des 4. Jh. v. Chr.

Verweisstücke: Die Wandgliederung ist eventuell mit dem nordpontischen Grab nahe Kertsch (Kat. Nr. n6), dem nordpontischen Grab auf Taman (Kat. Nr. n13), dem Raum I des westpontischen Grabes bei Magliš (Kat. Nr. w5) und dem ersten Raum des westpontischen Grab nahe Alexandrovo (Kat. Nr. w2) vergleichbar.

Literatur: G. Kitov, Les tumuli royaux dans „La vallée de rois », Orpheus 5, 1995, 5-21; ders. – D. Dimitrova, New discoveries in the Thracian valley of the Kings in the region of Kazanluk, Talanta XXX-XXXI, 19989-99, 31-54 – vorläufige Kurzberichte.

8. 2. Norpontische Beispiele

Nr.: n1 (Taf. 40-41)

Bezeichnung: Schiffsbild

Fundort: Im Raum eines Heiligtums von Nymphaion (nahe Kertsch)

Funddatum: 1982

Aufbewahrungsort: Eremitage

Architektonischer Zusammenhang: Das Heiligtum erstreckte sich mit seinen Baugliedern auf drei Terrassen eines Steilhanges. Das Gebäude stand auf einem hohen Sockel. Die einzelnen Terrassen verbanden mehrstufige Treppen. Auf der obersten Terrasse befand sich ein mit rechteckigen, dicht gefügten Steinplatten ausgelegter Hof, den eine Galerie umzog. Die Reste der Malerei zierten einen der Räume, die den Hof umgaben. Die entsprechende Wand war ca. 5,20 m lang und 2,50-3,0 m hoch.

Beifunde: In den vorläufigen Berichten werden keine Beifunde erwähnt.

Allgemeiner Erhaltungszustand der Malereien: Fragmentarisch; die einzelnen Bruchstücke fand man im unteren Stockwerk. Bisher ist die ursprüngliche Position vieler Fragmente noch unbekannt, aber nach der vorläufigen Restaurierung konnte das allgemeine Erscheinungsbild wiederhergestellt werden. Näheres folgt in der Beschreibung.

Technik der Malereien: Die Wandgliederung und die größte Schiffsdarstellung – Enkaustiktechnik; die restlichen Abbildungen - Ritzzeichnungen

Beschreibung:

Wandgliederung und Kolorit: Die Wand ist in mehrere Zonen unterteilt. Die obere und die untere sind weiß grundiert und stellenweise hat sich ein rosa Anstrich erhalten. Der mittlere Teil der Wand zeigt fünf horizontale Streifen verschiedener Höhe; der obere von 30 cm Höhe ist mit tiefen Purpurkerben ausgeführt und imitiert graue Marmorplatten mit roten, gelben, blauen und weißen

Streifen. Unter dieser Zone befinden sich zwei glatte Bänder in Gelb (47 cm) und Terrakotta-rot (41 cm). Dazwischen liegt ein farbiger 7,5-8,0 cm hoher Fries mit stilisierten Pflanzenornamenten. Den unteren Abschluss bildet ein gelber 16 cm hoher Streifen, der ähnlich dem oberen rustiziert ist.

Figürliche Dekoration: Auf der gesamten Wand sind zahlreiche Zeichnungen und Inschriften ohne erkennbares System verstreut. Einige Zeichnungen fallen durch Genauigkeit und Detailreichtum in ihrer Ausführung auf, während andere ein eher schematisches Erscheinungsbild besitzen. Es kommen u. a. Tierbilder vor, wie zwei springende, einander zugewandte Ziegen inkl. einer dritten darunter angeordneten, ein Pferd in schnellem Lauf, das eine Inschrift wie einen Wagen zieht. Das Bild einer Triere nimmt die ganze Höhe des obersten gelben Gliederungsstreifens auf einer Länge von 1,20 m ein. Am Bug findet sich die Inschrift ΙΣΙΣ. Vor dem Rammsporn ist ein Segelschiff abgebildet. Mehrere andere Schiffszeichnungen verteilen sich über die gesamte Wand.

Inschriften: Es wurden verschiedene Inschriften entdeckt, u. a. solche mit dynastischem Inhalt: Z. B. erscheint der Königsname Pairisades dreimal mit dem Namenszusatz Satyres. Die Inschriften enthalten Angaben über Ausfahrt von Schiffen mit Tag und Monat, über Schuldenrückzahlungen, Anrufungen von Göttern (meist Aphrodite und Apoll), Dialoge, Auseinandersetzungen und gegenseitige Beschimpfungen.

Interpretation: Auf Grund des fragmentarischen Zustandes und der bisher nur vorläufigen Restaurierung der Malerei gestaltet sich eine Interpretation der Darstellungen als schwierig. Die einzelnen Zeichnungen stammen von verschiedenen Personen. Es ist unklar, ob zwischen den Einzeldarstellungen inhaltliche Zusammenhänge bestehen und eventuell historische Ereignisse zur Entstehungszeit der Malerei wiedergeben, wie dies u. a. Grač und Vinogradov vermuteten.

Typus der Wandgliederung: Ist nicht eindeutig einem Typus zuzuordnen – s. Kapitel 3.3.

Datierung: 1. Hälfte des 3. Jh. v. Chr. (Inschriften weisen in die Regierungszeit Pairisades II. 284/83 - 245 v. Chr.)

Verweisstücke: Hinsichtlich der Wandgliederung ähnelt die Wand den Malereien aus dem nordpontischen Grab von Kertsch (Kat. Nr. n6), dem nordpontischen Grab von Taman (Kat. Nr. n13), dem westpontischen Grab von Alexandrovo (Kat. Nr. w2), Raum I des westpontischen Grabes von Magliš (Kat. Nr. w5) und dem westpontischen Grab im Sarafova Mogila (Kat. Nr. w7) – s. Kapitel 3.3.

Zur figürlichen Darstellung sind bisher keine Parallelen bekannt.

Literatur: N. Grač, Ein neuentdecktes Fresko aus hellenistischer Zeit in Nymphaion bei Kertsch, in: H. Franke (Hrsg.), *Skythika. Vorträge zur Entstehung des skytho-iranischen Tierstils und zu Denkmälern des Bosporanischen Reiches* anlässlich einer Ausstellung der Leningrader Eremitage in München 1984 (1987) 87-95 – erster vorläufiger Bericht;

O. Höckmann, Naval and other graffiti from Nymphaion, *AncCivScytSib* 5, 1998, 303-356; J. Vinogradov, Der Staatsbesuch der ‚Isis‘ im Bosporus, *AncCivScytSib* 5, 1998, 273-302 – Publikationen zur Interpretationsproblematik der Malerei.

Nr.: n2 (Taf. 7.1; Taf. 42)

Bezeichnung: Malerei aus dem Grab des Alkimos

Fundort: Grab westlich von Kertsch am Nordhang des Mithridatesberges

Funddatum: März 1867

Aufbewahrungsort: unbekannt

Architektonischer Zusammenhang: Das Grab ist nicht aus Stein gebaut, sondern in die feste Lehmschicht des Bodens gebettet. Stufen führen von der Erdoberfläche zum Eingang, der mit einer großen Platte verschlossen war. Die Grabkammer besitzt in den Seitenwänden je eine große Nische über die gesamte Höhe der Wand und eine Decke in Form eines scheinbaren Schachtelgewölbes. Malereien befinden sich auf allen Wänden, auf der Lünette der Rückwand und im Zentrum der Decke. Der Plan des Grabes (Rostovzeff 1914, 162, Abb. 30) zeigt außer der Grabkammer einen kleinen Dromos, der jedoch in der Literatur nicht erwähnt wird. Maßangaben fehlen ebenfalls.

Beifunde: Keine

Allgemeiner Erhaltungszustand der Malereien: u. a. durch Treffer im II. WK und mehrere Restaurationsversuche 1945, 1950, 1959 stark beschädigt; Farben fast gänzlich verblasst

Technik der Malereien: Fresken

Beschreibung:

Wandgliederung und Kolorit: Direkt am Boden zieht sich ein schmaler Streifen unbekannter Farbe entlang. Diesem folgen ein schmaler marmorierter Sockel mit dunklen Flecken auf braunen Grund sowie fünf Reihen pseudoisodomer brauner Quader mit schwarzen Rahmen. Auf der O- und der W-Wand sind die Sockel- und die Quaderzone durch große Nischen unterbrochen. Über der Quaderzone befindet sich ein breiter Fries, auf dem vereinzelt Girlanden mit kleinen Vögeln abgebildet sind. Es schließt sich ein breiter grüner Streifen an. In der Literatur fehlen Maßangaben.

Über der Nische der W-Wand ist die Inschrift ΑΛΚΙΜΟΣ ΗΓΗΣΙΜΟΥ.

Figürliche Dekoration: Die Lünette der Rückwand zeigt über die gesamte Höhe eine große figurale

Komposition. Über der linken Nische springt ein roter Hirsch nach links über einen großen Baum. Das Zentrum der Darstellung bildet ein 4er Gespann brauner Pferde. Auf dem Wagen mit den weißen Rädern steht ein Mann in rotem Chiton und Chlamys, dessen rechter Arm nach links ausgestreckt und dessen Kopf und Rumpf in die Frontale gedreht sind. Der linke Arm des Mannes umfasst die Taille einer Frau in langem Chiton. Die Frau befindet sich in fast vollständig horizontaler Haltung. Ihre Hände berühren den bekränzten Kopf. Auf der Verbindung zwischen Wagen und Pferd steht ein nackter Mann und hält die Zügel. In der rechten Ecke sind vier Frauenfiguren abgebildet: Eine befindet sich etwas im Hintergrund. Sie kniet neben dem Wagen und sammelt Blumen. Über der Nische wendet sich Eine heftig nach links. Rechts neben der Nische steht eine Weitere nach rechts gewandt. Der Letzteren gegenüber kniet die Vierte. Den mittleren Stein in der Decke ziert ein Frauenkopf in Frontalansicht.

Interpretation: Bei der Darstellung in der Lünette handelt es sich um den Raub der Persephone durch Hades im Beisein ihrer Gefährtinnen. Unsicher ist die Benennung der kleinen männlichen Figur. Sie weist keine Attribute auf, die eine eindeutige Benennung erlauben.

Typus der Wandgliederung: IV

Datierung: Ende 1. Jh. v. Chr./Anfang 1. Jh. n. Chr.

Verweisstücke: In Bezug auf die Wandgliederung ist das Grab vergleichbar u. a. mit den Malereien im nordpontischen Grab des Anthesterios (Kat. Nr. n3), im nordpontischen Grab bei Anapa (Kat. Nr. n5), im Dromos des 1. nordpontischen Grabes vom Wasjurinaberg (Kat. Nr. n8) sowie in den nordpontischen Gräbern nahe Kertsch (Kat. Nr. n4, n9, n10).

Die Lünettenmalerei ähnelt unter motivischen Gesichtspunkten den Malereien im makedonischen „Grab der Persephone“ in Vergina sowie in einem nordpontischen römerzeitlichen Grab (Rost. 1914, 199-226, Taf. LVI-LXII).

Der Frauenkopf in der Decke findet eine Parallele im Grab des „Bolschaja Blisniza“-Kurgans (Kat. Nr. n7).

Literatur: Rostovzeff 1914, 161-169, Taf. XLVIII,1. XLIX. L – erste etwas ausführlichere Publikation des Grabes und der Malerei (außerhalb der stichpunktartigen Erwähnung im Grabungsbericht von 1867 der Kaiserlichen Archäologischen Kommission).

Nr.: n3 (Taf. 8.1; Taf. 43)

Bezeichnung: Malerei im Grab des Anthesterios

Fundort: In einem Grab in Kertsch

Funddatum: Juni 1877

Aufbewahrungsort: Unbekannt

Architektonischer Zusammenhang: Das Grab besitzt nur eine große längliche Kammer mit Nischen an den Seiten- und der Rückwand und mit einem flachem Gewölbe, dessen Höhe sich von der Rück- zur Eingangswand verringert. Der Eingang liegt an der langen N-Seite. Die Malereien zieren alle Wände der Kammer. Ein weiterer Zugang verbindet die Kammer mit einem kleineren Grab unregelmäßiger Form.

In der Literatur fehlen genauere Maßangaben oder Ausführungen zum gezeichneten Grundriss (Rostovzeff 1914, 171, Abb. 31), der noch eine Verbindung der großen Kammer mit einem anderen rechteckigen Raum inkl. dreier Seitenräume zeigt.

Beifunde: Es sind keine Beifunde bekannt, da das Grab kurz nach der Auffindung ausgeraubt worden ist.

Allgemeiner Erhaltungszustand der Malereien: Der Zustand während der Auffindung entspricht dem in der Beschreibung angegebenen. Der heutige Zustand kann wegen des unbekannten Aufbewahrungsortes nicht geklärt werden.

Technik der Malereien: Fresken

Beschreibung:

Wandgliederung und Kolorit: Über einem Paneel bzw. Sockel erstrecken sich pseudoisodome Quaderreihen auf grauweißem Grund. Die einzelnen Quader sind mit schwarzen Linien abgegrenzt. Darauf folgt ein brauner Streifen, gerahmt von zwei schmalen roten Streifen. Maßangaben fehlen in der Literatur.

Über der Nische der W-Wand ist die Inschrift ANΘΕΣΤΗPIOΣ ΗΓΕ/ΣΙΠΠIOYOKAI/KTHΣAMENOS angebracht.

Figürliche Dekoration: Auf der Lünette der Rückwand erscheint eine vielfältige figurale Darstellung. Deren Zentrum nimmt eine in Chiton und Himation gekleidete Frau in Frontalansicht ein. Sie sitzt auf einer Art Thron, die Füße auf einen Schemel gestellt. Zur Rechten der sitzenden Person hat sich eine Figur in weißem Chiton und blauem Himation zur Hälfte erhalten. Daran schließt sich ein großes Zelt von pyramidalen Form an, auf dessen Spitze eine Art Gerüst und eine Lehnstange mit einem Brett am Ende befestigt sind. In der halbrunden Öffnung des Zeltes sitzen zwei Personen auf einem blauen Podest. Von dem weiter rechts angeordneten Baum führt ein langer Speer zur Zeltspitze. Am Baum hängt außerdem ein blauer Köcher mit brauner Einfassung, der einen Bogen beinhaltet. Links neben der Sitzenden stehen ein Mädchen in gleicher Kleidung und ein kleinerer Junge. Dieser ist in $\frac{3}{4}$ -Ansicht wiedergegeben, hält ein Gefäß in der ausgestreckten Hand und wendet sich nach links. Zwischen dem Jungen und der Nische erscheint, wie von oben, ein Reiter auf dunkelbraunem Pferd. Das Pferd hat weiße Flecken auf der Kruppe und der Flanke, ist gesattelt und gezäumt, besitzt aber keine Steigbügel. Das rechte Bein des Reiters ist nach vorn gestreckt. Er trägt lederne Stiefel, Hosen sowie ein in der Taille eingeschnürtes blaues Wams mit weißen Flecken. In der rechten ausgestreckten Hand hält er eine Riemenpeitsche, in der Linken einen Säbel. Links neben der Nische scheint sich ein gleich gekleideter Reiter der beschriebenen Szene zu nähern. In der rechten Hand trägt er eine lange Lanze und führt mit der linken ein zusätzliches Pferd. An der großen Nische links neben diesem Reiter ist ein anderes reiterloses Pferd zur Hälfte dargestellt.

Auf der S-Wand setzt sich die Darstellung direkt mit zwei Pferden und einem Baum fort.

Auf der obersten Quaderreihe befindet sich unterhalb des Zeltes ein leicht nach links gewandter Junge in hellem Wams und heller Hose. Er hält eine rötliche Hydria. Auf dem dreibeinigen Tisch links neben dem Jungen stehen drei kleine Gefäße.

Zwei Quader der obersten Reihe auf der Türseite zeigen je eine Frauenfigur in Frontalansicht mit einem Kerykeion in der Hand.

Interpretation: Die Lünettenmalerei zeigt eine ungewöhnliche Darstellung und Kombination weiblicher und männlicher Lebenswelten, ergänzt durch Zeichen, die auf den Heroisierungsgedanken verweisen.

Die Figur des einzelnen Jungen mit dem Tisch auf dem Wandquader könnte als Bildkürzel für ein Gelage zu Ehren des Bestatteten dienen.

Die beiden übrigen stehenden Einzelfiguren auf den Wandquadern unterstreichen den sepulkralen

Kontext der Grabmalerei.

Typus der Wandgliederung: IV

Datierung: Späthellenistisch 3. Jh. v. Chr.; Ende 1. Jh. v. Chr./ Anfang 1. Jh. v. Chr.

Verweisstücke: In Bezug auf die Wandgliederung bestehen Ähnlichkeiten u. a. mit den Malereien im nordpontischen Grab des Alkimos (Kat. Nr. n2), im nordpontischen Grab bei Anapa (Kat. Nr. n5), im Dromos des 1. nordpontischen Grabes vom Wasjurinaberg (Kat. Nr. n8) sowie in den nordpontischen Gräbern nahe Kertsch (Kat. Nr. n4, n9, n10).

Die gesamte Darstellung hat außerhalb des Untersuchungsgebietes keine Vergleichsbeispiele. Die Szene mit der thronenden Frau und ihren Begleitern und der Jurte erinnert stark an die Darstellung auf der rechten Lünettenhälfte von Kat. Nr. n4 (zu weiteren Verweisen s. Kap. 6).

Literatur: Rostovzeff 1914, 170-182, Taf. LI – erste Publikation des Grabes und der Malerei; ders., *Iranians and Greeks in South Russia* (1922) 160 ff. ; V. D. Gaijdukevič, *Das Bosporanische Reich*, (1971) 432 f. – kurze Diskussionen der Malerei im allgemeinen historischen bzw. kunsthistorischen Zusammenhängen.

Nr.: n4 (Taf. 8.2; Taf. 44)

Bezeichnung: „Begräbnisfeier“

Fundort: In einem Grab bei Kertsch

Funddatum: 6. August 1891

Aufbewahrungsort: Unbekannt

Architektonischer Zusammenhang: Das Grab besteht aus einer großen rechteckigen Kammer mit Malereien an den Wänden, die sich zur Rückwand in Höhe und Breite vergrößert. In der Rückwand befindet sich eine große Nische. In der Literatur fehlen Maßangaben.

Beifunde: Es sind keine Beifunde bekannt, da das Grab ausgeraubt worden ist.

Allgemeiner Erhaltungszustand der Malereien: Der heutige Zustand kann wegen des unbekannten Aufbewahrungsortes nicht geklärt werden. Die von Rostovzeff publizierten Abbildungen geben den Zustand der Malereien zur Zeit ihrer Auffindung wieder. Die Grundzüge der Wandgliederung sind noch erkennbar. Die linke Seite und die Mitte der figürlichen Darstellung in der Lünette der Rückwand sind fast gänzlich verblasst, die Malerei der rechten Seite ist noch erkennbar. Auf der Lünette der Eingangswand erscheinen nur noch in Umrissen zwei Figuren, der Rest einer eventuellen Darstellung ist verloren.

Technik der Malereien: Fresken

Beschreibung:

Wandgliederung und Kolorit: Auf einem 0,35 m hohen marmorierten Sockel erstrecken sich vier Reihen pseudoisodomer Quader. Die flachen Quader sind 0,44 m breit und 0,17 m hoch, die großen Quader 0,44 m breit und 0,35 m hoch. Über der Quaderreihe folgt ein dunkelgrüner Streifen, gerahmt von zwei roten Linien.

Figürliche Dekoration: Auf den Quadern der obersten Reihe sind jeweils zwei gebogene Haken abgebildet. An den Haken hängen abwechselnd Kränze, Girlanden, Zweige und Bänder, z. T. kombiniert mit einer schlecht erhaltenen Frucht, evtl. einem Granatapfel o. ä.

Die Lünette der Rückwand zeigt eine figürliche Darstellung in mehreren Ebenen. In der linken Ecke haben sich in schlechtem Zustand ein Baum, ein kleines Pferd, eine weibliche Figur und die Konturen einer Jurte erhalten. Rechts schließen sich, umgeben von roten Linien, mehrere schlecht erhaltene Figuren an, u. a. eine Frauenfigur in Frontalansicht. Diese sitzt auf einem hohen Sessel mit den Füßen auf einem Schemel. Links daneben steht eine weitere Frau mit einer zylindrischen Schachtel in der Linken. Es folgt die Darstellung einer Wiege mit zwei Kindern. Hinter der Wiege sitzt ein Mädchen und schaukelt sie. In der Ebene dahinter befindet sich ein Bett, bedeckt mit einer Art Teppich. Darauf liegt ein Mann in rötlichem Chiton und blauem Himation. Vor dem Bett steht ein dreibeiniger Tisch mit drei Gefäßen und einem runden Gegenstand. Rechts neben dem Bett steht ein Junge mit einem Krug in der Rechten und einem Tuch über der linken Schulter. Er scheint die Hände des Liegenden zu waschen.

Die Wandnische wird durch die malerische Gestaltung als Hügel mit Blumen in die Darstellung integriert. Auf dem Hügel / der Nische steht ein Kantharos, flankiert von zwei Pfauen. Der rechte Pfau trinkt aus dem Kantharos.

Auf der anderen Seite der Nische befindet sich in der hinteren Ebene ein Reiter mit Lanze und Schwert, der sein rechtes Bein nach vorn streckt. Vor ihm stehen ein Mann, hinter ihm eine Frau und zwei Männer. Diese Figuren sind schlecht erhalten. In der vorderen Ebene flankieren ein Mann und eine Frau in Frontalansicht einen Altar. Die Frau trägt einen Polos, hält in der Linken ein Rhyton und legt die Rechte auf den Altar. Der Mann ist in der gleichen Weise abgebildet und hält in der Rechten wohl zusätzlich eine Patera. Neben dem Mann sieht man eine kleinere Frau mit erhobenen Händen, deren Himation um den Kopf herum aufgebläht ist. Die Darstellung neben der Frau schließen ein Baum, ein Hirsch und ein Zweig mit einem Vogel ab.

Die Lünettenbereiche der Seitenwände zieren äußerst schlecht erhaltene Malereien. Auf der O-Wand, am Eingang der Grabkammer erscheint um einen unklaren Gegenstand (evtl. ein Getreidehaufen) eine Gruppe kleiner gelber Vögel. Bei einem dieser Tiere handelt es sich wohl um einen Hahn. Am Übergang zur Lünette der Rückwand existieren die Spuren zweier um einen Kantharos angeordneter Pfauen (ähnlich der Szene auf der Rückwandlünette). Die Lünette der W-Wand trug wahrscheinlich ebenfalls Darstellungen unterschiedlicher Vögel.

Die Lünette der Eingangswand zeigt sich im W-Abschnitt eine fast verblaßte Frauenfigur, im O-Abschnitt eine nur noch in Umrissen erhaltene männliche Figur.

Interpretation: Die Lünettenmalerei der Rückwand zeigt eine ungewöhnliche Darstellung weiblicher und männlicher Lebenswelten in Kombination mit einer Opferszene, ergänzt durch Zeichen, die auf den Heroisierungs- bzw. Vergöttlichungsgedanken verweisen.

Typus der Wandgliederung: IV

Datierung: 1. Hälfte des 1. Jh. n.Chr.

Verweisstücke: In Bezug auf das Dekorationsschema ähnelt diese Malerei den Malereien im nordpontischen Grab des Alkimos (Kat. Nr. n2), im nordpontischen Grab des Anthesterios (Kat. Nr. n3), im nordpontischen Grab bei Anapa (Kat. Nr. n5), im Dromos des 1. nordpontischen Grabes vom Wasjurinaberg (Kat. Nr. n8) sowie in den nordpontischen Gräbern nahe Kertsch (Kat. Nr. n9, n10).

Hinsichtlich der figürlichen Dekoration lässt sich die Art der Girlandenhängung mit derjenigen der Malerei im Wasjurinaberg (Kat. Nr. n8) vergleichen. Die Szene mit der Jurte und der thronenden Frau inkl. ihrer Begleiter erinnert an die o. g. Szene auf Kat. Nr. n3. Darüber hinaus existiert für die gesamte Malerei kein gleichzeitiges Vergleichsbeispiel (zu Reminiszenzen im Einzelnen s. Kap. 6).

Literatur: Rostovzeff 1914, 183-198, Taf. LII,1. LIII-LV – erste ausführliche Publikation der Malerei.

Nr.: n5 (Taf. 45)

Bezeichnung: Malerei von Anapa

Fundort: In einem Grab nahe Anapa (dem antiken Gorgippia)

Funddatum: 1908

Aufbewahrungsort: -

Architektonischer Zusammenhang: Das Grab besteht aus einem Dromos von 2,04 m Länge + 1,45 m Breite + 2,19 m Höhe mit einem halbzyklindrischen Gewölbe und einem Hauptraum von 3,08 m Länge + 2,13 m Breite an der Rückwand / 2,16 m Breite am Eingang + 2,40 m Höhe. Malereien fanden sich nur im Hauptraum.

Beifunde: Eine flache blaue Glasperle, eine goldene Perle, Reste eines kleinen zylindrischen Schmuckstückes aus Knochen

Allgemeiner Erhaltungszustand der Malereien: Zur Zeit der Publikation von Rostovzeff's Werk war nur noch die Malerei an der Wand rechts des Eingangs erhalten und punktuell die Malerei im Gewölbe. Zum heutigen Zeitpunkt ist die Malerei völlig zerstört.

Technik der Malereien: Fresken

Beschreibung:

Wandgliederung und Kolorit: Dem dunkelroten Paneel von 0,075 m - 0,10 m Höhe folgen vier Reihen liegender Quader mit dunklem Randschlag. Es wechseln sich eine Reihe schmaler Quader mit den Maßen 0,145 m Höhe und 0,71 m Breite und eine Reihe breiter Quader mit den Maßen 0,50 m Höhe und 0,71 m Breite ab. An die Quaderreihen schließen sich ein schmaler weißer, ein etwas breiterer braungrauer und ein grauer Streifen, ein Eierstab auf rotem Grund, ein Mäander in Blau, Weiß, Rot, ein Zahnschnitt und ein weiterer Eierstab an. Diesen letzten dekorativen Streifen am Beginn des Gewölbes krönen kleine Baluster. Das gesamte Gewölbe zeigt Spuren blauer Farbe.

Interpretation: -

Typus der Wandgliederung: IV

Datierung: Die Datierung der Malerei ist unsicher, da weder Beifunde noch Architektur entsprechende eindeutige Anhaltspunkte liefern. Über die malerische Gestaltung und Gliederung der Wand ergibt sich ein möglicher Entstehungszeitraum vom ausgehenden 4. Jh. v. Chr. bis zum ausgehenden 1. Jh. v. Chr. bzw. beginnenden 1. Jh. n. Chr. – dazu s. Kapitel 3.2.

Verweisstücke: In Bezug auf das Dekorationsschema ist diese Malerei mit den Malereien im nordpontischen Grab des Alkimos (Kat. Nr. n2), im nordpontischen Grab des Anthesterios (Kat. Nr. n3), im Dromos des 1. nordpontischen Grabes vom Wasjurinaberg (Kat. Nr. n8) sowie in den nordpontischen Gräbern nahe Kertsch (Kat. Nr. n4, n9, n10) vergleichbar.

Literatur: Očet Imperatorski Archeologičeski Kommissii 1908, 119 f., Abb. 173. 174 – erster vorläufiger Grabungsbericht; Rostovzeff 1914, 83-86, Taf. XXVII,1. XXIX-XXXI – erste ausführlichere Publikation der Malerei.

Nr.: n6 (Taf. 9.1; Taf. 46)

Bezeichnung: Kertscher Grabmalereien von 1908 (Öffnungsdatum)

Fundort: In einem Grab, gelegen am nördlichen Abhang des Mithridatesberges außerhalb von Kertsch und des Vorortes

Funddatum: Grab erstmals gefunden 1891

Aufbewahrungsort: Unbekannt

Architektonischer Zusammenhang: Ein langer, breiter Dromos führt zu einem nur geringfügig breiteren und tiefer gelegenen Hauptraum. Wandmalereien wurden nur in der Grabkammer gefunden.

Dromos: 1,88 m Länge + 1,06 m Breite + 1,16 m Höhe;

Hauptraum: 2,30 m Länge + 1,30 m Breite + 1,38 m Höhe.

Beifunde: Auf dem Boden der Grabkammer fand man eine Leiche mit dem Kopf nach Osten. Diese hielt einen großen Schleifstein und ein eisernes Messer in den Händen. Für das Begräbnis des Verstorbenen sind offenbar die Knochen von vier weiteren Leichen und Gegenstände zu einem Haufen an der Rückwand zusammengeschoben worden. Zu diesen Gegenständen zählen Fragmente rot- und schwarzfiguriger Keramik, vier einzelne Münzen und zwei eiserne Strigili. Eine Pelike stand an der Schwelle zum Grab. Diese Gegenstände werden in der Literatur nicht näher beschrieben.

Allgemeiner Erhaltungszustand der Malereien: Der heutige Zustand kann wegen des unbekannten Aufbewahrungsortes nicht geklärt werden. Die von Rostovzeff publizierten Abbildungen geben den Zustand der Malereien zur Zeit ihrer Auffindung wieder. Die Grundzüge der Wandgliederung sind noch erkennbar.

Technik der Malereien: Fresken

Beschreibung:

Wandgliederung und Kolorit: Über einem weißen 0,31 - 0,36 m hohen Sockel sind ein 0,41 - 0,45 m

hoher roter Streifen und eine 0,04 - 0,045 m hohe weiße Zwischenschicht angeordnet. Diesen folgen ein 0,32 - 0,34 m hoher hellgelber Streifen, ein gelber Vorsprung (ohne Maßangabe) sowie ein weißer Fries, den verschiedene gemalte Gegenstände zieren. An Eisennägeln mit breiten Köpfen hängen unterschiedliche Bänder, Lekythen, Aryballoi, Kränze und eine Strigilis.

Interpretation: Die Kränze und Lekythen fungieren als allegorische Symbole für den sepulkralen Bereich (d. h. für den Grabkult, für Unsterblichkeits- und Jenseitsvorstellungen). Darüber hinaus verweisen die Bildkürzel Aryballos und Strigilis auf den agonalen Erfolg bzw. die athletische Tugend des Bestatteten.

Typus der Wandgliederung: II

Datierung: Letztes Jahrzehnt des 4. / erste Jahre des 3. Jh. v. Chr.

Verweisstücke: Die Wandgliederung zählt zum gleichen Typus wie die Malereien in dem nordpontischen Grab auf Taman (Kat. Nr. n13), dem Raum I des westpontischen Grabes bei Magliš (Kat. Nr. w5), dem ersten Raum des westpontischen Grabes nahe Alexandrovo (Kat. Nr. w2) und dem westpontischen Grab im Sarafova Mogila (Kat. Nr. w7).

Literatur: M. I. Rostovzeff, JdI 24, 1909, 149f. – vorläufiger Bericht; Rostovzeff 1914, 70-82, Taf. XXVI. XXVII,5. XXVIII – erste ausführlichere Publikation der Malerei; E. v. Ernst, Die monumentale Malerei in den Gebieten an der nördlichen Schwarzmeerküste, in: Antike Städte an der nördlichen Schwarzmeerküste (1955) 250 ff. – kurze Beschreibung in einem allgemeinen historischen Zusammenhang.

Nr.: n7 (Taf.9.2; Taf. 47; Taf. 52.2)

Bezeichnung: Malereien aus dem Kurgan „Bolschaja Blisniza“

Fundort: Im 2. Grab des o. g. Kurgans (dieser am Liman Zukur, benachbart dem Kurgan „Malaja Blisniza“)

Funddatum: 1865

Aufbewahrungsort: -

Architektonischer Zusammenhang: Es existiert kein Gesamtplan des Kurgans, der im SW-Teil fünf gemauerte Gräber enthält.

Das zweite Grab besteht aus Dromos von 2,88 m Länge + 1,95 m Breite + 2,84 m Höhe und Grabkammer von 3,36 m Länge + 3,16 m Breite + 3,75 m Höhe bis zum Schlussstein mit gestuftem Gewölbe.

In beiden Räumen fand man Malereien.

Beifunde: Keine

Allgemeiner Erhaltungszustand der Malereien: Das gesamte zweite Grab ist heute nicht mehr erhalten, aber durch die Publikation von Rostovzeff gut überliefert.

Technik der Malereien: Temperatechnik

Beschreibung:

Dromos:

Wandgliederung und Kolorit: Die gesamte Wandhöhe ist einfarbig. Direkt unter dem Gesims, am Gewölbeansatz erscheinen ein gemaltes Profil mit herabhängenden Blättern, ein Band mit Myrtenzweigen auf hellblauem Grund und ein gemaltes Profil mit Blüten.

Hauptraum:

Wandgliederung und Kolorit: Auch in der Grabkammer sind die Wände in einem Ton gefärbt. Den Übergang zum Gewölbe ziert ein Fries mit floralen Ornamenten. Auf rotem Hintergrund werden verschiedene Blüten über liegenden S-Voluten gezeigt. Eine Kelchblüte bildet das Zentrum des

Frieses, zwei weitere Kelchblüten begrenzen ihn. Dazwischen erscheinen Augenpalmetten.

Figurale Malerei: Auf der Abschlußplinthe (1,42 m Länge + 1,07 m Breite + 0,20 m Dicke) der Decke ist in hellen Farben vor blauem Grund ein Frauenkopf in Frontalansicht dargestellt. Die Hände der Frau sind hoch erhoben neben dem Kopf. Im Haar trägt sie einen Blumenkranz, um den Hals ein Halsband und im linken Ohr einen Ohrring. In der rechten Hand hält sie Blumen.

Interpretation: Die Frau auf der Abschlußplinthe hat man gelegentlich als Demeter bzw. Kore bezeichnet (ausführlicher dazu s. Kap. 6.2).

Typus der Wandgliederung: I

Datierung: Ende 4. / Anfang 3. Jh. v. Chr.

Verweisstücke: In Bezug auf die Wandgliederung ist die Malerei mit den Malereien in den nordpontischen Gräbern (Kat. Nr. n11, n12) vergleichbar.

Die Pflanzenmotive ähneln Rankenornamenten am Thron von Vergina. Diese sind jedoch organischer und räumlicher. Die nächsten Parallelen zeigt eine Silberschale aus Chertomlyk (290/80 v. Chr.).

Der Frauenkopf lässt sich evtl. mit dem Kopf der Rankenfrau von der Attasche der Silberschale aus Chertomlyk vergleichen. Eine ähnliche Darstellung befindet sich in der Decke des Grabes des Alkimos (Kat. Nr. n2).

Literatur: Rostovzeff 1914, 11-29, Taf. IV-VI. VII, 2-4. VIII-X. XI, 1 – erste ausführliche Publikation der Malerei; A. Schwarzmaier, Die Gräber in der Großen Blisniza und ihre Datierung, JdI 111, 1996, 105-137 – Publikation aller Gräber des Kurgans inkl. der Inhalte.

Nr.: n8 (Taf. 10.1; Taf. 48-49)

Bezeichnung: Malereien vom „Wasjurina“-Berg

Fundort: Im 1. Grab des Kurgans Wasjurina-Berg, auf der gleichen Erhöhung wie die Kurgane „Bolschaja“ und „Malaja Blisniza“

Funddatum: 1868/69, 1907 zum 2. Mal geöffnet

Aufbewahrungsort: -

Architektonischer Zusammenhang: Zum Eingang des Dromos führt eine breite Steintreppe mit 7 Stufen, die an beiden Seiten von hohen Steinmauern gerahmt ist. Das Grab besteht aus Dromos und Grabkammer.

Dromos: 3,55 m Länge + 2,31 m Breite + 3,55 m Höhe

Grabkammer: 4,60 m Länge + 3,55 m Breite + 3,55 m Höhe.

In den Rück- und Seitenwänden befindet sich je eine Nische (0,73 m Länge + 0,63-0,65 m Breite + 0,55 m Höhe). Die Gewölbedecke ist ein Halbzylinder aus großen Kalksteinplatten. Beide Räume haben Malereien an den Wänden, die Grabkammer auch an der Decke.

Beifunde: In die Seitenwände der zum Dromos führenden Treppe sind zwei große Kästen mit vier Pferdebestattungen eingelassen. Im Zentrum der Grabkammer fand man die Überreste eines Sarkophages, der eine rotfigurige Vase enthielt, sowie Fragmente rot- bzw. schwarzfiguriger griechischer und einheimischer Keramik und Reste von Bronzegefäßen.

Allgemeiner Erhaltungszustand der Malereien: Das Grab ist heute nicht mehr erhalten, aber durch die Publikation von Rostovzeff 1914 gut überliefert. Die Malerei im untersten Wandbereich des Dromos war bereits zu dieser Zeit zerstört.

Technik der Malereien: Fresken

Beschreibung:

Dromos:

Wandgliederung und Kolorit: Die Wände zeigen fünf Reihen isodomer Quader, gefolgt von einem

ionischen Gesims. Diesem folgt ein Schmuckstreifen.

Figürliche Dekoration: Der Schmuckstreifen besteht aus abwechselnd abgebildeten Löwenköpfen und punktförmigen Balustern, auf denen je ein Vogel sitzt.

Grabkammer:

Wandgliederung und Kolorit: Ein schmaler schwarzer Paneelstreifen von 0,09 m Höhe umzieht den gesamten unteren Wandbereich. Gelbe Orthostaten (jeweils 0,80 m Breite + 0,69 m Höhe), gerahmt mit schwarzen Ritzlinien, schließen sich an. Darauf folgen eine Reihe schmaler, abwechselnd dunkelbrauner und schwarzer Quader (jeweils 0,80 m Breite + 0,16 m Höhe), ein 0,06 m hohes, lesbisches Kymation auf rotem Grund inkl. eines weißen Streifens sowie ein 0,70 m hohes rotes Feld. Die 0,16 m hohe Bekrönung setzt sich aus einem perspektivisch angelegten Zahnschnitt und einem Sima mit Löwenkopfspeiern, Antefixen und Vögeln zusammen. Das Gewölbe zierte ein geschlossenes blaues Feld mit einem zinnenartigem Muster an den Längsseiten und länglichen Spitzen an den Kurzseiten. Dieses wird von einer ziegelroten Rahmung umfasst und besitzt an den Ecken eine Art Quaste.

Interpretation: Bei der Darstellung im Gewölbe der Grabkammer handelt es sich wohl um die Imitation eines Teppichs.

Typus der Wandgliederung: Dromos – Typus IV, Hauptraum – Typus III

Datierung: 2. Hälfte des 3. Jh./Anfang des 2. Jh. v. Chr.

Verweisstücke: Die Malereien im Dromos sind hinsichtlich der Wandgliederung mit den Malereien in den nordpontischen Gräbern Kat. Nr. n2, n3, n4, n5, n9, n10 vergleichbar und die Malereien in der Grabkammer mit den Malereien der westpontischen Gräber bzw. Gebäude Kat. Nr. w1, w5, w6.

Literatur: Rostovzeff 1914, 30-69, Taf. XI,2. XXII-XV – erste ausführliche Publikation der Kurgangräber und der Malerei.

Nr.: n9 (Taf. 50-51)

Bezeichnung: Pygmäengrab

Fundort: Genaue Lage des Grabes nicht mehr nachvollziehbar, wohl nahe Kertsch

Funddatum: 1832

Aufbewahrungsort: -

Architektonischer Zusammenhang: Unklar; es sind keine Maßangaben bekannt. Laut Rostovzeff 1914, 137 besteht das Grab aus einer rechteckigen Kammer mit Wandmalereien und einem breiten Vorraum bzw. Dromos.

Beifunde: Unbekannt

Allgemeiner Erhaltungszustand der Malereien: Das Grab inkl. der Malereien war bereits zu Rostovzeff's Zeit nicht mehr erhalten. Er stützte sich in seiner Publikation auf heute nicht mehr auffindbare Berichte der Ausgräber.

Technik der Malereien: Fresken

Beschreibung:

Wandgliederung und Kolorit: Auf den Wänden erscheinen Reihen von pseudoisodomen Quadern.

Figürliche Dekoration: Die oberste Reihe der breiten Quader zeigt Szenen von mit Vögeln kämpfenden kleinen männlichen Figuren. Die gesamte Höhe der Lünette über der Tür nimmt eine auf einer Basis stehende geflügelte (?) Figur ein. Rechts, auf Hüfthöhe der Figur befindet sich ein zylindrisches Henkelkorbchen mit Blumen. Auf der Lünette der Rückwand sind Girlanden, ein Rankenmotiv sowie zwei ein Gefäß flankierende Pfauen dargestellt.

Interpretation: Die Kampfszenen geben eine Geranomachie, die Auseinandersetzungen zwischen Pygmäen und Kranichen wieder.

Die geflügelte (?) Figur der Lünette könnte Eros zeigen.

Typus der Wandgliederung: IV

Datierung: 2. / 1. Jh. v. Chr.

Verweisstücke: Die Wandgliederung ist mit den Malereien der nordpontischen Gräber Kat. Nr. n2, n3, n4, n5, n8, n10 vergleichbar.

Motivisch ähnliche Darstellungen zeigen u. a. die Wandmalereien der Tomba dei Pigmei aus Tarquinia oder die Malereien eines Grabes im lukanischen Paestum (zu den Unterschieden zwischen Kat. Nr. n9 und den o. g. Wandmalereien sowie zu motivischen Vergleichsbeispielen in der Vasenmalerei s. Kap. 6).

Die stehende knabenhafte Figur der Lünette ähnelt entfernt hellenistischen Erosdarstellungen (näheres s. Kap. 6).

Literatur: Rostovzeff 1914, 137-149, Taf. XLV,5. LXXXII,1.2 – erste ausführlichere Publikation.

Nr.: n10

Bezeichnung: Malerei aus dem Grab von 1852

Fundort: In einem Grab am Nordhang des Mithridatesberges nahe Kertsch

Funddatum: April 1852

Aufbewahrungsort: -

Architektonischer Zusammenhang: unklar; Das Grab bestand wohl aus Treppe, Dromos, Vorraum und Hauptraum. Letzterer besaß Nischen an drei Wänden und Malereien an allen Wänden.

Beifunde: Unbekannt

Allgemeiner Erhaltungszustand der Malereien: Das Grab inkl. der Malereien war bereits zu Rostovzeff's Zeit nicht mehr erhalten. Er stützte sich in seiner Publikation auf heute nicht mehr auffindbare Berichte der Ausgräber, die einander z. T. widersprechen.

Technik der Malereien: Fresken

Beschreibung:

Wandgliederung und Kolorit: Unter einem schmalen Fries verlaufen drei Reihen abwechselnd schmaler und breiter Quader. Die schmalen Quader der zweiten Reihe sind marmoriert.

Figürliche Dekoration: Die oberste Reihe der schmalen Quader ist mit Lorbeerzweigen und Vögeln bemalt. Über der Tür zu beiden Seiten des Eingangs befinden sich eine weibliche und eine männliche Figur mit ausgestreckten Händen. Die Lünette der Rückseite zeigt zwei bewaffnete Reiter.

Interpretation: Auf Grund des schlechten Erhaltungszustandes ist eine Interpretation der figuralen Darstellungen nicht möglich.

Typus der Wandgliederung: IV

Datierung: Die unsichere Publikationslage erlaubt keine genaue Datierung. Über die malerische Gliederung der Wand (Typus IV) ergibt sich ein möglicher Entstehungszeitraum vom ausgehenden 4. Jh. v. Chr. bis zum ausgehenden 1. Jh. v. Chr. bzw. beginnenden 1. Jh. n. Chr – dazu s. Kapitel 3.2.

Verweisstücke: Hinsichtlich der Wandgliederung ist die Malerei mit den Wandmalereien aus den nordpontischen Gräbern Kat. Nr. n2, n3, n4, n5, n8, n9 verwandt.

Literatur: Rostovzeff 1914, 153-160 – erste ausführlichere Publikation der Malerei.

Nr.: n11

Bezeichnung: Grabmalerei aus dem Kurgan „Карагодеуашхъ“

Fundort: In der Grabkammer des gen. Kurgans auf der Krim

Funddatum: Um 1882

Aufbewahrungsort: -

Architektonischer Zusammenhang: Das Grab bestand aus zwei Hauptkammern mit je einem Dromos. Deren Anordnung und Lage im Kurgan ist unklar. Für die Hauptkammern werden Reste von Malereien erwähnt.

Beifunde: In der ersten Grabkammer fand man einen Wagen, auf dem die Leiche einer Frau mit reichem Schmuck lag. Der Schmuck wird in der Literatur (s. u.) nicht näher beschrieben. In der zweiten Grabkammer befanden sich die Leiche eines Mannes inkl. diverser, nicht genauer beschriebener Beigaben.

Allgemeiner Erhaltungszustand der Malereien: Das gesamte Grab ist heute nicht mehr erhalten. Die Malereien waren bereits bei der Auffindung in schlechtem Zustand

Beschreibung:

Wandgliederung und Kolorit: Die Grabungsberichte erwähnen außer einem einfarbigen Anstrich für die erste Grabkammer einen mit Stuck verzierten Türpfosten und einem darüber befindliches Profil mit farbigen Ornamenten, für die zweite Grabkammer Freskoornamente in der Art einer Bordüre.

Interpretation: -

Typus der Wandgliederung: Auf Grund der ungenauen Angaben nicht sicher feststellbar, aber evt. Typus I

Datierung: Ende 4. / 3. Jh. v. Chr.

Verweisstücke: Auf Grund der ungenauen Angaben sind Vergleichsbeispiele nicht sicher feststellbar. Aber die Wandgliederung ähnelt evtl. den Malereien in den nordpontischen Gräbern Kat. Nr. n7, n12.

Literatur: Otčet Imperatorski archeologičeski Komissii 1882-1888, CCCXVI-CCXVIII; Lappo-Daniljevski, Materiali po archeologii Rossii 13. drevnosti jushnoi Rossii. Kurgan Karagodeuasch (1894) – vorläufige Grabungsberichte; Rostovzeff 1914, 87-90 – erste ausführlichere Publikation.

Nr.: n12 (Taf. 10.2)

Bezeichnung: Malerei eines Felsgrabes

Fundort: Mithridatesberg

Funddatum: 17. 6. 1867

Aufbewahrungsort: -

Architektonischer Zusammenhang: Dieses Grab mit der Form eines unregelmäßigen Kreuzes hat keine Parallelen in der westpontischen bzw. nordpontischen Region. Zum Eingang führt ein in den Fels gehauener Brunnen. Zwischen dessen östlichen und westlichen Senkrechtwänden befindet sich eine Öffnung. Von dieser führt ein langer, hoher Korridor zum zentralen, fast quadratischen, tiefer gelegene Raum. Jener dehnt sich nach links und rechts zu einem weiteren Flügel aus, wobei sich Boden und Decke nach S erhöhen und nach N absinken. Der zentrale Raum findet ins Innere eine zusätzliche Fortsetzung. Alle Räume sind mit Malereien verziert.

Beifunde: keine bekannt

Allgemeiner Erhaltungszustand der Malereien: Nicht mehr erhalten

Technik der Malereien: Fresken

Beschreibung:

Wandgliederung und Kolorit: Alle Wände besitzen einen gelbgrauen Anstrich. Auf der halben Höhe jeder Wand verläuft parallel zu Boden und Decke ein blauer Streifen mit zweifacher, weiß-roter Rahmung. Darauf erscheinen Triebe einer Schlingpflanze mit grünen Blättern und roten Blüten.

Interpretation: -

Typus der Wandgliederung: Auf Grund ungenügender Informationen und fehlender Abbildungen unsicher, aber evtl. Typus I

Datierung: Unsicher auf Grund ungenügender Informationen

Verweisstücke: Sind auf Grund der ungenauen Angaben nicht sicher feststellbar. Aber die Wandgliederung ähnelt evtl. den Malereien in den nordpontischen Gräbern Kat. Nr. n7, n11.

Literatur: Otčet Imperatorski archeologičeski Komissii 1867, 10; Otčet Imperatorski archeologičeski Komissii 1891, 62 – vorläufige Grabungsberichte; Rostovzeff 1914, 91-93, Taf. VII,1 – erste ausführlichere Publikation.

Nr.: n13

Bezeichnung: Malerei beim „St. Sennoi“ - Kurgan

Fundort: In einem Grab auf Taman

Funddatum: 1853

Aufbewahrungsort: -

Architektonischer Zusammenhang: Die Literatur (s. u.) erwähnt nur ein rundes Gewölbe und einen eventuell vorhandenen Dromos.

Beifunde: Fragmente rotfiguriger Keramik

Allgemeiner Erhaltungszustand der Malereien: Bereits bei der Auffindung waren nur noch Reste der Malerei erhalten. Heute existieren die Malereien nicht mehr.

Technik der Malereien: Fresken

Beschreibung:

Wandgliederung und Kolorit: Die Grabungsberichte erwähnen ausschließlich die Bemalung der Grabkammer mit zwei horizontalen Streifen, der untere rot und der obere weiß.

Interpretation: -

Typus der Wandgliederung: auf Grund ungenügender Informationen und fehlender Abbildungen unsicher, aber evt. II

Verweisstücke: Auf Grund der ungenauen Angaben sind Vergleichsbeispiele nicht sicher feststellbar. Aber die Wandgliederung ähnelt evtl. den Malereien in den westpontischen Gräbern Kat. Nr. w2, w5, w7.

Literatur: K. Görtz, Istorija obsore archeologičeski isledovanii i otkrytii na Tamanskom

poluostrove 1853, 100 f.; Rostovzeff 1914, 94 Nr. 1 – kurze vorläufige Berichte

Nr.: n14

Bezeichnung: „Steingrab I“

Fundort: In einem Kammergrab eines Kurgans auf Taman

Funddatum: 1869

Aufbewahrungsort: -

Architektonischer Zusammenhang: Zur Form des Grabes liegen keine genauen Informationen vor. Die Berichte sprechen nur von einem steinernen, gebauten Grab.

Beifunde: Unbekannt

Allgemeiner Erhaltungszustand der Malereien: Zur Zeit der Auffindung waren nur noch Fragmente der Malerei erhalten, die heute nicht mehr existieren.

Technik der Malereien: Unbekannt

Beschreibung:

Wandgliederung und Kolorit: Die Grabwände zierten rote und goldene Farbe.

Interpretation: -

Typus der Wandgliederung: Zum Typus ist auf Grund ungenügender Informationen keine Aussage möglich.

Datierung: Auf Grund ungenügender Informationen ist keine Aussage möglich.

Verweisstücke: Auf Grund ungenügender Informationen ist keine Aussage möglich.

Literatur: Rostovzeff 1914, 95 – kurzer vorläufiger Bericht.

Nr.: n15

Bezeichnung: „Steingrab II“

Fundort: In einem Grab nahe Kertsch

Funddatum: 1869

Aufbewahrungsort: -

Architektonischer Zusammenhang: Zur Form des Grabes liegen keine genauen Informationen vor. Die Berichte sprechen nur von einem steinernen, gebauten Grab.

Beifunde: keine Angaben in den Berichten

Allgemeiner Erhaltungszustand der Malereien: Zur Zeit der Auffindung waren nur noch Fragmente der Malerei erhalten, die heute nicht mehr existieren.

Technik der Malereien: Unbekannt

Beschreibung:

Wandgliederung und Kolorit: Es ist nur bekannt, daß die Wände rot bemalt waren.

Interpretation: -

Typus der Wandgliederung: Zum Typus ist auf Grund ungenügender Informationen keine Aussage möglich.

Datierung: Auf Grund ungenügender Informationen ist keine Aussage möglich.

Verweisstücke: Auf Grund ungenügender Informationen ist keine Aussage möglich.

Literatur: Otčet Imperatorski archeologičeski Kommissii 1869, 12 f.; Rostovzeff 1914, 94 Nr. 2 – kurze vorläufige Berichte.

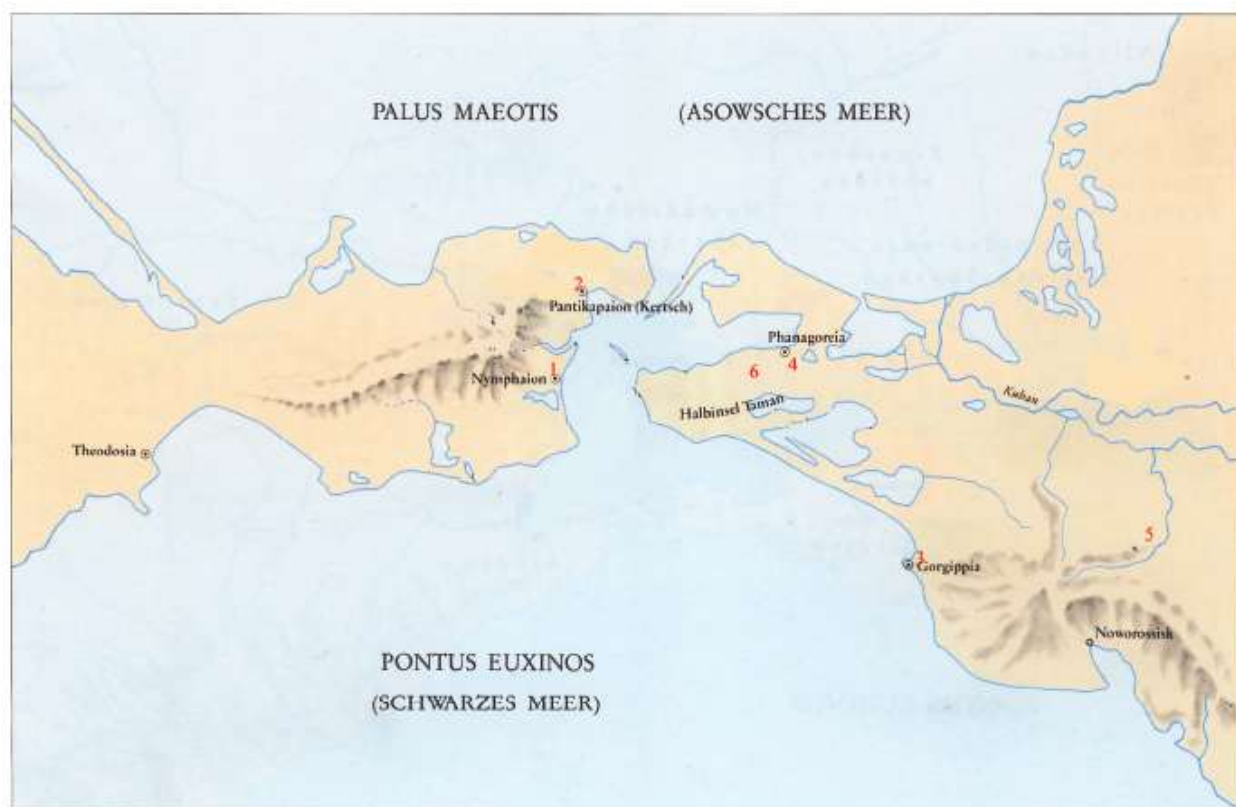
Anhang



Karte der westpontischen Funde

Kartennummer = Fundort der Malereien (Kat. Nr.)

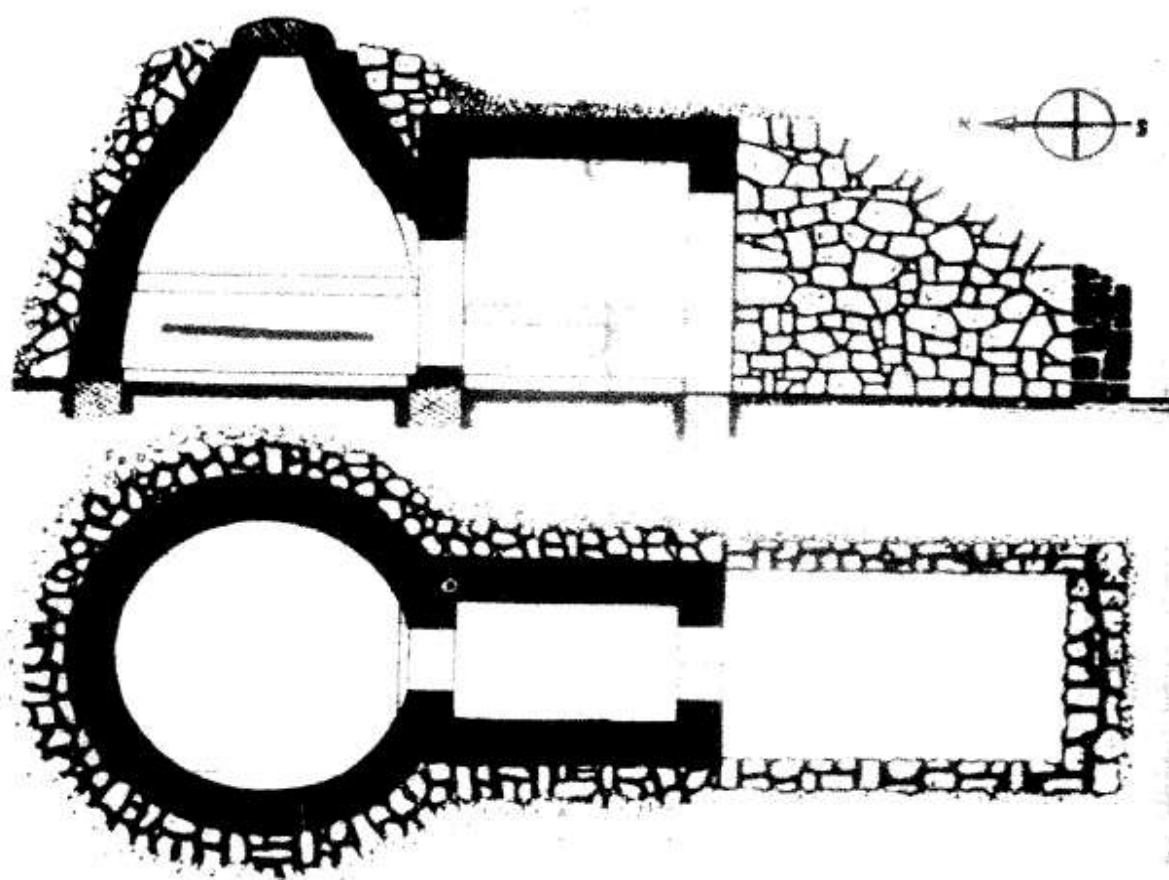
- 1 - Kat. Nr. w1
- 2 - Kat. Nr. w2
- 3 - Kat. Nr. w3, w7
- 4 - Kat. Nr. w4
- 5 - Kat. Nr. w5
- 6 - Kat. Nr. w6



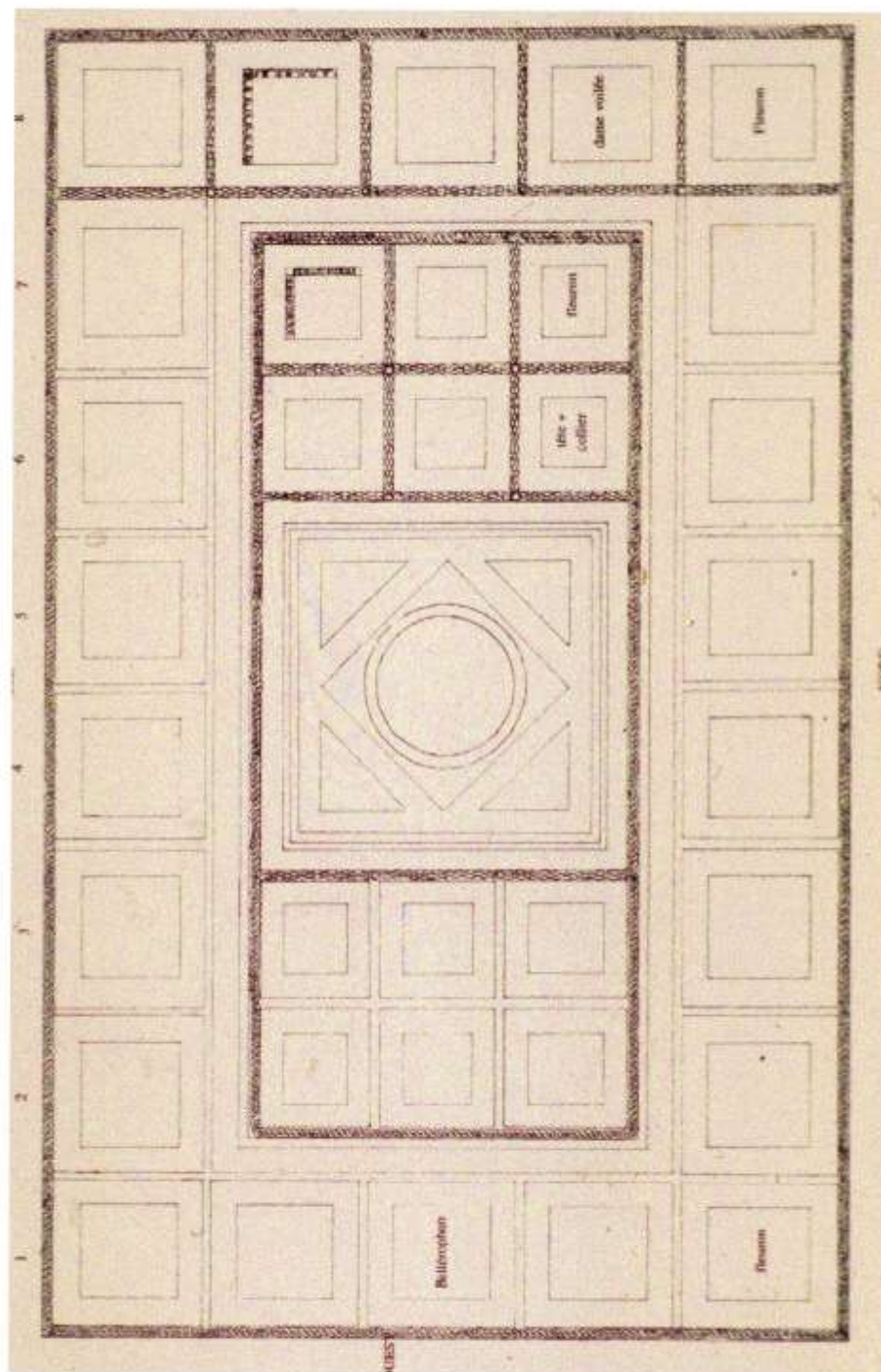
Karte der nordpontischen Fundorte

Karten-Nr. = Fundort der Malereien (Kat. Nr.)

- 1 - Kat. Nr. n1
- 2 - Kat. Nr. n2, n3, n4, n6, n9, n10, n12, n15
- 3 - Kat. Nr. n5
- 4 - Kat. Nr. n7, n8
- 5 - Kat. Nr. n11
- 6 - Kat. Nr. n13, n14*



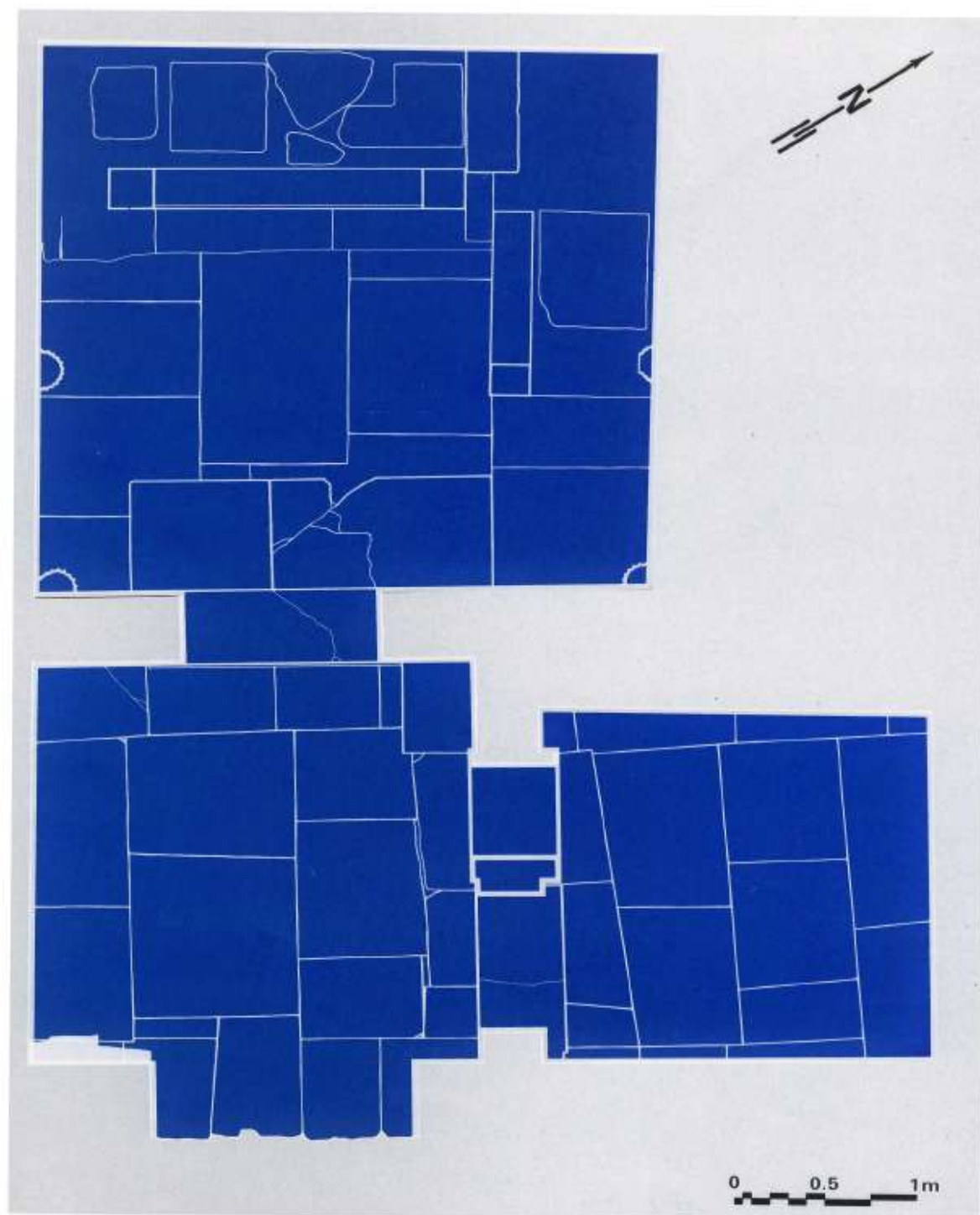
Grab von Kasilak Kat.Nr. w1 - Grundriß



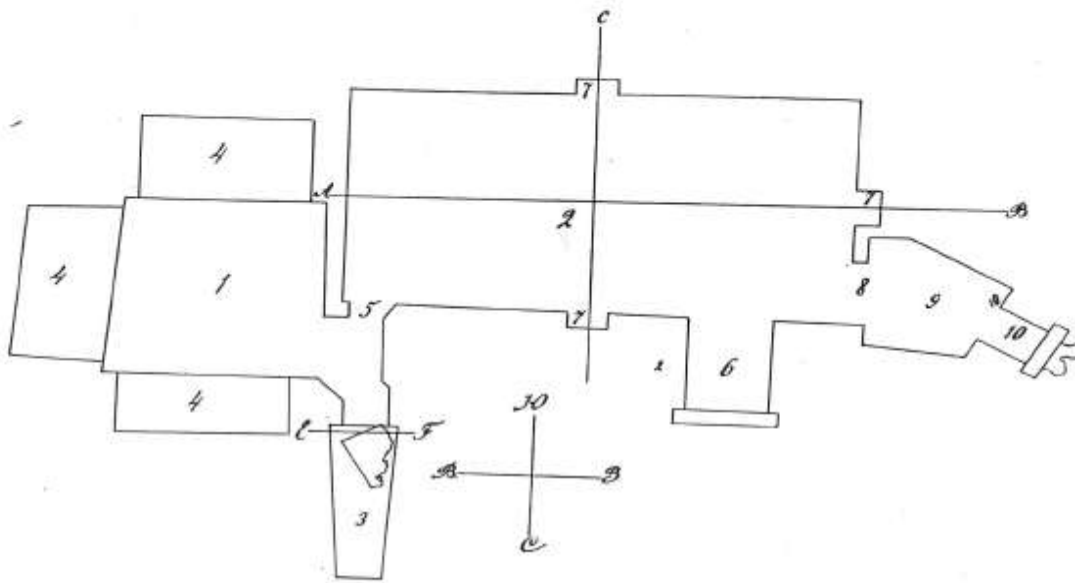
Grab von Ostrosha Kat.Nr. w3 - Deckenschema



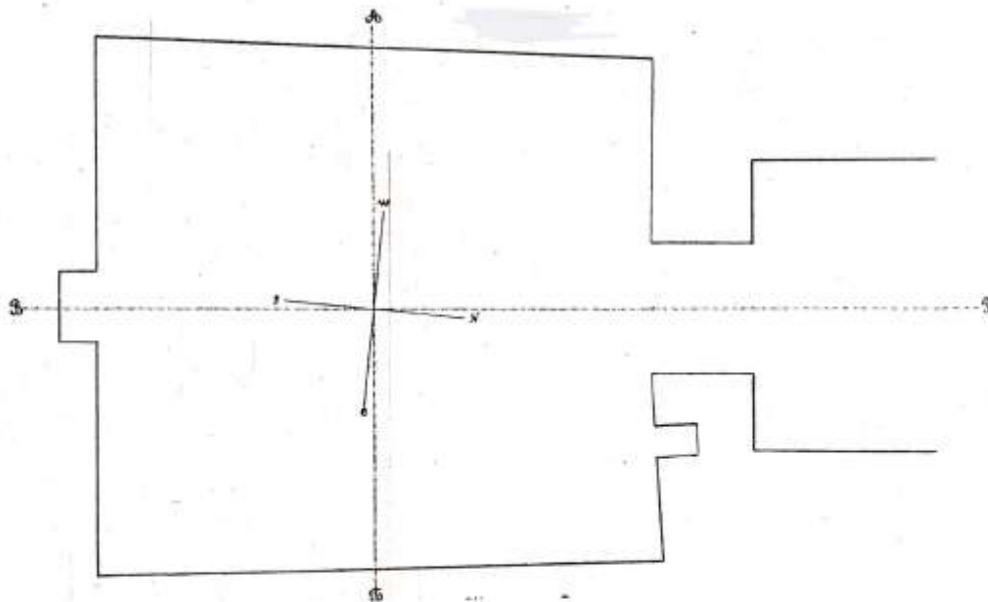
Grab von Ostrousha Kat.Nr. w3 - Rekonstruktion



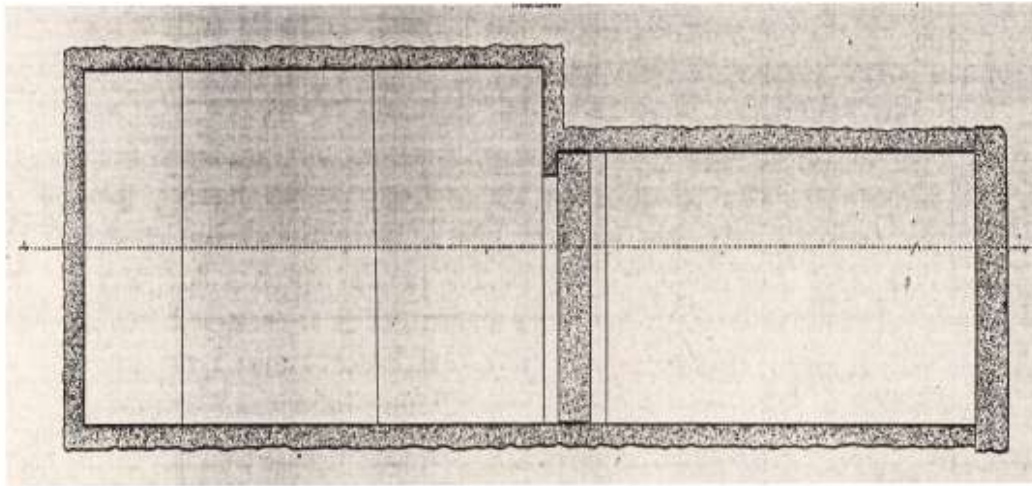
Grab von Sveshtari Kat.Nr. w4 - Grundriß



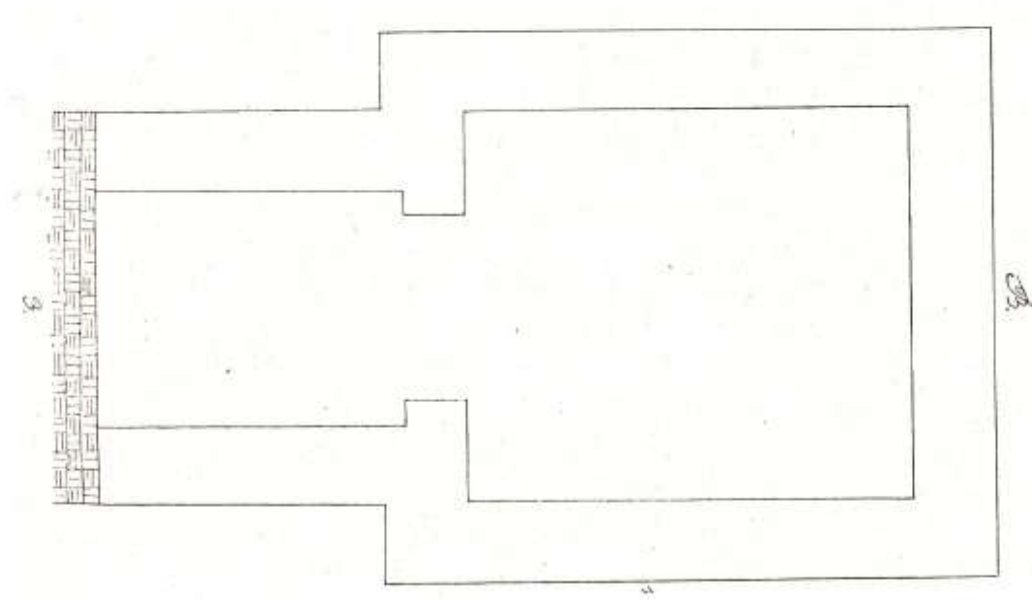
1. Grab des Anthesterios Kat.Nr. n3 - Grundriß



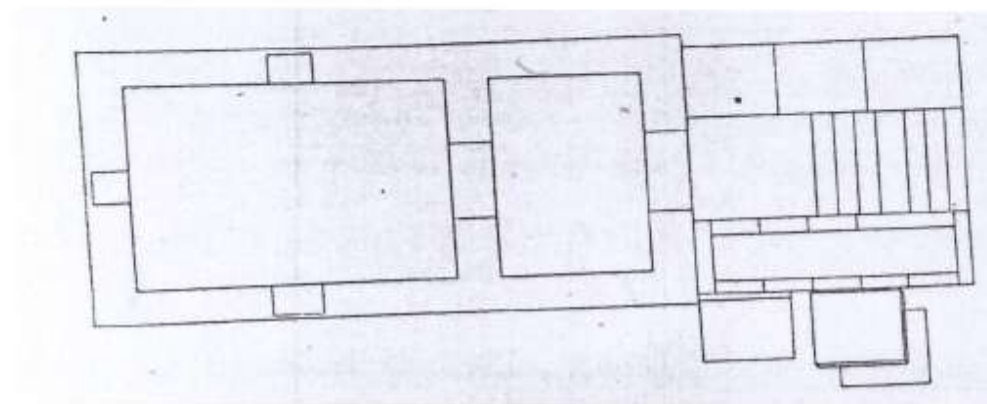
2. Kertscher Grab Kat.Nr. n4 - Grundriß



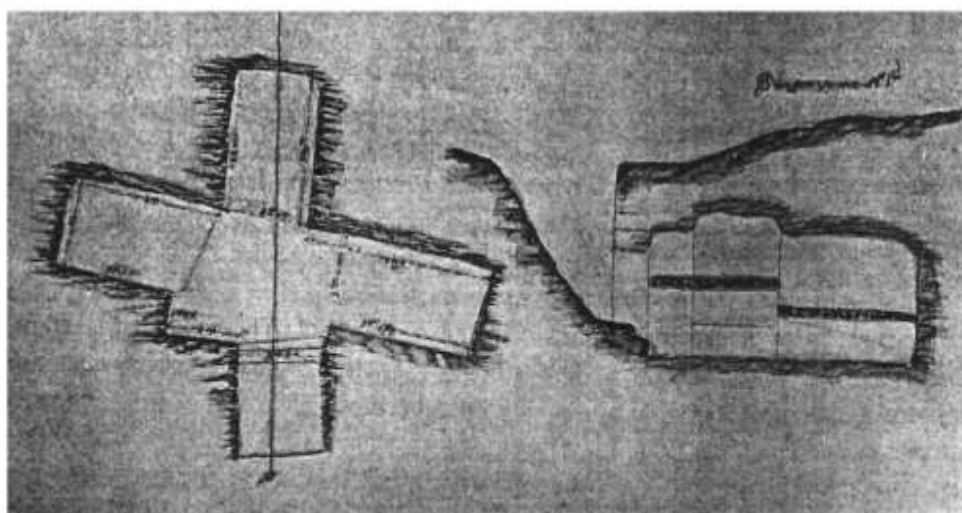
1. Kertscher Grab Kat. Nr. n6 - Grundriß



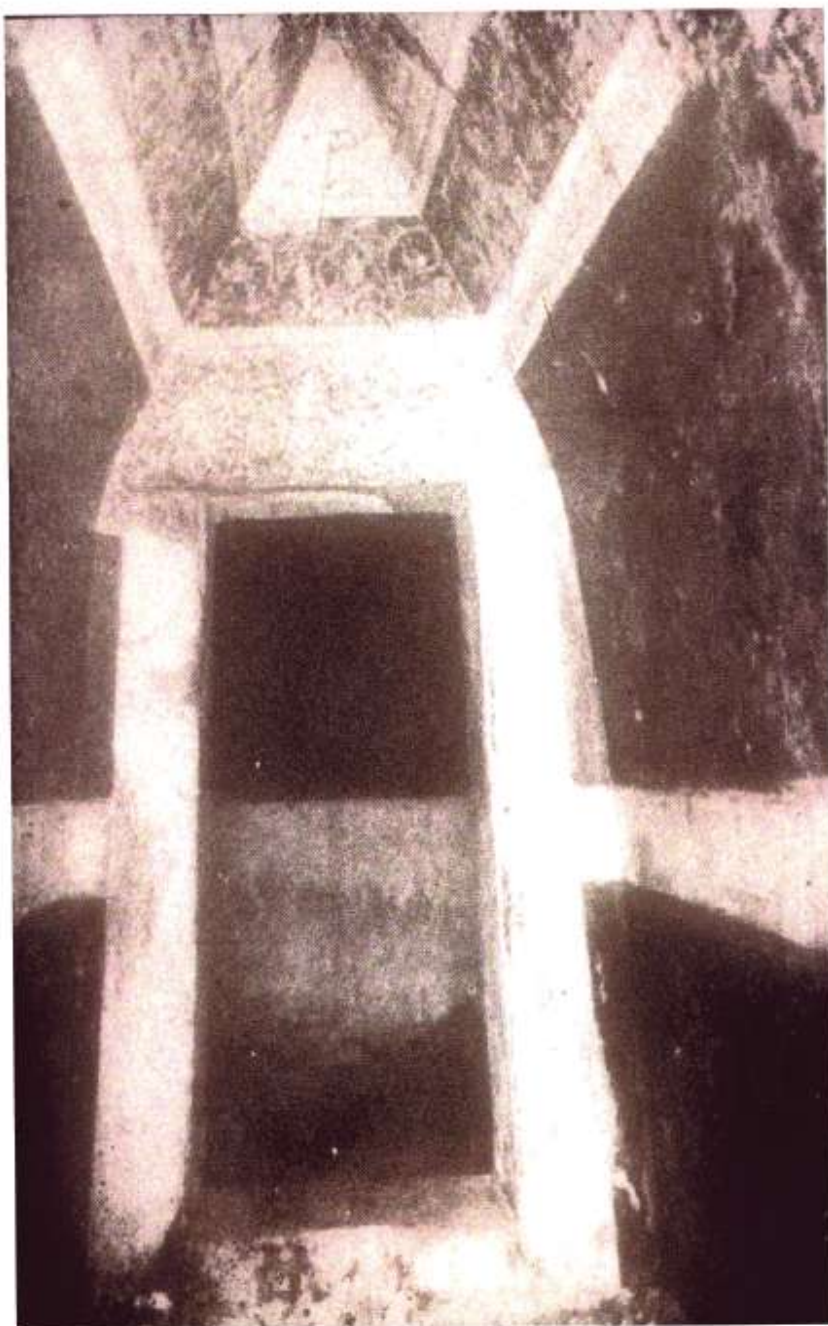
2. Grab "Bolschaja Blisniza" Kat. Nr. n7 - Grundriß



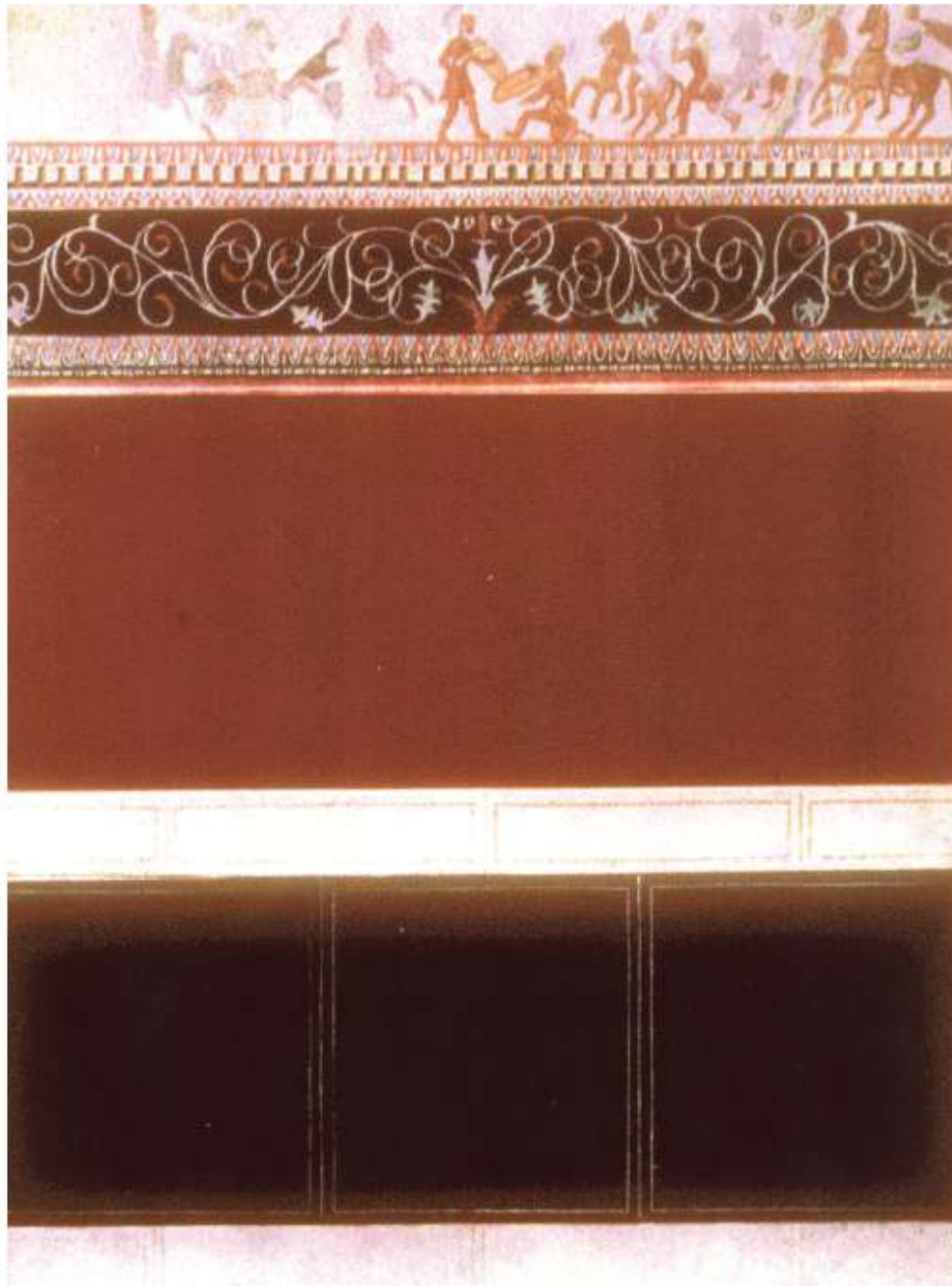
1. Grab vom Wasjurinaberg Kat.Nr. n8 - Grundriß



2. Kertscher Grab Kat.Nr. n12 - Grundriß



Grab von Kasilak Kat.Nr. w1 - Dromos



Grab von Kaserlak Kat.Nr. w1 - Dromos, Rekonstruktion der Wandgliederung



Grab von Kaserlak Kat.Nr. w1 - Dromos, Detail der Wandmalerei



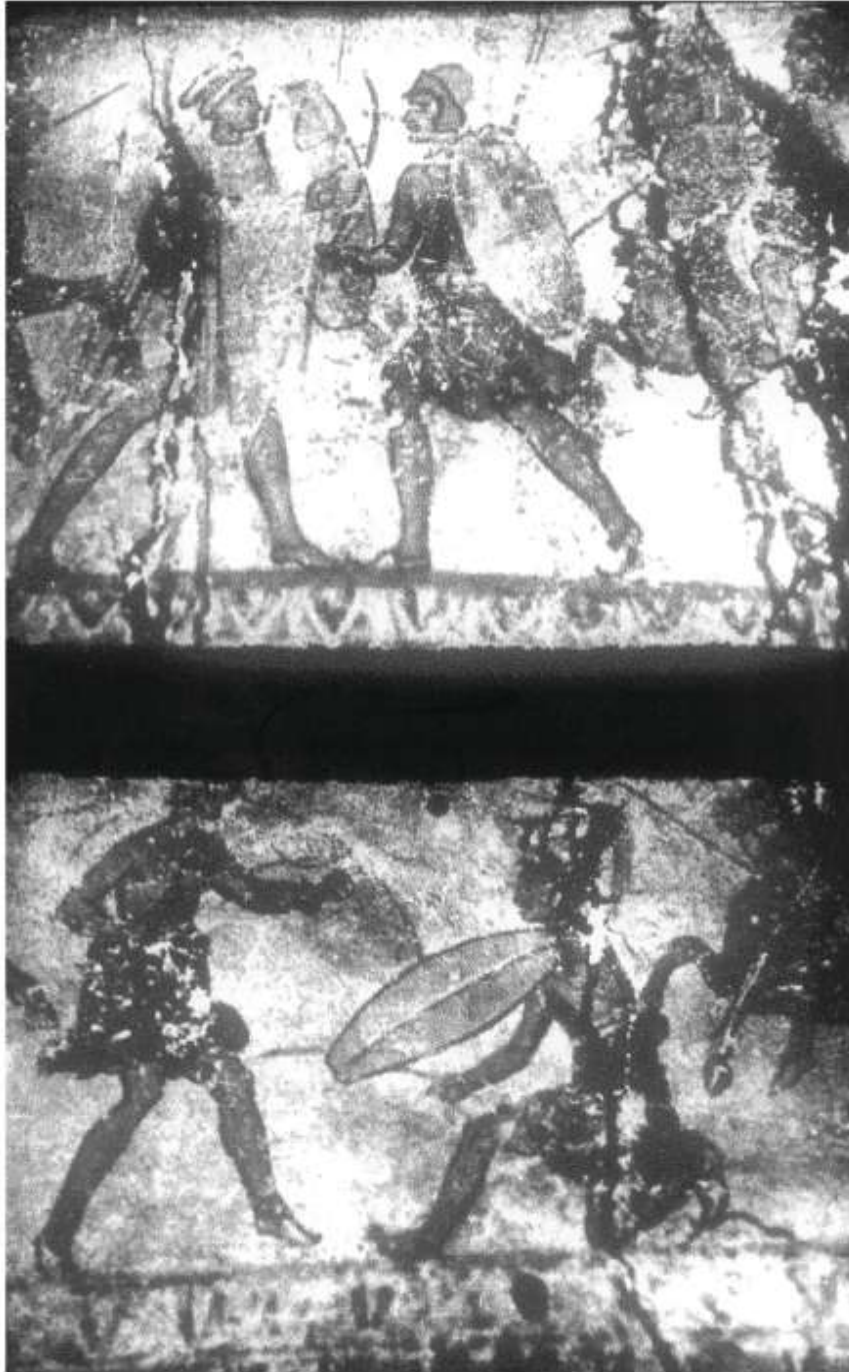
Grab von Kaserlak Kat.Nr. w1 - Dromos, figürliche Friese



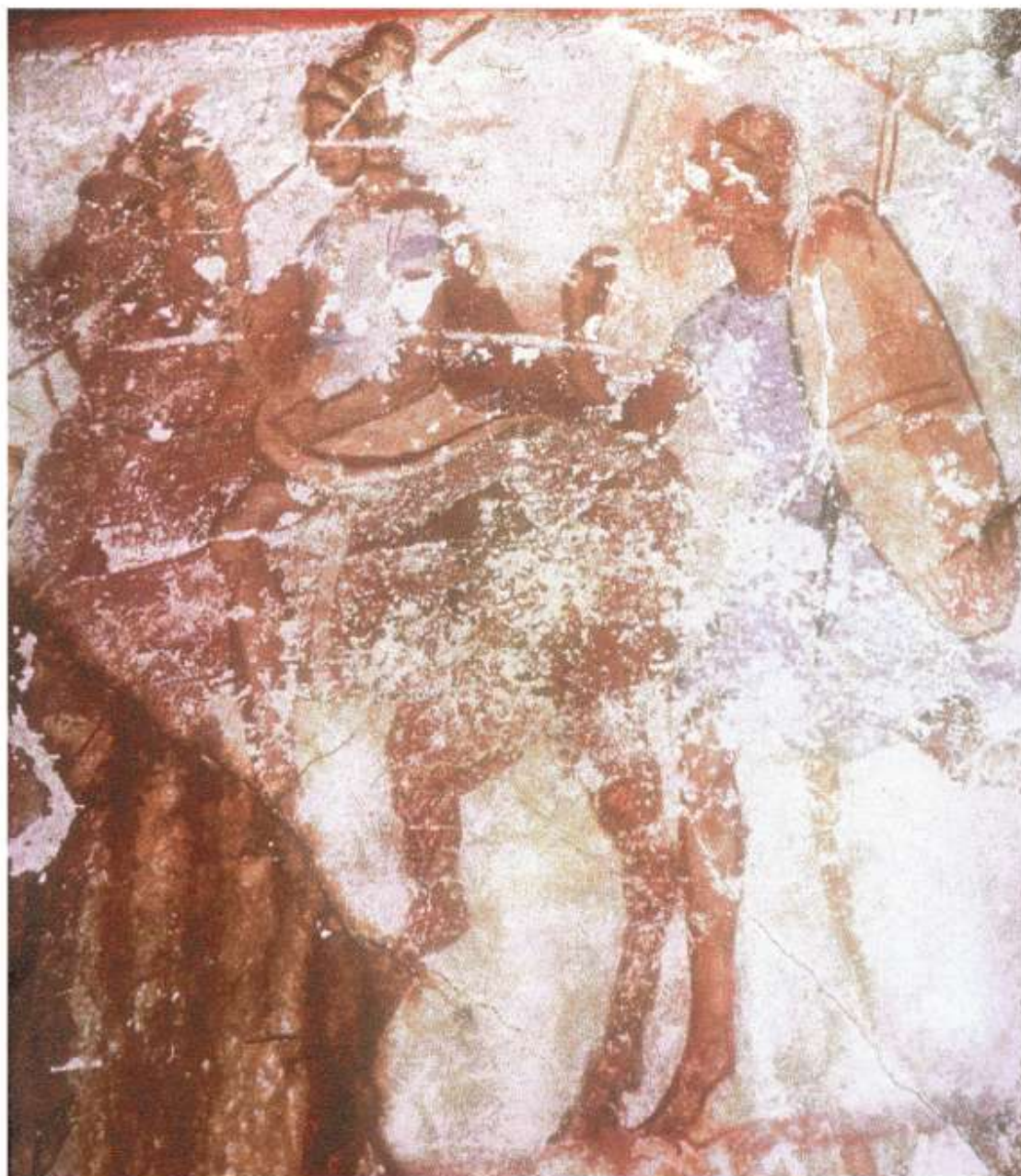
1. Grab von Kaganlak Kat. Nr. w1 - Dromos, Rekonstruktion des Ostfrieses (von Johnny Shumate)



2. Grab von Kaganlak Kat. Nr. w1 - Dromos, Rekonstruktion des Westfrieses (von Johnny Shumate)



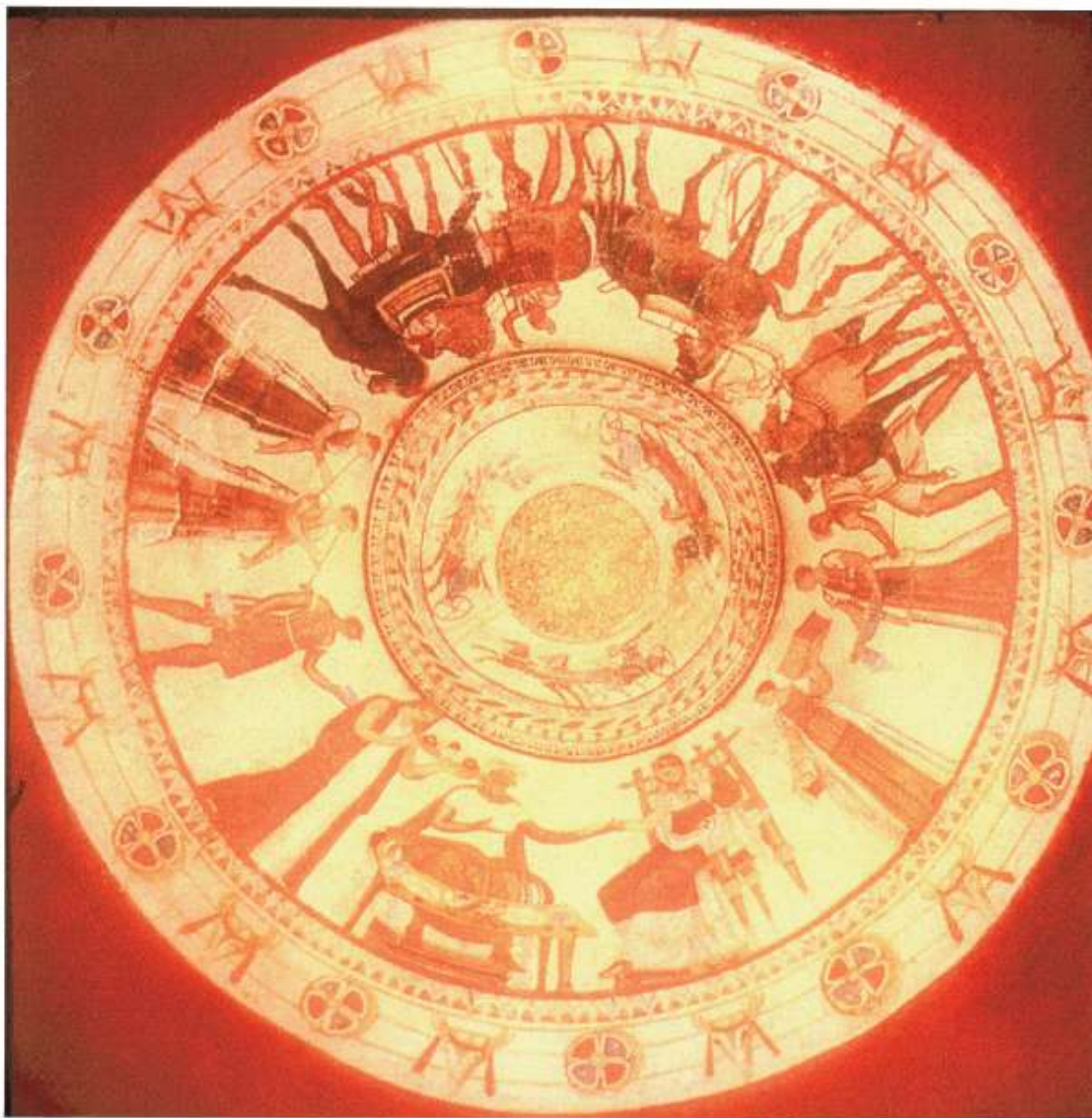
Grab von Kaserlak Kat.Nr. w1 -
Dromos, zentrale Figuren des Ost- und Westfrieses



Grab von Kasilak Kat.Nr. w1 - Dromos, Detail des Ostfrieses



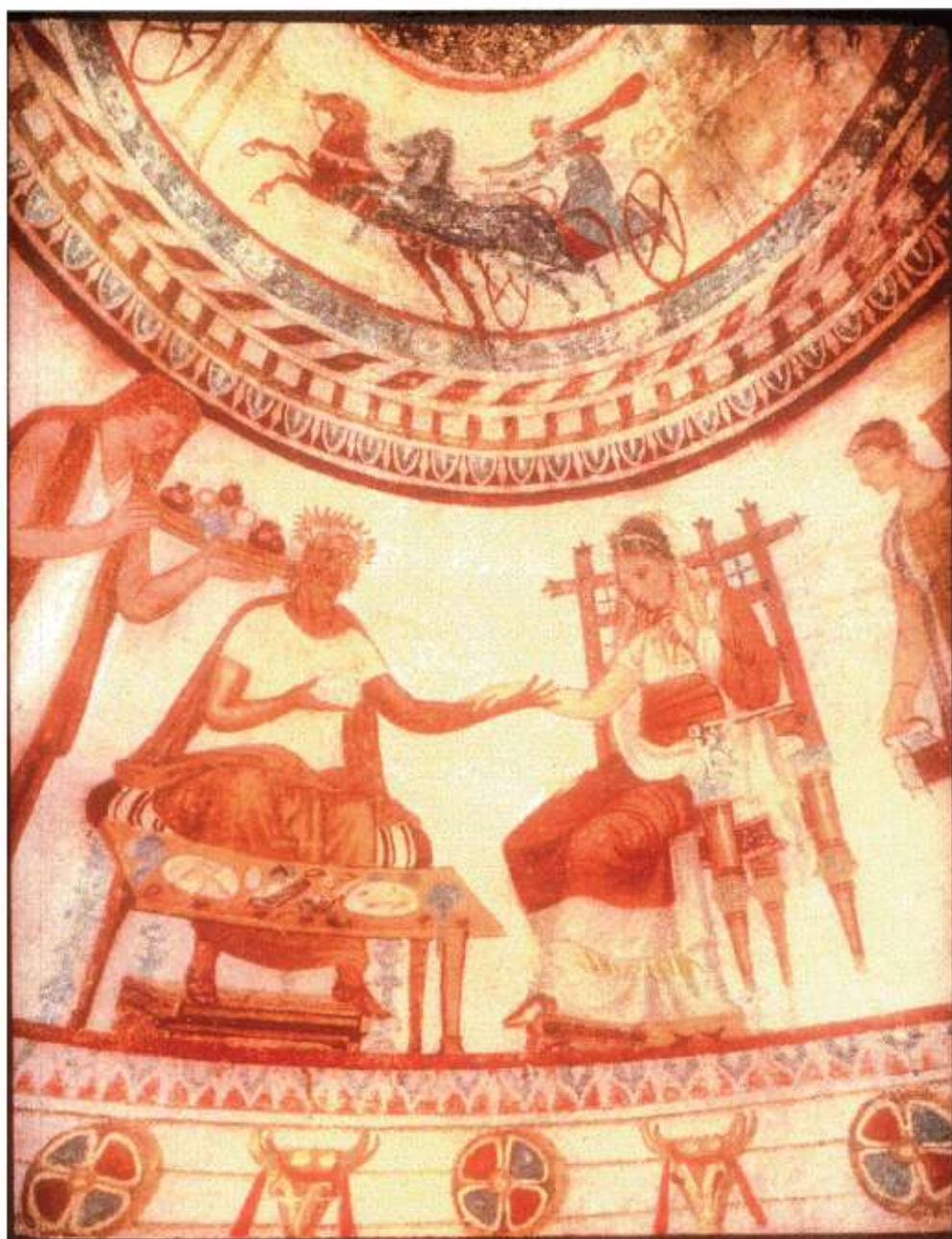
Grab von Kaserlak Kat.Nr. w1 - Dromos, Detail des Westfrieses



Grab von Kaserlak Kat.Nr. w1 - Grabkammer, figürliche Friese



Grab von Kaserlak Kat.Nr. w1 - Grabkammer, Detail der Wandmalerei



Grab von Kasilak Kat.Nr. w1 - Grabkammer, Detail des Hauptfrieses



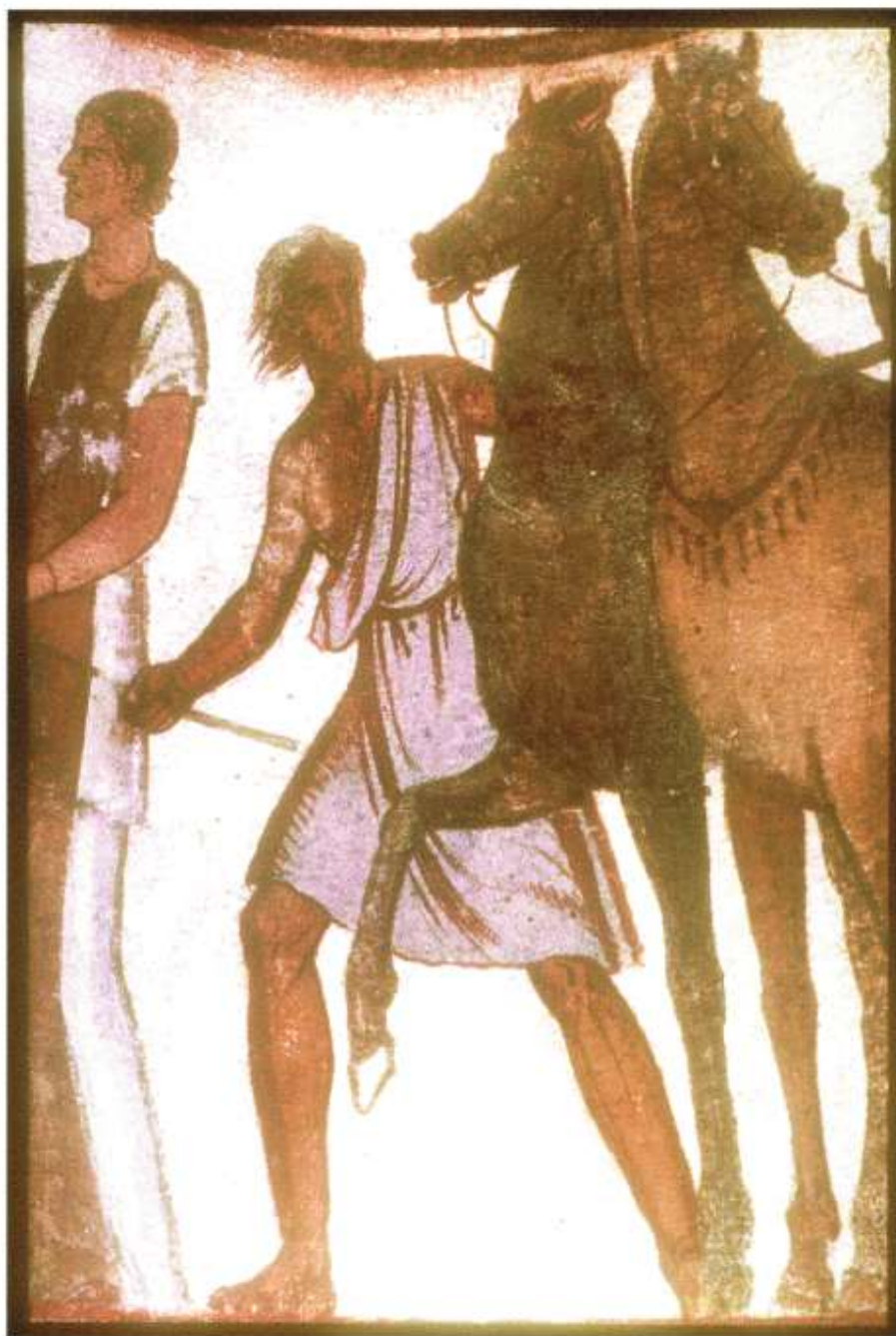
Grab von Kasantak Kat.Nr. w1 - Grabkammer, Detail des Hauptfrieses



Grab von Kaserlak Kat. Nr. w1 - Grabkammer, Detail des Hauptfrieses



Grab von Kasilak Kat.Nr. w1 - Grabkammer, Detail des Hauptfrieses



Grab von Kasilak Kat.Nr. w1 - Grabkammer, Detail des Hauptfrieses



Grab von Kasilak Kat.Nr. w1 - Grabkammer, Detail des Hauptfrieses



Grab von Kaserlak Kat.Nr. w1 - Grabkammer, Detail des Hauptfrieses



Grab von Kaserlak Kat.Nr. w1 - Grabkammer, oberer Fries



Grab von Kaserlak Kat.Nr. w1 - Grabkammer, Detail des oberen Frieses



1. Grab von Alexandrovo Kat.Nr. w2 - Hauptraum, Detail des figürlichen Frieses



2. Grab von Alexandrovo Kat.Nr. w2 - Hauptraum, Detail des figürlichen Frieses



1. Grab von Alexandrovo Kat.Nr. w2 - Hauptraum, Detail des figürlichen Frieses



2. Grab von Alexandrovo Kat.Nr. w2 - Hauptraum, Detail des figürlichen Frieses



Grab von Alexandrovo Kat.Nr. w2 - Hauptraum, Detail des figürlichen Frieses



Grab von Ostrousha Kat.Nr. w3 - Decke



1. Grab von Ostrousha Kat.Nr. w3 - Decke, Ausschnitt



2. Grab von Ostrousha Kat.Nr. w3 - Decke, Bellerophon



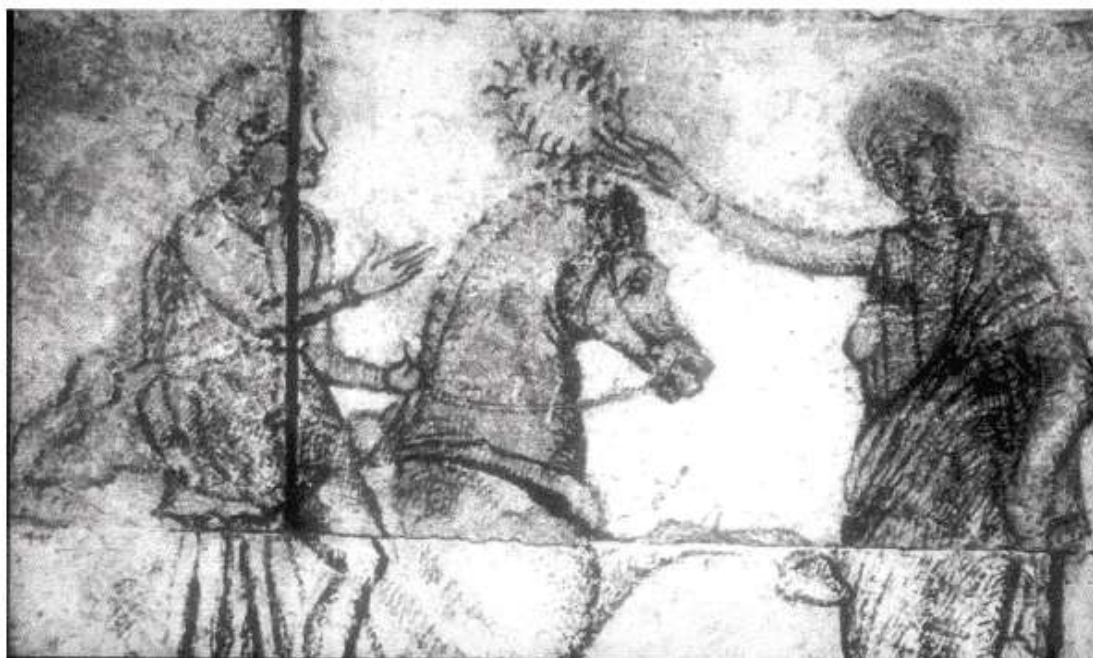
Grab von Sveshtari Kat.Nr. w4 - Eingang



Grab von Sveshtari Kat.Nr. w4 - Detail der Wandgestaltung



1. Grab von Sveshtari Kat.Nr. w4 - Lünettenmalerei



2. Grab von Sveshtari Kat.Nr. w4 - Detail der Lünettenmalerei



Grab von Sveshtari Kat.Nr. w4 - Detail der Lünettenmalerei



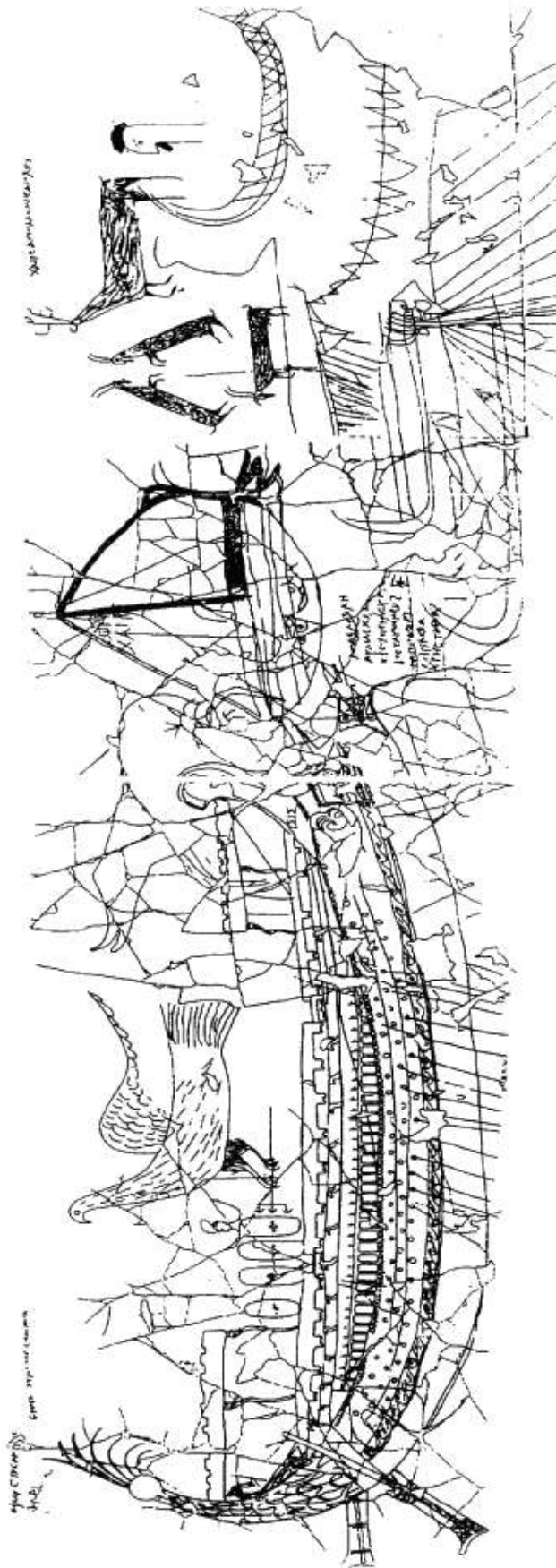
1. Grab von Maglish Kat.Nr. w5 - Fragment der Wandmalerei



2. Grab von Maglish Kat.Nr. w5 -
Detail der Wandmalerei



3. Grab von Maglish Kat.Nr. w5 -
Detail der Wandmalerei



Wandmalerei aus Nymphaion Kat.Nr. n.1 - oberer Wandabschnitt, Rekonstruktion



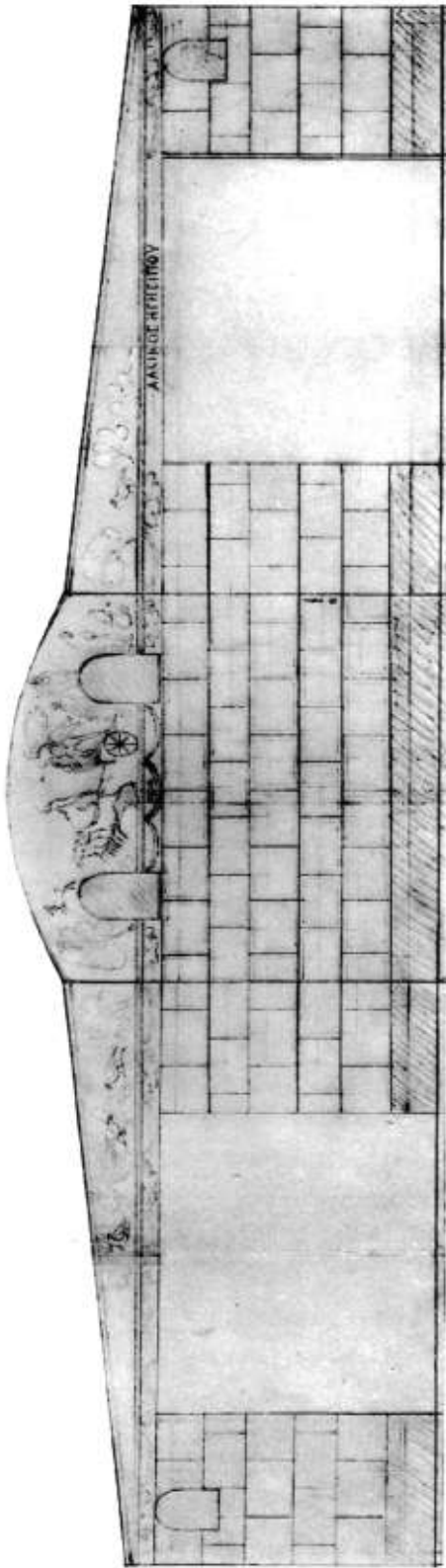
1. Wandmalerei aus Nymphaion Kat.Nr. n1 - Detail, "Isis"



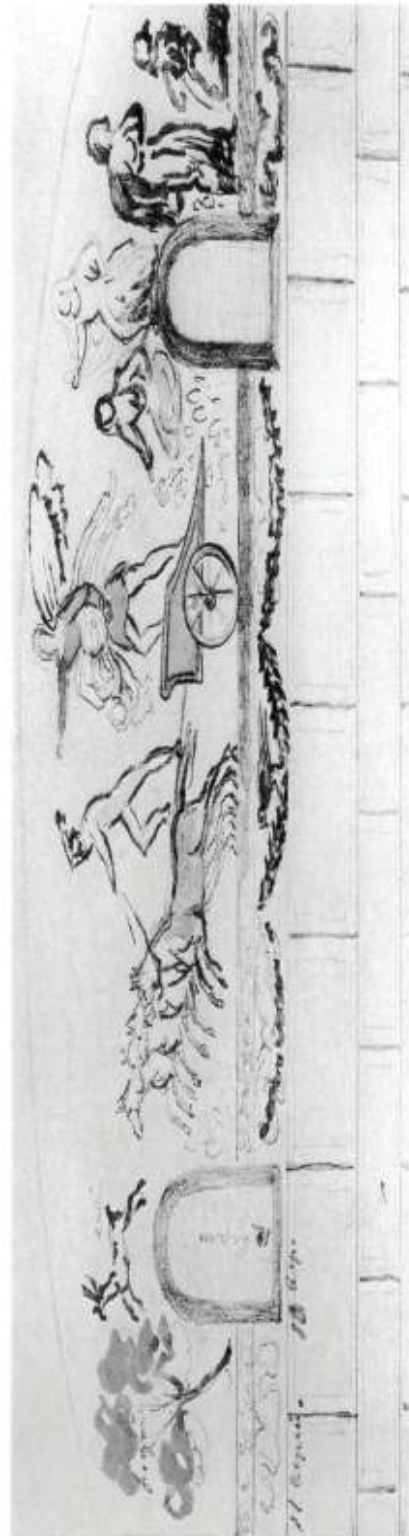
2. Wandmalerei aus Nymphaion Kat.Nr. n1 - Detail der "Isis"



3. Wandmalerei aus Nymphaion Kat.Nr. n1 - Detail des oberen Wandabschnittes



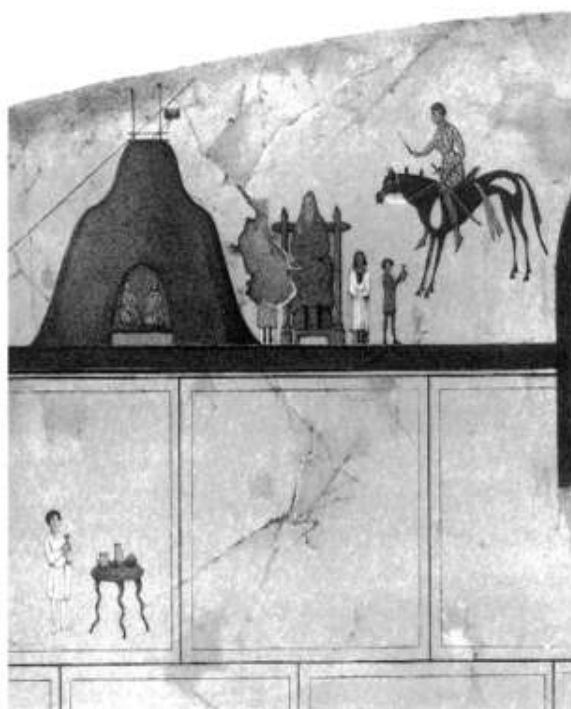
1. Grab des Alkimos Kat. Nr. n2 - Wandgestaltung



2. Grab des Alkimos Kat. Nr. n2 - Lünettenmalerei



1. Grab des Anthesterios Kat.Nr. n3 - Lünettenmalerei



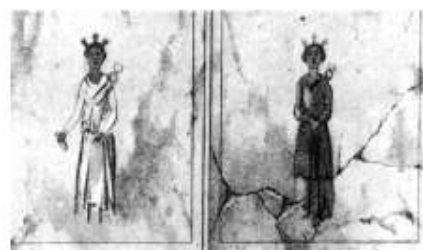
2.



3.

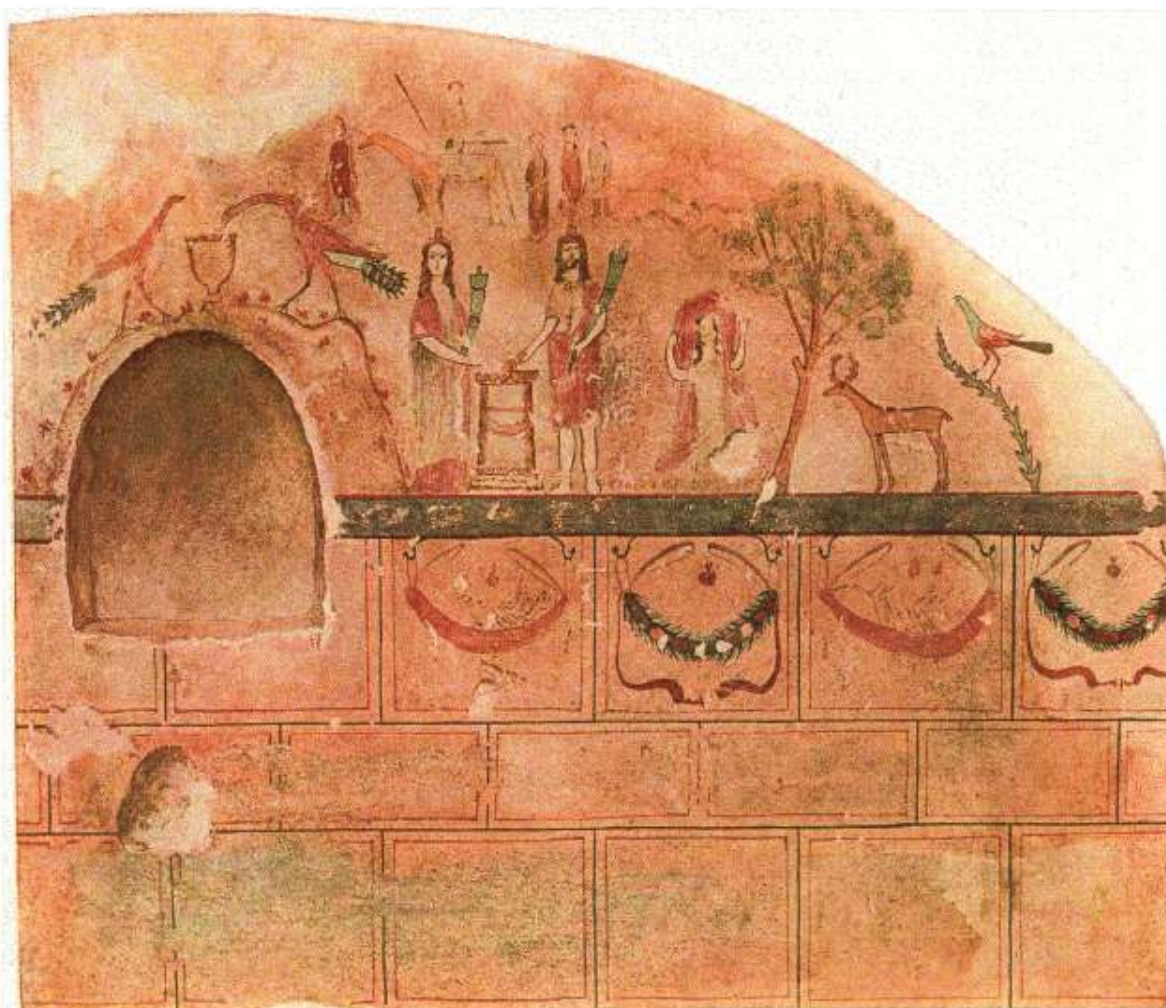


4.

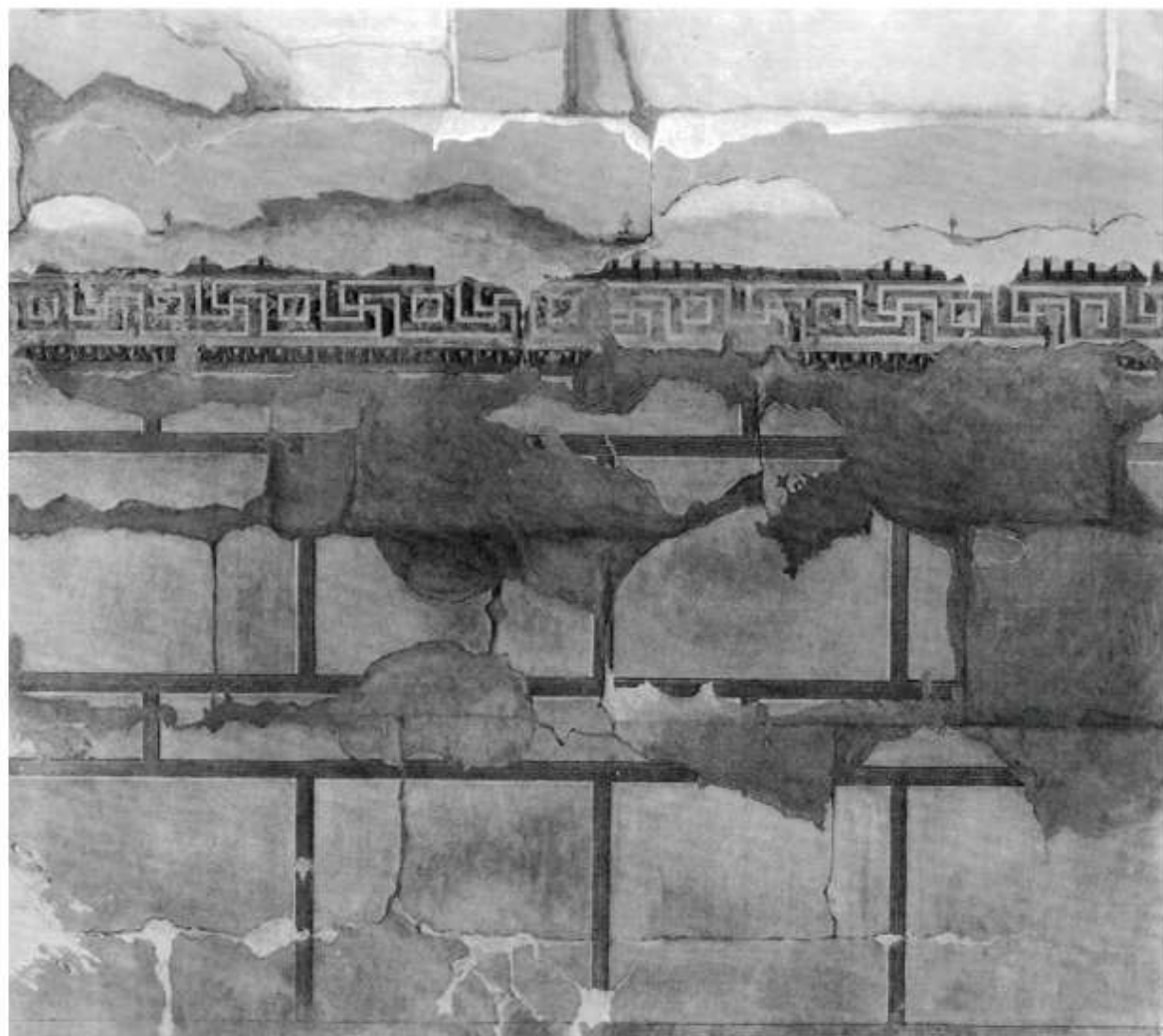


5.

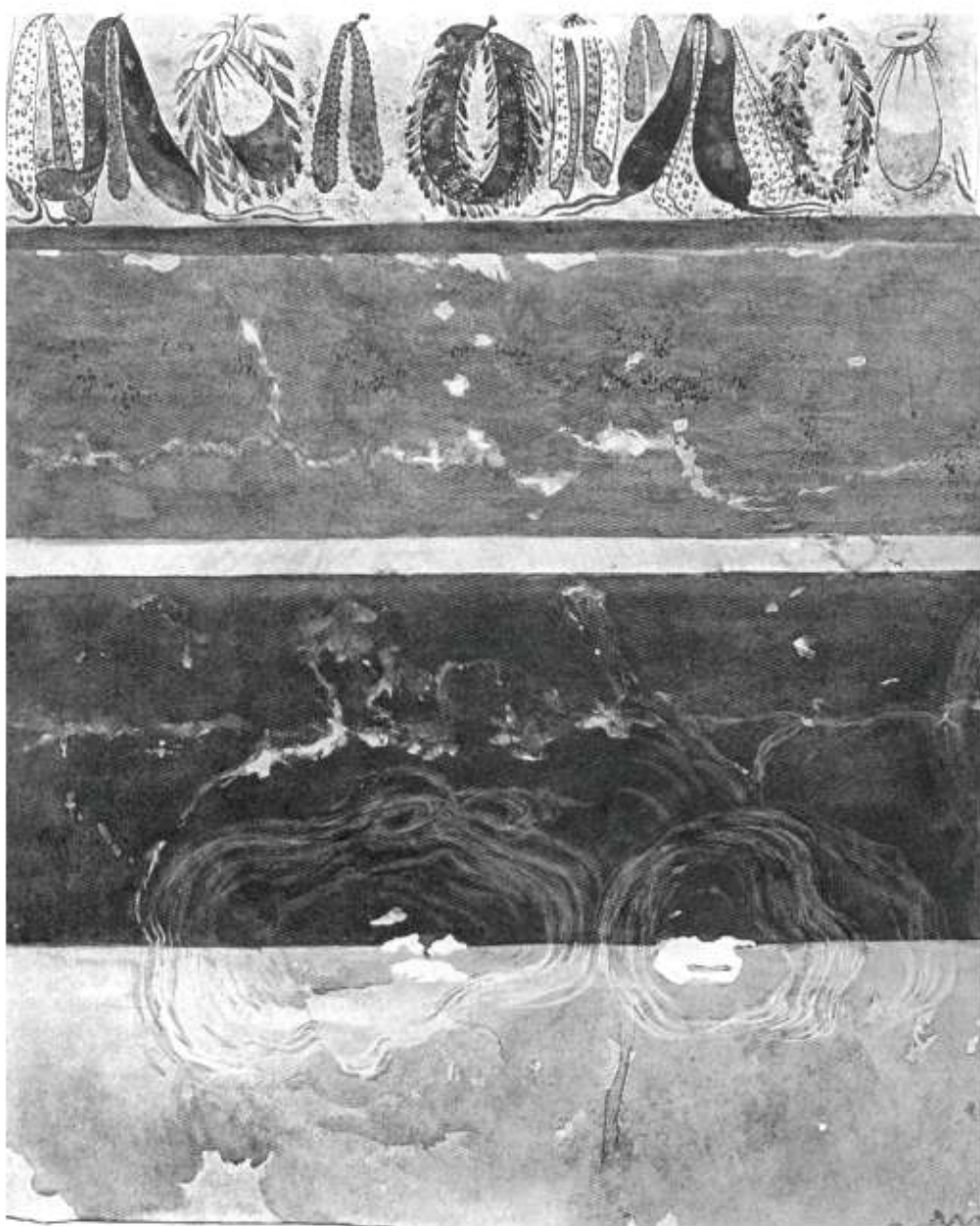
2. - 5. Grab des Anthesterios Kat.Nr. n3 - Details der Wandgestaltung



Grab Kat.Nr. n4 - Detail der Lünettenmalerei



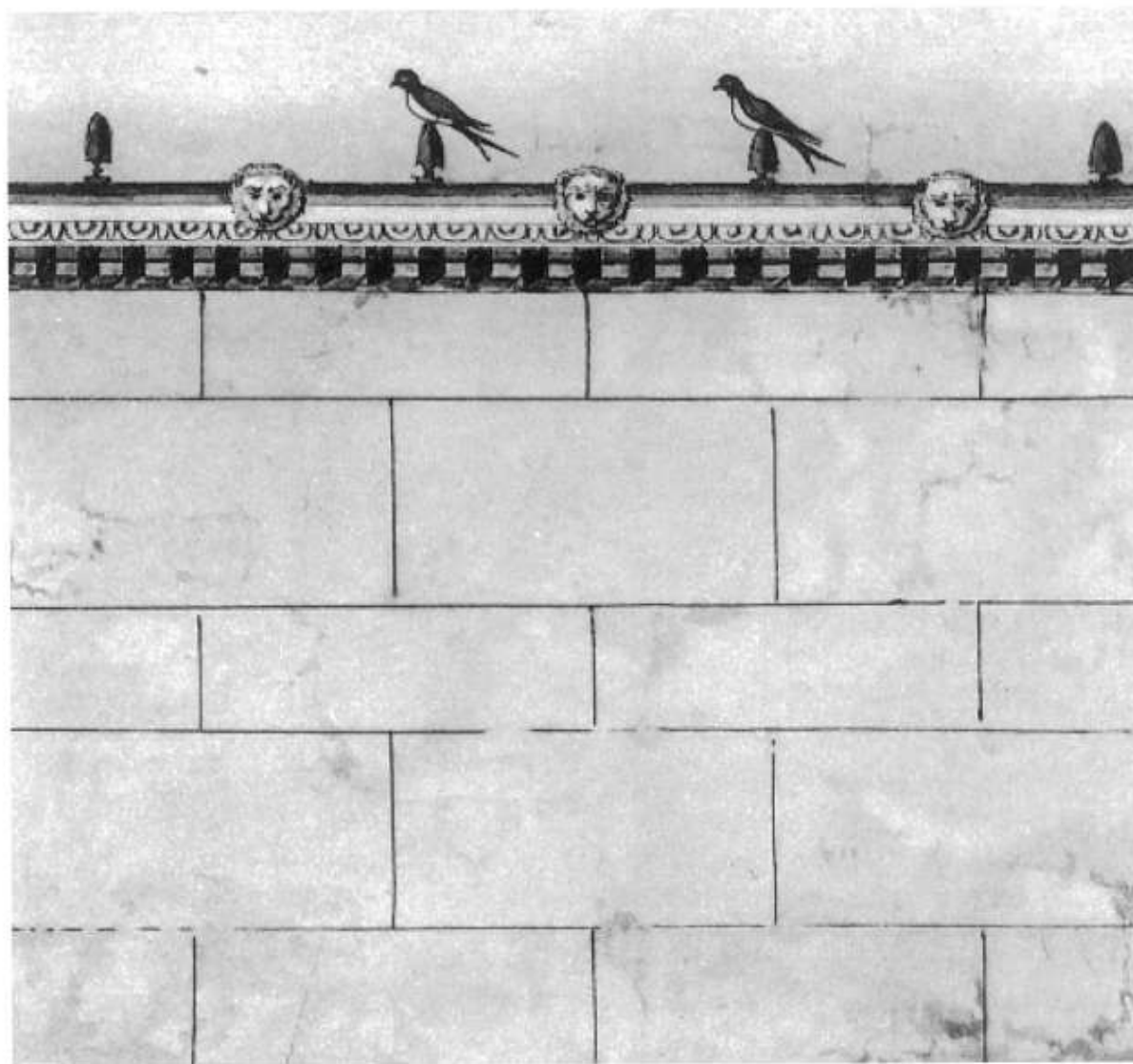
Grab von Anapa Kat.Nr. n5 - Wandgliederung



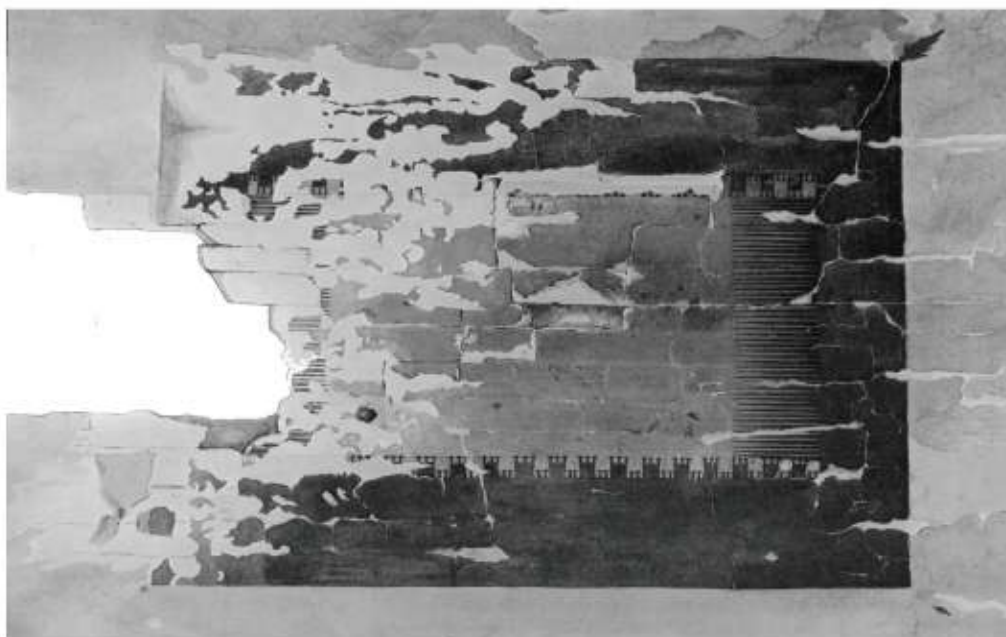
Grab Kat.Nr. n6 - Wandgliederung



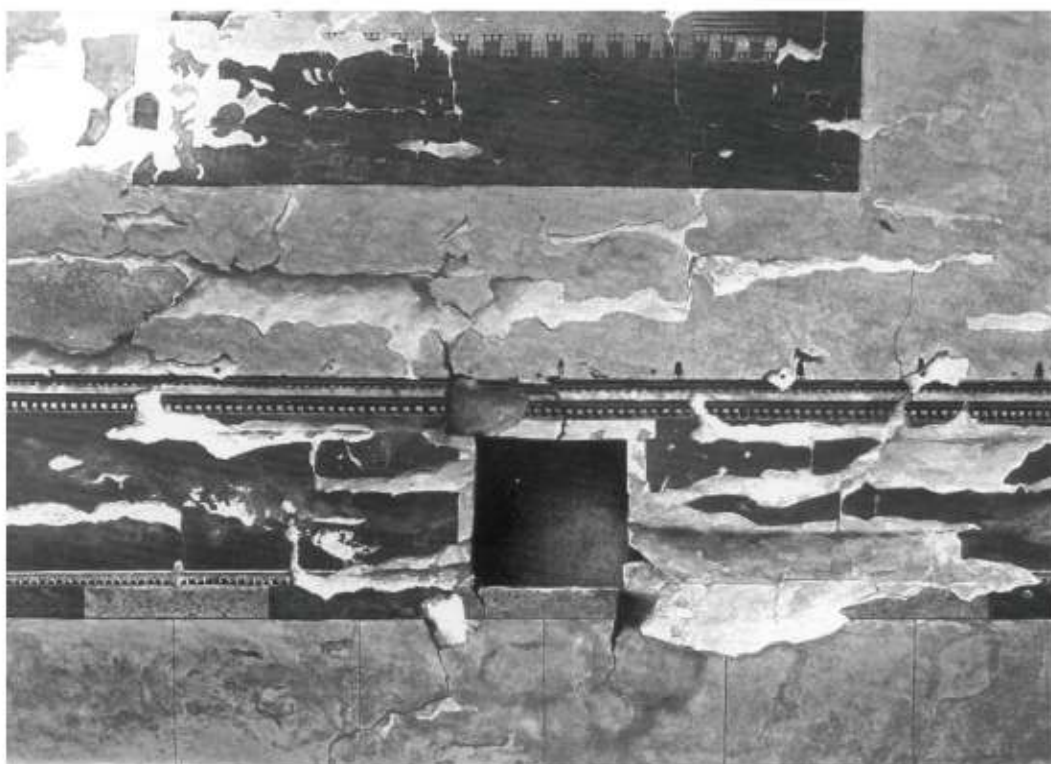
Grab im Kurgan "Bolschaja Blisniza" Kat.Nr. n7



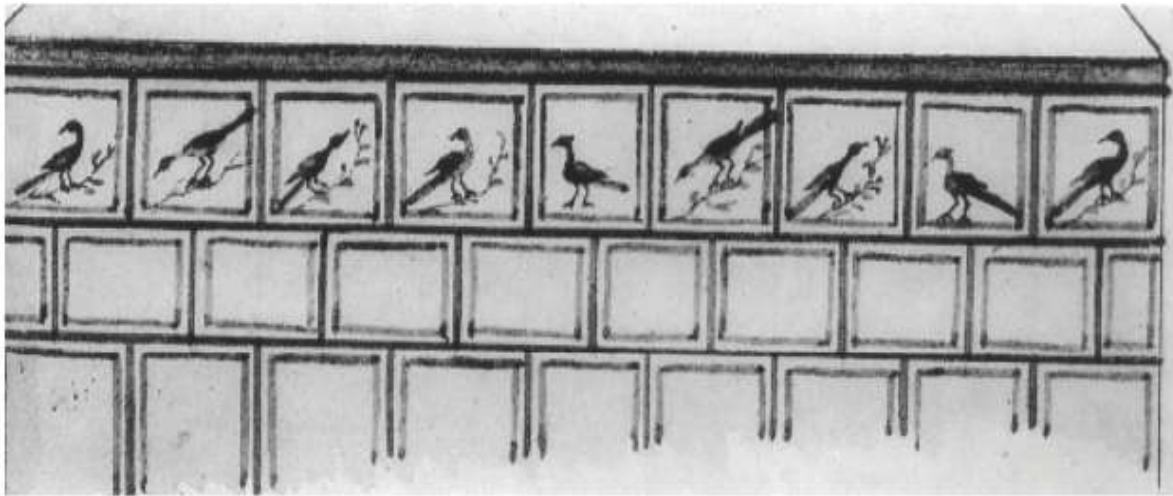
Grab Kat.Nr. n8 - Dromos, Wandgliederung



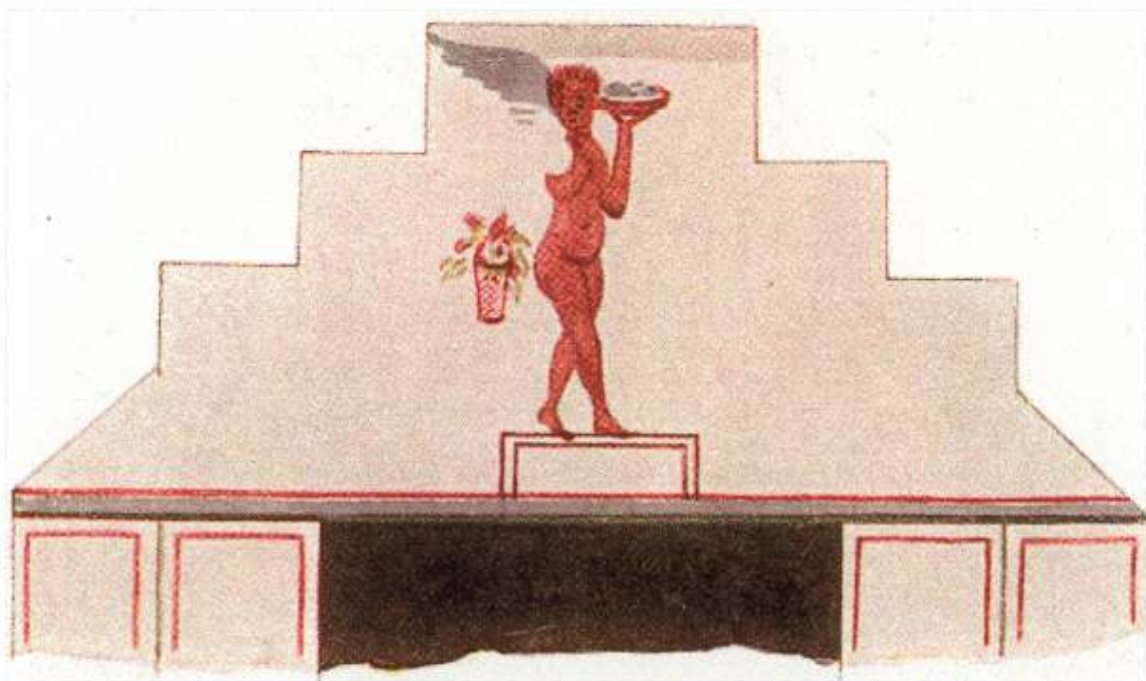
1. Grab Kat.Nr. n8 - Hauptraum, Deckenmalerei



2. Grab Kat.Nr. n8 - Hauptraum, Wandgliederung



1. Grab Kat.Nr. n9 - Dromos, Detail der Wandgestaltung



2. Grab Kat.Nr. n9 - Hauptraum, Lünettenmalerei der Eingangswand



Grab Kat.Nr. n9 - Hauptraum, Rückwand



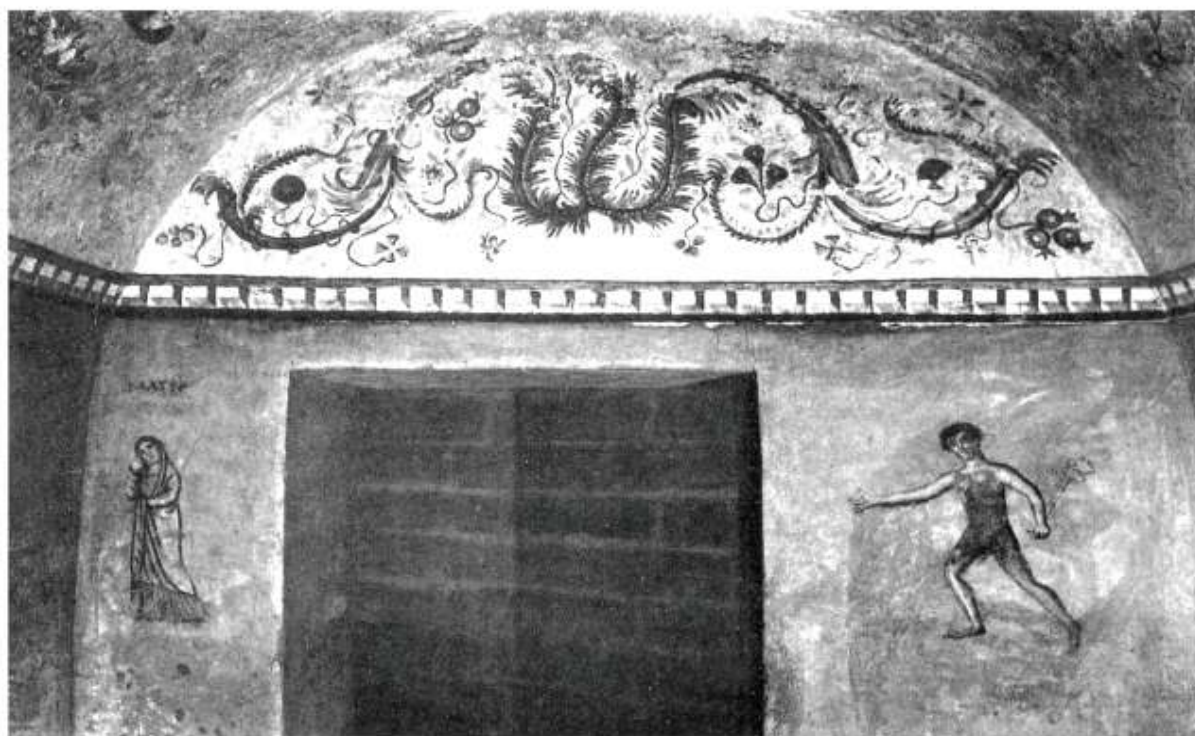
1. Grab des Alkimos Kat.Nr. n2 -
Deckenmalerei



2. Grab im Kurgan "Bolschaja Blisniza"
Kat.Nr. n7 - Deckenmalerei



3. römisches Demetergrab aus Kertsch, Deckenmalerei



1. römisches Demetergrab aus Kertsch, Malerei der Eingangswand



2. römisches Demetergrab aus Kertsch, Malerei der Rückwand



Grab der Persephone aus Vergina - Detail der Wandmalerei



1.

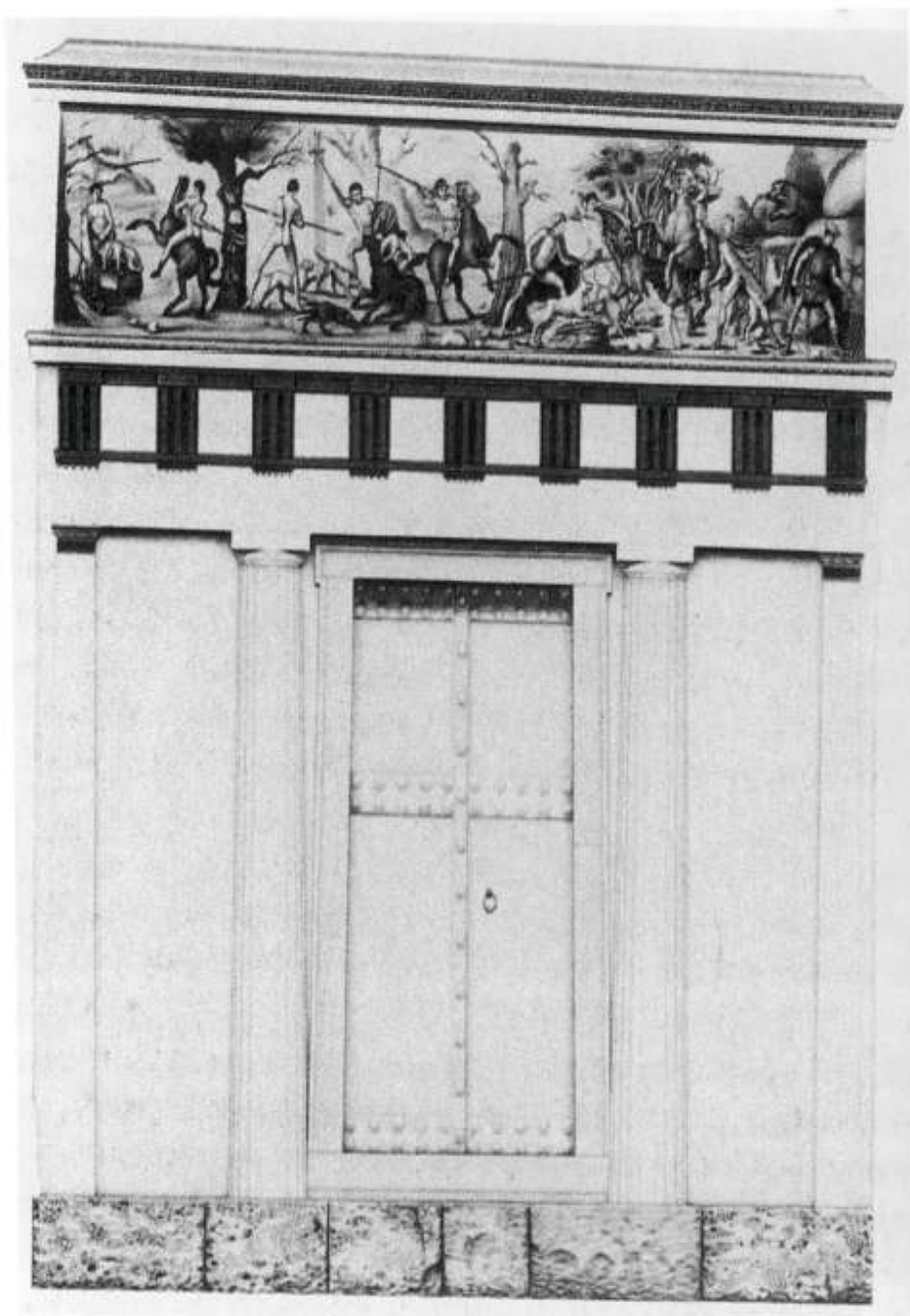


2.

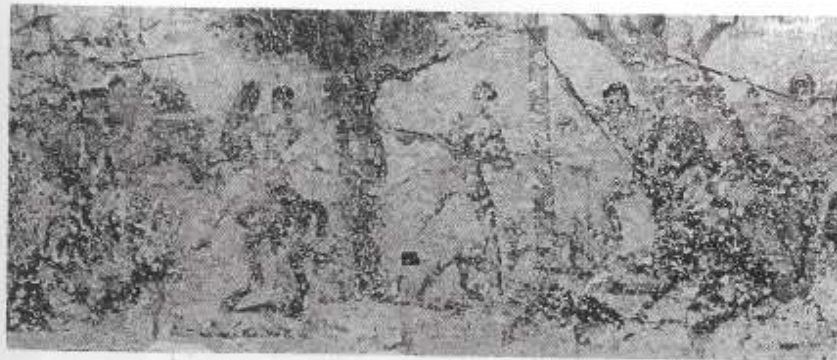


3.

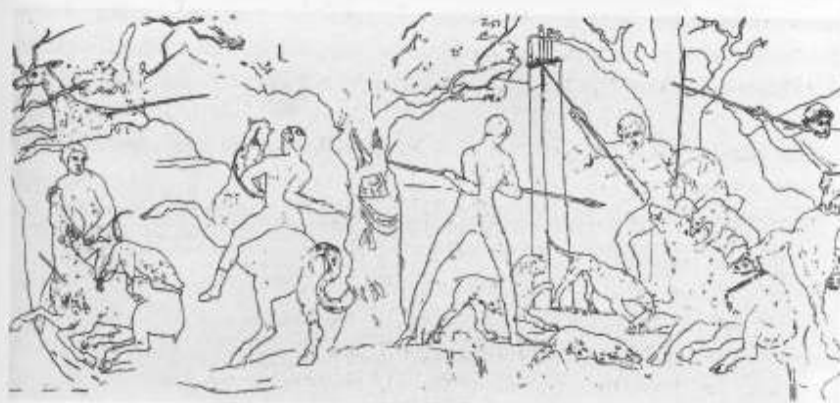
1. - 3. Grab der Persephone aus Vergina - Details der Wandmalerei



Sog. Philippsgrab aus Vergina - Rekonstruktion des Eingangs



1.

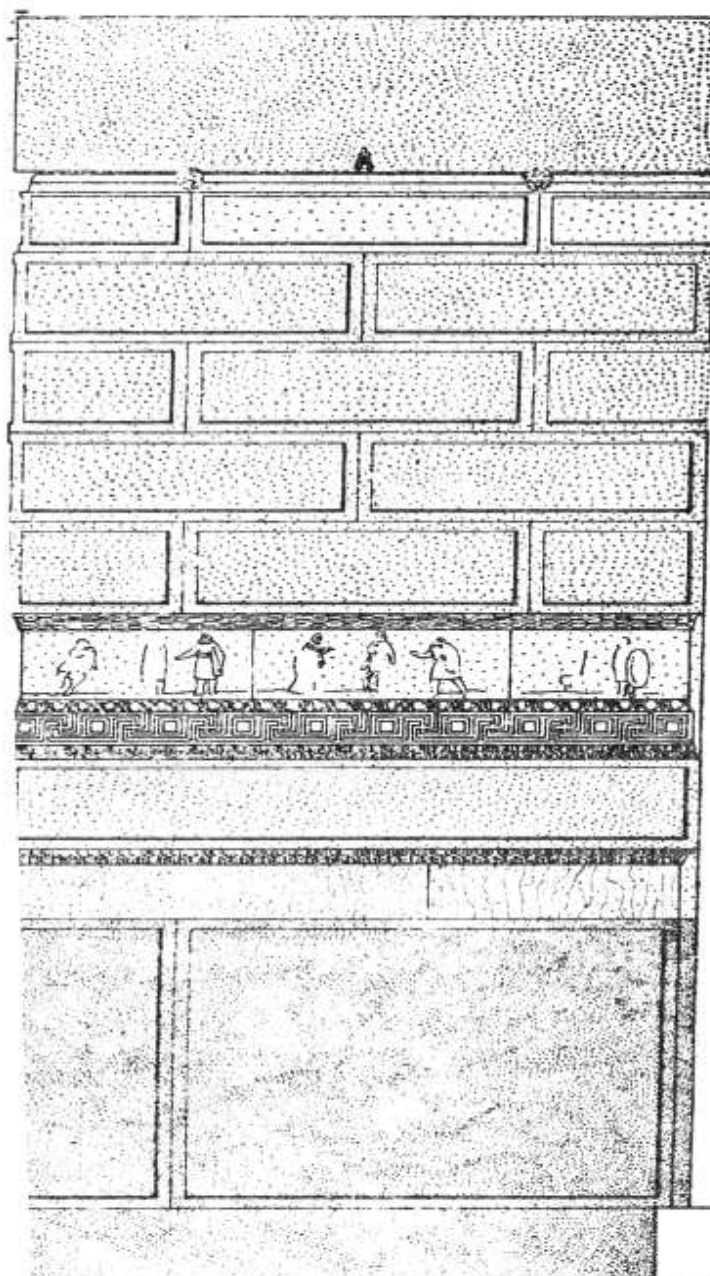


2.



3.

1. Sog. Philippsgrab aus Vergina - Detail des Jagdfrieses
 2. - 3. Sog. Philippsgrab aus Vergina - Umzeichnung des Jagdfrieses



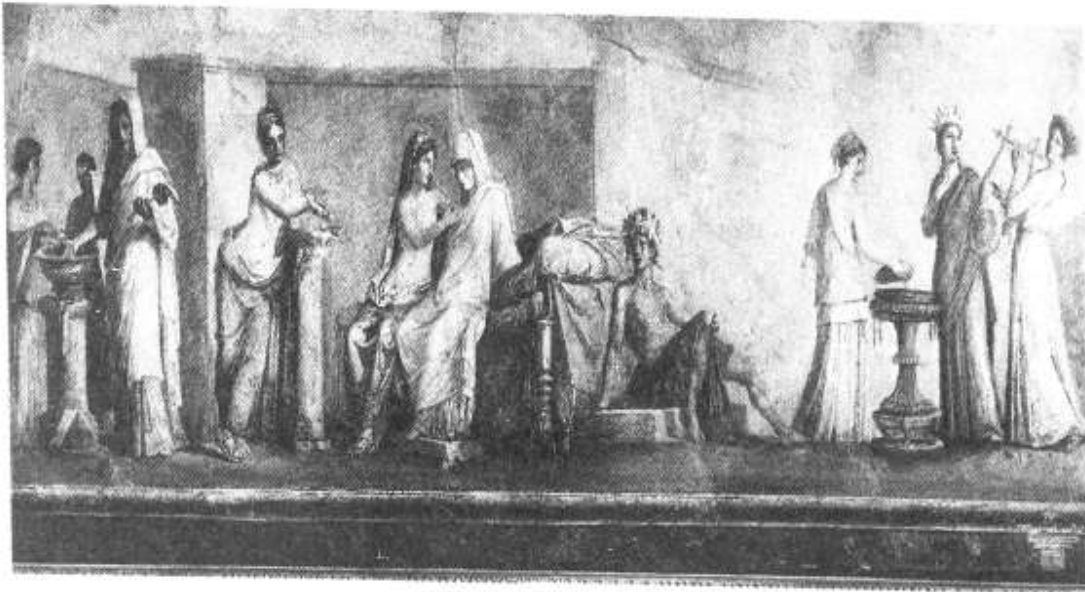
Haus der Komödianten auf Delos (Oekus N) -
Rekonstruktion der Wandgliederung



Wandmalerei aus dem "Tempel der palmyrenischen Götter" in Dura Europos - Opfer des Konon



Fragment einer Wandmalerei aus Dura Europos



1. römische Wandmalerei - sog. Alobrandinische Hochzeit



2. sog. Totenmahlrelief aus Paros



Phalera aus dem Schatz von Letnica



1.

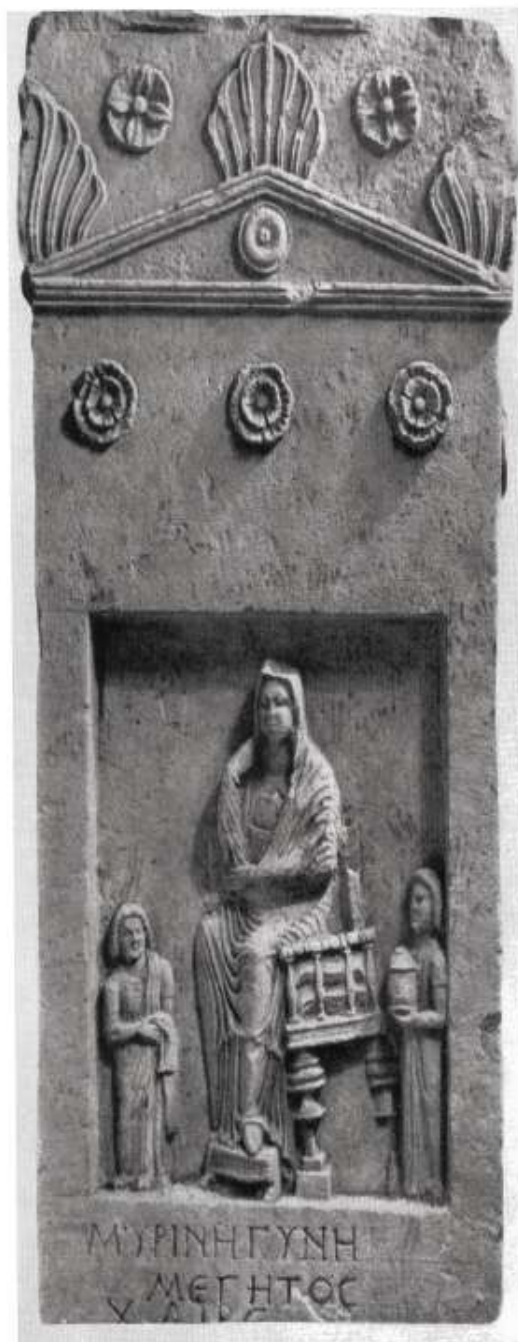


2.

1. - 2. Münze Seuthes III. (324 v. Chr. - 311. v. Chr.)



1. nordpontische Grabstele



2. nordpontische Grabstele der Myrine,
Frau des Meges



Griechische Grabstele des Thraseas und der Euandria



Orthostatenrelief Assurnasirpals II. aus Kalbu



1.



2.



3.

1. - 3. Orthostatenreliefs Assurnasirpals II. aus Nimrud



Gewandschließe, rechter Teil eines Paares



Wandmalerei aus dem Palasthof von Mari - "Bildteppich"

Abbildungsnachweis

Tafel 1	Karte der nordpontischen Fundorte (Eigenanfertigung).
Tafel 2	Karte der westpontischen Fundorte (Eigenanfertigung).
Tafel 3	Grundriß des Grabes von Kasanalak Kat. Nr. w1 – M. Oppermann, Thraker zwischen Karpatenbogen und Ägäis (1984) 152.
Tafel 4	Deckenschema des Grabes von Ostrousha Kat. Nr. w3 – G. Kitov – M. Krasteva, The Thracian grave and cult complex in the Ostrousha Tumulus near Shipka, Talanta XXVI-XXVII, 1994-95, 7-28.
Tafel 5	Grab von Ostrousha Kat. Nr. w3, Rekonstruktion - G. Kitov – M. Krasteva, The Thracian grave and cult complex in the Ostrousha Tumulus near Shipka, Talanta XXVI-XXVII, 1994-95, 7-28.
Tafel 6	Grundriß des Grabes von Sveštari Kat. Nr. w4 – A.Fol–M. Čičikova–T. Ivanov–T. Teofilov, The Thracian tomb near the village of Sveshtari (1986) 38 Abb. 26.
Tafel 7.1	Grundriß des Grabes von Magliš Kat. Nr. w5– C. Getov, Magliškata Greobniza (1988).
Tafel 7.2	Grundriß des Grabes des Alkimos Kat. Nr. n2 - Rostovzeff 1914, 162 Abb. 30.
Tafel 8.1	Grundriß des Grabes des Anthesterios Kat. Nr. n3 - Rostovzeff 1914, 176 Abb. 31.
Tafel 8.2	Grundriß des Kertscher Grabes Kat. Nr. n4 - Rostovzeff 1914, 84 Abb. 32.
Tafel 9.1	Grundriß des Kertscher Grabes Kat. Nr. n6 - Rostovzeff 1914, 70 Abb. 13.
Tafel 9.2	Grundriß des Grabes „Bolschaja Blisniza“ Kat. Nr. n7 - Rostovzeff 1914, 15 Abb. 3.
Tafel 10.1	Grundriß des Grabes vom Wasjurinaberg Kat. Nr. n8 - Rostovzeff 1914, 32 Abb. 7.
Tafel 10.2	Grundriß des Kertscher Grabes Kat. Nr. n12 - Rostovzeff 1914, 84 Abb. 15.
Tafel 11	Dromos, Grab von Kasanalak Kat. Nr. w1 – www.thrace.Ocatch.com .
Tafel 12	Dromos-Rekonstruktion der Wandgliederung, Grab von Kasanalak Kat. Nr. w1 – www.thrace.Ocatch.com .

Tafel 13	Dromos – Detail der Wandmalerei, Grab von Kasanlak Kat. Nr. w1 – L. Shivkova, Das Grabmal von Kasanlak (1973) Taf. 19.
Tafel 14	Dromos – figürliche Frieze, Grab von Kasanlak Kat. Nr. w1 – www.thrace.Ocatch.com .
Tafel 15.1	Dromos – Rekonstruktion des östlichen Figurenfrieses, Grab von Kasanlak Kat. Nr. w1 – J. Shumate, www.thrace.Ocatch.com .
Tafel 15.2	Dromos – Rekonstruktion des westlichen Figurenfrieses, Grab von Kasanlak Kat. Nr. w1 – J. Shumate, www.thrace.Ocatch.com .
Tafel 16	Dromos – zentrale Figuren des Ost- und Westfrieses, Grab von Kasanlak Kat. Nr. w1 – www.thrace.Ocatch.com .
Tafel 17	Dromos – Detail des Ostfrieses, Grab von Kasanlak Kat. Nr. w1 – L. Shivkova, Das Grabmal von Kasanlak (1973) Taf. 15.
Tafel 18	Dromos – Detail des Westfrieses, Grab von Kasanlak Kat. Nr. w1 – L. Shivkova, Das Grabmal von Kasanlak (1973) Taf. 18.
Tafel 19	Grabkammer – figürliche Frieze, Grab von Kasanlak Kat. Nr. w1 – L. Shivkova, Das Grabmal von Kasanlak (1973) Taf. 1.
Tafel 20	Grabkammer – Detail der Wandmalerei, Grab von Kasanlak Kat. Nr. w1 – L. Shivkova, Das Grabmal von Kasanlak (1973) Taf. 24.
Tafel 21	Grabkammer – Detail des Hauptfrieses, Grab von Kasanlak Kat. Nr. w1 – L. Shivkova, Das Grabmal von Kasanlak (1973) Taf. 20.
Tafel 22	Grabkammer – Detail des Hauptfrieses, Grab von Kasanlak Kat. Nr. w1 – L. Shivkova, Das Grabmal von Kasanlak (1973) Taf. 23.
Tafel 23	Grabkammer – Detail des Hauptfrieses, Grab von Kasanlak Kat. Nr. w1 – Ausschnitt aus L. Shivkova, Das Grabmal von Kasanlak (1973) Taf. 21.
Tafel 24	Grabkammer – Detail des Hauptfrieses, Grab von Kasanlak Kat. Nr. w1 – Ausschnitt aus L. Shivkova, Das Grabmal von Kasanlak (1973) Taf. 31.

Tafel 25	Grabkammer – Detail des Hauptfrieses, Grab von Kasanlak Kat. Nr. w1 – L. Shivkova, Das Grabmal von Kasanlak (1973) Taf. 34.
Tafel 26	Grabkammer – Detail des Hauptfrieses, Grab von Kasanlak Kat. Nr. w1 – Ausschnitt aus L. Shivkova, Das Grabmal von Kasanlak (1973) Taf. 12.
Tafel 27	Grabkammer – Detail des Hauptfrieses, Grab von Kasanlak Kat. Nr. w1 – L. Shivkova, Das Grabmal von Kasanlak (1973) Taf. 28.
Tafel 28	Grabkammer – oberer Figurenfries, Grab von Kasanlak Kat. Nr. w1 – vergrößerter S/W-Ausschnitt aus L. Shivkova, Das Grabmal von Kasanlak (1973) Taf. 1.
Tafel 29	Grabkammer – Detail des oberen Figurenfrieses, Grab von Kasanlak Kat. Nr. w1 – L. Shivkova, Das Grabmal von Kasanlak (1973) Taf. 37.
Tafel 30.1	Hauptraum – Detail des figürlichen Frieses, Grab von Alexandrovo Kat. Nr. w2 – www.thrace.Ocatch.com/alexandrovo-tomb.htm .
Tafel 30.2	Hauptraum – Detail des figürlichen Frieses, Grab von Alexandrovo Kat. Nr. w2 – www.thrace.Ocatch.com/alexandrovo-tomb.htm .
Tafel 31.1	Hauptraum – Detail des figürlichen Frieses, Grab von Alexandrovo Kat. Nr. w2 – www.thrace.Ocatch.com/alexandrovo-tomb.htm .
Tafel 31.2	Hauptraum – Detail des figürlichen Frieses, Grab von Alexandrovo Kat. Nr. w2 – www.thrace.Ocatch.com/alexandrovo-tomb.htm .
Tafel 32	Hauptraum – Detail des figürlichen Frieses, Grab von Alexandrovo Kat. Nr. w2 – www.thrace.Ocatch.com/alexandrovo-tomb.htm .
Tafel 33	Deckenansicht, Grab von Ostrousha Kat. Nr. w3 – G. Kitov – M. Krasteva, The Thracian grave and cult complex in the Ostrousha Tumulus near Shipka, Talanta XXVI-XXVII, 1994-95, 7-28.
Tafel 34.1	Detailansicht der Decke, Grab von Ostrousha Kat. Nr. w3 – G. Kitov – M. Krasteva, The Thracian grave and cult complex in the Ostrousha Tumulus near Shipka, Talanta XXVI-XXVII, 1994-95, 7-28.

Tafel 34.2	Detailansicht der Decke, Grab von Ostrousha Kat. Nr. w3 – G. Kitov – M. Krasteva, The Thracian grave and cult complex in the Ostrousha Tumulus near Shipka, Talanta XXVI-XXVII, 1994-95, 7-28.
Tafel 35	Eingang des Grabes von Sveshtari Kat. Nr. w4 – A.Fol - M. Čičikova – T. Ivanov – T. Teofilov, The Thracian tomb near the village of Sveshtari (1986) 43 Abb. 33.
Tafel 36	Detail der Wandgestaltung, Grab von Sveshtari Kat. Nr. w4 – A.Fol - M. Čičikova – T. Ivanov – T. Teofilov, The Thracian tomb near the village of Sveshtari (1986) 36 Abb. 25.
Tafel 37.1	Lünettenmalerei, Grab von Sveshtari Kat. Nr. w4 – Ausschnitt aus A.Fol - M. Čičikova – T. Ivanov – T. Teofilov, The Thracian tomb near the village of Sveshtari (1986) 110ff. Abb. 72.
Tafel 37.2	Detail der Lünettenmalerei, Grab von Sveshtari Kat. Nr. w4 – Ausschnitt aus A.Fol - M. Čičikova – T. Ivanov – T. Teofilov, The Thracian tomb near the village of Sveshtari (1986) 110ff. Abb. 72.
Tafel 38	Detail der Lünettenmalerei, Grab von Sveshtari Kat. Nr. w4 – Ausschnitt aus A.Fol - M. Čičikova – T. Ivanov – T. Teofilov, The Thracian tomb near the village of Sveshtari (1986) 110ff. Abb. 72.
Tafel 39.1	Fragment der Wandmalerei, Grab von Maglish Kat. Nr. w5 - C. Getov, Magliškata Greobniza (1988).
Tafel 39.2	Fragment der Wandmalerei, Grab von Maglish Kat. Nr. w5 - C. Getov, Magliškata Greobniza (1988).
Tafel 39.3	Fragment der Wandmalerei, Grab von Maglish Kat. Nr. w5 - C. Getov, Magliškata Greobniza (1988).
Tafel 40	Rekonstruktion des oberen Wandabschnittes der Wandmalerei aus Nymphaion Kat. Nr. n1 – N. Grač, Ein hellenistisches Fresko in Nymphaion, VDI 1984.1, 81-88.
Tafel 41.1	Detail des oberen Wandabschnittes der Wandmalerei aus Nymphaion Kat. Nr. n1 – N. Grač, Ein hellenistisches Fresko in Nymphaion, VDI 1984.1, 81-88.
Tafel 41.2	Detail des oberen Wandabschnittes der Wandmalerei aus Nymphaion Kat. Nr. n1 – N. Grač, Ein hellenistisches Fresko in Nymphaion, VDI 1984.1, 81-88.

Tafel 41.3	Detail des oberen Wandabschnittes der Wandmalerei aus Nymphaion Kat. Nr. n1 – N. Grač, Ein hellenistisches Fresko in Nymphaion, VDI 1984.1, 81-88.
Tafel 42.1	Wandgestaltung des Grabes des Alkimos Kat. Nr. n2 - Rostovzeff 1914, Taf. XLVIII.1.
Tafel 42.2	Lünettenmalerei des Grabes des Alkimos Kat. Nr. n2 - Rostovzeff 1914, Taf. XLIX. L.
Tafel 43.1	Lünettenmalerei des Grabes des Anthesterios Kat. Nr. n3 - Rostovzeff 1914, Taf. LI.
Tafel 43.2-5	Details der Wandgestaltung des Grabes des Anthesterios Kat. Nr. n3 - Rostovzeff 1914, Taf. LI.
Tafel 44	Detail der Lünettenmalerei, Grab Kat. Nr. n4.
Tafel 45	Wandgliederung im Grab von Anapa Kat. Nr. n5 - Rostovzeff 1914, Taf. XXVII.1. XXIV-XXXI.
Tafel 46	Wandgliederung im Grab Kat. Nr. n6 - Rostovzeff 1914, Taf. XXVI. XXVII.5. XXVIII.
Tafel 47	Grab im Kurgan „Bolschaja Blisniza“ Kat. Nr. 7 - Rostovzeff 1914, IV-VI. VII.2-4. VIII-X. XI.1.
Tafel 48	Wandgliederung des Dromos, Grab Kat. Nr. n8 - Rostovzeff 1914, Taf. XI.2. XII-XV.
Tafel 49.1	Deckenmalerei des Hauptraumes, Grab Kat. Nr. n8 - Rostovzeff 1914, Taf. XI.2. XII-XV.
Tafel 49.2	Wandgliederung des Hauptraumes, Grab Kat. Nr. n8 - Rostovzeff 1914, Taf. XI.2. XII-XV.
Tafel 50.1	Dromos – Detail der Wandgestaltung, Grab Kat. Nr. n9 - Rostovzeff 1914, Taf. XLV.5. LXXXII.1-2.
Tafel 50.2	Hauptraum – Lünettenmalerei der Eingangswand, Grab Kat. Nr. n9 - Rostovzeff 1914, Taf. XLV.5. LXXXII.1-2.
Tafel 51	Hauptraum – Rückwand, Grab Kat. Nr. n9 - Rostovzeff 1914, Taf. XLV.5. LXXXII.1-2.
Tafel 52.1	Deckenmalerei im Grab des Alkimos Kat. Nr. n2 - Rostovzeff 1914, Taf. XLVIII.
Tafel 52.2	Deckenmalerei des Grabes im Kurgan „Bolschaja Blisniza“ Kat. nr. n7 - Rostovzeff 1914, IV-VI. VII.2-4. VIII-X. XI.1.
Tafel 52.3	Deckenmalerei des römischen Demetergrabes aus Kertch - T. A. S. Tinkoff-Utechin, Ancient painting from South Russia. The rape of Persephone at Kerch, BICS 1979, 13-26.

Tafel 53.1	Malerei der Eingangswand des römischen Demetergrabes aus Kertch - Rostovzeff 1914, 199 ff.
Tafel 53.2	Malerei der Rückwand des römischen Demetergrabes aus Kertch - Rostovzeff 1914, 199 ff.
Tafel 54	Details der Wandmalerei aus dem Grab der Persephone in Vergina – M. Andronikos, Vergina II. The Tomb of Persephone (1994).
Tafel 55.1-3	Details der Wandmalerei aus dem Grab der Persephone in Vergina – M. Andronikos, Vergina II. The Tomb of Persephone (1994).
Tafel 56	Rekonstruktion des Eingangs des sog. Philippsgrabes in Vergina - M. Andronikos, Vergina. The royal tomb and the ancient city (1984).
Tafel 57.1	Detail des Jagdfrieses des sog. Philippsgrabes in Vergina - M. Andronikos, Vergina. The royal tomb and the ancient city (1984).
Tafel 57.2-3	Umzeichnung des Jagdfrieses des sog. Philippsgrabes in Vergina - M. Andronikos, Vergina. The royal tomb and the ancient city (1984).
Tafel 58	Rekonstruktion der Wandgliederung im Haus der Komödianten auf Delos (Oekus N) – A. Andreou, Griechische Wanddekorationen (1980) Taf. 47.
Tafel 59	„Opfer des Konon“ - Wandmalerei aus dem „Tempel der palmyrenischen Götter“ in Dura Europos, D. Schlumberger, Der hellenisierte Orient (1969)109.
Tafel 60	Fragment einer Wandmalerei aus Dura Europos - D. Schlumberger, Der hellenisierte Orient (1969) Fig. 37.
Tafel 61.1	Römische Wandmalerei, sog. Alobrandinische Hochzeit – Scheibler, Abb. 15 .
Tafel 61.2	sog. Totenmahlrelief aus Paros – J. Boardman, Griechische Plastik. Die archaische Zeit (1994) Abb. 255.
Tafel 62	Phalera aus dem Schatz von Letnica – I. Venedikov-T. Gerassimov, Thrakische Kunst (1973) 354 Abb. 290
Tafel 63.1-2	Münze Seuthes III. - Y. Yurukova, Coins of the Thracian tribes and kings. Coin treasures from Bulgarian lands (1992) N. 38.
Tafel 64.1	Nordpontische Grabstele – Sokolov Abb. 141.
Tafel 64.2	Nordpontische Grabstele der Myrine – Sokolov Abb. 138.

Tafel 65	Griechische Grabstele des Thraseas und der Euandria – G. Zinserling, Abriß der griechischen und römischen Kunst (1970) Taf. 131.
Tafel 66	Orthostatenrelief Assurnasirpals II. aus Kalbu – B. Hrouda, Der alte Orient (1991) 344f.
Tafel 67.1-3	Orthostatenrelief Assurnasirpals II. aus Nimrud – J. A. Portratz, Die Kunst des alten Orient (1961) Taf. 59.
Tafel 68	Gewandschließe, rechter Teil eines Paares aus Gold, Sankt Petersburg – Sibirische Sammlung 4./3. Jh. v. Chr. - V. Schiltz, Die Skythen und andere Steppenvölker (1994) 241 Abb. 177.
Tafel 69	„Bildteppich“ - Investitur des Königs von Mari, Zimrilim aus dem Palasthof von Mari – B. Hrouda, Der alte Orient (1991) 341.

Abkürzungsverzeichnis

Folgende Abkürzungen wurden verwendet (außer den üblichen des DAI):

Danov, Altthrakien	= C. Danov, Altthrakien (1976).
Danov, Ostbalkan	= C. Danov, Die Thraker auf dem Ostbalkan, ANRW II, 7.1 (1979).
Gaidukevič 1971	= V. F. Gaidukevič, Das Bosporanische Reich (1971).
Mielsch, Wandmalerei	= H. Mielsch, Römische Wandmalerei (2001).
Rostovzeff 1914	= M. I. Rostovzeff, Antičnaja dekorativnaja živopis na jube Rossii (1914).
Scheibler	= I. Scheibler, Griechische Malerei der Antike (1994).
Schneider, Domäne	= L. Schneider, Die Domäne als Weltbild. Wirkungsstrukturen der spätantiken Bildersprache (1983).
Sokolov	= G. Sokolov, Antike Schwarzmeerküste (1976).
Steingräber, Wandmalerei	= S. Steingräber, Etruskische Wandmalerei (1985).

Literaturverzeichnis

- Alekseev, A. Y. –
Bokovenko, N. A. –
Marsadolov, L. S. –
Semenov, J. A. The elite barrows of Eurasian Steppe region in the Scythian and Sarmatian epoch (1994).
- Alekseev, A. Y. –
Murzin, V. Y. –
Rolle, R. Čertomlyk (1991).
- Alexandrescu, P. Zur thrakischen Kunst, Vortrag Berlin (1994).
- Amiet, P. Die Kunst des alten Orient (1977).
- Andersen, F. G. Roman figural painting in the Hellenistic age, Aspects of Hellenism in Italy 5, 1995, 179-190.
- Andreae, B. Studien zur römischen Grabkunst (1963).
- Andreou, A. Griechische Wanddekorationen (1980).
- Andronikos, M. Vergina. The royal tomb and the ancient city (1984).
- Andronikos, M.
Anokhin, V. A. Vergina II. The Tomb of Persephone (1994).
Coins of Atheas (1973).
- Archibald, Z. H. Thracians and Scythians. The Cambridge Ancient History VI: The Fourth Century B. C. (2nd ed.) (1994).
- Archibald, Z. H. The Odrysian Kingdom Of Thrace (1998).
- Arseneva, T. M. –
Selov, D. B. Das antike Tanais, Klio 70, 1988, 372-402.
- Ashik, A. B. Kerchenskiia drevnosti (1845).
- Balkanska, A. Thrakien und der Hellenismus, in: Dritter Internationaler Thrakologischer Kongress 2.-6. Juni 1980 Wien (1984) 255-259.
- Balmelle, C. Le décor géométrique de la mosaïque romaine (1985).
- Barbet, A. La peinture murale romaine (1985).
- Barov, Z. Conservation of a Hellenistic wall painting in Thrace, GettyMusJ 1977, 145-148.
- Bauer, P. V. C. Catalogue of the Rebecca Darling Stoddard Collection of the Greek and Italian vases in the Yale University (1922).

- Baumeister, A. Denkmäler des classischen Altertum I (1885).
- Baus, K. Der Kranz in Antike und Christentum (1940).
- Bengston, H. Griechen und Perser (1965).
- Berdinuradov, E. – Samibajev, A. Rannie rospisi sodschiskovo chrama Dschar-Tepe II (V.-nadschala VI. vekov), AV 3, 1994, 96-109.
- Berger, E. Die Maltechnik des Altertums (1904).
- Bernbeck, R. Siegel, Mythen, Riten: Etana und die Ideologie der Akkad-Zeit, BaM 27, 1996, 159-213.
- Bernett, M. – Keel, O. – Münger, S. Mond, Stier und Kult am Stadttor. Die Stele von Betsaida (1998).
- Bessanova, S. S. Towards the cruziform planning of Scythian burial construction, in: S. K. Sizov, Bosphorus and the ancient world (1997) 13-20.
- Bilde, P. G. The international style: Aspects of Pompeian first style and its eastern equivalents, Aspects of Hellenism in Italy 5, 1995, 151-177.
- Bingöl, O. Malerei und Mosaik der Antike in der Türkei (1982).
- Biró, M. T. The relationship of the mother goddess and the Thracian and Danubian Equestrian gods, Specima Nova Diss. Inst. Hist (Pésc) 12 (1996(1998)) 97-107.
- Blavatskij, V. D. Iskusstvo Severnovo Pričernomorja (1947)
- Blavatskij, V. D. Pantikapeum. Essays on the history of the capital of Bosphorus (1964).
- Blech, M. Studien zum Kranz bei den Griechen (1982).
- Boardman, J. Greek archeology on the shores of the Black Sea, AReplond 1962-63, 34-51.
- Boardman, J. Griechische Plastik. Die klassische Zeit (1985).
- Boardman, J. Griechische Plastik. Die archaische Zeit (1994).
- Boardman, J. The defusion of classical art in antiquity (1994).
- Bonzek, J. Palastartige Anlagen im Schwarzmeergebiet, in: Basilea (1992) 213-220.
- Borg, B. Mumienporträts. Chronologie und kultureller Kontext (1996).

- Börker, C. Bukranion und Bukephalion, AA 1975, 244-250.
- Böttger, B. – Kreising, H. Zur Erforschung des antiken und altorientalischen Schwarzmeergebietes, Altertum 21, 1975, 5-13.
- Brasinskij, I. B. – Marčenko, K. K. Elisavetovskoje. Skythische Stadt im Don-Delta (1984).
- Braund, D. Georgia in Antiquity. A history of Colchis and Transcaucasian Iberia 556 B. C. – 562 A. D. (1994).
- Braund, D. Greeks and Barbarians: The Black Sea region and Hellenism under the early empire, in: S. E. Alcock, The Early Roman Empire (1997) 121-136.
- Brein, F. Der Hirsch in der griechischen Kunst (1969).
- Brodersen, K. C. Plinius Secundus d. Ä.. Naturkunde VI (1996).
- Brown, A. B. Ptolemaic paintings and mosaics and the Alexandrian style (1954).
- Brown, B. R. Hellenistic paintings and mosaics (1957).
- Bruneau, P. L'ilôt de la maison des Comédiens (1979).
- Bruno, V. J. Attributions of the First Pompeian style, AJA 73, 1969, 305 ff.
- Bruno, V. J. Hellenistic painting techniques (1985).
- Bruno, V. J. Form and Colour in Greek painting (1997)
- Bulard, M. M. Peintures murales et mosaïques de Délos, in : Mon. Piot. 14, 1908, 91 ff.
- Burkert, W. Homo necans. Interpretation altgriechischer Opferriten und Mythen (1972).
- Byvanck, L. – Ufford, Q. BABesch 30, 1955, 52 ff.
- Cappel, A. Untersuchungen zu Pygmäendarstellungen in der römischen Dekorationskunst (1994).
- Caradice, J. Ancient Greek Portrait coins (1978).
- Charmonard, J. Le quartier du Theatre (1924).

- Charrière, G. Die Kunst der Skythen. Von Sibirien bis zum Schwarzen Meer (1974).
- Charvát, P. Notes on the origin and development of the Lotus Flower decoration, in: *Památky Archeologické* 68, 1977, 317-322.
- Čičíkova, M. Thracian culture of the Hellenistic period (1991).
- Clinton, K. Sacrifice at the Eleusinian Mysteries, in: early Greek cult practice. Proceedings of the 5th International Symposium at the Swedish Institute at Athens (1988) 69-79.
- Clinton, K. Myth and cult. The iconography of the Eleusinian Mysteries (1992).
- Cohen, A. The Alexander Mosaic (1996).
- Colledge, M. A. R. Parthian Art (1977).
- Cončeva, M. Apparition et development de la peinture monumental thrace, *Thracia* I, 1972-74, 285-297.
- Cumont, F. Recherches sur le symbolisme funéraire des romaines (1942).
- Danov, C. Zu den politischen und kulturellen beziehungen zwischen Thrakern und Hellenen in homerischer, klassischer und hellenistischer Zeit, *Pulpudeva* 1, 1976, 40-48.
- Danov, C. Altthrakien (1976).
- Danov, C. Die Thraker auf dem Ostbalkan, *ANRW* II, 7.1 (1979)
- Danov, C. Characteristics of Greek colonisation in Thrace, in: J. P. Descendres, Greek colonists and native population (1990) 151-168.
- Daševskaja, O. D. Graffiti na stenach sdanija v neapolje Skifskom, *SA* 1962.1, 173-194.
- Delbrück, R. Hellenistische Bauten in Latium II (1928).
- Dimitrov, D. B. – Čičíkova, M. The Thracian city of Seuthopolis, *BAR Suppl. Series* 38, (1978).
- Dimitrov, K. The image of the Thracian ruler in the Sveštari tomb, *TerraAntBalc* 1988, 161-164.
- Dimitrova, A. Thrakische Gruft der frühhellenistischen Zeit, *Thracia* 5, 1980 b.

- Dimitrova, D. New discoveries in the Thracian valley of kings in the region of Kazanluk, *Talanta* XXX-XXXI, 1989-1999, 31-54.
- Dittrichs, K. Antike Münzen (1959).
- Domagalski, D. Der Hirsch in der spätantiken Literatur und Kunst, 15. *Ergh. JbAChr.* (1990).
- Domaradzki, M. Die kulturellen Prozesse in Thrakien in der 2. Hälfte des 1. Jahrtausends v. u. Z., in: *Dritter Internationaler Thrakologischer Kongress 2.-6. Juni 1980 Wien* (1984) 117-123.
- Dracutz, V. S. Sistemy znakov severnogo Pričernomorja (1975).
- Ebert, M. Südrußland im Altertum (1921).
- El'nickij, L. A. Das Interesse an den Skythen, das Skythenthema in der Kunst und der skythische Kultureinfluß in Griechenland, *Klio* 1983, 107-132.
- Ernstedt, E. v. Die monumentale Malerei in den Gebieten der nördlichen Schwarzmeerküste, in: *Antike Städte an der nördlichen Schwarzmeerküste* (1955) 250 ff.
- Fabircius, J. Die hellenistischen Totenmahlreliefs. Grabrepräsentation und Wertvorstellungen in ostgriechischen Städten (1999)
- Fedak, J. Monumental tombs of the Hellenistic age (1990).
- Fol, A. –
Čičikova, M. –
Ivanov, T. –
Teofilov, T. The Thracian tomb near the village of Sveshtari (1986).
- Fol, A. –
Venedikov, I. –
Marazov, I. –
Popov, D. Thracian legends (1976).
- Fornasier, J. –
Böttger, B. Das Bosporanische Reich (2002).
- Förster, R. Der Raub der Persephone in ihrer Bedeutung für die Mythologie, Literatur und Kunstgeschichte (1874).
- Frankfort, H. The art and architecture in the Ancient Orient (1969).
- Frazer, A. Samothrake 10. The propylon of Ptolemy II (1990).

- Froning, H. Zur Interpretation vegetabilischer Bekrönungen klassischer und spätklassischer Grabstelen, AA 1985, 218-229.
- Gaidukevič, V. F. Olbia. Temenos und Agora (1964).
- Gaidukevič, V. F. Das Bosporanische Reich (1971).
Gaidukevič, V. F. Bosporan Cities (1982).
- Gehrke, H. J. Geschichte des Hellenismus (1995).
- Getov, L. Magliškata grobniza (1988).
- Ghirshman, R. Iran. Protoiraner, Meder und Achämeniden (1961).
- Ghirshman, R. Iran. Parther und Sasaniden (1962).
- Gigante, L. M. A study of perspective from the representation of architectural forms in Greek Classical and Hellenistic paintings (1980).
- Ginouves, R. Macedonia. From Philipp II. to the Roman conquest (1994).
- Görtz, K. Istorija obširoko arheologičeski issledovanii i otkrytii na Tamanskom poluostrove (1853).
- Gossel, B. Makedonische Kammergräber (1979).
- Grač, N. Ein hellenistisches Fresko in Nymphaion, VDI 1984.1, 81-88.
- Grač, N. Ein neuentdecktes Fresko aus hellenistischer Zeit in Nymphaion, in: Skythika (1987) 87-95.
- Grač, N. Nekropol' Nimfeja (1999).
- Graeve, V. von – Preußner, F. Zur Technik griechischer Malerei auf Marmor, JdI 96, 1981, 120-156.
- Graeve, V. von Zum Zeugniswert der bemalten Stelen von Demetrias für die griechische Malerei, in: La Thessalie. Actes de la Table-Ronde Lyon (1979) 111-137.
- Graham, A. J. The date of the Greek penetration of the Black Sea, BISC 1958, 25-42.
- Grakov, B. H. Materiali Nr.3, 1923, 239-241.
- Greifenhagen, A. Griechische eroten (1957).

- Grimm, G. Orient und Okzident in der Kunst Alexandriens, in: Alexandria, Aegyptiaca Treverensia I, (1981) 14-17.
- Gruben, G. Weitgespannte Marmordecken in der griechischen Architektur, *Architectura* 15, 1985, 105-115.
- Hachmann, R. Männer- und Frauentracht in Thrakien, *Thracia* 11, 1995, 203-240.
- Hänsel, B. Tradition und Wandel im Totenbrauchtum der Thraker unter dem Einfluß der Griechen, in: R. Lauer – P. Schreiner, Kulturelle Tradition in Bulgarien. Berliner Kolloquium Südosteuropa – Kommission 1987, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften Phil.-Hist. Kl.177 (1989) 23-35.
- Henning, H. Death and the Maiden : Funerary symbolism in daily life, in : J. Munby – H. Henning, Roman art and life in Britain, B.A.R. 41 (ii), 1977) 347 ff.
- Himmelman-Wildschütz, N. Der Mäander auf geometrischen Gefäßen, *MarbWPr* 1962, 10-43.
- Himmelman-Wildschütz, N. Über einige gegenständliche Bedeutungsmöglichkeiten des frühgriechischen Ornaments (1968).
- Hind, J. F. G. Greek and Barbarian peoples on the shores of the Black Sea, *AREplond* 30, 1983-84, 71-97.
- Hind, J. F. G. Colonies and parts of trade on the northern shores of the Black Sea. The cases of Olbiopolis and Kremnnoc' interoglobus (1985).
- Höckmann, O. Naval and other graffitti from Nymphaion, *AncCivScytSib* 5, 1998, 303-356.
- Hoddinott, R. F. The Thracians (1981).
- Hoddinott, R. F. Bulgaria in Antiquity (1975).
- Hoesch, N. Bilder apulischer Vasen und ihr Zeugniswert für die Entwicklung der griechischen Malerei (1993).
- Hoffmann, H. Attic red-figured Rhyta (1962).
- Hölscher, T. Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jh. v. Chr. (1973).
- Hrouda, B. Der alte Orient (1991).
- Humphreys, S. C. - King, H. Mortality and Immortality. The anthropology and archeology of death (1981).

- Invernizzi, A. The square house at Old Nisa, *Parthica* 2.2000, 13-54.
- Irmscher J. – Selov, D. B. Griechische Städte und einheimische Völker des Schwarzmeergebietes (1961).
- Isaac, B. The Greek settlements in Thrace until the Macedonian conquest (1986).
- Ivanova, G. P. Studien zur Kunst des Bosporianischen Reiches, *Archeologija Kiiiv* 1966, 93-106.
- Jacobson, E. The art of the Scythians. The interpretation of cultures at the edges of the Hellenic world (1995).
- Jazenko, B. Dekorativnaja rospis občestvenovo sdanija v neapolje Skifskom, *SA* 1960.4, 91-112.
- Jovanovič, Aleksandar Beiträge zur Erforschung der thrakischen Triumphalikonographie, *Balkanica* 25 (1994) 73-81.
- Kariškos'kij, P. I. Zur Geschichte der griechisch-skythischen Beziehungen im nordwestlichen Schwarzmeergebiet, *ApamKiiiv* 1962, 102-121.
- Keen, A. G. The dynastic tomb of Xanthos – Who was buried where ?, *AS* 42, 1992, 53-63.
- Kerényi, K. Die Mysterien von Eleusis (1962).
- Kieseritzky, E. – Watzinger, C. Griechische Grabreliefs aus Südrußland (1909).
- Kinch, K. F. Beretring omen archaeologisk Rejse I makedonien (1893).
- Kitov, G. – Krasteva, M. The Thracian grave and cult complex in the Ostrousha Tumulus near Shipka, *Talanta* XXVI-XXVII, 1994-95, 7-28.
- Kitov, G. – Barbet, A. – Valeva, J. Tombeau-mausolee d'Ostrousha, *Archeologia* 313, 1995, 62-66.
- Kitov, G. – Barbet, A. – Valeva, J. Plafond peint du tombeau de Shipka dans le tumulus Ostrousha, in: *I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV. Sec. A. C.-IV. D. C.). Atti del Vi. Convegno Internazionale sulla pittura parietale antica* (1997) 221-223.
- Kitov, G. Un tombeau-mausolée thrace récemment découvert près de Chipka dans la région de Kazanlak, *Art in Bulgaria* 7, 1993, 2-5.
- Kitov, G. Die thrakischen Hügel. Europa, Indo-Europea, Roma (1994).

- Kitov, G. Ein neuentdecktes thrakisches Fürstengrab bei Kazanlak, *Altertum* 39, 1994, 287-300.
- Kitov, G. Les tumuli royaux dans «La vallée de rois», *Orpheus* 5, 1995, 5-21.
- Kitov, G. Das thrakische Mausoleum bei Šipka in Südbulgarien, *Antiquitas* 34, 1995, 245-250.
- Kitov, G. Royal Insignia, Tombs and Temples in the Valley of the Thracian Rulers, *Archaeologia Bulgarica* III, 1999.
- Kitov, G. A newly found Thracian tomb with frescos, *Archeologia Bulgarica* V, 2001.2, 15-29.
- Kitov, G. Novi nabljudenija v Aleksandrovska gronica (New observations in the Alexandrovo tomb) *Archeologija* (Sofia) 45,1/2 (2004) 42-51.
- Kjeldsen, K. – Zahl, J. A dynastic tomb in Central Lycia. New evidence for the study of Lycian architecture and history in the Classical period, *Acta Archaeologica* 47, 1976, 29-46.
- Knell, H. Perikleische Baukunst (1979).
- Koch, N. Techne und Erfindung in der Klassischen Malerei (2000).
- Kopylov, V. P. – Vasileev, A. D. Bosphorus und die Skythen des Don-Deltas in der 2. Hälfte des 4. Jh. bis 3. Jh. v. Chr., in: *Voprosy istorii I archeologii Bospora* (1991) 27-36.
- Košelenko, C. A. – Kruglikova, I. T. – Dolgorukov, V. S. Antike Staaten im nördlichen Schwarzmeer (1984).
- Kossak, A. Prunkgräber, Festschrift für Joachim Werner (1974).
- Kothe, H. Der Skythenbegriff bei Herodot, *Klio* 1969, 15-88.
- Kotzias, N. C. Ὁ παρα το αέροδρόμιον τηζ Θεσσαλονίκης [Σέδεζ] Γ. Τάφος, *AEphem* 1937, 866-895.
- Kouruniotis, K. *Arch. Ephemeris* 1899, 221 ff.
- Kruglikova, I. T. – Selov, D. B. Die archäologischen Ausgrabungen antiker Denkmäler im nördlichen Schwarzmeergebiet, *Problemy antičnoj istorii i kultury* 2, 1979, 219-231.
- Kryžickij, S. D. Wohnhäuser der antiken Städte im Nordschwarzmeergebiet des 6. J. v. Chr. – 4. Jh. v. Chr. (1982).

- Kryžickij, S. D. Antike Staaten im nördlichen Schwarzmeergebiet, in: R. Rolle – M. Müller-Wille – K. Schletzel, *das Gold der Steppe. Archäologie in der Ukraine* (1991) 187-200.
- Kull, B. Hintergrundbilder und Jenseitskonzeptionen im nicht schrifthistorischen Raum, *Eurasia Antiqua* 6, 2000, 419-469.
- Kunisch, N. Ornamente griechischer Vasen. Ein Kompendium (1998).
- Kunkel, O. Der Mäander in den vor- und frühgeschichtlichen Kulturen Europas (1925).
- Kurtz, D. – Boardman, J. Greek Burial Customs (1971).
- Kuznekov, V. D. Die frühesten Apoiken des nördlichen Schwarzmeergebietes, *KraSoob* 204, 1990, 31-37.
- Laidlaw, A. The First Style In Pompei: Painting and Architecture (1985).
- Lappo-Daniljevski, S. Materiali po archeologii Rossii 13. Drevnosti juschnoi Rossii. Kurgan Karagodeuasch (1894).
- Latyshev, B. Untersuchungen zur Geschichte und Verfassung der Stadt Olbia (1887).
- Latyševa, V. a. Literarische Quellen zur Geschichte des Bosporus zur Zeitenwende, in: *Voprosy istorii I archeologii Bospora* (1991) 37-52.
- Lauter, H. Architektur des Hellenismus (1986).
- Ling, R. Roman painting (1991).
- Lippold, G. Antike Gemäldekopien (1951).
- Lund, H. Lysimachus: A study in early Hellenistic kingship (1992).
- Lurz, N. Der Einfluß Ägyptens auf die frühgriechische Malerei (1994).
- Mackintosh, M. The divine rider in the art of the western Roman Empire (1995).
- Magen, U. Assyrische Königsdarstellungen – Aspekte der Herrschaft. Eine Typologie, *Ba F9* (1986).
- Marčenko, K. – Vinogradov, J. G. The Scythian period in the northern Black Sea region 750-250 B. C., *Antiquity* 63, 1989, 803-813.
- Marčenko, K. – Vinogradov, J. G. Das nördliche Schwarzmeergebiet in der skythischen Epoche, *Klio* 1989, 539-549.

- Mau, A. Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji (1892).
- Maul, S. Das „dreifache Königtum“ – Überlegungen zu einer Sonderform des neuassyrischen Königssiegels, in: U. Finkbeiner – R. Dittmann – H. Hauptmann, Beiträge zur Kulturgeschichte Vorderasiens (1995) 395-402.
- Mazurov, I. Zur Ikonographie und Semantik der Malereien im Grab von Kasanlak, Pulpudeva 1978, 367-381.
- Meljukova, A. I. Scythia and the Thracian world (1979).
- Mellnik, M. J. Kizibel (1998).
- Meyer, P. Zur Formlehre und Syntax der griechischen Ornamente (1943).
- Michel, S. Haarwirbel und Haarbüschel im skythischen und thrakogetischen Bildrepertoire, Hamburger Beiträge zur Archäologie 18, 1991, 181-215.
- Mielsch, H. Römische Stuckreliefs (1975).
- Mielsch, H. Römische Wandmalerei (2001).
- Mikov, V. Das antike Grabmal bei Kasanlak (1954).
- Mikov, V. Das antike Grabmal bei Kasanlak, in: Antike und Mittelalter in Bulgarien (1960) 291-292.
- Miller, S. G. Hellenistic Macedonian Architecture (1978).
- Miller, S. G. Macedonian tombs. Their architecture and architectural decoration, in: B. Barr-Sharrar – E. N. Borza, Macedonia and Greece in late Classical and early Hellenistic times (1982) 153-170.
- Miller, S. G. Historiographische Untersuchungen architektonischer komplexe (1985).
- Miller, S. G. The tomb of Lyson and Kallikles (1993).
- Minns, E. H. Scythians and Greeks (1913).
- Minto, A. Il Vaso François (1960).
- Möbius, H. Ornamente der griechischen Grabstelen (1968).
- Mode, M. Indische Frühkulturen und ihre Beziehungen zum Westen (1944).

- Morris, I. Death ritual and social structure in Classical antiquity (1992).
Müller-Wiener, M. Griechisches Bauwesen in der Antike (1988).
- Murrey, A. S. A new stele from Athens, JHS 22, 1902, 3ff.
- Namio, E. Chiwef motif of the main chamber of the Kasanlak tomb, BancOrMus 1979, 77-83.
- Nebelsick, L. D. Figürliche Kunst der Hallstattzeit am Nordostalpenrand im Spannungsfeld zwischen alteuropäischer Tradition und italischem Lebensstil, in: Festschrift zum 50jährigen Bestehen der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, UPA 8, 1992, 401-432.
- Nolle, M. Denkmäler vom Satrapensitz Daskyleion: Studien zur graeco-persischen Kunst (1992).
- Normann, A. von Architektureutik in der Antike (1996).
Nunn, A. Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im Alten Orient (1988).
- Ognenova-Marinova, L. Pulpudeva 2, 1978, 240 ff.
- Olchowski, W. S. – Skifskie isdania VII.-III. v. n. do n. e. (1994).
Evdokinov, G. L.
- Oppermann, M. Zu einigen Weihdenkmälern mit der Darstellung des thrakischen Reitergottes aus der SR Rumänien und der VR Bulgarien, Klio 55, 1973, 197-214.
- Oppermann, M. Thrakische und danubische Reitergötter und ihre Beziehung zu orientalischen Kulte, in: Die orientalischen Religionen im Römerreich (1981) 510-530.
- Oppermann, M. Die Thraker (1984).
- Osten, H. H. v. d. Die Perser (1968).
- Pagenstecher, R. Alexandrien und die Herkunftsfrage der pompejanischen Wanddekorationen. Sitzungsbericht der Akademie der Wissenschaften 12 (1917).
- Papazoglou, F. The central Balkan tribes in Pre Roman times (1978).
- Pekridou-Gorecki, A. Zum Jagdfries des sog. Philipp-Grabes in Vergina, in: Fremde Zeiten II, (1996) 89-101.
- Petersmann, H. Demeter in Dodona und Thrakien. Ein Nachtrag, Wiener Studien 1987, 5-12.

- Pilipko, V. N. On the wall paintings from the tower-Building of Old Nisa, Parthica 2.2000, 69-86.
- Piotrovsky, B. Scythian art (1986).
- Pitschikjan, I. R. Oxos-Schatz und Oxos-Tempel (1997).
- Plontke-Liming, A. Römische Wohnkultur in Georgien, in: Prinzipat und Kultur im 1. und 2. Jahrhundert. Wissenschaftliche Tagung der Friedrich Schiller Universität Jena und der Iwan Dschawachischwilli Universität Tbilissi 27.-30. Oktober in Jena (1995) 316-323.
- Podossinov, A. V. Barbarisierte Hellenen – Hellenisierte Barbaren, in: B. Funck, Hellenismus. Beiträge zur Erforschung von Akkulturation und politischer Ordnung in den Staaten des hellenistischen Zeitalters. Akten des Internationalen Hellenismus-Kolloquiums 9.-14. März 1994 Berlin (1996) 415-425.
- Pollitt, J. J. The ancient view of Greek art: Criticism, History and Terminology (1974).
- Popova, Y. A. The decoration of tomb 9 in the eastern sector of the necropolis of the later Scythian capital, VDI 1984.1, 129-145.
- Popovič, L. Archaic Greek culture in the Middle Balkans (1975).
- Portratz, P. Die Kunst des Alten Orient (1961).
- Potrandolfo, A. – Rouveret, A. La tombe dipinte di Paestum (1992).
- Price, M. Coins of the Macedonians (1974).
- Prückner, H. Die lokrischen Tonreliefs (1968).
- Prusevskaja-Torevtika, E. O. Antičnye goroda Severnovo Pričernomorja (1955).
- Rabadjiev, K. Images of Heracles in the art of Pre-Roman Thrace, Pulpudeva 5, 1982, 254-257.
- Rabadjiev, K. The royal palace (?) of Seuthopolis, Thracia 13, 2000, 387-397.
- Rauscher, H. Anisokephalie (1971).
- Reitzenstein, R. Die hellenistischen Mysterienreligionen (1910).

- Reuterswärd, P. Studien zur Polychromie der Plastik (1960).
- Rhomipoulou, K. A new monumental chamber tomb with paintings of the Hellenistic period near Lefkadia, AAA 1973, 87-92.
- Rice, T. T. Ancient Arts of Central Asia (1965).
- Robert, C. Die antiken Sarkophagreliefs III (1969).
- Rolle, R. Das Reitervolk am Schwarzen Meer, in: R. Pförtner, Alte Kulturen ans Licht gebracht (1975) 319-332.
- Rostovzeff, M. I. – Heinen, H. Skythien und der Bosporus II. Wiederentdeckte Kapitel und Verwandtes (1933).
- Rostovzeff, M. I. Antičnaja dekorativnaja živopis na jube Rossii (1914).
- Rostovzeff, M. I. Hellenic and iranian influence in the South Russia (1918).
- Rostovzeff, M. I. Ancient decorative wall-painting, JHS 39-40, 1919-1920, 144-163.
- Rostovzeff, M. I. Iranians and Greeks in South Russia (1922).
- Rostovzeff, M. I. Skythien und der Bosporus I. Kritische Übersicht der schriftlichen und Archäologischen Quellen (1931).
- Rudenko, S. I. Drevnejšie v mire chudošestvennye kovry i tkani (1968).
- Rusjajeva, A. S. Ackerbaukulte in Olbia (1979).
- Salihi, W. al Mural paintings from the north palace at Hatra, Mesopotamia 31, 1996, 197-202.
- Savostina, E. A. Typology and periodisation of ledged burial chambers, SA 1986.2, 84-99.
- Savostina, E. A. Opyt sravnitel'nogo analiza pogrebal'nych pamjatnikov, KSIA 191, 1987, 13-19.
- Schattner, T. Griechische Hausmodelle. Untersuchungen zur frühgriechischen Architektur, AM 15. Beih. (1987).
- Schefold, K. Untersuchungen zu den Kertscher Vasen (1934).
- Scheibler, I. Zur Vierfarbenmalerei, Antike Kunst 17, 1974, 92-102.
- Scheibler, I. Griechische Malerei der Antike (1994).
- Schlumberger, D. Der hellenisierte Orient (1969).

- Schmaltz, B. Griechische Grabreliefs (1983).
- Schneider, C. Kulturgeschichte des Hellenismus (1967).
- Schneider, L. – Höcker, C. Die Akropolis von Athen (1990).
- Schneider, L. – Zazoff, P. Thrakien im Frühhellenismus, AW 17, 1986.4, 3-21.
- Schneider, L. - Zazoff, P. Konstruktion und Rekonstruktion. Zur Lesung thrakischer und skythischer Bilder, JdI 109, 1994, 143-216.
- Schneider, L. Die Domäne als Weltbild (1983).
- Schneider, L. Les signes du pouvoir: structure du langage iconique des Thraces, RA 1989, 227-251.
- Schuller, W. Bulgarische Schwarzmeerküste, Xenia. Konstanzer Althistorische Vorträge (1985).
- Schwarzmaier, A. Die Gräber in der Großen Blisniza und ihre datierung, JdI 111, 1996, 105-137.
- Shaub, I. Y. The burials of the Bolschaja Blisniza Tumulus as a source of religious beliefs of the inhabitants of the Bosporan kingdom, KSIA 191, 1984, 27-33.
- Shivkova, L. Das Grabmal von Kasanlak (1973).
- Simon, E. Die Götter der Griechen (1969).
- Slavova, M. Mystery clubs in Bulgarian lands in antiquity, Opuscula Atheniensia 27, 2000, 137-149.
- Sokolov, G. Antike Schwarzmeerküste (1976).
- Steingräber, S. Etruskische Wandmalerei (1985).
- Steingräber, S. Zum ikonographischen und hermeneutischen Wandel von Pygmäen- und speziell Geranomachiedarstellungen in vorhellenistischer Zeit, Meditarch 12, 1999, 29-41.
- Steingräber, S. Arpi – Apulien – Makedonien. Studien zum unteritalischen Grabwesen in hellenistischer Zeit (2000).
- Stephani, L. CR St. Petersburg 1865 (1869).
- Stern, E. von Ein Athena-Medaillon aus Olbia (1907).

- Stern, E. von Die politische und soziale Struktur der Griechenkolonien am Nordufer des Schwarzmeergebietes (1915).
- Stoikov, A. Hellenistische Reminiszenzen in der thrakischen Kunst, in: Dritter Internationaler Thrakologischer Kongress 2.-6. Juni 1980 Wien (1984) 322-325.
- Stoop, M. W. Floral Figurines from South Italy (1960).
- Stronk, J. P. The ten thousand in Thrace: an archeological and historical commentary on Xenophons 'Anabasis', Books VI. Iii-vi-v (1995).
- Tancke, K. Figuralkassetten griechischer und römischer Steindecken (1989).
- Thiersch, M. Zwei antike Grabanlagen bei Alexandria (1904).
- Tinkoff-Utechin, T. A. S. Ancient painting from South Russia. The rape of Persephone at Kerch, BISC 1979, 13-26.
- Tolstikov, V. Fortification of the Pantikapaion acropolis, SoobMuz Moskva 1984, 28-56.
- Tolstikov, V. The unknown pages of the history of the Bosporan kingdom, SoobMuz Moskva 1992, 41-65.
- Tolstikov, V. Pantikapaion – Hauptstadt des Bosporus, Očerki archeologii i istorii Bospora 1992, 45-99.
- Tolstov, S. P. Auf den Spuren der altchoresmischen Kultur (1953).
- Treister, M. J. Archeological news on the northern Pontic region, AncCirScytSib 1, 1994, 3-39.
- Trendall, V. B. RVAp II .
- Tsetschladze, G. R. – DeAngelis, F. The archeology of Greek colonisation. Essays dedicated to Sir John Boardman (1994).
- Tsetschladze, G. R. Who built the Scythian and Thracian royal and elite tombs ?, Oxford journal of Archeology 17 (1), 1998, 55-91.
- Tybout, R. A. Aedificorum figurae (1989).
- Ustinova, Y. Aphrodite Ourania of the Bosporus: The Great Goddess of a frontier pantheon, Kernos II, 1998, 209-226.
- Ustinova, Y. The supreme Gods of the Bosporan kingdom. Celestial Aphrodite an the Most High God (2001).

- Valeva, J. – Gergova, D. Monumental tombs, tomb paintings and burial customs of ancient Thracia, in: Investing Afterlife. Catalogue of the exhibition in the Tokyo University museum 1st November-15th December 2000, 182-189.
- Valeva, J. – Barbet, A. Le tombeau de Maglij, in: Actes du Colloque international sur la peinture parietale antique (2001) 233-238. 381-382.
- Valeva, J. Floral motifs in the late antiquity tomb, Terra antiqua Balcanica 3, 1988, 203-210.
- Valeva, J. Representations of helmets and causia in the Kazanlak tomb, Problemi na izkustvoto 2, 1992, 19-30.
- Valeva, J. Hellenistic tombs in Thrace and Macedonia. Their form and decoration, in: Functional and spatial analysis of wall painting (1993) 119-126.
- Valeva, J. Tombeaux monumentaux thrace et macédoniens, Problèmes de l'art, 1994.3, 55-62.
- Valeva, J. Mythology and History. The painted frieze of the sveshtari tomb with Caryatids, in: I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV. Sec. A. C.-IV. D. C.). Atti del Vi. Convegno Internazionale sulla pittura parietale antica (1997) 295-298.
- Valeva, J. Le tombeau de Maglij, in: Au Royaume des ombres. La peinture funéraire antique (Ive siècle avant J.-C. – Ive siècle après J.-C.) Catalogue. Musée et sites archéologiques de Saint-Romain-en-Gal – Vienne, 8 octobre 1998-15 janvier 1999 (1999) 32-34.
- Valeva, J. Les décors thraces et le style à zones (IV ème – III ème siècle av. J.-C.), Problemi na izkustvoto 4, 1999, 69-75.
- Venedikov, I. – Gerassimov, T. Thrakische Kunst (1973).
- Vinogradov, J. G. – Treister, M. J. Archeology on the northern coast of the Black Sea, AJA 97, 1973, 521-563.
- Vinogradov, J. G. – Domanskii, J. V. Vergleichende Analyse archäologischer und schriftlicher Quellen zu Problemen der frühen Geschichte des nordwestlichen Schwarzmeergebietes, in: Pričernomore VII.-V. do n.e. Pis'n istočniki i archeologia (1990) 75-98.
- J. G. Vinogradov, J. G. Der Pontos Euxenios als politische, ökonomische und kulturelle Einheit und die Epigraphie, in: Rapports et communications. 9e Congres international d'epigraphie greque et latine (1987) 9-77.

- Vinogradov, J. G. O ritonach is kurgana Karagodeuasch, Petersburgski archaeologičeski vestnik 6, 1993, 66-71.
- Vinogradov, J. G. Olbia (1995).
- Vinogradov, J. G. Zur Klassifizierung der griechisch-barbarischen Abhängigkeitsverhältnisse der vorrömischen Zeit im pontischen Raum, in: B. Funck, Hellenismus. Beiträge zur Erforschung von Akkulturation und politischer Ordnung in den Staaten des hellenistischen Zeitalters. Akten des Internationalen Hellenismus-Kolloquiums 9.-14. März 1994 Berlin (1996) 427-437.
- Vinogradov, J. G. Der Staatsbesuch der 'Isis' im Bosphorus, AncCivScytSib 5, 1998, 271-302.
- Vysotskaya, T. N. Neapolis. The capital of the Late scythian state (1979).
- Waldhauer, O. Die besonderen Züge der antiken Kunst im Schwarzmeergebiet. Forschung und Fortschritte VII (1931).
- Walter-Karydi, B. Zur Perspektive in der hellenistischen Malerei, in: Akten des XIII. Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie Berlin 1988 (1990) 573-584.
- Wasowicz, A. Nymphaion – The history and structure of a Greek polis. Five years of polish-Russian-Ukrainian research in Crimea (1993-1997), Archeologia 1999/2000, 53-66.
- Wasson, R. G. – Hofmann, A. – Ruck, C. A. P. Welskopf, E. C. Der Weg nach Eleusis. Das Geheimnis der Mysterien (1984).
- Welter, G. Hellenistische Poleis (1974).
- Welter, G. Aeginetica XIII-XXIV, JdI 53, 1938, 506 ff.
- Werner, R. Die Dynastie der Spartokiden, Historia 4, 1995, 412-444.
- Wesenberg, B. Makedonische Grabmalerei und zweiter pompejanischer Stil, in: Griechenland und Rom (1996) 282-291.
- Wiegand, T. – Schrader, H. Ergebnisse der Ausgrabungen in Priene 1895-1898 (1904).
- Woolley, L. Mesopotamien und Vorderasien (1961).
- Yurukova, Y. Coins of the Thracian tribes and kings. Coin treasures from Bulgarian lands (1992).
- Zasetskaya, I. P. Relative chronology of the burials of the Bosphorus necropolis, ASbor 30, 1990, 97-106.

- Zazoff, P. –
Schneider, L. –
Höcker, C. Zur thrakischen Kunst im Frühhellenismus. Griechische
Bildelemente in zeremoniellem
Verwendungszusammenhang, AA 1985, 595-643.
- Zazoff, P. Bildchiffren in der skytho-thrakischen Kunst, Hamburger
Beiträge zur Archäologie 18, 1991, 167-180.
- Zick-Nissen, J. Der Knüpfteppich von Pazyrik und die Frage seiner
Datierung, AA 81, 1966, 569-581.
- Ziebarth, E. Beiträge zur Geschichte des antiken Seeraubes und
Seehandels im alten Griechenland (1929).
- Ziebel, W. Olbia. Eine griechische Stadt in Südrussland (1937).
- Zograf, P. Antičnye moneti (1951).
- L'art décorative à Rome à la fin de la république et au
début du principat. Table ronde, Rome 10.-11. Mai 1979
(1981).

Lebenslauf

07. 04. 1975	geboren in Riesa
Sept. 1981-Juni 1983	POS Clara Zetkin in Leipzig
Sept. 1983-Juni 1987	POS Johann Wolfgang Goethe in Leipzig mit dem Schwerpunkt Sprachausbildung
Sept. 1987-Juni 1989	POS Pablo Neruda in Leipzig mit dem Schwerpunkt Sprachausbildung
Sept. 1989-Juni 1991	Sprachschule Erich Weinert in Wiesenburg (mit Abschluß der Sprachkundigenprüfung in Russisch)
Sept. 1991-Juni 1993	Gymnasium Rudolf Hildebrandt in Leipzig mit Abschluß des Abitur
WS 1993/94	Beginn des Studiums an der Universität Leipzig 1.Hauptfach: Klassische Archäologie 1. Nebenfach: Alte Geschichte 2. Nebenfach: Journalistik
WS 1994/95	Studienfachwechsel von den beiden Nebenfächern zum 2. Hauptfach: Ethnologie
SS 1994-WS 1995	Kurse in Altgriechisch
Febr. 1995	Abschluß Graecum
SS 1994-WS 1995	Kurse in Latein
Juli 1995	Abschluß Latinum

Febr./März 1996	Zwischenprüfung im Fach Klassische Archäologie
Febr./März 1997	Zwischenprüfung im Fach Ethnologie
August 1998	Abschluß des 1. Hauptfaches Klassische Archäologie Magisterarbeit mit dem Thema „ Das Alexandermosaik –Kritische Bestandsaufnahme der Forschungsgeschichte“ (Note 1,7)
März 2000	Abschluß des 2. Hauptfaches Ethnologie als MA
April 2000-März 2003	Tätigkeit als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Archäologischen Institut der Universität Hamburg/Abt. II Archäologie und Kulturgeschichte des Antiken Mittelmeerraumes; Beginn der Arbeit an der Dissertation zum Thema „Wand- und Deckenmalereien spätklassischer und hellenistischer Zeit im nord- und westpontischen Raum“
seit April 2003	Selbstständigkeit

Regina Moritz

Eidesstattliche Erklärung

hiermit erkläre ich an Eides statt, dass ich diese Arbeit selbstständig angefertigt habe und keine anderen, als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Die den benutzten Werken wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen wurden entsprechend gekennzeichnet.

Regina Moritz