

Klassische Archäologie

Der Edinburgh-Maler.

Zur Ikonographie und Bildkomposition eines spätschwarzfigurigen

Vasenmalers

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades

der

Philosophischen Fakultät

der

Westfälischen Wilhelms-Universität

zu

Münster (Westf.)

vorgelegt von

Vassilios Stoupas

aus Kokkinopilos (Griechenland)

2003

Tag der mündlichen Prüfung: 16. Oktober 2003

Dekan: Prof. Dr. Tomas Tomasek

Referent: Prof. Dr. Dr. h. c. Klaus Stähler

Korreferent: Prof. Dr. Magdalene Söldner

Vorwort

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um eine geringfügig bearbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Oktober 2003 von der Philosophischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster im Fach Klassische Archäologie angenommen wurde. Die Anregung verdanke ich meinem Doktorvater Prof. Dr. Dr. h. c. Klaus Stähler, der diese Arbeit mit großem Interesse begleitete. Für seine ständige Diskussionsbereitschaft und seine konstruktiven Hinweise möchte ich an dieser Stelle meinen Dank aussprechen.

Mein Dank geht an dieser Stelle auch an Prof. Dr. Magdalene Söldner, die freundlicherweise das Korreferat übernommen hat.

Mein großer Dank geht auch an Dr. Jörg Gebauer und Dr. Frank Jünger, die geduldig meinen verzwickten Gedanken Beachtung schenkten und sie in einer lesbaren Form umgesetzt haben.

Mein Dank geht auch an die beiden Sekretärinnen des Archäologischen Instituts, Miriam Okon und Angelika Zurkuhlen, sowie die Photographin Giesela Störmann für die Erstellung der Abbildungen.

Weiterhin bedanke ich mich bei den Museen und dem Beazley Archiv, die mir Bildmaterial und Informationen zu Verfügung gestellt haben.

Der besondere Dank gilt vor allem meiner Frau Ellen und meinen Kindern Maria, Christos und Kallias, die mich in meinem Vorhaben unterstützt haben.

Inhaltsverzeichnis

I. EINFÜHRUNG

I. 1. Forschungsstand	1
I. 2. Zielsetzung	4

II. GEFÄSSFORMEN

II. 1. Bauchamphoren	6
II. 2. Halsamphoren	8
II. 3. Hydrien	11
II. 4. Peliken	12
II. 5. Lekythen	12

III. DEKORATION

III. 1. Bauchamphoren	17
III. 2. Halsamphoren	19
III. 3. Hydrien	23
III. 4. Lekythen	24

IV. IKONOGRAPHIE

IV. 1. Mythologische Szenen	29
IV. 1. 1. Herakles-Darstellungen	
Der nemeische Löwe	30
Der erymanthische Eber	31
Die lernäische Hydra	33
Der kretische Stier	34
Die Amazonen	36
Geryoneus	38
Der Kampf mit den Kentauren	40
Die Hesperiden	43
Kerberos	45
Der Ringkampf mit Antaios	49
Der Streit um den Dreifuß	51
Die Kyknos-Sage	54
Die Apotheose	56

II

IV. 1. 2. Theseus-Darstellungen	
Der Marathonische Stier	60
Der Minotauros	62
Der Raub der Helena	65
IV. 1. 3. Darstellungen aus der homerischen Sage	
Achilleus bei Chiron	68
Achilleus lauert auf Troilos	71
Achilleus und Aias beim Brettspiel	73
Die Auslösung von Hektors Leichnam	74
Aias trägt Achilleus Leiche	76
Der Streit um Achilleus' Waffen	77
Aias und Cassandra	78
Priamos' Tod	80
Aineas' Flucht	81
Odysseus und die Sirenen	82
Das Parisurteil	83
IV. 1. 4. Darstellungen aus der Götterwelt	
IV. 1. 4. 1. Athena	
Gigantomachie	84
Athena auf dem Wagen	86
Prozession zu Athena	88
IV. 1. 4. 2. Dionysos	
Das Gefolge des Dionysos	90
Dionysos und Ariadne	94
Komos	96
Die Gefangennahme eines Silens	97
IV. 1. 4. 3. Apollon	
Die apollinische Trias	99
Apollon auf einem Gespann mit wilden Zugtieren	102
Apollon in der Götterversammlung	104

III

IV. 1. 4. 4. Der Ringkampf von Peleus und Thetis	105
IV. 1. 4. 5. Hochzeitszüge mit Wagen	105
IV. 1. 4. 6. Oidipus und die Sphinx	108
IV. 1. 4. 7. Triptolemos	110
Resümee	112
IV. 2. Szenen aus dem „Alltagsleben“	
IV. 2. 1 Dioskuren	114
IV. 2. 2. Gelage	115
IV. 2. 3. Jagd	117
IV. 2. 4. Frauen	119
IV. 2. 5. Athleten	120
IV. 2. 6. Kampfdarstellungen	
Hopliten-Kampfszenen	124
Kampfszenen mit Streitwagen	126
IV. 2. 7. Amazonen	127
IV. 2. 8. Kriegerdarstellungen	128
Rüstung	129
Berittene	130
Gespanne in Seitenansicht	131
Gespanne in Vorderansicht	133
Resümee	134
V. KOMPOSITIONEN	135
V. 1. Bildkompositionen auf Lekythen	136
V. 2. Bildkompositionen auf anderen Gefäßformen	152
Resümee	162
VI. NEUERUNGEN IN DER BILDGESTALTUNG	
VI. 1. Innovationen in der Bildgestaltung	164
VI. 2. Landschafts- und Architekturangaben	170

VII. FUNDORTE

Tabellarische Übersicht der Fundorte

Griechischer Raum 173

Italischer Raum 174

VIII Schlußwort 178**IX. Katalog** 179**X. Abkürzungsverzeichnis** 211

I. EINFÜHRUNG

I. 1. Forschungsstand

Der Edinburgh-Maler wurde von J. D. Beazley¹ nach einer Lekythos im Königlich Schottischen Museum von Edinburgh (**Nr. 70**) benannt. Seine ersten Beobachtungen zum Maler-Œuvre sind anlässlich der Publikation einer Halsamphora in Castle Ashby – jetzt in Austin/Texas (**Nr. 56**) – entstanden. Aufgrund stilistischer Beobachtung wies er 35 Vasen – davon 23 Lekythen, 11 Halsamphoren und ein Alabastron – der Hand desselben Malers zu.²

Beazley bemerkte auch die Zugehörigkeit der Halsamphora (**Nr. 56**) zu einer speziellen Vasengattung.³ Er konnte sich auf die Arbeit von S. B. Luce⁴ berufen, der zuerst die sog. „Doubleen“-Amphoren und ihre Verbindung zu den nolanischen Amphoren untersucht hatte. Luce selbst stellte fest, dass zumindest vier Gefäße (**Nr. 18, 169, 207 und 212**), von der gleichen Hand stammten.⁵

Die älteste Zuschreibung geht auf die Arbeit von H. B. Walters zurück.⁶ Er erkannte die Ähnlichkeit einer Lekythos im British Museum mit der Ermordung des Priamos (**Nr. 81**) mit einer Hydria der Leagros-Gruppe in Würzburg⁷

¹ J. D. Beazley, BSR 11, 1929, 10 ff.

² Ebenda 11 ff.

³ Ebenda 11. Er ergänzte die Liste der „Doubleen“-Amphoren auf insgesamt 11 Stück.

⁴ S. B. Luce, AJA 20, 1916, 439-474.

⁵ Ebenda 455 ff.

⁶ H. B. Walters, JHS 31, 1911, 8.

⁷ Hydria, Würzburg, Martin-von-Wagner Mus. L 311: ABV 362, 25; Langlotz (1930) Taf. 88; E. Simon, Führer durch die Antikenabteilung des Martin-von-Wagner Museums der Universität Würzburg (1975) 108 Taf. 27. Die Lekythos im British Museum und die Hydria in Würzburg sind die repräsentativsten Beispiele für die Abstammung des Edinburgh-Malers von der Leagros-Gruppe. Nicht nur stilistische, sondern auch bildgestalterische Eigenschaften sind in den Darstellungen beider Gefäße wiederzufinden.

Die wichtigste und ausführlichste Untersuchung des Edinburgh-Malers erfolgte später durch C. H. E. Haspels.⁸ Sie verzeichnete insgesamt, zusammen mit den von Beazley erwähnten Stücken, 92 Gefäße, davon 60 Lekythen, 25 Amphoren, 6 Lekaniden und ein Alabastron. Haspels' Arbeit erbrachte die Erkenntnis, der Edinburgh-Maler sei hauptsächlich ein Lekythen-Maler gewesen, weswegen sie in der Arbeit den Lekythen mehr Aufmerksamkeit schenkte. Sie stellte fest, dass es bei den Lekythen sowohl in der Bemalung als auch in der Form eine Entwicklung innerhalb der Arbeit des Edinburgh-Malers gab.

Zum einem ist die Veränderung der Grundfarbe des bemalten Bereiches von rötlich zu hell-cremig zu sehen, die fortan als weißgrundig bezeichnet wird und in der Forschung als Vorstufe der Weißgrundigen Lekythen des 5. Jahrhunderts v. Chr. gilt. In der Folge beobachtet sie eine Veränderung der Hautfarbe von Frauen in seinen Bildern, wahrscheinlich um den Kontrast zwischen der weißen Grundfarbe des Bildes und der Hautfarbe der Figuren zu verstärken.⁹

Zum anderen findet eine Veränderung bei der Form der Lekythen statt. Sie zeigt eine Tendenz zu stark zylindrisch geformten Lekythen, die sich aus der in der Leagros-Gruppe gängigen Form ableiten. Mit der neuen Form fällt aber auch eine Veränderung in der Dekoration der Gefäße zusammen. Der Maler reduziert die sieben Palmetten auf den Schultern auf fünf.¹⁰ Bei dem Versuch, eine chronologische Ordnung innerhalb des Werkes des Edinburgh-Malers anhand stilistischer und formaler Entwicklungen zu etablieren, bemerkt Haspels einige Schwierigkeiten. Obwohl sie selbst die weißgrundigen Gefäße sowie die mit fünf Palmetten auf den Lekythenschultern verzierten als spätere Arbeiten betrachtet, stellt sie fest, dass einige weißgrundige Gefäße frühe Werk tragen und rotgrundige mit fünf Palmetten verziert sind. Somit kann ihre Regel für die Erstellung einer chronologischen Anordnung des Werkes des Edinburgh-Malers nicht uneingeschränkt bestehen.¹¹

⁸ Haspels, ABL 86-89. 215- 221.

⁹ Ebenda 89.

¹⁰ Ebenda 87.

¹¹ Ebenda 87. Haspels sieht, dass auf der Lekythos in Athen (**Nr. 84**), obwohl das Gefäß weißgrundig ist, die Figuren stilistisch viel früher zu datieren sind. Ebenfalls früh ist

Haspels ordnet den Edinburgh-Maler – wie auch Walters und Beazley – aufgrund seiner stilistischen Merkmale in die Leagros-Gruppe ein. Sie behielt seine Individualität bei, in einer stilistischen Untersuchung seiner Arbeiten, wobei sie die kugeligen Augen, das runde Kinn, den erhöhten Ellenbogen und die steife Gestik als kennzeichnende Merkmale der Figuren des Edinburgh-Malers bestimmte.¹² Die Beschränkung auf diese stilistischen Details mündete in die Charakterisierung des Gesamtwerkes des Malers: „*Clearness and simplicity are the characteristics of the Edinburgh painter*“, sowie in der etwas negativen Bewertung: „*One can see the Edinburgh painter through his work: reliable, but not versatile.*“¹³ Trotzdem erkennt sie im Edinburgh-Maler einen der wichtigen spätschwarzfigurigen Lekythenmaler mit eigenem Charakter.

Eine Vielzahl von einzelnen Publikationen in Museums- und Auktionskatalogen sowie die Zusammenstellungen in den Sammelbänden von Beazley hat die Liste der Werke des Edinburgh-Malers bedeutend verlängert.¹⁴ Beazley untersuchte und ordnete in ABV aber auch Werke ein, die nur eventuell aus dem Umkreis des Malers, oder von dem Edinburgh-Maler nahestehenden Malern stammten. Als letzte hat sich D. C. Kurtz in ähnlicher Weise wie Beazley und Haspels mit dem Gesamtwerk des Malers befasst.¹⁵

die rotfigurige Lekythos in Syrakus (Nr. 45) mit fünf Palmetten, während die weißgrundigen Lekythen in München (Nr. 19) und in Berlin (Nr. 145) mit sieben Palmetten auf den Schultern verziert sind.

¹² Haspels, ABL 87.

¹³ Ebenda 88.

¹⁴ ABV 476-480; Beazley, Paralipomena 217-220; Beazley, Addenda 58 und Addenda² 120 ff.

¹⁵ Kurtz, AWL 13 ff.

I. 2. Zielsetzung

Die Aufgabe der vorliegenden Arbeit liegt darin, die Persönlichkeit des Edinburgh-Malers und seines Werkes in möglichst großer Vollständigkeit zu betrachten und offene Fragen zu beantworten. Der Kern dieser Arbeit behandelt die Entwicklung der Gefäßformen innerhalb der Werkstatt, die Betrachtung der Ikonographie und deren Verbindung mit den älteren Bildgestaltungen. Darüber hinaus sind auch neue Einflüsse und die Gestaltung der Szenen im Verhältnis zu den verschiedenen Bildformaten zu beobachten.

Zunächst sollen die Gefäßformen untersucht werden, insbesondere in ihrer Funktion als Bildträger. Der folgende Abschnitt befasst sich mit vom Edinburgh-Maler verwendeten Dekorationsschemata, bei denen zwischen eigenen Schöpfungen und Variationen alter Elemente unterschieden werden kann.

Die Zeit, in der der Edinburgh-Maler lebte und arbeitete, ist entscheidend für die Entwicklung der spätschwarzfigurigen Vasenmalerei. Die neue rotfigurige Maltechnik setzt sich durch, und mit dieser sind neue Auffassungen in der Wiedergabe von Themen verbunden. Der Edinburgh-Maler, der aus der archaischen Tradition stammt, erlebt diese neuen Strömungen. Er verwendet seinen alten Stil weiter, obwohl der Einfluß der neuen Technik sehr groß ist. Um die Entwicklung von Schemata innerhalb der Ikonographie zu beobachten und die Bearbeitung des Materials zu erleichtern, ist es notwendig, den Katalog hier nicht wie Beazley und Haspels nach Gefäßformen, sondern nach Themen aufzubauen. Innerhalb der Themenbereiche werden die Gefäße nach Schemata geordnet, um deren Entwicklung besser darstellen zu können. Aufgabe der Arbeit ist es auch, die bildliche Erzählung mit der literarischen Überlieferung zu vergleichen, die vorgegebenen Schemata zu gliedern und die Darstellungen des Edinburgh-Malers diesen zuzuordnen. Die Variationen, die der Maler hinzugefügt hat, und sein Einfluss auf spätere Werke sowie die Gründe einer Veränderung innerhalb eines vorgegebenen Schemas werden zum

Schluss dieses Kapitels zusammenfassend behandelt. Unter diesen Aspekten gilt es, auch eine relative Chronologie der Werke des Malers zu erarbeiten.

Viele Bilder des Edinburgh-Malers besitzen kennzeichnende Eigentümlichkeiten in ihrer Gestaltung. Die Darstellungen lassen eine Entwicklung erkennen, die die Handschrift des Malers sichtbar macht und zum Teil durch den Einfluss der frührotfigurigen Maltechnik zu erklären ist. Um das Maß an Einwirkung zeitgenössischer Kunstentwicklung in der Vasenmalerei auf sein Werk zu bestimmen, soll im besonderem Maße das Augenmerk auf die Komposition gerichtet werden. In diesem Kapitel wird auch der Versuch übernommen, die chronologische Abfolge der Gefäße des Malers in seinem Œuvre festzustellen. Unter dem Gesichtspunkt der Stilentwicklung wird auch der Wandel der Gefäßformen betrachtet.

Des Weiteren wird die Verwendung von Neuerungen in den Bildern des Malers betrachtet, um seine eigenen Innovationen vom Trend seiner Zeit zu scheiden.

Am Ende der Arbeit ist eine tabellarische Veranschaulichung mit Fundortangaben angehängt, denen Themen zugeordnet sind, um Zusammenhänge von Inhalt und Fundort zu untersuchen.

II. GEFÄSSFORMEN

Unter den Gefäßen, die vom Edinburgh-Maler bemalt wurden, sind Lekythen und Halsamphoren in größerer Anzahl erhalten. Bauchamphoren sowie Hydrien, Lekanisdeckel, Alabastra, Olpen und Peliken sind in geringerer Stückzahl vertreten. Da keine Signaturen vorliegen, ist der Maler nur anhand seines Stils zu erkennen.

Vergleicht man die Gefäße nach Höhe und Proportion, findet sich eine große Variabilität an Formen. Demzufolge waren wohl mehrere Töpfer aktiv, und eine Tätigkeit des Malers als Töpfer kann nicht ausgeschlossen werden. Die große Zahl von zylindrischen Lekythen und die wahrscheinlich von ihm erfundene und zuerst verwendete „Doubleen“ Amphora¹⁶ zeigen jedenfalls, dass er eng mit einem Töpfer zusammen arbeitete. Die plausibelste Erklärung wäre offensichtlich, dass die Gefäße aus seiner eigenen Werkstatt stammen, wo er selbst auch zum Teil als Töpfer tätig war.¹⁷

II. 1. Bauchamphoren

Es habe sich elf Bauchamphoren erhalten, zwei des Typus-A und neun des Typus-B.¹⁸

Die Gefäße des Typus-B zeigen in den Proportionen einige kleine Unterschiede. Die sich in Berlin (**Nr. 63**), London (**Nr. 152**), Frankfurt (**Nr. 95**), im Vatikan (**Nr. 164**) und in Paris (**Nr. 50**) befindenden Amphoren weisen höhere geschwungene Henkel auf. Durch die Einziehung der Schultern zum Hals hinauf – mit Ausnahme der Londoner Amphora, deren

¹⁶ Haspels, ABL 89.

¹⁷ Die alltägliche Situation erklärt K. Stähler, *ÖJh* 49, 1968-71, 81 Anm. 11, in der er in einer Werkstatt neben dem Inhaber mehrere Töpfer vermutet, die auch für bestimmte Gefäßformen zuständig waren. Dadurch ist der häufige Wechsel von Töpfern und Gefäßen im Werk eines Malers zu erklären, woraus auf dessen Zugehörigkeit zu einer großen Werkstatt geschlossen werden kann.

¹⁸ Eine Bauchamphora des Edinburgh-Malers in Mailand (**Nr. 170**) ist mir nur von Beazleys Erwähnung bekannt, so dass jegliche Beurteilung unmöglich ist.

Schulter etwas ausladender ist – erscheinen die Gefäße schlank. Bei den anderen Amphoren sind die Henkel kleiner und im schrägen Bogen nach außen geführt. Der Hals erscheint in diesen Fällen schlanker und länger. Die Füße aller Amphoren sind niedrig und weisen die für Bauchamphoren des B-Typus typische Echinusform auf. Nur die der Amphoren in Tarquinia (**Nr. 103**) und Paris (**Nr. 50**) sind etwas höher und in Stufenabsätze gegliedert.¹⁹ Charakteristisch ist auch die Dekoration beider Gefäße mit zwei Efeublattreihen auf der äußeren Mündung genau wie bei den Henkeln des A-Typus. Die Größe der Gefäße zeigt erhebliche Unterschiede: Sie variiert von 52 cm bei der Londoner Amphora bis zu 19 cm bei dem Pariser Stück.

Die zwei Bauchamphoren des A-Typus²⁰ weisen, aufgrund der starken Unterschiede in den Proportionen, auf verschiedene Töpfer hin. Die Würzburger Amphora (**Nr. 146**) lässt sich mit den Amphoren des Lysippidesmalers und der Leagros-Gruppe vergleichen.²¹ Sie besitzt einen scheibenförmigen Fuß, der mit einem kleinen Absatz versehen ist.²² Der Körper weist eine Einziehung des Bauches zu den Schultern hinauf. Mit den Henkeln, die ohne Schwung gerade nach oben verlaufen, erscheint das Gefäß mit einer Höhe von 54 cm schmal und lang.²³

Die Amphora in Agrigent (**Nr. 100**), welche mit einer Höhe von 51,6 cm recht groß ist, besitzt einen sehr niedrigen Fußabsatz und verbindet sich mit

¹⁹ Die Aufteilung des Fußes erinnert an die Fußform der Bauchamphoren des Typus-A, nur der Absatz ist nicht so hoch und der untere Teil ist etwas abgerundet, aber noch nicht ganz scheibenförmig.

²⁰ Nach Stähler a. O. 103 f. ist die Verlebendigung und vollendete Ausprägung dieser Form Exekias zu verdanken, die zum Standardtypus wurde und bei späteren Malern – insbesondere Andokides Werken – weiter lebte.

²¹ Vgl. Bauchamphora, München, Staatl. Antikensammlungen 1413; ABV 366, 85; CVA München (1) Taf. 45, 1.

²² Die Verkleinerung des Fußabsatzes ist als ein Prozess in der Entwicklung der Bauchamphoren des Andokidesmalers zu beobachten; dazu: H. Bloesch, JHS 71, 1951, 30. Ähnlichen Fußabsätze beobachtet man unter anderem bei der Amphora des Malers von München 1410 in München, Staatl. Antikensammlungen 1411; ABV 311, 2; CVA München (1) Taf. 41, 3; E. Böhr, Der Schaukelmaler (1982) Taf. 183 und der Amphora des Andokidesmalers in Würzburg, Martin-von-Wagner Mus. L 267; ABV 258, 10; Langlotz (1932) 51 Taf. 76.

²³ Nach Bloesch a. O. 30 gibt es eine Veränderung der Gefäßformung in der spätarchaischen Zeit durch die Einziehung des Bauches zur Schulter hinauf wodurch der Bauchdurchmesser schlanker wird.

dem Körper in einer leicht konkaven Biegung. Aufgrund des breiteren Bildfeldes erscheint der Körper bauchiger. Eigenständig sind die Henkel des Gefäßes, die wenig geschwungen nach oben verlaufen und sich mit dem unteren Teil der Mündung verbinden. Die untere sowie die obere Ansatzstelle der Henkel sitzen unharmonisch auf der Oberfläche des Gefäßes. Das ungewöhnliche Verhältnis der Form des Gefäßes zum Bildformat – höher und breiter als bei den anderen Amphoren – ist als Experiment des Malers zu betrachten, der das geläufige Bildformat der Bauchamphoren zu variieren versucht.²⁴

II. 2. Halsamphoren

Die Halsamphoren zeigen ebenfalls Unterschiede in ihrer Form, so dass sich auch hier die Tätigkeit mehrerer Töpfer vermuten läßt. Die frühesten Werke des Malers gleichen der kanonischen Standardform, die im letzten Viertel des 6. Jahrhunderts ihre Vollendung fand.²⁵ Dieser Form entsprechen die Amphoren in Rom (**Nr. 102**), Los Angeles (**Nr. 22**), Würzburg (**Nr. 93**), im Vatikan (**Nr. 64**), im Baseler Kunsthandel (**Nr. 36, 245**) und in Havanna (**Nr. 98**). Aus dem scheibenförmigen, leicht konkaven Fuß²⁶ weitet sich der Gefäßkörper gleichmäßig bis zur Wölbung an der Schulter, wo er sich kräftig einzieht. Abweichungen zeigen die Amphoren in Basel (**Nr. 36, 245**), wo die Einziehung leicht gebogen nach oben zum Hals hinläuft und den Gefäßen eine rundere Form gibt.²⁷ Der Hals, der leicht nach innen geschwungen ist, endet in einer echinusförmigen Lippe. Die Henkel aus drei nebeneinander liegenden Wülsten, die flach am Hals ansetzen, laufen in runder Bogenführung und sind nach einem leichten Schwung fast senkrecht

²⁴ Der Einfluss solcher Bildgestaltung ist eventuell bei den Halsamphoren zu suchen, deren Bildformat in der Breite ohne Begrenzung ausgedehnt werden kann.

²⁵ Die Standardform der Halsamphoren definiert H. Mommsen in CVA Berlin (5) 31 f.

²⁶ Bloesch a. O. 38 unterteilt die Gefäße anhand ihrer Fußprofile in Gruppen.

²⁷ Gleiche Einziehung der Schulter zeigt eine Halsamphora aus dem Umkreis des Antimenesmalers in deutschem Privatbesitz; ABV 272, 104; J. Burow, Der Antimenesmaler (1989) 102 U 21 Taf. 156b. Nach Bloesch a. O. 38 wurden um 500 v. Chr. parallel Gefäße mit schlanken und runderen Körpern hergestellt.

auf den äußeren Rand der Schulter gesetzt. Trotz der einheitlichen Proportionierung weisen die Maße der Gefäße starke Schwankungen auf.²⁸

Die kleineren Halsamphoren, die zu den späteren Werken gehören, weisen ebenfalls starke Maß- und Proportionsunterschiede auf.²⁹ Das Stück in Paris (**Nr. 154**) hat einen stark ausgeprägten langen und schmalen Hals, die Amphora im Vatikan dagegen (**Nr. 64**) – mit einer Höhe von 12,9 cm die kleinste Halsamphora – trägt einen sehr niedrigen Hals. Die Amphora in Riehen (**Nr. 40**) besitzt eine auffallend runde Schulter und verläuft nach unten zum Fuß hin sehr spitz zu. Sehr kräftig nach außen und flach zum Hals verläuft die Schulter des Gefäßes in Luzern (**Nr. 105**). Ihre Henkel schließen sich fast ohne Schwingung senkrecht an die Schulter an. Der obere Rand der echinusförmigen Lippen der Halsamphoren im Baseler Kunsthandel (**Nr. 30**), in Luzern (**Nr. 105**) und in Paris (**Nr. 154**) weisen einen kleinen Absatz auf.

Dagegen ordnet man die charakteristischen Merkmale einiger Gefäße dem gleichen Töpfer zu. Beim oberen Rand der echinusförmigen Lippen der Halsamphoren im Baseler Kunsthandel (**Nr. 30**), in Luzern (**Nr. 105**) und in Paris (**Nr. 154**) erkennt man einen kleinen Absatz.³⁰ Aus der gleichen Töpferhand stammen auch die Halsamphoren in Berlin (**Nr. 116**) und Boston (**Nr. 117**), deren Größe und Proportionen sich ähneln.³¹

Eine kleine Gruppe von ca. vierzehn Gefäßen bilden die „Doubleen“ Halsamphoren.³² Außer dem zweigliedrigen Henkel, dem sie diese Bezeichnung verdanken, kennzeichnet diese Amphoren der scheibenförmige

²⁸ Sie schwanken zwischen 45,7 cm Höhe bei der größeren Amphora in Los Angeles (**Nr. 22**) und 29 cm bei der kleineren im Vatikan (**Nr. 64**).

²⁹ Ihre Größe variiert zwischen 32,8 cm bei der Amphora in Tasmania (**Nr. 48**) und 12,9 cm bei der im Vatikan (**Nr. 89**).

³⁰ Den gleichen Absatz beobachtet man bei allen „Doubleen“ Amphoren des Edinburgh-Malers.

³¹ Die Berliner Amphora ist 27,6 cm hoch und 17,6 cm breit, die Bostoner 27,8 cm hoch und 18 cm breit. Vgl auch hier Taf. 78 mit den Profilen beider Amphoren.

³² Die Gefäße sind im Katalog unter der Nummer **18, 46, 56, 121, 130, 136, 142, 159, 161, 165, 169, 182, 207, 212**, zu finden. Ein weiteres Gefäß (**Nr. 162**) in Berlin, das eventuell dieser Gefäßform angehört, ist mir zur Beurteilung nur aus Furtwänglers alter Beschreibung bekannt.

Fuß mit konkaver Oberfläche, der weniger schwellenden Bauch und die trichterförmige Lippe. Die Henkel sind in einem runden, steilen Bogen und einer leichten Schwingung nach innen bis zur Schulter hinabgeführt. Obwohl die Gefäße schmaler als die Halsamphoren vom „Standard-Typus“ sind, wirkt die Form des Gefäßes optisch durch die Einziehung des Bauches und die seitlichen schwarzgefirnisten, ausgesparten Bildfelder noch länglicher und schmaler. Alle Gefäße werden neben einheitlichen Proportionen und Größen³³ auch von einem kleinen Absatz auf den oberen Lippenrändern gekennzeichnet. Diese Eigenschaft in der Form des Gefäßes läßt die Hand des gleichen Töpfers vermuten, genau wie bei den drei oben genannten Amphoren (Nr. 30, 105, 154) vom „Standard-Typus“. Die gleiche Eigenschaft des Lippenrandes weisen die gleichzeitigen rotfigurigen „Doubleen“ Amphoren des Berliner-Malers auf.³⁴ Nach Haspels³⁵ und Kurtz,³⁶ die ebenfalls die „Doubleen“ für eine Erfindung aus der Werkstatt des Edinburgh-Malers halten, übernimmt der Berliner-Maler diese Gefäßform in der Tradition des Edinburgh-Malers.³⁷

³³ Die Größe der Gefäße variiert zwischen 27 und 30 cm.

³⁴ Halsamphora, Madrid Nat. Arch. Mus. 11114; ARV² 200, 46; CVA Madrid (2) III I c Taf. 22, 2; D. C. Kurtz; *The Berlin Painter* (1982) Taf. 43 Nr. 16. Halsamphora, Harvard University, Fogg Art Mus. 1927. 150; ARV 200, 49; CVA Fogg Mus. III I Taf. 16, 3ab; Kurtz a. O. Taf. 43 Nr. 17. Halsamphora, Madrid, Nat. Arch. Mus. 11118; ARV² 200, 50; CVA Madrid (2) III I c Taf. 22, 1; Kurtz a. O. Taf. 44 Nr. 18-19. Halsamphora, Greenwich (Connecticut) Bareis Sammlung 15; ARV² 200, 51; Beazley, *Paralipomena* 342; Kurtz, *AWL* Taf. 7, 3.

³⁵ Haspels, *ABL* 89.

³⁶ Kurtz, *AWL* 14.

³⁷ J. Euwe, *Early Nolan Amphorae*, in: *Ancient Greek and Related Pottery* (1988) 146 f. hält den Edinburgh-Maler für einen reinen Vertreter des schwarzfigurigen Stils, der keinerlei Verbindung zu Malern des rotfigurigen Stils hatte. Für ihn sowie für S. B. Luce, *AJA* 20, 1916, 458 f., der zuerst die „Doubleen“ als besondere Vasenform betrachtete, ist sie der Vorgänger der Nolanischen Amphoren.

II. 3. Hydrien

Unterschiede in ihrer Form weisen auch die vier erhaltenen Hydrien auf, die dem Edinburgh-Maler zugewiesen sind.³⁸ Die Hydria in Toledo (**Nr. 32**) ist mit Abstand die größte³⁹, mit sich kräftig nach oben weitendem Körper weist sie einen leicht kantigen Umbruch zur Schulter auf. Sie wird charakterisiert durch ihre leicht nach oben gesetzten seitlichen Griffe und den Bogen des vertikalen Henkels, der kaum die Lippenhöhe überragt. Das Gefäß lässt sich mit Hydrien des Andokidesmalers vergleichen, und so ist ihre Datierung als ein frühes Werk des Edinburgh-Malers erwiesen.⁴⁰

Ähnliche Bogenführung zeigt der Henkel der Hydria in Neapel (**Nr. 26**), nur weist diese einen schlankeren Körper auf, und die seitlichen Griffe sind stärker nach oben gesetzt.⁴¹

Die Hydrien in Gotha (**Nr. 140**) und Fiesole (**Nr. 174**) dagegen mit ihrem Bogen des vertikalen Henkels weit nach oben über die Lippenhöhe entsprechen der Neuerung, die nach 510 v. Chr. eingeführt wurde.⁴² Außer diesem gemeinsamen Merkmal weisen die beiden Hydrien starke Unterschiede in ihren Proportionen auf; die Hydria in Fiesole zeigt einen rundlichen Körper und fast horizontal gesetzte Griffe im Gegensatz zu der in Gotha, die einen länglichen, schlankeren Körper und schräger nach oben gesetzte seitliche Henkel besitzt.⁴³

³⁸ Alle vier Hydrien weisen eine ähnliche Fußplatte auf; sie ist außen gerundet und auf der Oberseite gekehlt.

³⁹ Sie ist mit Henkel 43 cm hoch, die in Neapel (**Nr. 26**) 25,2 cm, die in Gotha (**Nr. 140**) 29,7 cm und die Fiesole-Hydria (**Nr. 174**) ist die kleinste mit 21 cm Höhe.

⁴⁰ Nach Bloesch a. O. 35 ff. kann man schon bei den Hydrien des Andokidesmalers eine Neigung zur schlankeren Form beobachten; vgl. Hydria, London, BM B 339; ARV² 6, 15; CVA BM (6) III H e Taf. 92, 3.

⁴¹ Die Henkel haben einen leichten Schwung nach oben. Stärkere Schwingungen sind auf Hydrien nach 510 v. Chr. zu beobachten; dazu: Bloesch a. O. 36.

⁴² Nach E. Diel, Die Hydria (1964) 58 und 23 Anm. 61 weisen solche Henkel aufgrund von Vasenbildern mit Frauen auf Brunnenhäuser auf bronzene Gefäßhenkel hin; vgl. Hydria, London, BM B 331; ABV 261, 41; CVA BM (6) III H e Taf. 88, 3. Nach Bloesch a. O. 36 ist diese Neuerung auf ästhetische sowie praktische Gründe zurückzuführen.

⁴³ Die nach oben gebogenen seitlichen Henkel werden für Hydrien nach 510 v. Chr. verwendet, insbesondere bei den Hydrien der Leagros-Gruppe.

II. 4. Peliken

Die zwei dem Edinburgh-Maler zugeschriebenen Peliken⁴⁴ weisen starke Unterschiede in ihren Proportionen auf. Die in Rhodos (Nr. 90) ist gekennzeichnet durch die weit vorgezogene flache Lippe, die am Halsansatz eine breite Kehle aufweist, so dass der Rand nach außen herabhängt.⁴⁵

Weiterhin werden sie durch den langen Hals und die großen Henkel charakterisiert, die fast senkrecht auf der Schulter angesetzt sind. Weitere Merkmale sind der bauchige Körper und der echinusförmige Fuß.⁴⁶

Bei der Syrakusaner Pelike (Nr. 88) dagegen scheinen die Proportionen des Gefäßes unausgeglichen zu sein: Der Körper steigt etwas steiler nach oben und zieht sich in der Bauchmitte ohne Ausladung zum Hals zusammen. Die kleinen Henkel verlaufen in kurzen Schwung nach innen zum Schulteransatz.⁴⁷

II. 5. Lekythen

Die Lekythenform weist im Vergleich zu den anderen Gefäßen eine größere Einheitlichkeit bei den Proportionen auf. An den frühen Gefäßen des Edinburgh-Malers ist die Abstammung der Form aus der Leagros-Gruppe

⁴⁴ Beide Gefäße sind von Beazley/Magi, *RaccGugl* I 37 Nr. 10 dem Edinburgh-Maler zugeschrieben. In *ABV* 608, 1 und *Paralipomena* 303, 7 sowie von D. v. Bothmer in *JHS* 71, 1951, 43 Nr. 34 dagegen ist die Pelike in Rhodos der Gruppe der Rhodos-Peliken zugeordnet.

⁴⁵ Für ähnliche Lippenformen vgl. Pelike, London, BM 64. 10.-7. 270; *ABV* 608, 2; Beazley, *Paralipomena* 303, 8; Bothmer a. O. Nr. 56; *CVA* London, BM (3) III H e Taf. 44, 2.

⁴⁶ Für R.-M. Becker, *Formen Attischer Peliken* (1977) 20 ff., die das Gefäß den Rotlinienmaler-Peliken zuordnet, gehört die Pelike zu dieser großen Gruppe der schwarzfigurigen Peliken, die auf eine flüchtige Art und Weise hergestellt wurden. Dazu macht sie die Feststellung, sie stammen aus verschiedenen Werkstätten, da es Unterschiede in der Verlagerung des Schwerpunkts bei der Ausdehnung des Körpers gebe, so dass bei den Gefäßen ein unterschiedliches Spannungsverhältnis entstehe.

⁴⁷ Becker a. O. 19 ordnet die Form der Pelike den späten schwarzfigurigen Gefäßen des 5. Jahrhunderts zu.

mit dem typischen „Compromise Shape“-Typus⁴⁸, der mit dem Anfang des rotfigurigen Stils entwickelt wurde und am Ende des 6. Jahrhunderts große Verwendung fand, deutlich erkennbar.⁴⁹ So kann man in der Lekythos in Oxford (**Nr. 180**) mit ihrem leicht gewölbten Körper und dem flachen konischen Fuß ein repräsentatives Beispiel dieses Typus sehen. In der Frühzeit ist zu beobachten, dass der Maler von dieser Form abweicht und versucht, verschiedene Variationen von Lekythenformen zu verwenden. Die Lekythos in Laon (**Nr. 153**) mit dem länglichen zylindrischen Körper und dem weichen Verlauf an den Schultern stellt den experimentellen Versuch des Malers dar, eine zylindrische Form mit älteren Elementen wie dem niedrigen Fuß und der noch kleinen Mündung zu verbinden. Die Lekythos im Kerameikos (**Nr. 218**) weist die gleiche glockenförmige kleine Mündung auf. Die durch den scharfen Knick betonte Schulter, ihr niedriger Hals und der kräftig ausladende Körper weichen vom Leagros-Typus ab.⁵⁰

Ganz andere Regelungen verfolgt die Gestaltung der Lekythos in Tampa (**Nr. 148**), die mit ihrem bauchigen Körper und dem echinusförmigen Fuß für die Verwendung einer bestimmten Komposition, die häufiger Anwendung auf anderen Gefäßformen fand, angefertigt worden zu sein scheint.⁵¹

Dem Gleichen begegnet man auf der großen Lekythos in Agrigent (**Nr. 126**), nur verläuft der Körper des Gefäßes etwas steifer nach oben zu den Schultern, wo der Knick sie stark betont.⁵²

⁴⁸ Diese Bezeichnung verwendet Haspels, ABL 48. 87 für die Form der Lekythen, die in dieser Zeit als Zwischenstufe von den bauchigen zu den zylindrischen entwickelt wurde und deren Verwendung mit dem Edinburgh-Maler zu Ende geht.

⁴⁹ Beazley (1928) 24 f. und Haspels, ABL 43 ff. beobachten viele neue Gefäßformen und auch die Entwicklung der Lekythen zu zylindrischen Form resultiert aus der Leagros-Werkstatt, wobei der Typus in dieser Werkstatt in den Proportionen viele Variationen zeigt.

⁵⁰ Vgl. Lekythos, Syrakus, Arch. Mus. 8276; Haspels, ABL Taf. 14, 1.

⁵¹ Wagenausfahrtszenen mit Hochzeitspaaren begegnet man häufiger auf größeren Gefäßen mit breitem Bildformat, wie etwa Hydrien, Lebes, Loutrophoroi und Amphoren schon nach der Mitte des 6. Jahrhunderts; dazu: E. Manakidou, ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΜΕ ΑΡΜΑΤΑ (8^{ος} – 5^{ος} αι. π. Χ.) ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥΣ (1994) 216 Anm. 19.

⁵² Im Schulterverlauf wird gleichzeitig sowohl der scharfe als auch der weiche Knick verwendet, obwohl der weiche Verlauf des Körpers zu den Schultern früher erscheint; vgl. Lekythos, Athen, NM 1122; Haspels, ABL Taf. 16, 2. Der Edinburgh-Maler verwendet hauptsächlich den scharfen Knick.

Charakteristisch kennzeichnet viele Lekythen des Edinburgh-Malers der zylindrisch ansteigende Körper, der nach starker Ausdehnung vom Fuß steil ansteigt. Auf den meist flachen Schultern, die einen scharfen Knick zum Körperansatz aufweisen, weitet sich nach einem Absatz der konkave Hals zu einer glockenförmigen Mündung, die mit breiten, flachen Lippen versehen ist.⁵³ Entscheidend sind der hohe, scheibenförmige Fuß und der plastische Wulst am Ansatz zum Körper des Gefäßes, die am Ende des 6. Jahrhunderts eingeführt werden. Durch diese Neuerung, die früher auch schon bei anderen Gefäßen zu beobachten ist, entsteht ein anderes Spannungsverhältnis zwischen Fuß und Gefäßkörper als bei den früheren Lekythen mit echinus- oder scheibenförmigen Fuß. Dort wo vorher der Fuß ein untrennbarer Teil des Gefäßes war, erscheint er jetzt in der Funktion eines separaten Teils, einer Art Basis, wie sie von Statuen bekannt ist. Mit dem zylindrischen Körper, dem langen Hals und der breiten Mündung tragen die Lekythen unmittelbar zur Assoziation mit Statuenformen bei.⁵⁴ Dieser Erklärungsversuch stützt sich auf die Veränderung des Gefäßes von bauchigen (Deianeira Typus) zu schlanken Form. Außerdem ist zu beachten, dass die Lekythos kein Gebrauchsgefäß war, sondern ein Präsentationsobjekt für den Grabkult.

Eine Sonderform zeigt bei vielen Lekythen des Edinburgh-Malers eine weiche Rundung des Körperansatzes.⁵⁵ Das Gefäß, das an ein Alabastron erinnert, bietet eine neue Ausdrucksmöglichkeit im Verhältnis des Körpers zum Fuß. So findet auch das kompakte scheibenförmige Fußteil seine sinnvolle Anwendung im Wechselspiel von tragenden und lastenden

⁵³ Viele Lekythen des Edinburgh-Malers weisen diese Merkmale auf. Zu dieser typischen Form des Gefäßes gehören beispielhaft die Lekythen in Moskau (**Nr. 186**), Bremen, Sammlung Zimmermann (**Nr. 67**), in London (**Nr. 81**), New Haven (**Nr. 137**) und Westfalen, Sammlung D. J. (**Nr. 24**).

⁵⁴ Die Einführung des hohen scheibenförmigen Fußes und des Wulstes am Körperansatz ist mit der Entwicklung des bauchigen hin zum zylindrischen Körper des Gefäßes zu beobachten. Er scheint eine gewisse Stabilität aufzuweisen, wobei der Wulst Fuß und Körper als zwei getrennte Teile charakterisiert. Nach W. Schiering, *Die griechischen Tongefäße* (1983) 111 ist der wertvolle Inhalt des Gefäßes, das durch einen kompakten Fuß sicherer getragen werden soll, der Grund dieser Neuerung.

⁵⁵ Zu den repräsentativsten Beispielen dieser Form gehören die Lekythen im New Yorker Kunsthandel (**Kat. 5**), in New York (**Kat. 4**), Tarent (**Kat. 54**) und Karlsruhe (**Kat. 123**), wobei sich die meisten Lekythen dieser Form annähern, so dass man eine Entwicklung von der älteren Form zu einer neuen erkennen kann.

Kräften mit dem Körper des Gefäßes. Dabei vermittelt der plastische Wulst hier offensichtlich die Bindung beider Teile und verhilft zur optischen Stabilität des Körpers.⁵⁶

Besonders auffällig bei manchen Lekythen einer Variation, die auch beim Gela-Maler und in der Bowdoin Werkstatt vorkommt, ist der schmale, lange Körper des Gefäßes, wie die Lekythen in Palermo (**Kat. 96**), St. Petersburg (**Kat. 187**) und Athen (**Kat. 84**) zeigen. Die Breite der Schultern weist hier annähernd die Breite des unteren Gefäßteils auf, so dass Proportionsunterschiede zu den meisten anderen Lekythenformen entstehen.⁵⁷

⁵⁶ Obwohl diese Entwicklung der Form zu den späteren Werken gehört, verläuft die Verwendung parallel zu den älteren Gefäßformen. Ähnliche Entwicklungsphänomene mit Rundung am Körperansatz und Wulst in der Verbindung zum Fuß sind auch bei anderen Gefäßen am Ende des 6. Jahrhunderts zu beobachten, wie z.B. eine Kalpis in Berlin des Malers von Florenz 3984 zeigt; Berlin, SMPK F 2176; ARV² 271, 3; Schiering a. O. Abb. 18.

⁵⁷ Gela-Maler: Lekythos, Wien, Kunsthistorisches Mus. 84; Haspels, ABL 212, 158 Taf. 26, 1; Kurtz, AWL Taf. 17,3. Bowdoin-Werkstatt: Lekythos, Palermo, Nat. Mus. 2792; ABV 524; Kurtz, AWL Taf. 13,2.

III. DEKORATION

Der Edinburgh-Maler verwendet und arrangiert Ornamente in einer charakteristischen Art und Weise, die es erlaubt, seine Werke zu identifizieren.⁵⁸ Die Verwendung von bestimmten Ornamenten ist für Aussagen zur Herkunft bzw. äußeren Einflüssen auf sein Werk ein hilfreiches Kriterium. Ohne besondere Neuerungen experimentiert er mit vorgegebenen Ornamenten und erprobt kleine Variationen. Diese Variationen liegen vor im alternierenden Palmettenornament auf dem Hals der Amphoren und den Schultern der Lekythen. Das Ornament wird so gleichsam zu einer Signatur des Malers, anhand dessen wir seine Werke erkennen können.⁵⁹

Häufig werden die Ornamente wenig sorgfältig ausgeführt, mit kleinen Fehlern oder flüchtigen Übermalungen. Obwohl die Ornamente, aufgrund des großen Zeitraums in dem sie Verwendung fanden, keine sichere chronologische Grundlage bieten, kann man mit großer Vorsicht beim Edinburgh-Maler durch ihre Betrachtung eine relative chronologische Reihenfolge erstellen, bisweilen sogar einen genaueren Wendepunkt in der Entwicklung des gesamten Werkes bestimmen. Das zeigen uns die verschiedenen Dekorationsweisen auf der Halsamphora in Sarasota (**Nr. 235**) mit der Verwendung des alternierenden Palmettenornaments auf der einen Seite und des älteren gegenständigen Palmetten-Lotosblüten-Ornaments auf der anderen. So ist der Wendepunkt markiert, nach dem auf den folgenden Werken des Malers das alternierende Palmettenornament weiter verwendet wird. Auf dem Hals der Mannheimer Halsamphora (**Nr. 189**) wird zuerst in Verbindung mit dem gegenständigen Palmetten-Lotosblüten-Ornament das Punktband-Ornament benutzt, das für Lekythen und Halsamphoren zum Standard-Verzierungsmuster wird.⁶⁰

⁵⁸ Nach P. Jacobsthal, *Ornamente griechischer Vasen* (1927) 11 sind die Ornamente in der Lage, Hinweise auf Maler oder Werkstatt zu geben. Faktum ist aber auch, dass Ornamentik und figürliche Darstellung nicht immer von derselben Hand ausgeführt wurden.

⁵⁹ Haspels, ABL 87; Kurtz, AWL 13 f.

⁶⁰ Das Punktbandmuster, das nicht vom Edinburgh-Maler entwickelt worden, sondern von älteren Vorlagen übernommen ist, verwendet er anstelle des Mäanderbandes auf den Amphoren sowie als Trennungslinie zwischen Körper und Schulter auf den Lekythen, wie es auch ältere Maler ähnlich auf Lekythen und Hydrien als

Für einige Gefäße, deren Erhaltungszustand sehr fragmentarisch ist, und für andere Stücke, denen kein Vergleichstück innerhalb der Werkstatt zugeordnet werden kann, kann die Betrachtung der Ornamentik zu keiner Einordnung führen. Dazu gehören ein Alabastron,⁶¹ zwei Peliken,⁶² eine Oinochoe,⁶³ die Fragmente einiger Lekaniden⁶⁴ und zwei unterschiedlich ornamentierte Olpen.⁶⁵

III. 1. Bauchamphoren

Die Bauchamphoren zeigen in der Dekoration kleine Unterschiede, die zum Teil aus dem Einfluß von anderen Gefäßformen, aber auch aus der flüchtigen Malweise des Malers resultieren können.

Bei allen Bauchamphoren außer der aus Berlin (**Nr. 63**), die an entsprechend rotfigurige Stücke erinnert, wächst der Gefäßkörper gleichsam

Trennungslinie auf dem Schulterknick zeigen; vgl. Lekythos des Amasismalers in New York, MMA 56.11.1; Beazley, Paralipomena 66; Bothmer, Amasis 182 Nr. 47 mit Abb.

⁶¹ Das in Athen befindliche Alabastron (**Nr. 109**) weist reiche Verzierungen auf. Unter der figürlichen Darstellung umzieht das Gefäß ein Mäander in Linksrichtung. Über dem Bild befinden sich ein Punktband, ein Efeublattband und ein Zungenmuster die mit Firnislinien voneinander getrennt werden.

⁶² Die Pelike in Syrakus (**Nr. 88**) unterscheidet sich durch das Mäanderband über der Darstellung von der in Rhodos (**Nr. 90**), die ein sehr flüchtiges Gitterpunktband über dem Bild trägt. Der Rest der Gefäße ist schwarzgefirnisst und vermittelt im Ganzen eine sehr flüchtige Arbeit.

⁶³ Am Hals der sorgfältig bearbeitete Oinochoe in Bologna (**Nr. 115**) wurde von dem Maler als einzige Verzierung das Palmettenornament im gleichen Prinzip wie auf den Lekythen angebracht.

⁶⁴ Der stark fragmentierte Erhaltungszustand der Lekanisdeckel in Paris, Bibl. Nat (**Nr. 57, 61, 198, 199**) in Istanbul (**Nr. 229**) und Reggio (**Nr. 11**) ermöglicht keine Aussage über die Dekoration der Gefäße. Auf den Fragmenten **Nr. 11** und **61** erkennt man den zentralen Strahlenkranz, auf **Nr. 229** sieht man am Deckelrand einen Lotosknospenfries.

⁶⁵ Die Olpe in Paris (**Nr. 119**) weist über dem Bild am Hals eine Efeuranke mit Blättern und auf dem äußeren Lippenrand drei von Linien getrennt Punktreihen auf; vgl. Olpe des Tagesanbruch-Malers in Boston, Mus. of Fine Arts 03.783; Haspels, ABL Taf. 17, 3. Auf der reich verzierten Olpe in Tampa (**Nr. 183**) ist das Efeublattornament auf den Seiten des Hauptbildes angebracht. Ein Mäanderband über dem Bild, ein Palmettenornament am Hals und ein Schachbrettmuster vervollständigen die Verzierung.

aus einem Strahlenkranz hervor. Das Bildfeld am oberen Teil des Körpers ist oben durch einen hängenden Lotosknospenfries und unten durch zwei rote Linien begrenzt. Rote umlaufende Linien befinden sich auch am Fußrand, auf dem Fuß selbst und am Hals über den Henkeln auf der Frankfurter (Nr. 95) und der Bostoner (Nr. 124) Amphore. Auf den Gefäßen im Vatikan (Nr. 164) und in Berlin (Nr. 63) ist diese Linie tiefer zwischen die Henkelansätze gesetzt, auf Nr. 63 auffällig dick. Die Londoner Amphora (Nr. 152) faßt statt mit dem Lotosknospenfries das Bild von oben mit gegenständigen Doppelpalmetten und Lotosblüten ein.⁶⁶

Variationen in der Dekoration zeigt die Bauchamphora in Brüssel (Nr. 51), deren äußerer Lippenrand mit zwei Efeublattreihen verziert ist.⁶⁷ Noch eigenwilligere Verzierungen zeigen die Amphoren in Neapel (Nr. 25), Paris (Nr. 50) und Tarquinia (Nr. 103), die zusätzlich zu den Efeublattreihen auf dem Lippenrand das Bild von unten mit einem aufrechten Lotosknospenfries einfassen.⁶⁸

Charakteristisch ist die Flüchtigkeit, mit der der Edinburgh-Maler seine Vasen dekoriert. Die Reihenfolge der Bemalung lässt sich z.T. erkennen. So zeigt die Überschneidung der Helme der Figuren auf den Amphoren Nr. 25, 95, und 103, die in den Lotosknospenfries eingreifen, dass er zuerst die Begrenzung des Bildes durch die Friese bestimmt und dann die zentrale Darstellung gemalt hat. Dagegen zeigt die Versetzung des Lotosknospenfrieses der Amphora in Boston (Nr. 124), die auf die Rücksichtnahme auf den Helm eines Hopliten zurückzuführen ist, dass der

⁶⁶ Der gegenständige Palmetten-Lotosblüten Fries über dem Bild ist ein Dekorationskennzeichen, das schon nach der Mitte des 6. Jahrhunderts auf Bauchamphoren erscheint und gleichzeitig als Halsornament auf den Halsamphoren Anwendung findet; vgl. Bauchamphora, Boulogne-sur-Mer, Musée Communal 558; ABV 145, 18; Boardman, SfVA Abb. 101; E. Simon, Die Griechischen Vasen² (1981) Taf. 76.

⁶⁷ Sicherlich ist die Efeublattreihe auf dem Lippenrand ein Versuch Dekorationselemente der Bauchamphora des Typus-A auf die des Typus-B zu übertragen. So entspricht der kantige und flache Lippenrand dem entsprechenden Gefäßteil der Amphora des A-Typus.

⁶⁸ Offensichtlich ist diese Dekoration auf den Amphoren Nr. 25, 50, 51, 103 stark von der Verzierungsschematik der Halsamphoren beeinflusst, die vermutlich auf Versuche des Edinburgh-Malers zurückzuführen sind. Die Besonderheit dieser Bauchamphoren liegt in der Mischung von Dekorationselementen der Bauchamphoren des A-Typus und B-Typus mit denen von Halsamphoren.

Maler nach dem Prinzip der Isokephalie erst die figürliche Darstellung und dann die Bemalung des Ornamentfrieses ausgeführt hat.⁶⁹

Die zwei Amphoren des sog. Typus A wirken durch ihre schlichte Verzierung einheitlich.⁷⁰ Das Bild wird oben durch eine gegenständige Palmetten-Lotoskette begrenzt. Der Strahlenkranz ist sehr niedrig im Vergleich zu den Amphoren des sog. B-Typus. Die rote Linie, die die Efeublattreihen auf den Henkeln trennt, ist auf dem Gefäß in Agrigent (**Nr. 100**) gewellt und auf der Würzburger Amphora (**Nr. 146**) gerade wiedergegeben.⁷¹ Auf **Nr. 146** fehlt da, wo der Helm des Kriegers den Rahmen überschneidet, eine gegenständige Palmette. Hier zeigt sich wiederum, dass die Figuren zuerst gezeichnet wurden. Unter dem Henkelansatz wird das Gefäß von einer herabhängenden Palmette verziert.⁷²

III. 2. Halsamphoren

Die Dekoration der Halsamphoren weist eine Entwicklung in der Verwendung von Ornamenten auf. Auf dem Standard-Typus der Halsamphoren wächst am Ende des 6. Jahrhunderts der Körper wie bei den Bauchamphoren aus einem Strahlenkranz hervor. Ein Fries von stehenden Lotos-Knospen sowie ein Mäanderband umrunden den Gefäßkörper. Diese

⁶⁹ Die roten Linien, die als Bildrahmung dienen, weisen ebenfalls Flüchtigkeiten auf: Die Amphoren **Nr. 51** und **164** weisen unterschiedliche Stärken auf und sind schief aufgetragen.

⁷⁰ Die Schematisierung der Dekoration auf den sog. A-Typus Amphoren ist vor allem auf die Exekias-Amphora im Vatikan zurückzuführen, so dass sie von den späteren Malern als kanonisches Dekorationsschema betrachtet wird, wobei Exekias selbst eher Vollender als Erfinder ist. Dazu: K. Stähler, *ÖJh* 49, 1968-71, 99. 109 Anm. 66.

⁷¹ Die am häufigsten verzierten Teile der Amphoren sind die kantigen Henkel. Wahrscheinlich hat sich ihre Form von rund, wie bei den Amphoren des sog. B-Typus, zu kantig gewandelt, um als Ornamentträger zu dienen.

⁷² Nicht nur auf Amphoren des sog. A-Typus erscheint die Palmette unter dem Henkelansatz, für die Bronzevorbilder zu postulieren sind. Der Amasismaler verwendet dieses Ornament bei einer Amphora des sog. B-Typus; Basel, Antikenmuseum, Slg. Ludwig Kä 420; Beazley, *Paralipomena* 65; Bothmer, *Amasis* 43 Abb. 32. Auf Hydrien der Leagros-Gruppe erscheint die Palmette unterhalb des Vertikalhenkels; vgl. *Hydria*, Bremen, Slg. Zimmermann; M. Steinhart, *Töpferkunst und Meisterzeichnung* (1996) 71 Nr. 13 mit Abb.

Ornamente werden meist durch zwei Firnislinien voneinander getrennt.⁷³ Ein tongrundiges Band überbrückt den Abstand zur Bildzone, wie die Halsamphora in Würzburg (**Nr. 93**) beispielhaft zeigt. Variationen dieser Reihenfolge von Ornamenten treten häufig auf. Auf der Amphora im Vatikan (**Nr. 64**) erscheint anstelle des Lotosknospenfrieses ein schwarzgefirnistes Band, auf den Halsamphoren in Los Angeles (**Nr. 22**) und im Baseler Kunsthandel (**Nr. 245**) ist das Mäanderband unter dem Fries zu sehen.⁷⁴ Eine andere Variationsmöglichkeit bietet die Punktreihe auf der Amphora in Rom (**Nr. 102**), die zwischen den Stielen der Knospen erscheint.⁷⁵

Über der figürlichen Darstellung schmückt den Halsansatz ein Zungenornament, meist im Wechsel rot und schwarz, das von den Henkeln unterbrochen wird.⁷⁶ Die ganze Höhe des Halses ist mit von Firnislinien begrenzten, gegenständigen Palmetten- und Lotosblüten-Ornamenten verziert. Die Deckblätter der Lotosblüten sind durch arkadenartige Linien über die meist fünfblättrigen Palmetten hinweg verbunden. In der Mitte dient eine Kette von Kreisen als Symmetrieachse. Dieses Ornament weist eine unterschiedliche Anzahl von Palmettenblättern auf, die von der Ausdehnung des Ornaments bis zum Henkelansatz abhängt: Die Blätter auf den Amphoren **Nr. 22, 36, 93, 98, 102, 245** sind fünfteilig, die auf den Amphoren **Nr. 64, 147, 189, 236** vierteilig. Meist werden die letzten Palmetten zum Henkelansatz nur halb ausgebildet. Die Kerne der Palmetten auf den Amphoren **Nr. 22** und **245** werden unterschiedlich zu den anderen

⁷³ Auf den Amphoren im Baseler Kunsthandel (**Nr. 36**) und in Havanna (**Nr. 98**) wird der Lotos-Knospen Fries von drei Linien umrahmt. Drei Linien um den Fries zeigt auch eine Amphora des Antimenesmalers in Boulogne, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie 100; ABV 271,71; J-L. Durand / F. Lissarague, *Hephaistos* 1, 1979 Taf. 1, 2; J. Burow, *Der Antimenesmaler* (1989) Nr. 83 Taf. 84.

⁷⁴ Nur auf vier Gefäßen des Edinburgh-Malers ist das Mäanderband zu sehen. Es nimmt auf **Nr. 245** eine Rechtsrichtung, dagegen auf **Nr. 22**, dessen feine Ausarbeitung erkennbar ist, **64** und **93** eine Linksrichtung.

⁷⁵ Solche Variationen im Lotos-Knospenfries, die unser Maler noch einmal auf der Amphora in Frankfurt (**Nr. 95**) verwendet, erscheinen schon sehr häufig nach der Mitte des 6. Jahrhundert. Vgl. Lekythes des Amasismalers in Montclair, New Jersey, J. und E. Dusenbery; *Bothmer, Amasis* 190 Nr. 60 mit Abb.

⁷⁶ Auf den Halsamphoren **Nr. 22, 64, 93** wird das Ornament nur mit schwarzen Zungen ausgestattet.

Amphoren ausgeführt: Sie zeigen einen halbmondförmigen Kreis oberhalb des Kerns.

Das Henkelornament⁷⁷, das geringfügige Variationen nur in manchen Details zeigt, ist immer ein hängendes Lotos-Palmetten-Ornament: Am Henkelansatz entspringen zwei Ranken, die zuerst nach unten führen und sich dann in einer S-förmigen Kurve nach oben und unten teilen und in zwei Voluten enden. Zwischen den Voluten setzt je eine große hängende Palmette an. Zu den oberen Palmetten ist das gleiche Ornament nochmals spiegelbildlich wiedergegeben mit Ausnahme der großen hängende Lotosknospe, die an der Mündung der Ranken nach unten wächst. Zwei kleine Knospen entspringen waagrecht an der Stelle, wo die oberen und die unteren Ranken zusammen treffen. Variationsmöglichkeit bietet auch hier die Anzahl der Palmettenblätter: Auf den Amphoren **Nr. 64** und **242** sind sie fünf-, auf den anderen siebenblättrig. Die Blätter selbst wachsen bei den Halsamphoren **Nr. 22, 93, 98** und **242** aus einem Kern, bei **Nr. 36** und **64** dagegen direkt aus dem Volutenzwickel. Die Bögen der Ranken sind asymmetrisch ausgeführt und meist nach links gerichtet. Die Mittelraute wird durch einen Punkt gefüllt (**Nr. 22, 98**) oder bleibt leer (**Nr. 189**).⁷⁸

Auf zwei Halsamphoren – die eine in Sarasota (**Nr. 236**) und die andere in Mannheim (**Nr. 189**) – sind die Versuche des Malers, andere Elementen aus dem Ornamentbereich anzuwenden, deutlich zu sehen. Die Amphora in Sarasota wies unterschiedliche Halsornamente auf beiden Seiten auf. Die eine Seite wird durch das ältere gegenständige Palmetten und Lotosblüten Ornamentdekoriert, die andere Seite durch drei mit Ranken verbundenen alternierenden Palmetten, zwei stehen aufrecht, die mittlere ist abwärts gerichtet.⁷⁹ Die Amphora in Mannheim wird oberhalb des Strahlenkranzes

⁷⁷ E. Kunze-Götte, Ornamentik und Werkstatt, in M. Bentz (Hrsg.), Vasenforschung und CVA (2002) 102 bezeichnet das Henkelornament als eine Art Signum für die Werkstatt, der das Gefäß entstammt.

⁷⁸ Soweit mir Seitenansichten der Gefäße zugänglich waren, konnte ich die genauen Details in den Ornamenten beschreiben. Die Verzierung ist sicherlich nach dem gleichen Schema erfolgt, wie auf anderen Gefäßen der Zeit. So variiert beispielweise die Verzierung der Mittelraute auf dem Seitenornament der Halsamphora, die entweder leer bleibt oder durch einen Punkt oder ein Kreuz gefüllt wird.

⁷⁹ Dieses Ornament, das offensichtlich aus dem Schulterornament von Lekythen der Leagros-Gruppe übernommen wurde, und hier auf der Amphora in Sarasota zuerst in

mit einem Punktgitterband verziert: drei Reihen von Punkten, die in Gitterform zusammengebunden sind. Das Ornament wird später als Punktreihen-Band bezeichnet, typisch für die Punktreihen-Band-Klasse (Dotband-Class), die dem Edinburgh-Maler nah steht.⁸⁰

Diese für den Edinburgh-Maler charakteristischen Ornamente gelten auch auf den späteren Werken als Standardornament. Sie markieren den Wendepunkt in der Ornamentierung seiner Gefäße und begründen das Dekorationsschema, das der Edinburgh-Maler kontinuierlich, mit sehr wenigen Ausnahmen, bis zum Ende seiner Tätigkeit benutzt. Über dem Strahlenkranz überbrücken meist ein Punktreihen-Band und ein tongrundiges Band den Abstand zwischen unterem Bauchteil und Hauptdarstellung. Statt des Punktbandes verwendet er auf den Halsamphoren in Berlin (**Nr. 116**), Athen (**Nr. 231**) und Paris (**Nr. 9**) den stehenden Lotosknospenfries. Außer den Qualitätsunterschieden zeigt das Halsornament wenige Variationen in den Details. Die abwärts gerichtete Palmette der Amphora in Berlin (**Nr. 184**) ist auf der einen Seite sieben- auf der anderen neunblättrig. Auf der Amphora im Baseler Kunsthandel (**Nr. 30**) sind die Palmetten anders ausgerichtet: Die mittlere steht aufrecht, die seitliche hängt. Zusätzlich wird das Ornament mit drei Punkten auf der einen und vier auf der anderen Seite verziert.⁸¹

Verbindung mit dem älteren Dekorationsschema erscheint, wird für den Edinburgh-Maler das gewöhnliche Halsornament auf seinen späteren kleineren Halsamphoren. Für die Leagros-Gruppe repräsentativ ist eine Lekythos in Bochum, Ruhr Universität S 496; Antiken der Sammlung Julius C. und M. Funcke, Ruhr-Universität Bochum, Kat. (1972) 84 ff. Nr. 76 mit Abb. und eine Lekythos in Delos, Arch. Mus. 547; Délos X Taf. 39. 69; Haspels, ABL Taf. 20, 1.

⁸⁰ Ähnliches Gitterornament sieht man auf einer Halsamphora der Drei-Linien Gruppe (Three-line Group) in Rom, Villa Giulia; ABV 693, 8bis; R. Vighi, *Il nuovo Museo Nat. di Villa Giulia* (1955) Taf. 33 links, und als Trennungsgrenze auf dem Schulterknick zweier Hydrien des Antimenesmalers in Würzburg, *Martin-von-Wagner Mus. L 308*; ABV 267, 19; Langlotz (1932) Taf. 93. 95; J. Burow, *Der Antimenesmaler* (1989) 90 Taf. 92 und in Frankfurt, *Mus. für Vor- Frühgeschichte* ß 345; ABV 267, 16; CVA Frankfurt (1) Taf. 37, 38; Burow a. O. 90 Taf. 93. Für den Zusammenhang zwischen Edinburgh-Maler und Dot-band Class vgl. CVA New York, MMA (4) Taf. 48, 1-4.

⁸¹ Die Amphora zeigt starke Abweichung vom typischen Dekorationsschema des Edinburgh-Malers. Sie wurde zuerst der „Punktreihen-Band-Klasse“ zugeordnet, Kurtz sieht aber in der Darstellung die Handschrift des Edinburgh-Malers: *Aus Gräbern und Heiligtümern*, Kat. Hamburg (1980) 87 f.

Auf den „Doubleen“-Amphoren, deren Verzierung, wie bei den Bauchamphoren des sog. B-Typus, schlicht ist, findet in der Halsdekoration, als einzige Ornamentierung zusammen mit dem schwarzen Zungenornament am Halsansatz, das Schema der alternierenden Palmetten weiter Verwendung. Obwohl bei den meisten Amphoren das Ornament ähnlich aussieht, so dass man die gleiche Hand vermutet, fehlen auch hier nicht die kleinen Abweichungen. Die Palmetten bestehen aus neun Blättern mit Ausnahme des Gefäßes in Athen (**Nr. 207**), das siebenblättrig ist. Asymmetrie verursacht die Anzahl der Palmettenblätter auf der mittleren Palmette der Halsamphora in Gela (**Nr. 130**), die aus zehn Blättern besteht.⁸²

Seitlich und unten ist die Darstellung von einer Firnislinie eingefasst, die als Rahmung und Trennung des Bildes vom schwarzgefirnißten Körpern dient. Auf der Halsamphora in Austin (**Nr. 56**) verwendet der Maler statt der Trennlinie unter der Bildfläche das Zweipunktlinienband.⁸³

III. 3. Hydrien

Die Hydrien **Nr. 26, 32, 140** und **174** weisen Variationen bei der Verzierung auf. Bei allen Hydrien erhebt sich über dem Fuß der Strahlenkranz. Außer bei der Hydria in Fiesole (**Nr. 174**), die nicht weiter verziert ist,⁸⁴ wird das Hauptbild auf beiden Seiten von gegenständigen Efeublattreihen gerahmt. Sie werden ihrerseits von senkrechten Linien begrenzt – die Hydria in Gotha (**Nr. 140**) von einer, die in Neapel (**Nr. 26**) und Toledo (**Nr. 32**) von zwei. Das Verhältnis von Körper und Bild wird außer durch die seitliche

⁸² In diesem Fall scheint der Maler zusätzlich der einen Hälfte der Palmette ein Blatt mehr hinzugefügt zu haben, um den entstandenen Zwischenraum zu füllen.

⁸³ Die Verwendung des Punktbandes auf der „Doubleen“- Amphora in Austin ist wahrscheinlich eines seiner späteren Werke, da es der Maler keine weitere Verwendung des Punktbandes auf diese Gefäßform machte, gewesen.

⁸⁴ Ohne seitliche Ornamente wird das Hauptbild von einer dicken Firnislinie eingefasst, die einem modernen Bilderrahmen ähnelt. Eventuell ist das kleine Format der Hydria der Grund für den Verzicht auf eine aufwendige Ornamentierung, um dem Hauptbild mehr Raum zu geben.

Rahmung von einer unterhalb des Bildfeldes angebrachten Predella geprägt wie auf der Hydria in Toledo, die Tiere zwischen Palmetten zeigt.⁸⁵ Dadurch erscheint die Bildfläche höher. Unterhalb des Hauptbildes der Hydria in Neapel verziert ein stehender Lotosknospenfries die untere Bildbegrenzung. Auf der Gothaer Hydria begrenzen das Hauptbild zwei horizontale Linien.⁸⁶

Auf der Schulter breitet sich eine Bildzone aus, die mit einer Linie auf dem Schulterknick abgesetzt ist.⁸⁷ Um den Halsansatz aller Gefäße läuft ein Zungenmuster, auf den Gefäßen in Fiesole und Toledo alternierend in rot-schwarz, auf denen in Gotha und Neapel nur in schwarz.⁸⁸

III. 4. Lekythen

Bestimmte Ornamente auf den Lekythen des Edinburgh-Malers kennzeichnen seine Werkstatt und lassen zugleich anhand ihrer Veränderung oder Variationen einen Entwicklungsprozess beobachten. Dadurch ist es auch möglich, eine relative Chronologie innerhalb seines Werkes zu erstellen. In der Regel liefert das Palmettenornament auf der Schulter das Kriterium für diese Chronologie. Das Ornament besteht am Anfang aus sieben alternierenden Palmetten, drei in der Mitte und je zwei an den Seiten.⁸⁹

⁸⁵ Beispielhaft für diese Aufteilung von Bild und Ornament ist eine schon an den Anfang des letzten Viertels des 6. Jahrhunderts datierte Hydria in Boston, Mus. of Fine Arts 01.8060; ABV 161; CVA Boston (2) Taf. 78.

⁸⁶ Die Hydrien nach der Mitte des 6. Jahrhunderts weisen verschiedene Dekorationselemente auf, aber meist mit harmonisch gelungener Anbringung von Bild und Ornament auf dem Bauch und der Schulter des Gefäßes. Nach W. Real, Die Hydria als Bildträger in der Attischen Kunst, Festschrift G. Kleiner (1976) 41 f. ist diese Aufteilung fest und unverrückbar ausgeprägt.

⁸⁷ Das Schulterbild weist die gleiche Breite wie das Hauptbild auf. Auf der Hydria in Toledo endet es an der Mitte der vertikalen Efeublattreihen, bei den anderen ist es bis zum Henkelansatz ausgedehnt.

⁸⁸ Die Breite des Zungenornaments orientiert sich an der Breite des Schulterbildes.

⁸⁹ Haspels, ABL 43 ordnete zuerst den Maler anhand des Schulterpalmettensystems in die Leagros-Gruppe ein. Wahrscheinlich ist dieses System erst in der Leagros-Gruppe entwickelt worden.

Außer dem Zungenmuster am Halsansatz werden die Gefäße der Frühphase mit einem aus Punktreihen entstandenen Gitterband, wie bei der Lekythos in Agrigent (**Nr. 126**), oder einer Firnislinie am Schulterknick, wie auf der Lekythos in Oxford (**Nr. 180**), versehen. Ein tongrundiges Band, meist von roten Linien gerahmt, gliedert den unteren schwarzgefirnisten Teil des Gefäßes.⁹⁰

Das Gitterband verändert sich zu einem Punktreihenband, wie auf der Lekythos in Bremen, Sammlung Zimmermann (**Nr. 67**), und findet weiter parallel mit der einfachen Linie auf dem Schulterknick Verwendung. Offenbar ist das Gitterband das früher verwendete Ornament, und die Veränderung zum Punktreihenband fällt mit der Einführung des kompakten scheibenförmigen Fußes zusammen.⁹¹

Um eine gewisse chronologische Reihenfolge der Lekythen anhand ihrer Dekoration zu erstellen, hilft außer dem Palmettenornament auf der Schulter ihre Grundfarbe. So sind wahrscheinlich Gefäße mit sieben Palmetten, die rotgrundig sind, früher zu datieren.⁹²

Zwei Lekythen, die den frühen Werken angehören, liegen allerdings außerhalb der oben genannten Kriterien: Die Lekythos in Tampa (**Nr. 148**) weist als Dekoration auf der Schulter des Gefäßes nur das hängende Lotosknospen-Ornament mit Punkten zwischen den Stielen auf.⁹³ Eine rote Linie innerhalb des Bildfeldes fungiert als Standlinie der Figuren.

⁹⁰ Dieses Band, das auf sehr wenigen Gefäßen des Edinburgh-Malers vorkommt und seine sehr frühen Werke kennzeichnet, ist schon auf Lekythen, die sich der zylindrischen Form annähern, am Anfang des letzten Viertels des 6. Jahrhunderts zu finden (Haspels, ABL 42); Lekythos, Syrakus Arch. Mus. 8276; Haspels, ABL Taf. 14, 1. Gleiches gilt für einige frühe Gefäße der Leagros-Gruppe; vgl. Lekythos, Palermo, Arch. Mus. GE 1896,2; Haspels, ABL Taf. 15, 4.

⁹¹ Das Ornament der Punktband-Klasse findet auf den Gefäßen des Edinburgh-Malers häufig Anwendung, so dass von einer engen Verbindung beider Werkstätten ausgegangen werden kann.

⁹² Unter diesem Aspekt versuchten Beazley, ABV 467 ff. und Haspels, ABL 217 ff. das Werk des Edinburgh-Malers chronologisch einzuordnen. Eine Ausnahme von dieser Regel weist die Lekythos in Gela (**Nr. 80**) auf, die sieben Palmetten mit der später eingeführten weißgrundigen Farbe auf seinen Lekythen kombiniert.

⁹³ Das Ornament fand zuerst beim Amasismaler als Schulterdekoration auf Lekythen Verwendung; vgl. Lekythos, Paris, Louvre F 71; ABV 154, 49; Bothmer, Amasis 173 Nr. 41 mit Abb. Der Ornamenttypus der Lekythos in Tampa entspricht dem schon von der Leagros-Gruppe verwendeten Typus (Kurtz, AWL 7 ff.); vgl. Lekythos, Athen, NM 1122; ABV 379, 265; Haspels, ABL Taf. 16, 2.

Die Lekythos in Laon (**Nr. 153**) weist unterhalb der Bildfläche einen stehenden Lotosknospenfries auf, offenbar eine Dekorationsart, die von Amphoren übernommen wurde. Ebenfalls von anderen Gefäßen adaptiert ist der Typus des sorgfältig ausgearbeiteten Zungenornaments am Halsansatz.⁹⁴ Besonders charakteristisch, ohne bekannte Vorbilder, sind die zehn durch Ranken verbundenen alternierenden Palmetten auf der Schulter. Das Gefäß ist insgesamt sehr sorgfältig ausgearbeitet, so dass ein zufälliges Entstehen ausgeschlossen werden kann. Das Gefäß gehört vielmehr zu denjenigen, bei denen der Edinburgh-Maler versucht, Ornament und Form besonders eng zu verbinden.⁹⁵

Verfolgt man die Entwicklung der Gefäßform und der Ornamente gemeinsam, werden einige Variationen besonders bei der Ausführung der Ornamente deutlich: Auf der Lekythos in Erbach (**Nr. 190**) wird zum Beispiel der Hals mit einem einfachen Stabornament verziert. Die Lekythos in Parma (**Nr. 176**) weist als Schulterdekoration einen mit Punktreihen kombinierten Knospenfries auf, der ohne die Stiele, die die Knospen bogenartig verbinden, ausgeführt ist. Als Variation findet man beim Edinburgh-Maler auf den Lekythen in Tarent (**Nr. 134**) und Columbia (**Nr. 232**) statt des Punktbandes am Schulterknick ein rechtslaufendes einfaches Mäanderband.⁹⁶

Ein entscheidender Wendepunkt in der Dekoration ist die Reduzierung der Palmettenzahl auf der Schulter von sieben auf fünf. Gleichzeitig verändert der Edinburgh-Maler die Grundfarbe der Gefäße von rötlich zu hell cremig oder „weißgrundig“. Hier kann auch ein Kriterium für die chronologische

⁹⁴ In der Regel wird das Zungenornament auf fast allen Lekythen durch einfache schwarze Linien angegeben. Hier auf der Lekythos zeigt das Ornament, das zusätzlich mit bogenartigen Linien verbunden ist, eine Ausarbeitung wie auf den Halsamphoren und Hydrien; vgl. das Zungenornament der Hydria des Edinburgh-Malers in Toledo (**Nr. 32**).

⁹⁵ Eine ähnlichen Versuch zeigt die außerordentlich sorgfältige Arbeit einer Lekythos aus dem Umkreis des Rycroft-Malers in Wien, Kunsthistorisches Mus. 753; Haspels, ABL Taf. 16, 2. 20, 3. Die um ca. 530 v. Chr. datierte Lekythos in New York, MMA 07.286.43 zeigt mit der Verwendung des Strahlenkranzes und des Lotosknospenfrieses, dass schon früher einige Maler versuchten, Ornamentelemente anderer Gefäßformen auf Lekythen zu übertragen.

⁹⁶ Die gleiche Mäanderform wird auch auf den Halsamphoren **Nr. 22, 64, 93** und **245** verwendet.

Einordnung der Lekythen erkannt werden: Weißgrundige Stücke mit fünf Palmetten auf der Schulter gehören zu den späteren Werken des Malers.⁹⁷

Weiter ist jetzt das Punktband oberhalb des Bildfeldes Bestandteil der Dekoration auf den meisten seiner Lekythen, nur bei den Gefäßen in Essen (Nr. 29) und San Antonio (Nr. 31) wird stattdessen der rechtslaufende einfache Mäander ausgeführt. Auf den späteren Werken erkennt man beim Mäanderband den Einfluß der rotfigurige Maltechnik, da es komplexer als Kreuzplattenmäander ausgeführt ist.⁹⁸ Auf den Lekythen in Tarent (Nr. 76), Gela (Nr. 80) und der Schweiz (Nr. 125) wird diese neue Mäanderform anstelle der Punktreihe, bei den Lekythen in Berlin (Nr. 145) und München (Nr. 19) oberhalb und unterhalb des Bildes verwendet. Besondere Ausarbeitung zeigt die Lekythos in Karlsruhe (Nr. 123). Abgesehen von der sorgfältigen Zeichnung der Figuren, zeigt das Gefäß eine für den Edinburgh-Maler besondere Dekorationsart. Er verwendet oberhalb des Bildfeldes ein Mäandermuster mit Kreuzplatten, das schon beim Berliner-Maler⁹⁹ Verwendung fand, und unterhalb des Bildes einen alternierenden Palmettenfries. Diese Ähnlichkeit der Dekorationselemente ist ein Hinweis auf die enge Zusammenarbeit der Maler am Anfang des 5. Jahrhunderts. Es hilft aber auch, die oben genannten Werke des Malers als seine spätesten zu erkennen.

⁹⁷ Haspels, ABL 87 f. 216 ff.

⁹⁸ Ein ähnliches Muster, das auch die frührotfigurigen Maler verwenden, wie die Bowdoin-Werkstatt oder der Berliner-Maler und sein Umkreis, findet man auch auf weißgrundigen Lekythen des Brygos- oder des Panmalers; vgl. Lekythos, Ermitage 670; ARV² 557, 121; Kurtz, AWL Taf. 24, 2. Lekythos, Gela, Arch. Mus.; ARV 358, 223; Kurtz, AWL Taf. 24, 1.

⁹⁹ Die verschiedenen Mäanderausführungen des Berliner-Malers und seines Umkreises stellt J. D. Beazley, JHS 31, 1911, 279. 293 dar; dazu auch Kurtz, AWL Abb. 5 a-c.

IV. IKONOGRAPHIE

Der Begriff Ikonographie wird in der Kunstgeschichte definiert als *„die Beschäftigung mit den dargestellten Themen in der bildenden Kunst und deren Bedeutung oder Inhalt.“* *„...Unter Bedeutung oder Inhalt sind weitergehende Aspekte eines Werkes zu verstehen, von denen angenommen werden kann, dass sie vom Maler ausdrücklich hineingelegt worden sind.“* Des Weiteren *„...befasst sie sich nicht nur mit der Darstellung als Ganzes, sondern auch mit deren Details.“*¹⁰⁰

In diesem Kapitel wird das Werk des Edinburgh-Malers nach einer Unterteilung in Themen untersucht, um die Entwicklung von Motiven zu beobachten.

Dabei ist zu berücksichtigen, dass hier nicht die Zuschreibung von Werken oder Datierung im Vordergrund stehen, obwohl manchmal eine Zuschreibung oder die Datierung aus der Analyse der Ikonographie hervorgehen kann. Vielmehr liegt die Aufgabe in der Bestimmung des Dargestellten und seiner Bedeutung, um die Entwicklung innerhalb der Bildtradition zu beobachten.

Dazu werden auch die „ikonologischen“, nämlich die kulturellen, sozialen und historischen Hintergründe betrachtet, die den Maler bei der Darstellung eines Themas beeinflusst haben, das Bild in einer bestimmten Art und Weise darzustellen. Unter diesem Aspekt ist also die Suche nach dem Sinn eines Werkes mit Hilfe aller bildlichen oder schriftlichen Quellen zu verstehen, die in einer Beziehung zu diesem standen.¹⁰¹

Das gesamte Werk des Edinburgh-Malers wird hier in Szenen aus dem Mythos oder aus dem „Alltagsleben“ unterteilt. Dadurch kann ihr wechselseitiger Einfluss aufeinander herausgearbeitet werden. Die Methode der ikonographisch-ikonologischen Untersuchung findet somit auch hier soweit wie möglich Anwendung, wie sie durch die Kunstgeschichte

¹⁰⁰ R. v. Straten, Einführung in die Ikonographie² (1997) 15.

¹⁰¹ J. K. Eberlein, Inhalt und Gehalt: die ikonographisch-ikonologische Methode, in: H. Belting u. a. (Hrsg.) Kunstgeschichte. Eine Einführung⁵ (1996) 172.

definiert ist: Die ikonographische Beschreibung, die ikonographische Analyse und die ikonologische Interpretation.¹⁰²

IV. 1. Mythologische Szenen

Bei den mythologischen Szenen handelt es sich um Darstellungen, die einen weitgehenden Bezug zum Mythos enthalten. Darunter sind mythologische Personen wie Helden und Götter zu verstehen, deren Taten das Material für Darstellungen lieferten. Meist sind die einzelnen Wiedergaben so eng in der Tradition eingebunden, dass sie in der Ausprägung einen Bildtypus unverändert wiedergeben. Viele andere Bilder zeigen den Einfluss ihres Umfeldes und weisen dementsprechend Variationen auf. Starke Abweichungen vom Grundschema kommen oft einer Neuformulierung der gesamten Darstellung gleich.

Den Szenen werden die schriftlichen Quellen zur Seite gestellt, meist zeitgenössische oder spätere, wenn sie eine ausführlichere Aussage beinhalten. Als nächster Schritt werden die vor dem Edinburgh-Maler entstandenen Schemata vorgelegt, wobei auch ihr Bezug zur literarischen oder bildlichen Tradition erfasst wird. Die für den Edinburgh-Maler signifikanten Schemata werden dann diesen älteren zugeordnet, um den persönlichen Charakter des Malers aufgrund seiner Variationsfähigkeiten erfassen zu können. Zum Schluss wird auch der Einfluss auf seine Nachfolger beurteilt. Von Wichtigkeit ist es ebenfalls, den Einfluss der rotfigurigen Maltechnik auf den Maler zu beachten, der auf vielen seiner Darstellungen sichtbar ist.

Die Vasenmalerei der spätarchaischen Zeit ist für den Edinburgh-Maler, auch aufgrund der Einführung neuer ikonographischer Elemente, deren Verwendung seine Bilder prägen, entscheidend für die Aussage einiger seiner Bilder.

¹⁰² Eine ausführliche schematische Aufzeichnung der ikonographisch-ikonologischen Methode, die auf dem von E. Panofsky entwickelten Modell beruht, stellt v. Straten a. O. 28 vor.

IV. 1. 1. Herakles-Darstellungen

Der nemeische Löwe

Der Kampf mit dem nemeischen Löwen, das erste Abenteuer der zwölf Taten des Herakles, ist in der Vasenmalerei das häufigste Thema der Herakles-Sage.¹⁰³ Die Ikonographie wird maßgeblich durch den Löwen geprägt, der erwürgt werden musste, da er durch Waffen unverwundbar war.¹⁰⁴

Es existieren dem gemäß zwei Hauptschemata, die die Kämpfenden entweder im Liegen oder aber im Stehen zeigen.¹⁰⁵ Daneben gibt es eine kleine Gruppe von Darstellungen, auf denen Herakles den Löwen mit Waffen bekämpft.¹⁰⁶

Auch der Edinburgh-Maler hat dieses Abenteuer gemalt. Auf zwei Lekythen ist das Schema des Kampfes im Stand dargestellt (**Nr. 1. 2**). Beide Bilder sind in Konzeption und Komposition fast identisch.¹⁰⁷ In der Bildmitte steht

¹⁰³ In den VL³ 109 ff. sind ca. siebenhundert Bilder aufgezählt.

¹⁰⁴ Hes. Theog. 326-332; Pind. I. VI 47-48; fast alle Quellen beginnen bei der Erzählung des Heraklesmythos mit der Löwen-Episode.

¹⁰⁵ In beiden Schemata entstanden Variationen in Bezug auf die Haltung des Löwen und des Herakles. Beim Kampf im Liegen werden Herakles und der Löwe einander zugewandt. Nach Brommer VL³ erscheint dieses Schema besonders auf Schultern von Hydrien und Lekythen: Halsamphora, Cleveland Mus. 1970.16; CVA Cleveland, Mus. of Art (1) III H Taf. 13, 1; VL³ 110, 37; LIMC, Herakles 23 Nr. 1850 Taf. 42. Halsamphora, München, Staatl. Antikensammlungen 1557; ABV 290, 3; CVA München (8) Taf. 395, 1. Der Kampf im Stehen, der früher erscheint, variiert die Kopfhaltung des Löwen nach rechts oder nach links. Mit dem Kopf Herakles zugewandt: Schale, Berlin, SMPK V.I. 3151; ABV 79; Beazley, Addenda² 22; LIMC, Herakles 17 Nr. 1765 Taf. 33. Mit abgewandtem Kopf: Bauchamphora, Kopenhagen NM 7068; ABV 134, 14; CVA Kopenhagen (3) III H Taf. 102, 1 b; VL³ 126, 2; LIMC, Herakles 21 Nr. 1829 Taf. 40. Schale, Basel, Kunsthandel; MuM Auktion Sonderliste R (1977) Nr. 22; LIMC, Herakles 17 Nr. 1762 Taf. 33.

¹⁰⁶ Halsamphora, Paris, Louvre E 812; Rumpf, Chalk. Vasen 162 Taf. 215; LIMC, Herakles 20 Nr. 1809 Taf. 38. Schale, Küsnacht - Hirschmann Slg. G 19; Beazley, Paralipomena 474, 2; LIMC, Herakles 25 Nr. 1890 Taf. 46.

¹⁰⁷ Beide Bilder zeigen das Löwenabenteuer in seiner spätarchaischen attischen Tradition, die schon in der Mitte des 6. Jh. in Erscheinung tritt: vgl. Oinochoe, Paris, Louvre F 37; ABV 153, 41; Beazley, Addenda² 44; Schefold SB II 91 Abb. 108; LIMC, Herakles 20 Nr. 1803 Taf. 37. Halsamphora, Berlin, SMPK F 1720; ABV 143, 1; Beazley, Addenda² 39; LIMC, Herakles 19 Nr. 1792 Taf. 36.

Herakles, der den Löwen mit seinem linken Arm im Würgegriff packt.¹⁰⁸ Der Löwe, der auf Herakles zu springen versucht, stemmt sich mit einer Hinterpranke gegen dessen Knie. Herakles trägt auf beiden Bildern sein Schwert. Der Köcher hängt neben ihm, und die Keule steht auf dem Boden. Zwei Figuren sind bei der Tat anwesend. Rechts im Bild steht Athena, und links hinter Herakles befindet sich Hermes.¹⁰⁹

Eine Lekythos in Athen (**Nr. 3**) zeigt ein Schema, das keine große Anwendung fand. In der Mitte des Bildes umfasst Herakles den Löwen mit seiner linken Hand, wirft ihn auf den Rücken und schlägt ihn mit der Keule.¹¹⁰ Köcher, Bogen und Schwert hängen wie bei den anderen Bildern neben ihm. Athena und Hermes stehen rechts und links im Bild, genauso wie bei den Lekythen in Basel und Palermo. Hinter Hermes steht Iolaos in Hoplitentracht und beobachtet die Szene. Athena ist auf dieser Darstellung mit Schild, Helm und Lanze ausgerüstet. Hermes` Haltung zieht hier größere Aufmerksamkeit auf sich. Er streckt seine linke Hand aus und berührt Herakles` Schulter, um ihn zu unterstützen. Dieses alte Bildschema des Ringkampfes mit dem Löwen ist hier einmalig vom Edinburgh-Maler variiert worden.¹¹¹

Der erymanthische Eber

In einer seiner Taten sollte Herakles den wilden Eber fangen, der das Gebirge Erymanthos in Arkadien terrorisierte, um ihn lebendig zum König

¹⁰⁸ Auf der Baseler Lekythos hält Herakles rechte Hand die Pranke des Löwen, auf derjenigen aus Palermo hält er den Löwen mit beiden Händen im Würgegriff.

¹⁰⁹ Bei dieser Sage gibt es keine literarischen Zeugnisse von Göttern, die dem Held beistehen. In der attischen Ikonographie definierte erst Exekias auf seiner Berliner Halsamphora F 1720 (Anm. 5) inschriftlich die Beifiguren als Athena und Iolaos.

¹¹⁰ Die Entwicklung solcher Bildszenen ist in der Suche nach neuen Bildschemata begründet, da es schon am Ende des 6. Jh. viele Versuche gab, sich von den archaischen Schemata zu trennen. Anregung für dieses Bild könnte das Schulterbild einer Hydria des Andokidesmalers in Würzburg sein; Hydria, Würzburg, Wagner Mus. L 306; ABV 267, 14; Langlotz (1932) 56 Taf. 97; LIMC, Herakles 26 Nr. 1900.

¹¹¹ Bilder, auf denen Herakles mit Waffen gegen den Löwen kämpft, besonders mit der Keule, sind zumeist attisch: vgl. Halsamphora, Paris, Louvre E 812 a. O. (Anm. 106).

Eurystheus zu bringen. Der Anblick des Ebers war so erschreckend, dass Eurystheus sich vor Angst in einem Pithos versteckte, als er ihn auf Herakles' Schultern sah.¹¹²

Zum ersten Mal erscheint die Sage auf einer Metope aus Kalydon schon am Ende des 7. Jahrhunderts.¹¹³

Die bildlichen Darstellungen führen den Fang des Ebers in verschiedenen Schemata vor, die sich alle auf eine Szene aus der Erzählung der Sage beziehen, in der berichtet wird, wie Herakles den Eber verfolgt und fängt.¹¹⁴

Das Hauptschema aber, das am häufigsten wiedergegeben wurde, ist der Moment, in dem Herakles mit dem Eber auf seinen Schultern vor Eurystheus erscheint, der seinerseits vor Schreck im Pithos Schutz sucht.¹¹⁵

Der Edinburgh-Maler stellt dieses Schema auf einer Lekythos dar (**Nr. 4**). In einer Bewegung nach rechts befindet sich Herakles in der Mitte der Komposition. Er trägt den Eber auf den Schultern und stellt seinen Fuß auf den Rand des Pithos, worin sich Eurystheus verkrochen hat. Im Hause des Königs, hinter Herakles auf einem Podium sitzend, befindet sich Hermes.¹¹⁶

¹¹² Die erste vollständige literarische Erzählung dieser Sage ist von Diodor IV 12, 1-2 überliefert.

¹¹³ Sie ist wohl die Schöpfung einer korinthischen Werkstatt: E. Dyggve, *Das Laphrion* (1948) 153 Metope 2A Abb. 164.

¹¹⁴ Der Fang des Ebers und der Ringkampf mit dem Löwen werden oft auf ähnliche Weise verbildlicht; vgl. Lekythos, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum 4.96; Beazley, *Paralipomena* 277; CVA Stuttgart (1) Taf. 21, 3-5; LIMC, Herakles 44 Nr. 2095 Taf. 61, andere Darstellungen ähneln denen, die den Fang des kretischen Stiers zeigen; vgl. Halsamphora, Cambridge (Mass.), Sackler Mus. 60.314; Beazley, *Paralipomena* 169, 4; D. M. Robinson *AJA* 60, 1956, 10 Nr. 11 Taf. 7, 33; LIMC, Herakles 44 Nr. 2102 Taf. 61, oder er hält den Eber an den Hinterbeinen fest; vgl. Oinochoe, London, BM B 492; ABV 256, 19; Schefold SB II 98 Abb. 119; Boardman *SfVA*, Abb. 166; K. Schauenburg, *JdI* 76, 1961, 67. 70 Abb. 23; LIMC, Herakles 44 Nr. 2103 Taf. 62 (Mit mehreren Beispielen dieser Darstellung).

¹¹⁵ Das Schema erscheint in der Mitte des 6. Jahrhunderts sowohl in der Plastik als auch auf Vasendarstellungen und meistens auf attischen Vasen zusammen mit Athena und Hermes: Metope Heraion Paestum, *Nat. Mus.*; P. Zancani Montuoro/U. Zanotti-Bianco, *Heraion. Alla Foce del Sele II* (1954) 196 f. Taf. 72, 73. Halsamphora, Paris, Louvre F 59; ABV 259, 15; CVA Paris, Louvre (4) III H e Taf. 39, 4; Pottier, *Vases Louvre II* 95 Taf. 67; Schefold SB II 99 Abb. 121; LIMC V (1990) 328 Nr. 508 b Taf. 243 s. v. Hermes (Siebert). Dieses Schema wurde oft humoristisch interpretiert: M. Rostovtzeff, *AJA* 41, 1937, 93 f.; Kunze, *Schildbänder* 104 f. Anders Brommer II 19, der der Ansicht ist, dass die Maler nicht die Absicht hatten, die Szene humoristisch darzustellen, sondern Herakles' Größe und Stärke ausdrücken wollten.

¹¹⁶ Der Edinburgh-Maler schuf bei dieser Komposition eine sehr symmetrische Anordnung der Figuren. Die Stellung des Hermes entspricht der Figur des Eurystheus im Pithos auf der anderen Seite des Gefäßes.

Die Szene umschließen zwei männliche Figuren; links hinter Hermes steht eine männliche Gestalt, die das Geschehen beobachtet und ihren rechten Arm zur Begrüßung erhebt. Rechts im Bild befindet sich ein anderer Mann. Er hält in der rechten Hand ihren Reisehut, umfasst mit der linken zwei Speere und verabschiedet sich.¹¹⁷

Die lernäische Hydra

Beim Hydraabenteuer mußte Herakles ein vielköpfiges Wesen bekämpfen, das im Sumpfgebiet von Lerna hauste. Während des Kampfes schickte Hera einen Krebs, um Herakles zu stören. Bei der Bekämpfung der Hydra benötigte Herakles die Hilfe von Iolaos und die Ratschläge von Athena.¹¹⁸

Die früheste Darstellung der Hydra-Sage erscheint schon am Ende des 8. Jh. v. Chr. Die Vorbilder der Hydra entdeckt man auf orientalischen Bildern, die schon im 18. Jh. v. Chr. auf Siegelzylindern auftauchen; so ist es auch zu verstehen, dass die Hydra in der griechischen Ikonographie schon sehr früh auftritt.¹¹⁹

In der attischen Ikonographie taucht das Hydraabenteuer des Herakles in der Mitte des 6. Jh. auf und enthält viele Elemente, die die literarische Überlieferung erwähnt, ohne dass verbindliche Schemata entstanden. Herakles bekämpft – mit Hilfe von Iolaos unter der Aufsicht von Athena – mit Harpe oder Schwert, selten mit Keule und Bogen, die vielen Köpfe der Hydra.¹²⁰

¹¹⁷ Die Figuren rechts und links haben eine mehr kompositionelle Funktion, obwohl die Figur rechts mit den zwei Speeren an Iolaos erinnern könnte: vgl. Halsamphora, Toronto, ROM 927.39.2; ABV 282, 2; CVA Toronto (1) Taf. 11, 3. 12, 3; LIMC V (1990) 690 Nr. 32 Taf. 462 s. v. Iolaos (Pipili).

¹¹⁸ Hes. Theog. 313 ff.; Bei den meisten Quellen besteht Übereinstimmung in der Erzählung der Hydra-Sage. Die detaillierteste Überlieferung bei Apoll. II 5, 2.

¹¹⁹ Zu orientalischen Hydradarstellung vgl. Brommer I 12, Anm.10. Über Griechenland und Orient: W. Burkert, Die orientalisierende Epoche in der griechischen Religion und Literatur (1984). Zu den frühen Darstellungen der Hydra in der griechischen Ikonographie gehört eine Fibel in London BM 3205; Schefold SB I Taf. 86; Fittschen, Sagendarstellungen 147 SB 28; LIMC, Herakles 37 Nr. 2019 Taf. 56.

¹²⁰ Herakles bekämpft die Hydra mit der Keule auf der Hydria, Malibu, Getty Mus. 83; J. M. Hemelrijk, Caeretan Hydriae (1984) 41 Nr. 23 Taf. 88-90; LIMC, Herakles 37

Die Darstellung des Hydraabenteuers auf einer Lekythos des Edinburgh-Malers im New Yorker Kunsthandel (**Nr. 5**) folgt der attischen Tradition, in der die meisten Verbildlichungen dieser Sage stehen. In der Bildmitte packt Herakles einen Hals der siebenköpfigen Hydra, um ihn mit der Harpe, die er in seiner rechten Hand hält, abzuschneiden.¹²¹ Zwischen seinen Beinen befindet sich der Krebs der Hera. Rechts im Bild steht Iolaos, dessen Hilfe bei dieser Tat wichtig ist. Links hinter Herakles ist Hermes abgebildet, der die Szene beobachtet.¹²²

Der kretische Stier

In einer weiteren Episode seiner Taten sollte Herakles den kretischen Stier fangen. Nachdem er ihn zu Eurystheus gebracht hatte, wurde der Stier allerdings wieder freigelassen. Später konnte ihn Theseus in Marathon einfangen und dem Apollon opfern.¹²³

Diese Verbindung der Herakles- mit der Theseus-Sage wird dem Ende des 6. Jh. angehören, nachdem der Theseus-Mythos sich in Athen durchsetzen konnte.¹²⁴

In den Darstellungen bekämpft Herakles den Stier mit seinem Schwert oder seiner Keule oder er bezwingt ihn mit bloßen Händen von vorne, eine Art

Nr. 2016 Taf. 56. Für die Bekämpfung der Hydra mit dem Bogen vgl. Halsamphora, St. Petersburg b 2351; ARV² 18, 2; Beazley, Paralipomena 509; Schefold SB II 97 Abb. 117-118; LIMC, Herakles 38 Nr. 2036.

¹²¹ Die Anzahl der Hydra-Köpfe variiert sehr stark. Meistens sind es neun oder sieben; es gibt aber auch wenige Darstellungen mit einer anderen Anzahl an Köpfen: vgl. dazu Schale, Berlin, SMPK F 1801; ABV 230, 1; Brommer I Taf. 10 a. Die Hydra ist dort mit zehn Köpfen dargestellt.

¹²² Die Bildtradition dieser Sage bedarf der Anwesenheit von Athena, da sie diejenige ist, die Herakles den Rat gegeben hat, wie er die Hydra besiegen kann. Das Auftreten von Hermes anstelle von Athena hat hier nur kompositionelle Bedeutung, wie es bei den Bildern des Edinburgh-Malers oft der Fall ist.

¹²³ Diod. IV 13, 4. 59, 6.

¹²⁴ Das bezeugen die vielen bildlichen Darstellungen aus dieser Zeit, die die Mythen beider Helden häufiger zum Thema haben. Charakteristisch dafür sind die Metopen des Athener-Schatzhauses in Delphi. Dazu: Shapiro, Art and Cult 149.

der Darstellung, die vergleichbar mit dem Ringkampf gegen den Löwen und dem Fang des erymanthischen Ebers ist.¹²⁵

Eine Halsamphora im Pariser Kunsthandel widmet dieser Tat des Herakles auf ihren beiden Seiten sogar je ein anderes Schema (**Nr. 6**). Auf der A-Seite ist Herakles in übergroßer Dimension im Vergleich mit dem Stier dargestellt. Er packt das schon kniende Tier von hinten fest an seinen Hörnern und ist bereit, mit dem Schwert zuzustoßen.¹²⁶

Auf der B-Seite finden wir ein anderes Schema. Hier schuf der Edinburgh-Maler eine Komposition, die mehr die Spannung zwischen Herakles und dem Stier zeigt: Als junger Mann dargestellt, greift er das Tier frontal an, zwingt es mit seiner Kraft in die Knie und drückt mit der linken Hand den Kopf des Tieres zu Boden. Mit der rechten Hand hält er das Seil, mit dem der Stier gefesselt ist.¹²⁷

¹²⁵ Schefold SB II 104. Vgl. Halsamphora, London, BM B 277; ABV 343, 8; Beazley, *Addenda*² 94; CVA London, BM (4) III H e Taf. 70, 1 a; LIMC, Herakles 62 Nr. 2340 Taf. 77. Lekythos, Berkeley, Lowie Mus. 8.35; Haspels, ABL 247, 1; CVA Berkeley University of California (1) III H Taf. 27, 3 a-b; LIMC, Herakles 62 Nr. 2341 Taf. 77. Mit Keule vgl. Krater, Berlin, SMPK F 2137; M. Dubois-Maisonneuve, *Introd. à l'étude des vases antiques* (1817) Taf. 34; LIMC, Herakles 60 Nr. 2308 Taf. 74.

¹²⁶ Bei Verg. *Aen.* 8, 294-295 ist die literarische Version überliefert, nach der Herakles den Stier tötet. Vgl. Hydria, Berlin, Univ. D 715; LIMC, Herakles 60 Nr. 2306 Taf. 73. Skyphos, Brüssel, Mus. Royaux d'Art et d'Histoire A 1983; CVA Brüssel (3) III H e Taf. 25, 2 a; Haspels, ABL 85, 1.

¹²⁷ Herakles` Darstellung erinnert an Theseus` Darstellungen im Kampf mit dem Stier von Marathon. Eine Verwechslung beider Helden kommt in der Vasenmalerei häufig vor. Der jugendlich dargestellte Theseus greift mit Schwert oder Keule den Stier an. Ikonographisch wird Herakles von Theseus durch den ihn kennzeichnenden Köcher unterschieden, der noch auf seinem Rücken hängt. Vgl. Halsamphora, München, Staatl. Antikensammlungen 1583; CVA München (8) Taf. 407, 2. 409, 2; LIMC, Herakles 61 Nr. 2328 Taf. 76. Bauchamphora, München, Staatl. Antikensammlungen 1407; ABV 290; CVA München (1) Taf. 37, 2; Brommer I Taf. 21 a; LIMC, Herakles 61 Nr. 2329 Taf. 73. Hydria, Leningrad, Hermitage b 5571; S. Korsunskaja, AA 1930, 27 ff. Abb. 7-8; LIMC, Herakles 62 Nr. 2334 Taf. 77.

Die Amazonen

Die literarische Überlieferung erzählt, dass Herakles mit der Königin der Amazonen, Hippolyte, kämpfen musste, sie besiegte und ihren Gürtel zu Eurystheus brachte.¹²⁸ Obwohl Herakles häufig mit den Amazonen kämpft, ist die Version mit dem Gürtel außer auf wenigen apulischen Vasen¹²⁹, bei denen die Wahl des Motives eine Frage von sagengeschichtlich später Stellung wäre,¹³⁰ nie dargestellt worden.¹³¹

Die Ikonographie kennt verschiedene Schemata des Kampfes, bei denen Herakles entweder allein oder mit anderen Männern gegen die Amazonen kämpft.¹³² Seine Waffen sind Speer, Schwert und Keule.

Auf der B-Seite einer Halsamphora in New York wird der Kampf eines Mannes mit einer Amazone dargestellt (**Nr. 8**). Die männliche Gestalt, die einen kurzen Chiton trägt, greift mit seinem Schwert eine Amazone an,

¹²⁸ Eur. Her. 408-415; Apollod. II 5, 9.

¹²⁹ In eindeutiger Beziehung zum Gürtelabenteuer des Herakles steht, - weil die Übergabe des Gürtels auf der Darstellung klar zu erkennen ist - ein apulischer Volutenkrater, in Barletta 659; K. Schauenburg, *Philologus* 104, 1960, 6 Nr. 7 Abb. 3; LIMC, *Amazones* 643 Nr. 778 a Taf. 523; A. D. Trendall (1991) Taf. 190; RVAp II 474 Nr. 18,1 Taf. 168.

¹³⁰ Die Zeit, zu der einzelne Sagenstränge zusammengeführt wurden, wäre vor dem Auftauchen des Motives in der apulischen Vasenmalerei zu suchen. Das bedeutet dann aber, dass die Gürtelepisode bezeichnend für das spezifische Interesse der apulischen Kunst wäre.

¹³¹ Nach Brommer I 36 stammt diese Version der Sage aus der Zeit, als der Gürtel ein wichtiger Bestandteil der Frauentracht war. Anders Schauenburg a. O. 12 ff., der das Gürtelabenteuer in den Kontext einer anderen Sage einordnet, die ursprünglich vom Herakles-Mythos getrennt war. Er ist der Ansicht, dass dichterische Schöpfung durch Umbildung des Kerns des Urmythos eine Verbindung zur Amazonensage herstellt hat. Dafür spricht auch die Auffassung, dem Gürtel wohne eine magisch-religiöse Kraft inne, der als Teil der militärischen Ausrüstung Lebenskraft bedeuten könne. Oder der Gürtel war eine orientalische Trachteigentümlichkeit, eine Art Rangzeichen. Nach Schauenburg a. O. 1 Anm. 7 symbolisiert der Kranz auf der Darstellung einer Lekythos in London BM B 533; ABV 489, 17; Bothmer, *Amazons* 46 Nr. 95 Taf. 37, 6; LIMC, *Amazones* 591 Nr. 70 Taf. 449 den Gürtel der Hippolyte.

¹³² Der Ursprung für die Entstehung von Amazonomachie-Darstellungen ist sehr alt und kann sich auf den kriegerischen wilden Charakter des Amazonenvolkes beziehen. Man pflegt zu glauben, dass Herakles gegen die Amazonen kämpft, weil sie sich der patriarchalischen Ordnung nicht anpassen und damit einer verkehrten Welt(ordnung) angehören, indem sie sich gegen ihre weibliche Natur als Mütter und Hausfrauen stellen und hauptsächlich männlichen Aktivitäten hingeben. Dazu Schefold SB II 106 f.

welche schon auf ein Knie zu sinken beginnt, was auf ihre Niederlage hindeutet.¹³³

Die A-Seite einer Halsamphora in Paris (**Nr. 9**) stellt eine Dreifiguren-Komposition dar, bei der Herakles von links eine fliehende Amazone verfolgt, die ihren Kopf zu ihm umdreht. Ihr eilt eine andere Amazone in kämpferischer Haltung zu Hilfe, die sich rechts im Bild befindet.¹³⁴ Die Figuren hier entsprechen der üblichen Form in der Bildtradition, nach der Herakles mit Löwenfell und Schwert ausgerüstet ist, während die Amazonen die Hoplitentracht tragen, d.h. Helm, Panzer, Beinschienen, Schild und Speer.¹³⁵

Ebenfalls eine Dreifiguren-Komposition, wenn auch in anderer Anordnung, zeigt die A-Seite einer Halsamphora in New York (**Nr. 10**). Hier wird Herakles als Zentralfigur dargestellt, die anstelle ihres Löwenfells ein anderes Tierfell trägt. Der Heros hält mit der linken Hand den Helmbusch der rechten Amazone und schlägt mit dem über seinem Kopf erhobenen Schwert zu. Die andere Amazone entfernt sich eilig und voller Furcht nach links.¹³⁶

Eine Seite eines fragmentarisch erhaltenen Lekanisdeckels stellt ein anderes Schema dar (**Nr. 11**). Herakles kämpft hier gegen berittene Amazonen. Die Komposition gehört wahrscheinlich zu einer Vierergruppe, bei der der Held eine Amazone, unter deren Pferd ein Gefallener liegt, mit seinem Schwert attackiert.¹³⁷ Das Bild ist eher eine vollständige Kampfszene, eventuell mit

¹³³ Die Interpretation der männlichen Figur ist unklar, da es keine Attribute gibt, die sie benennbar machen. Vgl. Halsamphora, Boston, MFA 13. 65; ABV 589, 2; Beazley, *Addenda*² 140; Bothmer, *Amazons* 43 Nr. 46 Taf. 34, 3; LIMC, *Amazones* 591 Nr. 74 Taf. 449.

¹³⁴ Nach Bothmer, *Amazons*, 50 gestalteten die Dreifiguren-Kompositionen den Übergang zu Kompositionen mit vier Figuren, ohne dass allerdings erstere von den nachfolgenden ersetzt worden sind. Kompositionen wie auf der Pariser Halsamphora sind Ausschnitte aus älteren Amazonomachie-Darstellungen.

¹³⁵ Vgl. Halsamphora, Philadelphia, Univ. Mus. 5467; Bothmer, *Amazons* 48 Nr. 105 Taf. 38, 2. Halsamphora, Oxford, Ashmolean Mus. 209 (1879.163); ABV 401, 2; Beazley, *Addenda*² 105; VL³ 10, 45; CVA Oxford (3) Taf. 20, 3. 21, 3.

¹³⁶ Vgl. Halsamphora, Florenz, Mus. 3839; Bothmer, *Amazons* 52 Nr. 133 Taf. 41, 1.

¹³⁷ Das Bild folgt der attischen Tradition, in der Herakles die Amazonen mit dem Schwert attackiert. Vgl. *Lekythos*, Amsterdam, Mus. Scheurleer 1332; ABV 572, 2;

Einführung von mehreren Personen als Abschnitt einer größeren Amazonomachiedarstellung.¹³⁸

Geryoneus

Eine der Aufgaben des Herakles war es, die Rinder des Geryoneus von der Insel Erytheia zu entführen und sie zu Eurystheus zu bringen. Bei dieser Tat mußte Herakles sowohl den Hirten Eurytion und den Hund Orthros töten als auch Geryoneus selbst.¹³⁹

Die Darstellungen entstanden gleichzeitig mit der literarischen Überlieferung im 7. Jh.¹⁴⁰ und stimmen, läßt man kleine Varianten einmal außer acht, in den Schemata weitgehend überein. Herakles kämpft aus der Distanz mit seinem Bogen gegen den dreileibigen Geryoneus¹⁴¹ oder im Nahkampf mit Schwert oder Keule.¹⁴² Der Hirt Eurytion und der Hund Orthros sind häufig schon tot dargestellt.¹⁴³

Bothmer, Amazons 66 Nr. 295 Taf. 50, 6; CVA Amsterdam, Mus. Scheurleer (1) III He Taf. 5, 6, wo Herakles mit seiner Keule kämpft.

¹³⁸ Bothmer, Amazons 67-68 Nr. 292.

¹³⁹ Hes. Theog. 287-292.

¹⁴⁰ Die Quellen werden von Brize, Geryoneis zusammengefaßt.

¹⁴¹ Eine der älteren Darstellungen ist auf einer Pyxis in London, BM A 487; LIMC IV (1988) 188 Nr. 11 Taf. 105 s. v. Geryoneus (Brize). Vgl. Dazu: Hydria, Rom, Villa Giulia 50683; ABV 108, 14; Beazley, Addenda² 30; LIMC, Herakles 74 Nr. 2463 Taf. 84. Lekythos, Delos Mus. 547; ABV 379, 274; LIMC, Herakles 74 Nr. 2470 Taf. 85.

¹⁴² Das Schema des Nahkampfes mit Keule oder Schwert ist ein Standard Typus der Maler der Gruppe E; dazu P. A. Clement, *Hesperia* 24, 1955, 3 f.; Amphora, London, BM B 194; ABV 136, 56; CVA London, BM (3) III H e Taf. 37, 1; Brize, Geryoneis 135 Nr.18; LIMC IV (1988) 113 Nr. 18 Taf. 58 s. v. Eurytion II (Zervoudaki).

¹⁴³ Die Wiederholung des Themas führt zu kleinen Abweichungen vom ursprünglichen Schema, aber mit steigender Tendenz werden auch bewußt neue Schemata gesucht. So entsteht eine Vorliebe für komplizierte Kompositionen, in denen sowohl mehrere Personen eingeführt werden können als auch die vollständige Erzählung des Mythos Platz finden kann. Diese Entwicklung ist in erster Linie den Malern zu verdanken; vgl. dazu: Schale, München, Staatl. Antikensammlungen 8704; ARV² 16, 17; Beazley, Addenda² 153; Brize, Geryoneis 139 Nr. 54 Taf. 4,2; LIMC, Herakles 77 Nr. 2501 Taf. 89.

Dem Edinburgh-Maler ist das Nahkampf-Schema vertraut, doch er variiert es, ohne kompositionelle Veränderungen des Grundschemas vorzunehmen.¹⁴⁴ Er stellt den Kampf zwischen Herakles und Geryoneus bewußt in der Mitte des Bildes stark konzentriert dar, wie die attische Tradition es schon seit der Mitte des 6. Jh. praktizierte.¹⁴⁵

Auf einer Lekythos in Berlin (**Nr. 12**) schreitet Herakles voll ausgerüstet mit Schwert, Köcher und Bogen von links nach rechts gegen Geryoneus, die Keule in der rechten, nach hinten geschwungenen Hand. Mit der linken, vorgestreckten Hand packt er einen Kopf von Geryoneus fest am Helm. Das Löwenfell ist nicht vor der Brust geknotet, sondern über die linke Hand gehängt. Auf dem Boden liegt der schon gefallene Eurytion.¹⁴⁶ Gegenüber befindet sich der dreileibige Geryoneus, mit Helmen, kurzem Chiton, Schwert und Rundschilden ausgerüstet. Herakles wird von Athena unterstützt, die links im Bild ihre linke Hand hebt, um Herakles zu ermuntern.

Eine ähnliche Komposition trägt eine Lekythos in Policoro (**Nr. 13**). Hier greift Herakles statt mit der Keule mit seinem Schwert an.¹⁴⁷ Seine linke Hand ist hinter dem Schild des Geryoneus versteckt.¹⁴⁸ Athena ist bei diesem Bild ebenfalls anwesend. Die Stellung des Eurytion weicht von den gewöhnlichen Schemata ab, er ist nicht liegend, sondern kniend dargestellt ist.¹⁴⁹ Eurytion trägt hier nicht den Pilos, sondern wie bei der Berliner Lekythos den Petasos.

¹⁴⁴ Dem Edinburgh-Maler ist eine Lekythos in Neapel, Mus. di Capodimonte 973 (Beazley, Paralipomena 217) zugeordnet, zu der mir der Zugang nicht möglich war (**Nr. 15**).

¹⁴⁵ Die starke Konzentration der Figuren bei den Darstellungen des Geryoneusabenteuers liegt in der anatomischen Eigenschaft des Körpers des Geryoneus begründet.

¹⁴⁶ Eine Seltenheit im Bild ist die Lanze, die Eurytion hält. Der Petasos statt des Pilos könnte eine Einführung des Edinburgh-Malers sein.

¹⁴⁷ Dieses Schema ist in der Mitte des 6. Jh. geprägt worden; vgl. *Bauchamphora*, Paris, Louvre F 53; ABV 136, 49; CVA Paris Louvre (3) III H e Taf. 19-20; Schefold SB II 115 Abb. 143; Brize, *Geryoneis* 134 Nr. 14 Taf. 2, 2; LIMC IV (1988) 113 Nr. 3 Taf. 56 s. v. Eurytion II (Zervoudaki); LIMC, Herakles 76 Nr. 2486 Taf. 87.

¹⁴⁸ Herakles versucht wahrscheinlich, mit der Hand hinter dem Schild einen der Körper des Geryoneus näher zu sich heranzuziehen, um ihn mit dem Schwert zu schlagen.

¹⁴⁹ Eurytions Darstellungen haben als Vorbilder die Darstellungen von verwundeten stürzenden Kriegern. Im Fall unserer Lekythos hat der Edinburgh-Maler den Moment gesucht, bei dem Eurytion noch nicht seinen Wunden erlegen ist, sondern kniend

Auf einem Lekythos-Fragment in Eretria sind die Beine des Geryoneus und der linke Arm des Eurytion erhalten (**Nr. 14**). Da sich der Arm in Kniehöhe des Geryoneus befindet, läßt sich vermuten, dass sich Eurytion nicht in liegender, sondern in kniender Stellung befindet, wie bei der Lekythos in Policoro.¹⁵⁰

Der Kampf mit den Kentauren

Der Kampf mit den Kentauren, der in der archaischen Zeit den Konflikt zwischen Mensch und Wildnis schildert, war ein sehr häufig verwendetes Thema. Auf dem Weg zum erymanthischen Eber durch das Pholoe-Gebirge besucht Herakles den Kentauren Pholos, der aus Gastfreundschaft ein Faß mit gutem Wein für Herakles öffnet. Die anderen Kentauren werden von dem Duft des Weines angelockt, stürmen bewaffnet in die Höhle des Pholos und versuchen, den Wein zu rauben. Dadurch kommt es zum Kampf mit Herakles.¹⁵¹

Die verschiedenen Darstellungen dieses Kampfes bezeugen, dass kein verbindliches Schema entwickelt wurde.¹⁵² Auf einer Lekythos in Basel (**Nr. 16**) liefert uns der Edinburgh-Maler eine Darstellung dieses Kampfes. Herakles packt einen fluchtbereiten Kentauren am Pferderücken und schlägt ihn mit der Keule. Der Kentaur, der schon in die Knie gesunken ist, hat einen großen Stein erhoben, wohl ursprünglich in der Absicht, diesen auf Herakles zu schleudern. Rechts und links der Szene kommen zwei

überrascht und zurückblickend Halt zu finden versucht, indem er sich auf Geryoneus Beine stützt.

¹⁵⁰ Vgl. Hydria, London, BM B 310; ABV 361, 12; CVA London, BM (6) III H e Taf. 78, 3; LIMC IV (1988) 114 Nr. 32 Taf. 60 s. v. Eurytion II (Zervoudaki).

¹⁵¹ Apollod. II 5,4; Diodor IV, 12,3.

¹⁵² Herakles kämpft meistens unter Aufsicht von anderen Personen gegen drei oder vier Kentauren, die mit Steinen oder Zweigen bewaffnet sind, oder er verfolgt die fliehenden Kentauren. Oft ist die Darstellung eines Pithos von Bedeutung, um das Thema mit Sicherheit der Pholos-Sage zuzuordnen: vgl. Schale, Los Angeles, County Mus. of Art 50. 8. 15; ARV² 125, 11; Beazley, Addenda² 176; CVA Los Angeles (1) Taf. 37, 1. 38, 1; LIMC V (1990) 692 Nr. 44 Taf. 463 s. v. Iolaos (Pipili).

Kentauren zu Hilfe, die Äste in den erhobenen Händen halten.¹⁵³ Auch Herakles ist nicht allein, sein Gehilfe Iolaos, der gerade seinen Speer einem Kentauren in den Rücken stößt, begleitet ihn.¹⁵⁴ Die Szene bildet eine ansehnlich bewegte Komposition mit dem von Herakles besiegtten Kentauren in der Mitte der Figurengruppe.¹⁵⁵

Auf der A-Seite der Halsamphora in Neapel (**Nr. 18**) wird eine andere Sage dargestellt, nämlich die Tötung des Kentauren Nessos. Herakles übergab Deianeira dem Kentauren Nessos, der sie über den Fluß Eumenos hinübertragen sollte. Nessos wollte sich an ihr vergreifen und wurde durch einen von Herakles abgeschossenen Giftpfeil getötet.¹⁵⁶

Das in diesem Zusammenhang gesicherte Schema zeigt Herakles, der mit seinem Bogen aus der Ferne einen Kentauren bekämpft, der eine Frau auf seinem Rücken festhält.¹⁵⁷ Die Darstellungen aber weichen von der literarischen Überlieferung ab und zeigen in der Mehrheit und besonders in der attischen Tradition Herakles, der mit Schwert und Keule einen Kentauren bekämpft, der auf seinem Rücken eine weibliche Figur trägt.¹⁵⁸

¹⁵³ Über die Bewaffnung der Kentauren informiert Schiffler (1976) 21 f.

¹⁵⁴ Herakles ist bei den Kentauren meist allein; unsere Lekythos bildet diesbezüglich eine der seltenen Ausnahmen. Über die Deutung der Hopliten bei den Kentauren vgl. K. Schauenburg, *Parisurteil und Nessosabenteuer auf attischen Vasen hocharchaischer Zeit*. *Aachener Kunstblätter* 44, 1973, 36-37.

¹⁵⁵ Herakles' Typus ist oft bei schwarzfigurigen Vasen des 2. Viertels des 6. Jh. vertreten.

¹⁵⁶ Apollod. II 7, 6-7; Diodor IV 36.

¹⁵⁷ Dazu: Halsamphora, Rom, Mus. Barracco 223; Beazley, *Paralipomena* 269; K. Fittschen, *Gymnasium* 77, 1970, 161 ff. Taf. 1-2; LIMC VI (1992) 842 Nr. 82 Taf. 548 s. v. Nessos (De Velasco).

¹⁵⁸ Das Problematische der Identifizierung dieser Darstellungen ist die Tatsache, dass Herakles den Kentauren Nessos mit Schwert, Keule oder Bogen attackiert, in wenigen Beispielen sogar mit mehreren Waffen. Die Anwesenheit von Deianeira ist nicht wichtig für die Bestimmung der Sage; dazu: *Nettos-Amphora*, Athen NM 1002; ABV 4-5, 1; Beazley, *Addenda*² 1-2; Boardman *SfVA* Abb. 5; LIMC VI (1992) 844 Nr. 113 Taf. 553 s. v. Nessos (De Velasco). Herakles mit Keule und Bogen bewaffnet bei: *Hydria*, Paris, Louvre C 10. 228; P. Devambez, *MonPiot* 41, 1946 Taf. 6; Brommer II Abb. 23; LIMC VI (1992) 843 Nr. 91 a Taf. 549 s. v. Nessos (De Velasco). Mit Schwert und Bogen: *Bauchamphora*, München, Staatl. Antikensammlungen 6009; S. J. Schwarz, *The Iconography of the Archaic Etruscan Herakles. A Study of Three Adventures: Nessos, Pholos and Acheloos* (1974) 23 Abb. 3; LIMC V (1990) 230 Nr. 309 Taf. 179 s. v. Herakles/Heracle (Schwarz).

Auch hier wird der fliehende Nessos von Herakles mit seiner Keule von hinten angegriffen.¹⁵⁹ Nessos ist mit einem Ast in seiner Hand und einem Felsblock bewaffnet.¹⁶⁰

Bei der Bilderzählung unserer Amphora hilft die Darstellung der B-Seite, die die Entführung einer weiblichen Figur durch einen Kentauren zeigt. Sie streckt flehend ihre rechte Hand vor, so dass es sich eindeutig um eine Entführung handelt.¹⁶¹

Eine plausible Darstellung zeigt der Edinburgh-Maler mit einer Kampfszene auf einer Lekythos in München (**Nr. 19**). Bei der Schilderung dieser Episode tötet Herakles mit seinem Bogen Nessos, der einen Stein auf Herakles zu schleudern versucht. Die Szene wird um zwei Figuren erweitert: Zwischen Herakles und Nessos befindet sich eine weibliche Figur, die sich als Deianeira identifizieren läßt, obwohl sie eher wie eine schlichtende Mittelfigur wirkt. Auf einem Diphros rechts im Bild sitzt Oineus, der ein Zepter in seiner linken Hand hält.¹⁶² Hinter Herakles schließt noch ein Bewaffneter die Szene ab. Ikonographisch weicht dieser Typus von dem gesicherten Schema der Nessos-Sage ab, bei dem Deianeira auf Nessos' Rücken sitzt. Die verschiedenen Bildkompositionen bezeugen, dass die Maler keinem verbindlichen Schema folgten, so dass es oft zu Verwechslungen zwischen der Nessos- und der Eurytion-Sage kam.¹⁶³

¹⁵⁹ Fittschen a. O. 169 ist der Meinung, ursprünglich gehöre der Kampf mit dem Bogen zur Nessos-Sage und der Nahkampf mit Keule und Schwert zur Eurytion-Sage.

¹⁶⁰ Die Darstellung könnte sowohl zur Auseinandersetzung zwischen Kentauren und Lapithen bei der Hochzeit des Peirithoos als auch zum Nessos-Abenteuer passen, da sie keine Hinweise für das eindeutige Erkennen der Figuren enthält. Beazley ABV 477 ist der Meinung, dass der Kentaure nicht Nessos sei.

¹⁶¹ E. Langlotz, Vom Sinngehalt attischer Vasenbilder. FS Robert Boehringer (1957) 403; er zeigt einen anderen Aspekt im Hinblick auf die Stellung der Kentauren in der Ikonographie. Er bringt die Darstellung der B-Seite der Amphora in Verbindung mit der Unterwelt und den Kentauren als Totengeleiter.

¹⁶² Für Oineus gibt es keine Verbindung zur Nessos-Sage; Fittschen a. O. 164 ist der Meinung, dass Oineus' Darstellung bei der Nessos-Sage einen Bezug zur Vorgeschichte der Sage hat; vgl. dazu tyrrhenische Amphora, Paris, Louvre E 852; VL³ 154, 6; CVA Paris Louvre (1) III H d Taf. 5, 6; Fittschen a. O. 163 Taf. IV Abb. 4, wo Oineus inschriftlich gesichert ist.

¹⁶³ Der Kentaure wird von Jahn bei der Münchner Lekythos als Eurytion bezeichnet; anders Fittschen a. O. 170, der der Auffassung ist, dass es keine Bilder von der Tötung eines Kentauren vor dem frühen 5. Jh. gibt, die der Eurytion-Sage angehören, so dass alle nur auf die Nessos-Sage bezogen werden können.

Mit einem Ast in seiner Hand und einem Felsblock bewaffnet, wie bei der Halsamphora in Neapel (**Nr. 18**), kämpft der Kentaur gegen Herakles bei der Darstellung auf der Lekythos im Londoner Kunsthandel (**Nr. 20**). Hier versucht er nicht zu fliehen, sondern dem Held zugewandt versucht er sich zu wehren. Herakles als Sieger des Kampfes, ausgedrückt durch den Kniefall des Kentauren, packt ihm an den Kopfhaaren und hebt ihm die Keule entgegen. Die Szene begleitet Hermes, Athena und eine weibliche Figur, die ähnliche Gestik zu der Lekythos in München (**Nr. 19**) aufweist.

Die Hesperiden

Die literarische Überlieferung erzählt von zwei verschiedenen Versionen des Hesperidenabenteuers. Nach der einen lässt Herakles die Äpfel durch Atlas vom Hesperidenbaum pflücken, nach der anderen holt Herakles selbst die Äpfel, nachdem er den Drachen Ladon besiegt hat.¹⁶⁴

Bildliche Darstellungen der Sage sind sehr wenige bekannt.¹⁶⁵ Auf Darstellungen der archaischen Zeit ist Herakles in einer aktiven Stellung als Handelnder im Bild zu sehen. Dem entspricht die Lekythos in Gela (**Nr. 21**), auf der die einzige Darstellung des Hesperidenabenteuers des Herakles gemalt ist, die dem Edinburgh-Maler zugeordnet wurde.¹⁶⁶

Als zentrale Figur sammelt der bärtige Herakles in vorgebeugter Haltung die abgefallenen oder heruntergeschüttelten Äpfel vom Boden in einen Korb ein. Er trägt das Löwenfell und ist mit Schwert, Köcher und Bogen bewaffnet. Die Keule, mit der er wahrscheinlich die Schlange bedrohte, liegt zu seinen Füßen. Dem Helden zugesellt ist bei seiner Tat sein Begleiter Iolaos, der in Hoplitentracht mit vorgestreckter Hand auf der rechten Seite

¹⁶⁴ Bei Eur. Herc., 394-399 sind beide Versionen miteinander verbunden überliefert. Über die literarischen Quellen vgl. LIMC, Herakles 100 ff.

¹⁶⁵ Das älteste Bild der Atlas-Version befindet sich auf einer Schale des Nearchos in Bern, Privatslg.; LIMC III (1986) 4 Nr. 2 Taf. 6 s. v. Atlas (De Grino/Olmos). Dagegen ist die Version, in der Herakles den Drachen allein bekämpft und die Äpfel selbst pflückt, schon in der Mitte des 7. Jahrhunderts dargestellt: Dazu LIMC, Herakles 102 Nr. 2690; G. Vallet/F. Villard, Megara Hyblaea II (1964) 40 Taf. 22.

¹⁶⁶ Die Lekythos war für lange Zeit verschollen: vgl. F. Brommer, JdI 57, 1942, 105 ff.

des Bildes Platz findet.¹⁶⁷ Links hinter Herakles befindet sich in forteilender Haltung Hermes mit geflügelten Stiefeln, Chlamys, Petasos und Kerykeion. Er dreht seinen Kopf dem Helden zu und erhebt die linke Hand, um sich zu verabschieden oder umzukehren.¹⁶⁸

In dieser Darstellung, die durch die bei ihm häufig anzutreffende dreifigurige Komposition gekennzeichnet ist, versucht der Maler, einen wichtigen Moment des Geschehens der Hesperidensage zu erzählen. Herakles bekämpft den Drachen besiegt ihn und holt die goldenen Äpfel.¹⁶⁹ Hier, wie bei sehr vielen anderen Bilddarstellungen des Edinburgh-Malers, spielen die nebenstehenden Figuren mehr eine kompositionell als inhaltlich bestimmte Rolle. Das Bild ist sehr flüchtig ausgeführt mit einer ungewöhnlichen Darstellung des Herakles, der gerüstet die Äpfel in den Korb sammelt.¹⁷⁰ Es zeigt ihn nicht in seiner kämpferisch-heroischen Haltung, wie sie in der archaischen Zeit geprägt wurde, sondern führt ihn bei einer anscheinend einfachen und alltäglichen Beschäftigung des menschlichen Lebens vor. Der gesamte bildliche Charakter deutet auf einen neuen Typus der Herakles-Auffassung hin, jenseits martialischer Heldentaten bleibt die dargestellte Tätigkeit auf das angestrebte Ziel des Heroen gerichtet, wie es in dem Fall hier das Auflesen der Äpfel ist.¹⁷¹

¹⁶⁷ Nach H. Heydemann, *Humoristische Vasenbilder aus Unteritalien*. BWPr. Bd.30 (1870) ist Iolaos vor dem Drachen zurückgeschreckt.

¹⁶⁸ K. Schefold, SB II 124; O. Benndorf, *Griechische und Sicilische Vasenbilder* (1883) 87.

¹⁶⁹ Vgl. die Lekythen Berlin, SMPK V.I.3261; ABV 472; Haspels, ABL 198, 2; Boardman SfVA Taf. 233; LIMC, Herakles 102 Nr. 2692 Taf. 102, und Mainz, Slg. Brommer; ABV 499, 34; Schefold SB II Taf.155.

¹⁷⁰ Benndorf a. O. 88.

¹⁷¹ Schon in dieser Zeit erfahren Herakles Handlungen eine bedeutende Wandlung in der Ikonographie: Er wird häufig in alltäglichen Szenen dargestellt und verliert den heroischen Geist der archaischen Zeit. Das Bild auf unserer Lekythos könnte zu den Vorläufern des neuen Herakles-Typus gehören, in dem Szenen des Alltagslebens angedeutet werden.

Kerberos

Zu den schwierigsten Taten des Herakles gehört das Kerberosabenteuer. Kerberos war der furchtbare Wachhund des Hades, der mehrere Köpfe und Schlangen an einem Körper besaß.¹⁷² Herakles musste in die Unterwelt reisen und Kerberos zu Eurystheus bringen. Dies konnte er nur mit Hilfe von Athena und Hermes vollbringen.¹⁷³

Die Darstellungen beschränken sich vorzugsweise auf den Moment, in dem Herakles mit Beteiligung oder unter Aufsicht von Personen, die bei der Tat einer Rolle spielten, den Kerberos aus der Unterwelt holt.¹⁷⁴

In der attischen Vasenmalerei war das Kerberosabenteuer ein sehr geschätztes und besonders im letzten Viertel des 6. Jh. sehr häufiges Thema. Eine der Ursachen dafür soll die Einbeziehung des Herakles in die eleusinischen Mysterien durch Peisistratos gewesen seien. Der Tyrann, der sich möglicherweise mit dem mythischen Helden identifizierte, hätte durch diesen Schritt einen ganz eigenen Bezug zu Eleusis herstellen können.¹⁷⁵

Was aber auf den ersten Blick so plausibel erscheint, ist nicht überzeugend, wenn man die Frage nach dem Sinn dieser Sage stellt: Das Kerberos-Abenteuer ist keine Darstellung von Äußerlichkeiten, die auf Aktualität bedacht sind, sondern das Überwinden der Grenzen vom Dies- und Jenseits. Dieses entspricht einem Urgedanken menschlicher Existenz und stellt eine Grenzsituation dar. Dieser inhaltliche Aspekt muß der Deutung der Kerberos-Abenteuer vorangestellt werden, ein Thema mit dem sich die Dichtung im Verlauf des 6. Jahrhunderts schon befaßte.¹⁷⁶

¹⁷² In Bezug auf die Anzahl der Köpfe herrscht in den literarischen Quellen Unstimmigkeit. Bei Hes. Theog. 310-312 besitzt Kerberos fünfzig Köpfe. Später in der attischen Ikonographie bekommt Kerberos mit zwei Köpfen und Schlangenschwanz eine feste Gestalt. Die verschiedenen Quellen in LIMC, Herakles 88f.

¹⁷³ Schon Homer weist auf die Hilfe Athenas und Hermes´ hin: Od. XI, 632.

¹⁷⁴ Vgl. Hydria, Paris, Louvre E 701; J. M. Hemelrijk, *Caeretan Hydriae* (1984) 14 Nr. 4 Taf. 32-33; Schefold SB II 121 Abb. 150; LIMC, Herakles 92 Nr. 2616, Taf. 99; dort erscheint Herakles mit Kerberos vor Eurystheus, der sich aus Angst wie bei den Eberdarstellungen in dem Pythos versteckt.

¹⁷⁵ Die Einweihung des Herakles von Peisistratos in die Mysterien wird von J. Boardman, *JHS* 95, 1975, 1-12 behandelt. Anders Shapiro, *Art and Cult* 75 ff. der keinen Bezug zu Peisistratos erkennt.

¹⁷⁶ Die Thematisierung der Katabasis wird schon in Verbindung mit anderen Helden behandelt, wie z. B. Theseus und Peirithoos (Davis EGF F9). Über Herakles und Eleusis ist das fragmentarisch erhaltene Gedicht, bekannt unter den Namen

Schon in der Mitte des 6. Jahrhunderts erscheint auf attischen Vasenbildern ein Bildtypus mit der Entführung des Kerberos aus der Unterwelt, bei dem Herakles das Untier treibt oder wegführt. Zwei Jahrzehnte später taucht ein neuer Bildtypus auf, bei dem Herakles oder Hermes das Untier besänftigt, worauf es mit Zustimmung der Unterweltgötter zur Oberwelt geführt wird.¹⁷⁷

Der Edinburgh-Maler ist beider Bildtypen kundig, und in zwei Fällen variiert er sogar die bekannten Schemata, ohne von der Tradition der attischen Bilder bei der Erzählung des Kerberosabenteuers abzuweichen.

Auf der A-Seite einer Halsamphora in Los Angeles (Nr. 22) wird das Kerberosabenteuer geschildert. Herakles, der dort jung und mit unbekleidetem Oberkörper dargestellt ist, nimmt die rechte Seite des Bildes ein und versucht, den Höllenhund mit beiden Händen an der Leine fort zuziehen. Kerberos leistet Widerstand und stemmt sich mit seinen Vorderpfoten dagegen, so dass eine Spannung zwischen Herakles und Kerberos entsteht.¹⁷⁸ In der Mitte hinter Kerberos befindet sich Athena als Zentralfigur. Sie hebt ihre linke Hand, um Herakles bei seiner Tat zu ermuntern. Hermes folgt der Bewegung nach rechts und steht in einem symmetrischen Verhältnis zur Herakles-Figur auf der linken Seite des Bildes.¹⁷⁹

„Mousaios“ und in der Mitte des 6. Jahrhunderts datiert, der Beweis dafür, dass Herakles und Eleusis schon vor Peisistratos in Verbindung gebracht wurde (H. Lloyd-Jones, *Maia* 19, 1967, 206-229).

¹⁷⁷ Beide Bildtypen existieren gleichzeitig nebeneinander, obwohl einige Maler sie auch miteinander verbinden; vgl. *Hydria*, Toledo, Mus. of Art 69.371; ABV 360, 11; CVA Toledo (1) Taf. 25, 2. 26, 1. Halsamphora, München, Staatl. Antikensammlungen 2306; ARV² 225, 1; CVA München (4) Taf. 183; Chr. Sourvinou-Inwood, *AntK* 17, 1974, 30 ff. Taf. 6, 2.

¹⁷⁸ Vgl. die Heraklesbasis von Lamprai, Athen, NM 42+3579; Boardman GP I Taf. 261 b; LIMC, Herakles 89 Nr. 2579 Taf 95. Diese Neuerung führt der Edinburgh-Maler ein, um die Schwierigkeit, den Höllenhund aus der Unterwelt herausholen, zu zeigen. Die gleiche Variante findet man auch später auf zwei Metopen im Zeustempel in Olympia und am Hephaistostempel in Athen.

¹⁷⁹ Zur gleichen Komposition vgl. *Bauchamphora*, Paris, Louvre A 481; CVA Paris, Louvre (4) III He Taf. 29, 4. Halsamphora, Würzburg, Martin-von-Wagner Mus. L 203; ABV 328, 6; Langlotz (1832) Taf. 43; VL³ 91, 8; Sourvinou-Inwood, a. O. 34 Nr. 6. Halsamphora, New York, MMA 1906.1021.78; CVA New York MMA (4) III H Taf. 37, 4.

Das gleiche Schema mit fast identischer Bildkomposition malte der Edinburgh-Maler noch einmal auf einer Lekythos des British Museum (**Nr. 23**). Herakles führt hier das schon gezähmte Untier ohne große Kraftanstrengung in einer eher entspannt wirkenden Bewegung nach rechts. Dies geschieht unter Aufsicht und mit Zustimmung von Athena und Hermes.

Zum Schema des Heraufziehens gehört eine Lekythos im Privatbesitz in Ostwestfalen, die ebenso dem Edinburgh-Maler zugeordnet ist (**Nr. 24**). Die Köpfe des Kerberos stellen die zentrale Achse des Bildes dar, bei der rechts und links je zwei Figuren in symmetrischer Anordnung die gesamte Komposition bilden. Herakles zieht den gefesselten Kerberos mit seiner linken Hand aus dem Palast der Unterweltsgötter und droht ihm mit der Keule in seiner rechten Hand.¹⁸⁰ Neben ihm befindet sich in voller Rüstung sein Gefährte Iolaos. Er muß auf Herakles außerhalb des Palastes warten.¹⁸¹

Rechts hinter Kerberos im Palast sieht man Hermes, und es scheint, dass er Persephone überredet hat, der Entführung des Kerberos zuzustimmen. Er hebt seine linke Hand und schaut auf Herakles. Hinter ihm befindet sich Persephone, die in einer statuenhaften Haltung dargestellt ist. Diese ist mehr kompositionell bedingt durch die symmetrische Zuordnung zu Iolaos, der für die Handlung des Bildes keine Bedeutung hat, sondern der Festlegung der Grenzscheide zwischen Unter- und Oberwelt dient.¹⁸²

Auf der A-Seite einer Halsamphora in Neapel (**Nr. 25**) wird das Abenteuer des Herakles mit Kerberos in einem anderen Schema dargestellt. Herakles benutzt hier nicht seine Kraft, um Kerberos zu entführen, sondern besänftigt ihn mit Hermes' Hilfe, um ihn aus dem Palast des Unterweltgottes zu locken.¹⁸³ Herakles ist mit Chiton und Löwenfell bekleidet, seitlich am

¹⁸⁰ Nach Sourvinou-Inwood a. O. 34 ist dieses ikonographische Motiv beim Antimenes-Maler und der Leagros-Gruppe ein sehr populäres Schema.

¹⁸¹ Iolaos, der hier anstelle von Athena erscheint, ist beim Kerberosabenteuer sehr selten dargestellt und steht immer für die Oberwelt.

¹⁸² Häufig sieht man zwei Säulen, die als tragende Teile der Architektur den Palast des Hades oder die Tore zur Unterwelt symbolisieren. Die Handlung vollzieht sich oft neben einem Baum, der den Hain der Persephone darstellt.

¹⁸³ Nach Beckel, Götterbeistand 44 war Anstoß für diesen ikonographischen Bildtypus die Version, dass Herakles den Kerberos ausleiht, um ihn bei Eurystheus vorzeigen zu können (Apollod. II 5, 12).

Körper hängt sein Köcher. Er hält mit der rechten Hand die Keule und die Kette, mit der Kerberos festgebunden werden soll. Seine linke Hand legt er auf einen der Köpfe des Kerberos, um ihn zu beruhigen und ihm so die Kette umlegen zu können.¹⁸⁴ Kerberos, dessen Schwanz in einer Schlange endet, schnuppert mißtrauisch an Herakles' Hand. Er ist eingefaßt in einem Gebälk mit zwei dorischen Säulen, die den Palast des Unterweltgottes darstellen.¹⁸⁵

Hermes, der sich vor dem Gebäude befindet, sucht sich eilig zu entfernen und hat seinen Blick auf Athena gerichtet. Seine Haltung deutet hier seine aktive Hilfe bei der Besänftigung und Entführung des Kerberos an. Eine ganz andere Funktion hatte seine Darstellung auf der Los Angeles Amphora (**Nr. 22**), dort nämlich diente sie dem Bild lediglich kompositionell. Hermes ist es eigentlich, der Kerberos aus der Unterwelt führt oder sogar den Höllenhund selbst besänftigt.¹⁸⁶ Athena, die auch bei der Tat anwesend ist, beobachtet die Szene von links und hat wieder die linke Hand erhoben, um dem Held ihrer göttlichen Macht dem Beistand anzuzeigen.¹⁸⁷

Den gleichen Bildtypus wie auf der Halsamphora in Neapel zeigt eine Hydria (**Nr. 26**), die sich ebenfalls in Neapel befindet und das Thema etwas detaillierter darstellt.¹⁸⁸ Die Bändigung des Kerberos ist erfolgt. Herakles, mit Bogen und Köcher auf seinem Rücken und Schwert an der Seite, hält mit beiden Händen seine Keule und die Leine, mit der Kerberos gebunden ist. Neben ihm ist Hermes im Gespräch mit einer Frau, die wohl als Persephone zu deuten ist, da sie sich im Palast befindet.¹⁸⁹ Sie streckt ihre

¹⁸⁴ Der beste Vertreter dieses Schemas ist eine Amphora des Andokides in Paris, Louvre F 204; ARV² 4, 11; Boardman SFVA, Taf. 162; Schefold SB II 121 f. Abb. 152; LIMC, Herakles 87 Nr. 2554 Taf. 92.

¹⁸⁵ Die Darstellung des Ortes ist für das Bild von Bedeutung, da die Handlung in einem unverwechselbaren Umfeld stattfindet; vgl. Felten, Unterweltdarstellungen 17.

¹⁸⁶ Zanker, Hermesgestalt 10; Vgl. Halsamphora, St. Louis, Washington University 3274; G. E. Mylonas, AJA 44, 1940, 192 f. Abb. 8-10.

¹⁸⁷ Neumann, Gesten 90 f.

¹⁸⁸ Im Gegensatz zur Halsamphora (**Nr. 25**) führt sie noch eine weiterführende Szene aus der Erzählung des Kerberosabenteuers vor Augen.

¹⁸⁹ Persephone erscheint häufig in diesem Bildtypus. Sie ist immer am Rand des Bildes zu finden und wird häufig zusammen mit architektonischen Elementen dargestellt, die auf den besonderen Ort der Handlung verweisen. Auch Persephones Auftritt selbst charakterisiert und bestimmt in erster Linie den Ort - aktiv an der Handlung beteiligt ist sie nicht: vgl. Felten, Unterweltdarstellungen 19 f.

linke Hand aus und hebt die rechte. Hier verhandelt Hermes mit Persephone über die Entführung des Kerberos in die Oberwelt.¹⁹⁰ Durch das Gespräch mit dem Gott wird sie in ihrer ablehnenden Haltung zur Entführung des Kerberos umgestimmt.¹⁹¹

Auf der linken Seite des Bildes steht Athena, die den Helden bei seiner Tat begleitet, ohne sich selbst zu beteiligen. Als für die Bildkomposition wichtige Begleitfigur verhält sie sich passiv. Sie unterstützt den Heroen allein durch ihre Anwesenheit und den damit verbundenen göttlichen Zuspruch.

Der Ringkampf mit Antaios

Antaios, Sohn von Poseidon und Ge, war König von Libyen. Er forderte alle Fremden zum Ringkampf und konnte sie überwinden, da er immer bei Berührung mit der Erde neue Kraft gewann. Herakles traf ihn bei seiner Rückkehr von den Hesperiden, hob ihn in die Höhe – wodurch er gleichsam das Band zwischen Mutter und Sohn zerschnitt – und gewann so den Kampf.¹⁹²

In der attischen Ikonographie gehört der Ringkampf mit Antaios erst in die spätarchaische Zeit, als die Ringkämpfe eine zunehmend wichtige Rolle spielten. Ins Bild gesetzt wurde er vor allem zur Zeit der Leagros-Gruppe, welcher selbst viele Darstellungen des Ringkampfes zwischen Herakles und Antaios zuzurechnen sind.¹⁹³ Die ikonographische Tradition zeigt die zwei

¹⁹⁰ Zum identischen Bildtypus gehören auch zwei Vasen aus der gleichen Zeit der Hydria in Neapel: Halsamphora, Rom, Villa Giulia 48329; ABV 370, 132; G. Ricci, *MonAnt* 42, 1955, 1024 Abb. 263; LIMC, Herakles 87 Nr. 2560 Taf. 93. Halsamphora, London, BM 1893.7-12.11; ABV 397, 28; CVA London, BM (3) III H e Taf. 34, 3; LIMC, Herakles 91 Nr. 2603 Taf. 98. Vgl. Hydria, Boston, MFA 28.46; ABV 261, 38; CVA Boston (2) III H Taf. 79; LIMC, Herakles 87 Nr. 2556 Taf. 93.

¹⁹¹ Nach Beckel, *Götterbeistand* 44 entstammt diese Variante der Sage der besonderen Auffassung des Edinburgh-Malers.

¹⁹² Diese Version entspricht der Überlieferung von Apollod. II 5, 11, wobei fraglich ist, ob diese Variante den archaischen Bildern zugrunde liegt.

¹⁹³ Nach Brommer II 39. Anhang der VL³ 25-27 gehören die meisten Ringkampfdarstellungen mit Antaios dem späten 6. Jahrhundert an.

Phasen des Ringkampfes, nämlich die aufrechte Stellung der Kämpfer und die Position auf dem Boden. Die Kämpfenden werden meistens nackt und bärtig dargestellt, Herakles ist der Überlegene.¹⁹⁴

Auf einer Lekythos in Paris lieferte der Edinburgh-Maler eine aussagekräftige Szene des Kampfes (**Nr. 27**). Herakles, eindeutig der Sieger, kämpft mit Antaios in aufrechter Haltung und wirft ihn mit einem Griff zu Boden. Der König von Lybien, in einem dramatischen Moment seines Kampfes dargestellt, fällt machtlos auf seinen Rücken und erkennt seine Niederlage.¹⁹⁵

Den Kampf beobachten auf der linken Seite des Bildes Hermes, der die linke Hand aufmunternd erhoben hat, und rechts Athena, die in ihrer gewöhnlichen statuenhaften Haltung abgebildet ist.¹⁹⁶

Zur gleichen Kampfstellung gehört auch ein Fragment in Chalkis, wo Herakles und Antaios eindeutig zu benennen sind (**Nr. 28**). Der stets siegreiche Held ist hier nackt dargestellt; er trägt lediglich sein links umgehängtes Schwert. Indem er ihn mit Hilfe seines linken Oberschenkels in die Zange nimmt, würgt er Antaios, der daraufhin wehrlos aufgibt.¹⁹⁷

¹⁹⁴ Darstellung in aufrechter Haltung: Amphora, München, Staatl. Antikensammlungen 1417; ABV 367, 86; Gerhard AV II Taf. 114; E. N. Gardiner, JHS 25, 1905, 276 Abb. 15; CVA München (1) Taf. 49, 2; Boardman SfVA, Abb. 199; LIMC I (1981) 801 Nr. 1 Taf. 647 s. v. Antaios I (Olmos/ Balmaseda). Die Stellung auf dem Boden zeigt sehr ausdrucksvoll Euphronios auf einem Kelchkrater in Paris, Louvre G 103; ARV² 14, 2; Boardman RfVA, Abb. 23; Schefold SB II 132 Abb. 170; CVA Louvre (3) III H m Taf. 4, 1-2, 5, 1; LIMC I (1981) 83 Nr. 24 Taf. 651 s. v. Antaios I (Olmos/Balmaseda).

¹⁹⁵ Den Gegner zu bezwingen, indem man ihn auf den Rücken warf, war Hauptabsicht der Athleten, da sie mit drei solcher Fallwürfe den Kampf gewinnen konnten. Beim Boxkampf gaben sie den Richtern durch ein eindeutiges Zeichen zu verstehen, dass sie den Kampf aufgeben wollten: Nach den Regeln zeigten sie dann in einer deutlichen Geste den gestreckten Zeigefinger oder Ring- und Zeigefinger gemeinsam. (*απαγορεύειν*). Dazu: E. N. Gardiner, *Athletics of the Ancient World* (1930) 204. Vgl. Panathenäische Amphora, Boston, MFA 01. 8127; ABV 260, 28; CVA Boston (1) III H Taf. 56,3. Halsamphora, London, BM B 271; Gardiner, a. O. Abb. 180. Antaios' Zeigefinger ist hier überdimensional dargestellt, wahrscheinlich um seiner Niederlage stärker Ausdruck zu verleihen.

¹⁹⁶ Beide Gottheiten sind nicht an der Handlung beteiligt, sondern sie haben eine mehr kompositionelle Funktion. Für die gleiche Figurenkomposition steht eine Halsamphora der Leagros-Gruppe in London BM B 222; ABV 370, 126; Gardiner a. O. 283 Abb. 19; LIMC I (1981) 802 Nr. 2 Taf. 647 s. v. Antaios I (Olmos/Balmaseda).

¹⁹⁷ G. Papavasiliou, ΠΕΡΙ ΤΩΝ ΕΝ ΕΥΒΟΙΑ ΑΡΧΑΙΩΝ ΤΑΦΩΝ (1910) 87 ist der Auffassung, dass der Antaios-Typus dem des Kelchkraters des Euphronios im Louvre ähnelt. Der Griff der Herakles hat große Ähnlichkeit mit der Darstellung desselben auf der Lekythos im Musée Rodin.

Der Streit um den Dreifuß

Nach dem Mord an Iphitos wird Herakles sehr krank und sucht Heilung im Heiligtum des Apollon in Delphi. Die Pythia aber weigert sich, ihm einen Orakelspruch zu geben. Herakles droht, sein eigenes Orakel zu gründen, und raubt den Dreifuß. Dadurch kommt es zum Streit mit Apollon, der versucht, den Dreifuß zurückzubekommen. Die beiden werden vom Zeus durch einen Blitz voneinander getrennt.¹⁹⁸

So wird der Streit um den Dreifuß in der antiken Literatur überliefert. Obwohl diese Sage nur spärliche Erwähnung in den frühliterarischen Quellen findet, sind zahlreiche Darstellungen derselben erhalten.¹⁹⁹

Zu dieser Sage sind zwei Bildschemata entstanden.²⁰⁰ Bei dem einen, das aufgrund der Zeugnisse auf Schildbändern in Olympia das ältere zu sein scheint, stehen sich Herakles und Apollon gegenüber, der Dreifuß steht zwischen ihnen auf dem Boden.²⁰¹ Bei dem anderen Schema, das auch eine sehr große Verwendung in der Dreifußraub-Ikonographie gefunden zu haben scheint, werden die Personen in heftiger Bewegung dargestellt. Herakles flieht mit dem Dreifuß, Apollon verfolgt ihn und versucht ihn daran zu hindern, den Dreifuß zu entführen.²⁰²

Zum Verfolgungsschema gehören eine Lekythos und eine Halsamphora, die dem Edinburgh-Maler zugeordnet werden. Auf der Lekythos in Essen (**Nr. 29**) hält der nach links gerichtete Herakles mit seiner linken Hand den Dreifuß am Bein fest. Er schwingt die Keule über seinem Kopf und droht

¹⁹⁸ Apollod. II 6, 2.

¹⁹⁹ Über die literarische Überlieferung dieser Sage hat J. Defradas, *Les thèmes de la propagande delphique* (1954) 124-146 eine ausführliche Untersuchung angestellt.

²⁰⁰ D. Bothmer, *The Struggle for the Tripod*, in: *Festschrift für F. Brommer* (1977) 51-63. Er stellt alle entstandenen Schemata und ihre Untergruppierungen anhand von Brommers Vasenlisten und einer älteren Arbeit von S. B. Luce, *AJA* 34, 1930, 313-333 dar.

²⁰¹ Das älteste Schildband wird in das späte 8. Jh. datiert. Die sicherste Deutung des Dreifußraubes in den Vasendarstellungen erscheint mit diesem älteren Typus erst in der Mitte des 6. Jh. auf einer Pyxis in Boston, MFA 61.1256; ABV 616,11; LIMC, Herakles 134 Nr. 2947 Taf. 124.

²⁰² Dynamische Elemente waren bei den archaischen Darstellungen ein sehr häufiges Phänomen. Das bezeugt auch die große Zahl der Bilder mit diesem Schema, die erhalten sind. Zu den älteren Beispielen des Verfolgungs-Schemas gehört eine Metope vom Heraion in Paestum: Schefold SB II 143 Abb. 190.

damit Apollon, der von rechts mit großen Schritten heraneilt und den Dreifuß mit beiden Händen an den anderen Beinen festhält.

Apollon wird von seiner Schwester Artemis unterstützt, die zu ihrer menschlichen Gestalt geflügelt und mit Polos auf dem Kopf dargestellt ist. Das Zepter ist ihr beigegeben, ohne dass sie es hält. Ein großes Reh läuft zwischen Apollon und Herakles.²⁰³

Auf Herakles' Seite entfernt sich ein Mann, der als Iolaos zu identifizieren ist. Er trägt einen Reisehut und hält zwei Lanzen. Neben Iolaos steht Hermes, der sich der Szene mit den streitenden Figuren nähert, um den Streit zu beenden.²⁰⁴ Athena, die auf den meisten anderen Darstellungen anwesend ist, fehlt.²⁰⁵

Ganz allein stehen dagegen Herakles und Apollon auf der A Seite der Halsamphora in Basel (**Nr. 30**). Hier - in Frontansicht, nackt und bärtig dargestellt - schwingt Herakles seine Keule in Richtung des Apollon, der den Dreifuß festhält. Beide Streitenden sind bekränzt. Herakles ist nicht mehr auf der Flucht, sondern dreht sich um und versucht sich zu verteidigen.²⁰⁶ Apollon hat seinen rechten Fuß erhoben, als ob er auf Herakles springen wolle. Dadurch deutet das Setzen des eigenen Fußes auf denjenigen des Gegners die beabsichtigte Demonstration der Überlegenheit an.²⁰⁷

Eine ganz andere Komposition bietet eine Lekythos in San Antonio (**Nr. 31**). Herakles hat den Dreifuß unter seinen linken Arm gepackt. In der rechten Hand hält er das Schwert und attackiert damit Apollon, der mit

²⁰³ Zu Artemis-Darstellung vgl. die Tafelfragmente in Persepolis; M. Roaf/J. Boardman, *JHS* 100, 1980, 204 ff. Abb. 1-2; LIMC II (1984) 723 Nr. 1291 Abb. s. v. Artemis (Kahil/Icard).

²⁰⁴ Hermes hat bei dieser Sage mehr die Funktion des Boten von Zeus und des Schlichters der Streitenden als die des Helfers des Herakles.

²⁰⁵ Die vierfigurige Komposition mit Herakles, Apollon und ihrem jeweiligen Beistand Athena und Artemis gehört aufgrund der Vielzahl der Darstellungen zu der typischen Version der Sagedarstellung.

²⁰⁶ Als Vorgänger dieser Darstellung des sich verteidigenden Herakles muß diejenige auf einer rotfigurigen Amphora des Phintias-Maler in Tarquinia NM RC 6843 gesehen werden; ARV² 23, 2; CVA Tarquinia (3) Taf 12, 3, 4. 13, 3, 4; LIMC, Herakles 135 Nr. 2962.

²⁰⁷ Vgl. Oinochoe, Brüssel, Mus. Royaux d'Art et d'Hist. R 298; CVA Bruxelles (1) III H e Taf. 5-6; LIMC II (1984) 306 Nr. 1013 Taf. 270 s. v. Apollon (Lambrinudakis).

seiner rechten Hand den Dreifuß greift und mit der linken seinen Bogen hält. Beide Streitenden werden von einer Zwischenfigur getrennt, die wohl zugunsten Apollos eintritt, was man aufgrund ihrer Bewegungsrichtung annehmen muß. Nach der antiken Überlieferung werden beide von Zeus durch einen Blitz voneinander getrennt. Diese Version ist auf dem Ostgiebel des Siphnier-Schatzhauses in Delphi belegt, wo Zeus beim Streit seiner Söhne in der Mitte als Schlichter auftritt.²⁰⁸ Dort wird der Streit um den Dreifuß als Verfolgungsschema dargestellt, weshalb die Figuren sich in einer Richtung bewegen. Ganz anders ist die Komposition auf der Lekythos in San Antonio, wo sie sich ungewöhnlicher Weise bedrohlich aufeinander zu bewegen.²⁰⁹ Dieses Schema hat schon der Amasis-Maler auf einer Halsamphora dargestellt.²¹⁰ Dort ist Hermes derjenige, der zwischen den Streitenden steht.²¹¹

Auf unserer Lekythos fehlt jedes Attribut, mit dessen Hilfe die Zentralfigur zu identifizieren wäre. Das Fehlen von Attributen des Hermes spricht eher für Zeus.²¹² Auf der einen Seite der Szene finden wir Athena, auf der anderen Artemis; der Bildtradition der Sage folgend stehen sie sich in einer symmetrischen Anordnung gegenüber.

Der ernsthafte Streit zwischen Apollon und Herakles, der auf der San Antonio-Lekythos bildlichen Ausdruck gefunden hat, wurde vom Edinburgh-Maler in einer eigenwilligen Darstellung thematisiert: Einerseits zeigt er eine außergewöhnliche Stellung, in der Herakles sein Schwert gezogen hat und damit Apollon droht, andererseits läßt er "Zeus" erscheinen, der die Streitenden zur einer Kompromißlösung führt. In der Darstellungen dieser Herakles-Sage gibt es keine parallelen Zeugnisse für diese Haltung des Herakles.

²⁰⁸ B. S. Ridgway, *AJA* 69, 1965, 1-5. Die schlecht erhaltene Figur in der Mitte der Komposition wird auch als Athena gedeutet; anders: W. Fuchs-J. Floren, *Griechische Plastik*. HdA (1987) 173 Anm. 13.

²⁰⁹ Das Schema mit den sich bedrohlich gegenüberstehenden Figuren Herakles und Apollon ist schon im 8. Jh. auf dem Bein eines Dreifußkessels in Olympia dargestellt. (Inv. Nr. B 1730): Kunze, *Schildbänder* 115 Beil. 8, 1; Fittschen, *Sagendarstellungen* 29 F4.

²¹⁰ Boston, MFA 01.8027; ABV 152, 27; Beazley, *Addenda*² 44; CVA Boston, MFA (1) III H Taf. 27, 1; LIMC V (1990) 331 Nr. 538 Taf. 245 s. v. Hermes (Siebert).

²¹¹ Über Hermes' Rolle als Schlichter vgl. Zanker, *Hermesgestalt* 13, Anm. 45.

²¹² Bilder mit Zeus als Zentralfigur bei Bothmer a. O. 52 f.

Die Kyknos-Sage

Kyknos, Sohn des Ares und der Pelopeia, raubte die als Opfer für Delphi bestimmten Hekatomben. Herakles traf ihn auf dem Weg nach Trachis und tötete ihn im Kampf. Sein Vater Ares eilte ihm zu Hilfe, aber Zeus trennte die beiden durch seinen Blitz. Nach anderen Quellen war Kyknos selbst ein Gott, der Menschen zum Opfer forderte, auf Wunsch des Apollon aber von Herakles in einem Zweikampf getötet wurde.²¹³

Von dieser Sage sind hauptsächlich zwei Bildschemata entstanden, die parallel existieren und den literarischen Überlieferungen entsprechen.²¹⁴ Bei einem Schema wird der Kampf inmitten mehrerer Personen, deren Anzahl variiert, die aber alle eine bedeutende Rolle in der Sage spielen, dargestellt.²¹⁵ Bei dem anderen dagegen werden Herakles und Kyknos in einem Zweikampf ohne Zuschauer gezeigt, wobei eine maßgeblich erkennbare Andeutung über den Ausgang des Kampfes gemacht wird.²¹⁶

Eine Darstellung dieses Kampfes lieferte der Edinburgh-Maler auf einer Hydria in Toledo (**Nr. 32**).²¹⁷ Herakles packt den als Zentralfigur dargestellten Kyknos am Helm und schlägt ihn mit seinem Schwert. Hinter Kyknos befindet sich Zeus in der gleichen Bewegungsrichtung wie Herakles und schaut zum Helden zurück, wobei er seine linke Hand erhoben hat,

²¹³ Apollod. II 5, 11; Hes. Sc. 57f.; Pin. O. 10, 15; Eur. Herc. 389-393: Zur Problematik der Versionen in der literarischen Überlieferung F. Vian, REA 47, 1945, 5-32 und LIMC, Kyknos I 970 f.

²¹⁴ Vian a. O. 26 f. und H. A. Shapiro, AJA 88, 1984, 523 ff., sind der Auffassung, dass die Ikonographie von zwei verschiedenen Quellen beeinflusst ist; LIMC, Kyknos I 970 ff. aber teilt die Darstellungen in neun Schemata, die nach der Anwesenheit der beteiligten Personen im Kyknos-Mythos untergliedert worden sind.

²¹⁵ Ein früher Vertreter dieses Schemas, auf dem eine relativ große Anzahl von Personen zu sehen ist, ist die Darstellung auf einer Oinochoe des Lydos in Berlin, SMPK F 1732; Tiverios, Lydos 66 Taf. 57-59.

²¹⁶ Herakles ist immer dem Kyknos überlegen, aber nur auf der Berliner Oinochoe des Lydos ist Kyknos tot dargestellt. Zu den früheren Beispielen der Zweikampf-Version gehört eine Siana-Schale in Basel, Antikenmuseum BS 428: LIMC, Kyknos I 973 Nr. 13.

²¹⁷ Die Hydria ist in ABV 715, 16 der Gruppe von Vatican 424 zugeordnet, in Beazley, Paralipomena 161 und 219 aber nahe dem Edinburgh-Maler. Vgl. dazu die ähnliche Darstellung auf einem Schalenfrgt. Athen, Akr. Mus. 2410; ABV 111, 50; Tiverios, Lydos Taf. 82.

vielleicht um seine Mißbilligung zum Ausdruck zu bringen.²¹⁸ Ares eilt von rechts herbei, um seinem Sohn Hilfe zu leisten. Zwei weibliche Figuren schließen die Szene ab, rechts hinter Ares steht Pelopeia, Kyknos Mutter, und links befindet sich Herakles' Schutzgöttin Athena.²¹⁹

Dem zweiten Schema, nämlich der Zweikampfdarstellung, gehört die A-Seite einer Amphora im Vatikan (**Nr. 33**) an.²²⁰ Hier attackiert Herakles von rechts den schon unterlegenen Kyknos mit seiner Lanze.²²¹

Diese Darstellung, die selten Verwendung fand und von der gängigen Darstellungen mit Herakles und Kyknos abweicht, weist auf das Gedicht des Stesichoros hin.²²² Dort wird die Kyknos-Sage in zwei Varianten erzählt. In der einen musste Herakles zurückweichen, nachdem er mit Ares und Kyknos konfrontiert ist, in der anderen steht er Kyknos allein im Zweikampf gegenüber.²²³

²¹⁸ Shapiro a. O. 526 f. In den Darstellungen stützt sich der Auftritt des Zeus nur auf die Überlieferung des Apollodorus (II 5, 11), wo er Herakles und Kyknos trennt. Dies widerspricht den früheren Quellen, die Kyknos getötet sehen. Für die Maler hat die Erscheinung des Gottes vorwiegend symbolischen Charakter und ist von Wichtigkeit, da Zeus derjenige ist, der den Ausgang des Kampfes bestimmt (Hes. Sc. 336). Er greift insofern in das Kampfgeschehen ein, als er durch seine Anwesenheit dem drohenden Konflikt zwischen Herakles und Ares ein Ende setzt, nachdem dieser seinem Sohn zu Hilfe geeilt ist: vgl. dazu Oinochoe des Lydos in Berlin, SMPK F 1732. Oder er erscheint – wie auf Arbeiten vom Ende des 6. Jh. – als Blitz, um Herakles das Zeichen für seiner Unterstützung im Kampf zu geben (Hes. Sc. 385): vgl. dazu Halsamphora, Worcester (Mass.), Art Mus. 1966.63; LIMC, Kyknos I 978 Nr. 119 Taf. 706.

²¹⁹ Athena stellt mit ihrer Erscheinung nicht nur das Gegengewicht zu Ares dar, sondern sie deutet den aktiven Anteil am Kampf an. In der pseudo-hesiodeischen *Aspis* gibt sie nämlich ihrem Schützling Anweisungen für den Kampf und schützt ihn vor Ares (Hes. Sc. 327-337, 443 f.).

²²⁰ Das Bild ist der Bombas-Gruppe zugeordnet.

²²¹ Herakles kämpft meistens mit Löwenfell bekleidet von links gegen Kyknos mit Lanze und Schild. Vgl. Amphora, Agrigent, Arch. Nat. Mus. C 866; CVA Agrigento (1) Taf. 26; LIMC, Kyknos I 972 Nr. 6 Taf. 687.

²²² Sch. Pin. O. 10, 19-21; Zu den Zweikampfdarstellungen gehören auch eine Metope des Athener-Schatzhauses in Delphi und die Darstellung auf dem amykläischen Thron, den Pausanias (III 18,10) beschreibt.

²²³ Die Darstellung des Zweikampfes von Herakles und Kyknos scheint den Malern wichtiger zu sein als die des zurückweichenden Helden, da im ersten Fall auf eine erfolgreich vollbrachte Tat gesehen wird, die denjenigen von Vorbildern aus der homerischen Sage wie Achill und Memnon entspricht; dazu: I. Mennenga, *Untersuchung zur Komposition und Deutung homerischer Zweikampfszenen in der griechischen Vasenmalerei* (1976) 131 ff.

Die Apotheose

Herakles gewann nach seinem Tod aufgrund der Taten, die er vollbringen mußte, einen Platz unter den Göttern.²²⁴ Seine Apotheose wird im Fußmarsch-Schema und im Wagenfahrt-Schema dargestellt.²²⁵

Der Marsch zu Fuß, das ältere Schema, zeigt die Einführung des Herakles in die Götterwelt, indem er meist in Begleitung von Hermes und Athena vor Zeus tritt.²²⁶

Der Edinburgh-Maler stellt dieses Schema auf zwei Lekythen (**Nr. 34. 35**) dar. Auf dem Gefäß in Syrakus erscheint der nach rechts gerichtete Zug vor Zeus und Hera, die die rechte Seite im Bild einnehmen. Zeus sitzt auf einem podiumartigem Sockel. In seiner rechten Hand hält er ein Zepter. An der Spitze des Zuges befindet sich Hermes, der Zeus mit ausgestreckten Armen begrüßt. In seinen Händen hält er einen zum Kranz gebundenen Zweig. Hinter Hermes schreitet Athena mit Helm und Lanze. Sie hält Herakles an seiner linken Hand und führt ihn vor Zeus.²²⁷ Den Zug schließt Dionysos mit einem Füllhorn.²²⁸

²²⁴ Alle frühen literarischen Quellen stimmen darin überein, dass Herakles nach seinem Tod zu den Göttern aufsteigt, ohne zu erwähnen, wie er in den Olymp kommt; Pind. I. 4,55; Hes. Theog. 950 f. Als der Scheiterhaufen des Herakles brennt, kommt eine Wolke, die den Helden in den Olymp bringt: Apoll. II 7, 7.

²²⁵ Über die Einführung des Herakles in den Olymp sind die Arbeiten von F. Brommer II 95-98, K. Schauenburg, *Gymnasium* 70, 1963, 113-133 und das ältere Werk von P. Mingazzini, *MemLinc*, Ser. 6, 1925/26, 413-490 von großer Bedeutung.

²²⁶ Das Schema erschien erst im 2. Viertel des 6. Jh. Erhalten ist die Einführung des Herakles und sein Hintreten vor Zeus in einem Giebel der Akropolis; zu den ersten Bildern in der Vasenmalerei zählen die Schale in London, BM 379; ABV 60, 20; Beazley, *Paralipomena* 26; CVA London, BM (2) III H e Taf. 8, 2; LIMC, Herakles 122 Nr. 2847 Taf. 113, und die Lekythos in Athen, NM 413; ABV 75; Beazley, *Addenda*² 20; ABL Taf. 1, 2; Schefold SB II Abb. 33, 34; LIMC, Herakles 123 Nr. 2848.

²²⁷ Vgl. Schale, London, BM B 424; ABV 168; Beazley, *Addenda*² 48; CVA London, BM (2) III H e Taf. 13, 2; J. D. Beazley, *JHS* 52, 1932 Taf. 5; Schefold SB II Abb. 35; LIMC II (1984) 994 Nr. 429 Taf. 751 s. v. Athena (Cassimatis).

²²⁸ Dionysos und Herakles stehen in einer besonderen Beziehung zueinander, die in vielen Bildern ihren Ausdruck gefunden hat. So sieht man Herakles im Thiasos oder beim Symposion mit Dionysos. Die Gründe für die Darstellung des Helden auf Bildern mit dionysischem Charakter liegen auch in seiner Freude am Essen und Trinken. Es gibt ähnliche Darstellungen, die Poseidon statt Dionysos zeigen; vgl. Lekythos, Agrigent, Arch. Nat. Mus. C 832; Beazley, *Paralipomena* 225; CVA Agrigento (1) Taf. 61, 3-4.

Bei der Lekythos in San Antonio befindet sich der Zug zwischen zwei dorischen Säulen, die den Götterpalast auf dem Olymp darstellen sollen.²²⁹ Zentrale Bildfigur ist hier bezeichnenderweise Athena. Sie blickt auf ihren Schützling, der ihr in voller Ausrüstung zurückhaltend folgt, und den sie mit ihrer erhobenen rechten Hand aufmuntert. Hinter Herakles befindet sich Iolaos mit zwei Lanzen in seiner Hand.²³⁰ Hermes führt den Zug schließlich zur Begrüßung nach rechts. Seine Stellung ist seiner Eigenschaft als Weggeleiter angemessen.

Die A-Seite einer Halsamphora auf dem Baseler Markt (**Nr. 36**), die dem Edinburgh-Maler zugeschrieben wurde, stellt die Einführung in den Olymp auf andere Weise dar, nämlich in einer Wagenprozession.²³¹ Herakles und Athena sind auf den Wagen gestiegen, und Dionysos, Hermes und eine andere Gottheit begleiten den Einzug des Helden in den Olymp.²³²

Zu der Versetzung des Herakles in die Götterwelt gehören möglicherweise auch die Darstellungen, bei denen Herakles sich zwischen Göttern befindet. Meistens ist er allein mit Athena oder mit Hermes dargestellt. Man kann in

²²⁹ Die Lokalisierung des Ortes ist hier im Zusammenhang mit einem zu gleicher Zeit entstandenen Bild in Athen Agora P 24104; Agora XXIII 206 Nr. 821 Taf. 76 zu erklären, wo Zeus sich thronend vor Säulen aufhält.

²³⁰ Die Anwesenheit von Iolaos stellt die Lokalisierung der Szene im Olymp in Frage, da Iolaos sich nicht unter den Unsterblichen befindet. Schauenburg a. O. 117 ist der Auffassung, den Malern sei Iolaos als ständiger Begleiter des Herakles so vertraut geworden, dass sie seine sachlich eigentlich gebotene Abwesenheit mißachteten. Das ist sicherlich nachvollziehbar für später, in der klassischen Zeit und auf apulischen Vasendarstellungen, in dieser frühe Zeit aber wäre zumindest bedenkenswert, dass auch andere Gründe dafür einer Rolle spielen, etwa das Experimentieren mit vertrauten Figuren, ohne Rücksicht auf die Thematik zu nehmen.

²³¹ Bei Herodot I 60 ist die Rede von Peisistratos, der auf einem Wagen zusammen mit einer als Athena verkleideten Frau in Athen einzog. Nach wenig überzeugender Erklärung von J. Boardman, RA 1972, 57 ff., der die große Zahl von Herakles-Darstellungen in dieser Zeit mit der Unterstützung des Herakles-Kultes von Peisistratos verbindet, kann diese Wagenprozession der Anlaß für eine Reihe von Bildern mit Athena und Herakles, die auf einen Wagen steigen, sein, um so seine Macht auf Wunsch der Göttin zum Ausdruck zu bringen. Shapiro, Art and Cult 162 dagegen sieht kein Beweis, dass Peisistratos den Herakles-Kult unterstützte. Vielmehr ist es umgekehrt möglich, dass Peisistratos derjeniger wäre, der sich mit Herakles identifizieren wollte. Hätte Peisistratos die Ikonographie beeinflussen können, wäre es nur mit dem sterblichen Herakles vor seiner Apotheose möglich gewesen, die schon älter als Peisistratos bildlich belegt ist.

²³² Dionysos besaß eine besondere Stellung im politischen und kulturellen Leben in Athen schon vor der Zeit des Peisistratos. Nach F. Kolb, JdI 92, 1977, 129 ist die Beziehung des Dionysos zu Herakles auf die Entwicklung des dionysischen Kultes unter Peisistratos zurückzuführen.

diesen Verbindungen allerdings nicht mit Sicherheit die Apotheose des Helden erkennen, da entsprechend eindeutige Elemente fehlen. Zu dieser Gruppe zählen zwei Halsamphoren und eine Lekythos des Edinburgh-Malers (**Nr. 37. 38. 42**). Auf der A-Seite der Baseler Amphora sind Herakles und Athena auf einem Wagen dargestellt, auf der A-Seite der Amphora im Vatikan hat Athena ihren Platz in der Mitte der Komposition und schaut sich nach Herakles um, der auf einem Wagen folgt.

Drei Darstellungen auf Halsamphoren, die Herakles, Athena und Hermes zusammen in einem Bild zeigen, müssen ebenfalls zu dieser Gruppe gerechnet werden (**Nr. 39. 40. 41**). Auf allen drei Gefäßen begegnet man der gleichen Komposition: Athena als Zentralfigur in statuenhaften Haltung schaut nach links auf Herakles, der jung, ohne Bart und Löwenfell dargestellt ist. Hermes befindet sich auf der rechten Seite des Bildes.²³³ Man kann hier keine eindeutigen Merkmale finden, die darauf hinweisen, dass es sich bei den Szenen um eine Darstellung der Apotheose des Herakles handelt.²³⁴

Bilder, die Herakles bei einem Gelage zeigen, entsprechen dagegen eher seiner Vergöttlichung.²³⁵ Dazu ist auch der weltliche Aspekt solcher Szenen zu berücksichtigen, deren Ursprung im Orient zu suchen ist.

Ein Fragment in Palermo zeigt Herakles beim Gelage auf dem Boden (**Nr. 43**). Das erhaltene Stück zeigt leider keine Indizien, die auf ein bekanntes

²³³ Vgl. dazu: Halsamphora, New York, MMA 56.171.19; ABV 269,43; Beazley, Paralipomena 118; CVA New York (4) III H Taf. 24, 1; LIMC, Herakles 146 Nr. 3111 Taf. 137. Halsamphora, Los Angeles, A. W. Silver Slg.; ABV 285, 1; Beazley, Paralipomena 125; LIMC, Herakles 146 Nr. 3112 Taf. 137. Halsamphora, Los Angeles, County Mus. of Art 50. 9. 44; CVA Los Angeles (1) Taf. 13, 4; VL³ 30, 4.

²³⁴ Wenn die Figuren sich in einer Richtung bewegten, könnte man im Hinblick auf das Schema des Fußmarsches eventuell an die Apotheose des Herakles denken. Diese Bilder verdeutlichen aber eher die besondere Beziehung, die Herakles mit Athena und Hermes verbindet. Nach G. Jurriaans-Helle, *Divinely Doing Nothing Athena in Inactive Gatherings of Gods*, in: B. Schmaltz/M. Söldner (Hrsg.), *Griechische Keramik im kulturellen Kontext. Vasen-Symposium in Kiel 24.-28.9.2001* (2003) 145-147 sind solche Szenen aus dem Motiv der Apotheose des Herakles entstanden.

²³⁵ Zwar haben diese Darstellungen keinen direkten Bezug zu den bekannten Schemata der Apotheose des Herakles, verdeutlichen aber seine Stellung und besondere Beziehung zu den Göttern: In geänderter Position steht Herakles ihnen nun ebenbürtig gegenüber; dazu: Schefold, SB II, S. 45f.; anders Fehr, *Gelage 71 und Schauenburg a. O.* 118 f., die bei der Interpretation der meisten Bilder des in An- oder Abwesenheit seiner Schutzgötter gelagerten Herakles seine Freude am Essen und Trinken hervorheben.

Schema des gelagerten Herakles hindeuten, und dementsprechend läßt sich nicht genau feststellen, ob es sich um eine Darstellung der Apotheose handelt.²³⁶

Eine besondere Stellung in der Ikonographie hatte der musizierende Herakles. Die Deutung der Bilder wurde wie auch beim gelagerten Herakles unter dem Aspekt betrachtet, ob sich die Szenen im Olymp in Verbindung mit seiner Apotheose oder auf Erden abspielen.²³⁷

Eine Halsamphora in Paris zeigt den musizierenden Helden in einem seltenen Schema: Er ist allein, trägt eine Kithara und steigt auf ein Bema (**Nr. 44**). Das Motiv scheint hier eher musischen Wettkämpfen entnommen, als dass es seine Versetzung in den Olymp darstelle.²³⁸

²³⁶ S. R. Wolf, Herakles beim Gelage (1993) 48 Nr. 32.

²³⁷ Mingazzini, 197 ist der Auffassung, dass sich die Szenen mit dem musizierenden Helden im Olymp abspielen. K. Schauenburg, JdI 94, 1979, 64 dagegen vertritt die Meinung, dass es nur bei wenigen Darstellungen Anhaltspunkte für die Lokalisierung des Vorgangs im Olymp gäbe, wie im Fall der Amphora in London B 228, bei der Herakles inmitten der Götter Kithara spielt.

²³⁸ Auf panathenäischen Vasen findet man häufig Darstellungen von Musikern, die ein Bema besteigen oder darauf stehen. Zu musischen Wettkämpfen vgl. J. Boardman, JHS 95, 1975, 11.

IV. 1. 2. Theseus-Darstellungen

Der marathonsische Stier

Abgesehen von den bildlichen Fassungen des Theseus in der Minotaurus-Sage ist eine der häufigsten Darstellungen die Bezwingung des marathonsischen Stiers durch den attischen Helden.²³⁹ Die literarischen Zeugnisse bieten zwei Versionen der Sage; nach der einen fesselte Theseus den Stier und brachte ihn nach Athen, wo er später Athena oder Apollon geopfert wurde und nach der anderen tötete er den Stier am Ort.²⁴⁰

Bei den bildlichen Wiedergaben sind zwei Hauptschemata entstanden, nämlich erstens das der Tötung oder Tötungsabsicht und zweitens das der Fesselung und Wegführung des Stiers. Oft werden weitere Figuren in den Szenen dargestellt.²⁴¹ Das Tötungsschema ist das häufigere in der archaischen Zeit. Dort greift Theseus den Stier mit seinem Schwert, selten auch mit der Keule an.²⁴²

Bestandteil der zyklischen Darstellungen der Theseus-Sage ist das Fesseln oder Einfangen des Stiers, das seit ca. 520 v. Chr. verbildlicht wird. Diese treten schon am Ende des 6. Jh. auf und verdeutlichen in ihrer Aussage, dass sich ihr Held bezüglich seiner verehrungswürdigen Leistungen mit

²³⁹ Der marathonsische Stier wurde mit den Perserkriegen und dem Erfolg in der Marathonschlacht in Verbindung gebracht, dazu: H. A. Shapiro, *AJA* 92, 1988, 373 f.

²⁴⁰ Der marathonsische Stier soll nach einigen späteren Quellen derselbe sein, den Herakles dem Eurystheus brachte und dann frei ließ. Diese Verbindung beider Helden ist wahrscheinlich auf die Dichtung der archaischen Zeit zurückzuführen. Die verschiedenen Quellen stellt Brommer, *Theseus* 27 Anm. 1 zusammen.

²⁴¹ Vorbilder von Darstellungen des Theseus-Taten sind an denjenigen des Herakles orientiert. Ikonographisch ist Theseus deshalb oft schwer von Herakles zu unterscheiden. Nur seine Kopfbedeckung oder seine Haartracht betonen seinen attischen Habitus und machen ihn benennbar.

²⁴² Das älteste Bild der Tötungs-Version ist eine Bauchamphora in Paris, *Bibl. Nat.* 174; *ABV* 315, 2; *LIMC* I (1981) 360 Nr. 2 Taf. 275 s. v. Aigeus (Kron); Kron, *Phylenheroen* 264 A 2 Taf. 18, 1; *CVA Paris Bibl. Nat.* (1) III He Taf. 33, 5. 7; A. G. Ward, *The Quest for Theseus* (1970) Abb. 32. Anders Schefold *SB* II 103, Anm. 256, der die Darstellung auf der Halsamphora dem Themenkreis der Taten des Herakles zuordnet.

Sicherheit an den heroischen Taten des Herakles messen kann.²⁴³ Theseus' Taten haben auch der athenischen Demokratie neues Selbstbewußtsein und neuen Mut gegeben.²⁴⁴

Eine Lekythos in Athen stellt die Tötungsabsicht in einer seltenen Version dar (**Nr. 47**). Theseus greift unter der Aufsicht von Athena und Hermes den Stier von vorne an. Er tritt mit der Linken den schon auf die Knie gefallenen Stier, drückt ihn an einem der Hörner zu Boden und hält mit der Rechten sein Schwert gezückt. Die Szene spielt sich vor einem Baum ab, das Geschehen selbst wird auf diese Weise stärker in den Vordergrund gerückt.²⁴⁵

Zum gleichen Schema gehört die A-Seite einer Halsamphora in Tasmanien, auf der Theseus zwischen zwei weiblichen Figuren mit gezücktem Schwert den Stier von hinten attackiert (**Nr. 48**). Die B-Seite der Amphora zeigt die gleiche Komposition, behandelt aber die andere Version der Sage, nämlich die von der Fesselung des Stiers. Die Darstellungen bezeugen, dass beide Varianten gleichzeitig bekannt sind und parallel laufen, obwohl die Tötungsversion erst viel später literarisch belegt ist.²⁴⁶

Auf einer Lekythos in Syrakus stellt der Edinburgh-Maler die Wegführung des Stiers nach Athen dar (**Nr. 49**). Theseus, dessen ikonographischer Typus durch Hut und Haartracht betont ist, führt den Stier nach rechts. Er packt ihn

²⁴³ Theseus wird durch seine Gewandtheit charakterisiert, die ihn von Herakles unterscheidet, den wiederum kraftvolle Aktivitäten auszeichnen. Vertreter der Darstellungen von Herakles- und Theseus-Zyklen befinden sich auf den Nord- und Südmetopen des Schatzhauses der Athener in Delphi; Boardman GP I Taf. 213.

²⁴⁴ Theseus galt nicht nur als der Befreier von Ungeheuern und Unterdrückung, sondern trat später im 5. Jahrhundert als Stifter der Demokratie auf, so dass sein Mythos in die Geschichte der athenischen Demokratie einbezogen wurde. Zusammenhänge der Theseus-Sage mit Athen und Demokratie bei K. Schefold, *MusHelv* 3, 1946, 65 f.

²⁴⁵ Die seltene Darstellung des Schemas der Stiertötung mit Athena und Hermes als Beifiguren entspricht der Tradition des Edinburgh-Malers, der der Szene fast immer von beiden Seiten mittels menschlicher Figuren einen Rahmen gibt: vgl. dazu Lekythos (**Kat. Nr. 1**).

²⁴⁶ Apollod. epit. I 6. Strabo IX 399. Die Schulterbilder einer Halsamphora im Baseler Kunsthandel stellen beide Schemata der Sage dar, allerdings in anderer Komposition, die an die Bearbeitung des Herakles-Mythos erinnert. Hier greift Theseus den Stier frontal an, kniet auf dessen Nacken und stößt mit dem Schwert zu; MuM Auktion Basel 56 (1980) Nr. 82. Kesselfrgt. Basel, Privatbesitz 390; F. Brommer, *AntK Beih.* 7, 1970, 51 Taf. 27, 2; VL³ 253, 34.

an den Hörnern und hält die Keule in drohender Bereitschaft. Die Szene schließen zu beiden Seiten zwei Jugendliche ab, die mit Speeren bewaffnet sind.²⁴⁷

Der Minotauros

Nach der Ermordung seines Sohnes Androgeos legte Minos den Athenern die schwere Buße auf, alle neuen Jahre sieben Jungen und sieben Mädchen, die dem Minotauros im Labyrinth zum Fraße übergeben wurden als Opfer nach Kreta zu schicken. Der Minotauros, ein Mischwesen halb Mensch halb Stier ist aus der Verbindung von Pasiphae, der Gattin des Minos und einem Stier, den Minos dem Poseidon als Opfer vorenthalten hatte, entstanden.²⁴⁸

Theseus begleitet die dritte Gruppe, die dem kretische Ungeheuer vorgeworfen werden soll, tötet den Minotauros und befreit die Athener von der Last der Buße, der sie unterworfen waren.²⁴⁹

Der Sieg des Theseus über den Minotauros war ein Thema, das sehr große Aufmerksamkeit bei den Darstellungen der Theseus-Sage fand.²⁵⁰ Es

²⁴⁷ Der Gebrauch der Keule ist bei Theseus sehr selten und bezweckt nicht die Tötung des Stiers, sondern dient lediglich dazu, seinen Widerstand zu brechen. Auf unserer Lekythos wird angedeutet, dass der Stier schon besiegt ist und Theseus die Keule nur in Bereitschaft hält; vgl. dazu Halsamphora, Paris, Louvre F 271; ARV² 194, 3; CVA Paris, Louvre (5) III He Taf. 56, 10; LIMC VII (1994) 938 Nr. 199 Taf. 658 s. v. Theseus (Neils); Brommer, Theseus, Taf. 47 b.

²⁴⁸ Nach Olympia IV (1890) 88; Fittschen, Sagendarstellungen 168 f. war der Minotauros ursprünglich ein dämonisches Wesen. Erst die bildlichen Erzählungen der Theseus-Sage hätten ihm eine Gestalt gegeben, mit der er später gewöhnlich identifiziert worden sei.

²⁴⁹ Plut.Thes. 15 ff.

Durch Plutarch kennen wir auch Versionen dieser Sage von anderen, früheren Erzählern, wie die des Philochoros, nach der der Minotauros ein General des Minos gewesen sei und Tauros hieß, oder die des Kleidemos, der die Fahrt nach Kreta mit der Daidalos- und Deukalion-Sage verbindet.

²⁵⁰ Der Sieg des Theseus über den Minotauros bedeutet unter historischer Betrachtung das Ende der minoischen Seeherrschaft und der Zollpflicht Athens gegenüber Kreta. Ferner erinnert dieser Mythos an die uralte Tradition des Stierkultes mit seinen Menschenopfern; so war es etwa bei den Phoiniziern üblich, dem Stiergott Baal-Moloch Menschen und vorzugsweise Kinder zu opfern. Außerdem besteht eine Verbindung zum griechischen Mythos des Zeus, da der Stier in der Sage als Verkörperung des Gottes die Europa entführt. Die verschiedenen religiösen Kulte in

erscheint in der Mitte des 7. Jahrhunderts und läuft bis in die Kaiserzeit.²⁵¹ In der attischen Ikonographie kämpft Theseus fast immer mit seinem Schwert gegen den Minotaurus. Die entstandenen Schemata variieren in der Stellung der beiden Protagonisten. Entweder packt Theseus den Minotaurus mit gezücktem Schwert fest an seinen Hörnern, oder er gibt dem oft schon auf die Knie gezwungenen Minotaurus, dessen Körper Theseus ab- oder zugewandt sein kann, den Todesstoß. Den Bildern werden auch andere Figuren hinzugefügt. Oft ist Ariadne zu erkennen, seltener Athena oder Minos.²⁵²

Der Edinburgh-Maler hat sich ausgiebig mit diesem Thema befaßt. Auf einer Halsamphora in Paris (**Nr. 50**) und auf einer Bauchamphora in Brüssel (**Nr. 51**) stellte er das Schema des Kampfes mit fast identischem Bildaufbau dar. Die Protagonisten in der Mitte des Bildes geben den dramatischen Moment der Erlegung des Minotaurus wieder. Rechts und links im Bild beobachten vier Figuren die Szene. Auf der Brüsseler Bauchamphora hält die eine Figur rechts schon den Kranz für den Sieger bereit und ermuntert ihn mit erhobener Hand.²⁵³

Eine Variation dieses Schemas bietet eine Lekythos in London (**Nr. 52**). Der von Theseus abgewandte Minotaurus, der mit Steinen bewaffnet ist, wird aufs Knie gezwungen. Zwei weibliche Figuren mit erhobenen Händen schließen rechts und links die Szene ab.²⁵⁴

Verbindung mit dem Minotauroskult bei RE XV 2 (1932) 1932 f. s. v. Minotauros (Poland).

²⁵¹ Die erste Darstellung mit der Erlegung des Minotaurus ist auf einem Reliefpithos in Basel im Antikenmuseum Kä 601; Schefold SB I 117 Abb. 103; M. E. Caskey, AJA 80, 1976, 30 Taf. 6, 22; LIMC VI (1992) 576 Nr. 33 Taf. 321, s. v. Minotaurus (Woodford) zu sehen.

²⁵² Eine Aufteilung der verschiedenen Schemata versucht F. Brommer VL³ 226 ff. zusammenzustellen.

²⁵³ Der Kranz, der von Ariadne oder anderen beigefügten Personen gehalten wird, erscheint oft in Darstellungen der Minotaurus-Sage. Nach F. Brommer, AA 1982, 75 f. gilt der Kranz als Sieges- oder Ehrenattribut. Anders Schefold SB II 151, der den Kranz auch als ein der Fackel ähnliches Werkzeug betrachtet, mit dem das Labyrinth erleuchtet wird.

²⁵⁴ Vgl. dazu Lekythos, Rom, Villa Giulia 26977; ABV 491, 65; CVA Rom, Villa Giulia (3) III H e Taf. 50, 2.

Ein seltenes Kampfschema, das sich durch eine kleine Abweichung von der schematischen Tradition abhebt, zeigt das Bild einer Lekythos in Würzburg, das dem Œvre des Edinburgh-Malers angehört (**Nr. 53**). Die Streitenden stehen sich gegenüber. Theseus packt den Minotauros am Horn und attackiert ihn mit erhobenem Schwert. Minotauros dagegen wehrt sich mit Steinen.²⁵⁵ Den Kranz des Siegers hält wieder eine weibliche Figur auf der einen Seite, auf der anderen hält ein junger Mann einen Speer und einen Zweig in seinen Händen. Die ganze Szene spielt sich im Labyrinth ab, das von dorischen Säulen am Rande des Bildes angedeutet wird.²⁵⁶

Eine Halsamphora im Baseler Kunsthandel (**Nr. 36**) stellt den Kampf in einem seltenen Schema dar. Theseus packt den Minotauros mit der einen Hand am Horn, mit der anderen ergreift er seine Hand und zwingt ihn in die Knie. Der Minotauros ist mit einem Stein bewaffnet. Die Szene beschließen auf beiden Seiten je eine weibliche und eine männliche Figur. Theseus macht keinen Gebrauch von den Waffen, wie es üblicherweise gezeigt wird, sondern er bekämpft den Minotauros mit bloßen Händen.²⁵⁷

Eine noch seltenere Darstellung, die durchaus an das Ringen des Theseus mit dem Kerkyon oder an den Kampf von Herakles und Antaios erinnert, zeigt eine Lekythos in Tarent (**Nr. 54**).²⁵⁸ Theseus hält den Minotauros, der bereits auf den Boden gefallen ist, im Würgegriff gefangen. Zwei weibliche Figuren, die als Ariadne und Athena zu benennen sind, beobachten die Szene. Es ist hier eindeutig vom Maler beabsichtigt, den Kampf als solchen

²⁵⁵ Vgl. Goldblech Berlin GI 332-336; A. Greifenhagen, *Schmuckarbeiten in Edelmetall I* (1970) Taf. 5,1; F. Brommer, *AA* 1982, 78 f; Fittschen, *Sagendarstellungen* 166 SB 64; Schefold *SB I* 37 Abb. 7; *LIMC VI* (1992) 575 Nr.16 Taf. 318 s. v. Minotauros (Woodford).

²⁵⁶ Das Labyrinth wird in der Ikonographie als stelen- oder turmartiges Gebäude mit Mäanderverzierungen vor Augen geführt; H. Ladendorf, *AA* 1963, 761 ff.

²⁵⁷ *Apoll. Epit.* 1, 9. Das Bild ist ein Beweis dafür, dass die Version der literarischen Zeugnisse, nach der Theseus ohne Waffen kämpft, schon im 6. Jh. bekannt gewesen ist. Anders F. Brommer *Theseus* 42 ff. Eine Schale in Rhodos, *Mus.* 12.216, *CVA Rodi*, *Arch. Mus.* (1) III He Taf. 17, 3 und eine Schale in Paris, Louvre B 562 bis; Beazley, *Paralipomena* 81, 19; VL³ 233, 49; *CVA Paris, Louvre* (10) III He 94, 1, 11 zeigen wahrscheinlich das gleiche Schema des waffenlosen Kampfes, weshalb Brommer irrt, wenn er behauptet, allein die räumliche Enge habe den Malern diese Darstellungsform aufgezwungen.

²⁵⁸ Ein fast identisches Schema in der Komposition findet man auf der Lekythos in Paris, *Musée Rodin* (**Kat. Nr. 27**), die auch vom Edinburgh-Maler stammt.

mit bloßen Händen darzustellen, da die Waffe des Theseus oben im Bild hängt.²⁵⁹

Der Raub der Helena

Um Theseus zu danken, der ihm beim siegreichen Kampf gegen die Kentauren zur Seite stand, hilft Peirithoos dem Helden, Helena, Tochter des Zeus und der Leda, zu rauben. Theseus entführt sie nach Aphidna in Attika, wo sie später von ihren Brüdern, den Dioskuren, befreit wird.²⁶⁰

Bildliche Darstellungen erscheinen sehr früh, sind aber selten, ihre Deutung ist unsicher.²⁶¹ Sie beziehen sich jedenfalls auf die beiden entscheidenden Episoden des Mythos, nämlich auf die Entführung der Helena durch Theseus und Peirithoos und auf ihre Befreiung durch die Dioskuren.²⁶²

Die attischen Bilder folgen zwei Schemata. Nach dem einen wird eine Frau von einem Mann hochgehoben, wie auf der Amphora des

²⁵⁹ Dieses Schema erscheint schon in der Mitte des 6. Jahrhunderts; vgl. die Amphora in München, Staatl. Antikensammlungen 1472; ABV 143; CVA München (7) Taf. 350, 2.

²⁶⁰ Apoll. III 128; Plut. Thes. 31; Diod. IV 63.

²⁶¹ Die erste inschriftlich gesicherte Darstellung befindet sich auf einer Halsamphora des Euthymides in München, Staatl. Antikensammlungen 2309; ARV 25, 3; Beazley, Paralipomena 323; Kahil, Helene Taf. 103, 2; S. Karousou, RA 1970, 242 Nr. 6; Schefold SB II 157 Abb. 209; LIMC, Helene 510 Nr. 41 Taf. 299.

²⁶² Eine ältere Kombination beider Episoden ist auf einem Aryballos in Oxford zu sehen: Ashmolean Mus. G 146; CVA Oxford (2) III H Taf. 1, 5; Fittschen, Sagendarstellungen 161, GT 1; Schefold SB I 124 Abb. 115; G. Despina, ADelt 21, 1966, 39. Aryballos, Paris, Louvre CA 617; Kahil, Helene 309 Taf. 100; A. J. N. W. Prag, The Orestia. Iconographic and Narrative Tradition (1985) 9; Schefold SB I 123 Abb. 114 a-d; Fittschen, Sagendarstellungen 162 GT 2; LIMC, Helene 507 Nr. 28 Taf. 295. Bronzepanzer Olympia Museum; H. Bartels, Olympiabericht 8, 1967, 204; Fittschen, Sagendarstellungen 162 GT 3; Schefold SB I 125 Abb. 116; Despina, a. O. 40; LIMC, Helene 512 Nr. 58 Abb.

Euthymides in München,²⁶³ nach dem anderen wird eine Frau, meistens die Zentralfigur, von zwei Männern am Arm gepackt.²⁶⁴

Eine Arbeit des Edinburgh-Malers, die der Ikonographie des Raubes der Helena entsprechen könnte, ist auf einer Amphora in Austin zu sehen (Nr. 56). Eine weibliche Figur in der Mitte wird von zwei mit Speeren bewaffneten Männern am Arm festgehalten.²⁶⁵ Die Deutung dieser Szene als Entführung Helenas stützt sich auf den Versuch, verschiedene Fassungen vom Mythos zu erkennen. Einerseits erweitert die Erwähnung die Aktualität des Themas, dass der Raub der Helena am amykläischen Thron dargestellt wurde. Wichtiger noch ist aber die Feststellung, dass attische Bilder ausschließlich die Entführung der Helene zum Gegenstand haben können — eine Beschränkung, die verständlich ist, bedeutet doch die Wiedergewinnung Helenas durch die erfolgreiche Befreiungsaktion der Dioskuren eine unerwünschte Version des Mythos für Athen.²⁶⁶

Die andere Seite der Amphora in Austin zeigt den vorderen Teil einer Quadriga, vor der ein Hoplit mit einem Hund steht. Würde man diese Szene

²⁶³ Bilder mit dem gleichen Schema, wie auf der Amphora des Euthymides in München 2309 zeigen zwei schwarzfigurige Hydrien der Leagros-Gruppe in Paris, Cab. Med. 256; ABV 363, 44; Kahil, Helene Taf. 102, 1; CVA Paris, Bibl. Nat. (1) III H e 58, 7. 61, 3; Gerhard AV III Taf. 167; VL³ 222,4 und in London, BM B 310; ABV 361, 12; Kahil, Helene Taf. 103, 1; VL³ 222, 5; LIMC, Helene 508 Nr. 30 Nr. 31 Taf. 296.

²⁶⁴ Die erste Darstellung mit diesem Schema erscheint auf einem früharchaischen Tonrelief aus Kreta. Despinis a. O. 35 ff. Taf. 20-21.

²⁶⁵ Dieses Darstellungsschema erscheint auf Goldblechen von Kreta und auf Schildbändern aus Olympia; Goldrelief Frgt. Heraklion, Nat. Mus. 415; Fittschen, Sagendarstellungen 162 GT 5; Despinis a. O. 42 Anm. 33. 34 Taf. 22; Kunze, Schildbänder 135. Schildbänder Olympia Mus. B 161, B 1011, B 425; Kunze, Schildbänder Nr. XXII, 36c, Taf. 51, Nr. XXXVI, 54a, Taf. 63, Nr. XLIV, 62a, Taf. 65; Kahil, Helene 310f.; LIMC, Helene 510 Nr. 46 Tan. 300. Die besten Vertreter in der Vasen-Ikonographie sind in diesem Zusammenhang zwei Vasen des Amasis, die das gleiche Schema und die gleiche Komposition verwenden; Olpe, Berlin, SMPK F 1731; ABV 153, 34. 678; Beazley, Paralipomena 64; Kahil, Helene 310 Taf. 101, 1; Fittschen, Sagendarstellungen 163 GT 11; LIMC, Helene 510 Nr. 43; LIMC III (1986) Nr. 176 Taf. 469 s. v. Dioskouroi (Hermay). Lekythos, Athen, NM 404; ABV 155, 62; Beazley, Paralipomena 64; Kahil, Helene 310 Taf. 101, 2; Fittschen, Sagendarstellungen 163 GT 12; Bothmer, Amasis 193 Abb. 101; LIMC, Helene 510 Nr. 44 Taf. 300.

²⁶⁶ Pausanias III 18, 15.

Obwohl die Erwähnung des Bildes vom Raub der Helene am amykläischen Thron unergiebig ist, wird die dort gezeigte Dreiergruppe als Darstellung des Raubes interpretiert: Despinis a. O. 38 f.; Kunze, Schildbänder 133 f.; Fittschen, Sagendarstellungen 163; Kahil, Helene 310 f.

mit dem Raub der Helena in Verbindung bringen, dann wäre der Hoplit als Phorbas zu benennen, der Wagenlenker und Lehrer des Theseus.²⁶⁷

²⁶⁷ S. Karousou, RA 1970, 242 Nr. 5. Inschriftlich erscheint Phorbas als Wagenlenker beim Raub der Helene auf einem Bodenmosaik in Pella (Brommer, Theseus Taf. 20), was zu wenig zeitlich und geographisch mit der Darstellung auf der Amphora in Austin übereinstimmt, um darin eine vergleichbare Szene sehen zu können.

IV. 1. 3. Darstellungen aus der homerischen Sage

Achilleus bei Chiron

Nachdem Thetis in die Meerestiefe zurückgekehrt ist, übergibt Peleus den kleinen Achilleus dem Chiron, der fortan für die Erziehung seines Sohnes verantwortlich ist.²⁶⁸ Statt Muttermilch erhält Achilleus von Chiron nun die Eingeweide von Löwen und Ebern und das Mark aus Bärenknochen als Nahrung.²⁶⁹

Es existieren zwei unterschiedliche Schemata dieses Mythos. Beim älteren wird Achilleus als kleines Kind von Peleus auf dem Arm zu Chiron gebracht.²⁷⁰

²⁶⁸ Chiron gehört zusammen mit Pholos zu den Kentauren, die in der Ikonographie menschliche Züge besitzen. Dazu: Schiffler (1976) 30 ff. Die Erziehung des Achilleus bei Chiron ist von D. Kemp-Lindemann, *Darstellungen des Achilleus in griechischer und römischer Kunst* (1975) 28 ff. zusammengefasst.

²⁶⁹ Apollod. III 13, 6. Pind. Pyth. VI 21; Nem. III 43.
Die Überlieferung gibt verschiedene Versionen der Sage. Homer Il. XI 857 sagt, Chiron habe Achilleus die Heilkunde beigebracht. In Il. XVIII 57 und XVIII 436 berichtet er dann, Thetis habe ihren Sohn selbst mit Fleisch aufgezogen. Aristarch Schol. Il. XVIII 57 vermutet, dass Homer die Version von der Erziehung des Achilleus bei Chiron kannte, sie sei nicht nur Erfindung von neueren Dichtern. Die Darstellung auf einer fragmentarisch erhaltenen protoattischen Amphora in Berlin, SMPK 31573 A9; CVA Berlin (1) Taf. 5; Fittschen, *Sagendarstellungen* 115 SB 12; Schefold SB I 133 Abb. 129 a-e; F. Matz, *Geschichte der griechischen Kunst I. Die geometrische und die früharchaische Form* (1950) Taf. 215; S. Karousou, *AEphem* 1952, 154 Abb. 17-19; VL³ 330, 1; LIMC, Achilleus 45 Nr. 21 Taf. 58; J. D. Beazley, *BABesch* 14, 1939, 4 ff. Abb. 1-2, zeigt, dass Achilleus' Überantwortung in die Erziehung durch Chiron schon viel früher bekannt war. Aufgrund der sehr frühen Darstellungen der Sage glaubt man, dass es ein älteres Epos als die Ilias gegeben haben müsse, in dem die Achilleus-Sage erzählt wurde, und Homer die ältere Sagenversion absichtlich ignorierte, um die mütterliche Eigenschaft der Thetis herausstellen zu können. Zu diesem Problem K. F. Johansen, *Achill bei Chiron*. *Dragma*. Festschrift für M. P. Nilsson (1939) 200 ff.

²⁷⁰ Vgl. Oinochoe, London, BM B 620; ABV 434, 1; Baur, *Centaurs* Nr. 247 Abb. 25; Schefold SB II 193 Abb. 263; Johansen a. O. 189 Abb. 4; LIMC, Achilleus 45 Nr. 27 Taf. 59; VL³ 330, 19; E. Strong, *Catalogue of the Melchett Collection* (1928) 43 Abb. 21; J. D. Beazley, *JHS* 49, 1929, 311. Amphora, Baltimore, Walters Art Gallery 48.18; ABV 288, 3; LIMC, Achilleus 45 Nr. 20 Taf. 58; Die älteren Beispiele sind auf einem Schalenfragment in Palermo; ABV 65, 45; VL³ 330, 22; E. Gabrici, *MonAnt* 32, 1927, 338 Taf. 91, 3; J. D. Beazley, *JHS* 51, 1931, 52 Nr. I. 280 Nr. 17 und auf einer Schale in Würzburg, *Martin-von-Wagner Mus.* L 452; ABV 63, 6; Johansen a. O. 185 Abb. 3; Langlotz (1932) Taf. 128; Baur, *Centaurs* Nr. 242 Taf. 10; Schefold SB II 192 Abb. 262; LIMC, Achilleus 46 Nr. 35 Taf. 60 zu finden. Die weibliche Gestalt neben Chiron ist seine Frau Chariklo, die sich um Achilleus gekümmert hat (Apoll. Rhod. I, 557-558).

Das zweite Schema zeigt Achilleus als Knaben, der zwischen Peleus und Chiron steht. Oft erscheinen Thetis, Athena und Hermes.²⁷¹

Der Edinburgh-Maler nutzt das zweite Schema und variiert die Grunddarstellung, so dass seine Bilder nicht mit den älteren Wiedergaben übereinstimmen. Auf einer Lekythos in Athen (Nr. 58) wird das Thema etwas freier behandelt. In der Mitte der Szene sieht man Achilleus, der Chiron, rechts im Bild, bereits schon übergeben worden ist. Peleus blickt auf seinen Sohn, sich lässig auf seine Lanzen stützend. Hinter Peleus folgen Athena und Hermes, deren Anteil an der Handlung bedeutungslos ist.²⁷² Vor Achilleus steht ein Reh, das als bevorzugte Jagdbeute den naturdämonischen Lebensbereich der Kentauren anzeigt. Bedeutend ist hier der neue ikonographische Typus des Achilleus, den der Edinburgh-Maler geschaffen hat: Achilleus ist halbwüchsig und inzwischen offensichtlich mit gymnischen Übungen vertraut, da er in beiden Händen einen Wurfspieß hält. In der Mitte des einen ist eine Schlinge angebracht, die es ermöglicht, den Spieß zielsicher zu schleudern.²⁷³

Das Schema wiederholt der Maler auf einer Lekythos in Basel (Nr. 59), wo Achilleus diesmal zwei Speere und einen Kranz in seinen Händen hält, als Zeichen seiner athletischen Qualität.²⁷⁴ Peleus und Chiron reichen sich über den Kopf des Achilleus hinweg ihre Hände und besiegeln damit das

²⁷¹ Dieses Schema erscheint erst am Ende des 6. Jahrhunderts. Vgl. Hydria, Berlin, SMPK F 1901; ABV 361, 22; Baur, Centaurs Nr. 250; Johansen a. O. 193 Abb. 5; VL³ 330, 15; Schefold SB II 194 Abb. 266; LIMC, Achilleus 45 Nr. 22 Taf. 59. Lekythos, Palermo, Nat. Mus. 2792; ABV 523; Haspels, ABL 162, 262; Johansen a. O. 197 Abb. 7; VL³ 330, 15. Die Schale des Oltos in Berlin, SMPK F 4220; ARV² 61, 76; CVA Berlin (2) Taf. 52. 65, 2; CVA Berlin (3) Taf. 123, 2. 6; Johansen a. O. 182 Abb. 1; Baur, Centaurs Nr. 251; Schefold SB II 193 Abb. 264; LIMC, Achilleus 47 Nr. 39 Taf. 60; A. Bruhn, Oltos (1943) 41 Nr. 31 Abb. 24; J. Harnecker, Oltos (1991) 91. 229 Nr. 70 entspricht nicht dem Schema, nach dem in der Regel Peleus das Kind dem Chiron übergibt. Hier ist es Thetis, die den bereits Herangewachsenen dem Kentauren überantwortet. Damit ist die Überlieferung Homers, nach der Thetis ihren Sohn selbst erzogen hat, bis er zum Knaben heranwuchs, auch ikonographisch belegt (Homer II. XVIII 57. 436).

²⁷² Die Darstellung beider Gottheiten ist von der in spätarchaischer Zeit auftretenden Tendenz bestimmt, das homerische Epos mit neuen Elementen alter Bildschemata zu verbinden. Johansen a. O. 189 ff. bezeichnet dieses Phänomen als "epische Glosse".

²⁷³ Vgl. Psykter, Boston, MFA 01. 8019; E. N. Gardiner, Athletics of the Ancient World (1930) Abb. 143.

²⁷⁴ Die Bekränzung der Jugendlichen bei Wettkämpfen war das Zeichen der Ehrung und des Sieges, womit sie für ihre Leistungen bei gymnischen Übungen ausgezeichnet wurden. Dazu: M. Blech, Studien zum Kranz bei den Griechen (1982) 109 ff.

Abkommen über die Erziehung des Knaben.²⁷⁵ Links hinter Peleus beschließt Thetis, die Zweige in ihrer Hand hält die Szene.

Zwei Darstellungen mit ähnlicher Komposition stellen die Signifikanz der gymnischen Übungen noch deutlicher heraus. Auf der Lekythos aus Eretria (**Nr. 60**) wird Peleus in Begleitung von Hermes vor seinem Sohn und Chiron dargestellt, auf den Fragmenten eines Lekanisdeckels in Cabinet des Medailles (**Nr. 61**) sieht Haspels die Hand einer weiblichen Figur, die zu Thetis gehören könnte.²⁷⁶ Das Entscheidende an den Arbeiten ist die Tatsache, dass beide einen Achilleus zeigen, der neben zwei Speeren auch noch ein an einem langen Band aufgehängtes Alabastron mit sich führt.²⁷⁷

Auf einer Lekythos in Syrakus (**Nr. 62**), wird der Moment dargestellt, in dem Peleus und Thetis sich von Chiron verabschieden. Achilleus, der dem Kentauren zugewandt steht, stützt sich auf seine zwei Speere.²⁷⁸

²⁷⁵ Zum Händendruck zwischen Peleus und Chiron vgl. Kemp-Lindemann a. O. 14. Neumann, Gesten 49 ff. ist der Meinung, der Händedruck kennzeichne Begrüßung, Abschied, Zusammengehörigkeit und Vertragsabschluß. Anders Cahn, der vermutet, dass in dieser Szene ein späterer Besuch von Peleus und Thetis bei Chiron dargestellt worden ist. Vgl. Lekythos, Palermo, Arch. Nat. Mus. 2792; Haspels, ABL 75. 162, 262; Johansen a. O. 197 Abb. 7; I. Bovio Marconi, Mus. Naz. Archeologico di Palermo, Itinerari Nr. 11 (1969) 46 Taf. 40 Abb. 89. 90.

²⁷⁶ Haspels, ABL 219, 60.

²⁷⁷ Das Salbölfläschchen (Alabastron) gehörte zur Ausrüstung eines Epheben, der in der Palästra trainieren mußte. Vgl. Schale, Baltimore, Johns Hopkins University; CVA Baltimore, Robinson Samml. (2) III I Taf. 5, 1 a; H. Rühfel, Kinderleben im klassischen Athen (1984) 54 Abb. 29. Dieser neue Typus – des Jüngling mit Alabastron – wurde von den Malern bevorzugt, da er dem Interesse der Eltern entsprach, die in den gymnischen Übungen einen wichtigen Bestandteil der Ausbildung ihrer Kinder sahen. So lag allen daran, Achilleus, der Vorbild der gehobenen Gesellschaft Athens war, wie einen jungen Palästriten darzustellen. Dazu: H. Rühfel, Das Kind in der griechischen Kunst (1984) 69 f.

²⁷⁸ Das Schema ist wieder das alte, welches schon bei der Bemalung der Leagros-Hydria in Berlin, SMPK F 1901 a. O. (Anm. 271) Anwendung fand, allerdings wurde diesmal auf das charakteristische Viergespann, das die Leagros-Gruppe kennzeichnet, verzichtet.

Achilleus lauert auf Troilos

Troilos geht bei dieser Sage mit seiner Schwester Polyxena zum Brunnen, um Wasser zu holen. Dort aber lauert Achilleus, der ihn angreift, bis zum Heiligtum des Apollon Thymbraios verfolgt und dort tötet.²⁷⁹

Die Bilder stellen die verschiedenen Episoden der Sage dar, nämlich das Auflauern, die Verfolgung und die Tötung des Troilos.²⁸⁰ Das Auflauern²⁸¹ taucht in den Vasendarstellungen etwa im zweiten Viertel des 6. Jahrhunderts als Teil eines Grundschemas auf: Achilleus lauert in Hoplitentracht hinter einem Brunnen auf Troilos, der sich meist beritten in Begleitung seiner Schwester dem Brunnen nähert.²⁸²

²⁷⁹ Apollod. Epit. 3, 32.

Die Troilos-Sage ist in den Kyprien erwähnt, wie Proklos überliefert. Der große Mangel an literarischen Quellen fördert das Bedürfnis, die bildlichen Darstellungen heranzuziehen, um eine ausführliche Rekonstruktion der Sage zu ermöglichen. Die Problematik der literarischen Quellen bei Kemp-Lindemann a. O. 90-93 und LIMC, Achilleus 72 ff.

²⁸⁰ Zindel, Sagenversionen 63 f. versucht die Geschehnisse der Troilos-Sage durch ein erotisches Motiv zu erklären: Dem Auflauern und der Tötung des Troilos liegt Achilleus' unerwiderte Liebe zugrunde. Anders B. Knittlmayer, Die attische Aristokratie und ihre Helden (1997) 94 f. Sie betont dagegen, dass sich der fragliche Mythos von anderen vor allem durch die Figurenkonstellation unterscheidet. Achilleus begegne in Troilos einer relativ unbedeutenden Gestalt. Mit ihrer Rolle in einer Sage gehe gewissermaßen eine Aufwertung des oberen Mittelstandes einher. Personen, die Wert auf hohes soziales Prestige legten, hätten nun auf einen Mythos verweisen können, der ihre gesellschaftliche Bedeutung widerspiegele. So erklärt sie die häufige Darstellung der Sage auf Vasenbildern. Die Wichtigkeit der Troilogestalt aber erwähnt Menander, wie Plaut. Bacch. 954 berichtet, für den der Tod des Troilos die Voraussetzung für den Fall von Troja ist. Somit kann Knittlmayer's Deutung auf den Mittelstand nicht zutreffen.

²⁸¹ Der auflauernde Hoplit in kauernder Haltung war eine sehr geläufige Kriegsdarstellung. Ursprünglich war das Auflauern eine strategisch bedingte Truppentaktik, die ihre Erfindung der orientalischen Kampftaktik verdankt. Der kauernde Krieger wird in der Bildkunst als eigenständiges Motiv behandelt oder als Teil derselben mit vollständigen Kriegsszenen in Verbindung gebracht. Auch in der Grabkunst trifft man auf ihn, in der er den kriegerischen Aspekt verdeutlicht. Dazu K. Stähler, Eikon 1, 62 f.; vgl. Relief, Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek I.N.2787; Stähler a. O. 67 Taf. 4, 4; Knittlmayer a. O. 85 Taf. 19, 3; W. Fuchs/J. Floren Griech. Plastik I (1987) 288 Taf. 25, 5 sehen in der kauernden Haltung des Kriegers eher eine Schutzhaltung bei einem drohenden Angriff.

²⁸² Die Darstellungen weichen allerdings oft von diesem Schema ab. So zeigen sie häufig, wie Polyxena die Flucht ergreift, während Achilleus sich noch hinter dem Brunnen versteckt hält; vgl. Halsamphora, Capua, Mus. Campano 7550; ABV 710, 62 bis; CVA Capua, Mus. Campano (2) III H Taf. 3, 3; LIMC, Achilleus 74 Nr. 217; Zindel, Sagenversionen 113 Nr. 3; Knittlmayer a. O. 81. 83. 133 Nr. Da 18. Lekythos, London, BM B 542; Haspels, ABL 254, 2; Zindel, Sagenversionen 114 Nr. 15; Knittlmayer a. O. 81. 134 Nr. Da 23; LIMC VII (1994) 432 Nr. 7 Taf. 346 s. v. Polyxene (Touchefeu-Meynier). Das Fragment einer Hydria in Basel, Slg. Cahn 805; LIMC, Achilleus 74 Nr. 211 Taf. 78; B. Kreuzer, Frühe Zeichner 1500-500 vor Chr.

Auch der Edinburgh-Maler gestaltet die Episode der Sage, in der Achilleus dem Troilos auflauert. Dabei benutzt er ein sehr konventionelles Schema. Auf einer Halsamphora in Berlin (**Nr. 63**) füllt Polyxena eine Hydria am Brunnen. Rechts kauert Achilleus, und auf der linken Bildseite schließen der berittene Troilos und ein Beipferd die Szene ab. Auf dem Brunnen sitzt ein Rabe, der als Apollons heiliger Vogel interpretiert wird.²⁸³

Die gleiche Komposition findet man auf einer Halsamphora im Vatikan (**Nr. 64**). Auch hier sieht man Polyxena, die im Begriff ist, ihre Hydria am Brunnen zu füllen. Troilos erscheint diesmal ohne Beipferd, der Rabe fehlt ebenfalls.

Auf einer Lekythos in Basel (**Nr. 65**) stellt der Maler eine andere Komposition vor, die eher das Leben und die gesellschaftliche Stellung der Frauen widerspiegelt. Polyxena und zwei Gefährtinnen holen Wasser aus dem Brunnen, hinter dem Achilleus lauert, während Troilos fehlt.²⁸⁴

Auf der Lekythos in London (**Nr. 66**) wird eine weitere Person mit Petasos zwischen Troilos und Polyxena dargestellt. Achilleus kauert hinter einem Baum.²⁸⁵

Ägyptische, griechische und etruskische Vasenfragmente der Sammlung H. A. Cahn (1992) 38 f. Nr. 29 Abb. versetzt die Szene vor einen Altar.

²⁸³ Amphora, Rom, Konservatorenpalast 96; ABV 95, 2; CVA Rom, Mus. Capitolini (1) III H Taf. 12, 5; Zindel, Sagenversionen 108 Nr. 13. Hydria, London, BM B 324; ABV 361, 24; CVA London, BM (6) III H e Taf. 84, 4; Gerhard AV II Taf. 92; VL³ 358, 16; Zindel, Sagenversionen 111 Nr. 40; LIMC VII (1994) 431 Nr. 4 Taf. 345 s. v. Polyxena (Touchefeu-Meynier); Knittlmayer a. O. 133 Nr. La 21. Über die Bedeutung der Vögel bei H. B. Jessen, AA 70, 1955, 301 f. Knittlmayer a. O. 88 ist der Ansicht, dass der Rabe nur schmückendes Beiwerk sei, da auf nichtmythologischen Bildern Vögel häufig Reitern hinzugesellt sind.

²⁸⁴ Die Brunnenhausszenen sind im späten 6. Jahrhundert von mythologischen Brunnenszenen beeinflusst. Auf der Baseler Lekythos beispielsweise ist das Motiv des bloßen Wasserholens dem dramatischen Geschehen der Troilos-Sage vorgezogen. So kann man erklären, dass bei den mythologischen Darstellungen einer der Protagonisten fehlen darf. Über Brunnenhäuser E. Manakidou, *Hephaistos* 11/12, 1992/93, 51 ff. Vgl. Hydria, Luzern, Kunsthandel; *Ars Antiqua* III 19/4/1961 Nr. 96 Taf. 41; Beazley, *Paralipomena* 164, 25 bis; Zindel, Sagenversionen 111 Nr. 39; VL³ 358, 20. Hydria, München, Staatl. Antikensammlungen 1716; ABV 362, 25; Beazley, *Addenda* 96; LIMC, Achilleus 75 Nr. 232 Taf. 79; K. Schauenburg, *JdI* 85, 1970, 48 Abb. 12; Manakidou a. O. 65 Abb. 12. 79 Nr. 37.

²⁸⁵ Für die Maler, die sich mit der Gestaltung der Troilos-Sage beschäftigt haben, gab es zwei Gründe, ihren Bildern Bäume hinzuzufügen. Entweder wollten sie, was oft geschah, auf ein Heiligtum verweisen, oder es lag ihnen daran, die Besonderheit einer Landschaft beispielsweise durch wasseraufnehmende Bäume zu zeigen; S. Kotri-Konti, *EFNATIA* 4, 1993/94, 38 f. Daneben fand die Verbindung oder Beziehung von Architektur und natürlichem Ambiente Interesse. Diesbezüglich läßt sich feststellen, dass die Arbeiten zum Troilos-Mythos im Verlauf ihrer Entwicklung Natur und

Achilleus und Aias beim Brettspiel

Das Brettspiel von Achilleus und Aias läßt sich wegen des Mangels an literarischen Zeugnissen nur aus bekannten Darstellungen rekonstruieren.²⁸⁶

Das Schema ist fast immer das gleiche und zeigt in seiner früheren Version zwei Krieger beim Spiel.²⁸⁷ Die spätere Version zeigt Athena zwischen den beiden Kriegern, wobei das Erscheinen der Göttin die mythische Situation des Spieles verdeutlicht.²⁸⁸

Architektur immer stärker polarisieren; vgl. Lekythos, Karlsruhe, Bad. Landesmus. B 27; ABV 522; Haspels, ABL 257, 79; CVA Karlsruhe (1) Taf. 13, 1. 2; Knittlmayer a. O. 135 Nr. Da 37 Taf. 18, 2. 3. Lekythos, Amsterdam, Allard Pierson Mus. 3754; Beazley, Paralipomena 261; LIMC, Achilleus 74 Nr. 206; Knittlmayer a. O. 134 Nr. Da 31 Taf. 19, 2. Allgemein über die Bedeutung vom Baum S. Wegener, Funktion und Bedeutung landschaftlicher Elemente in der griechischer Reliefkunst archaischer bis hellenistischer Zeit (1985) 6 ff.

²⁸⁶ Bei Eustathius zu Il. II 308 heißt es, dass die Griechen das Brettspiel häufig spielten. Die in diesem Zusammenhang herangezogenen Darstellungen zeigen zwei Krieger, die an einem Brett spielen, wobei die Deutung der beiden als Achilleus und Aias auf Darstellungen fußt, denen schriftlich Namensangaben beigelegt sind. Ein ausführlicher Katalog der Brettspieldarstellungen bei H.-G. Buchholz, Brettspielende Helden, *Archaeologia Homerica T* (1987) 126 ff.

²⁸⁷ Eine frühe Version, die vielen späteren Malern als Vorlage diente, liefert eine Bauchamphora des Exekias; Bauchamphora, Vatikan 16757; ABV 145, 13; Boardman, *SfVA* Abb. 100; Simon, Vasen 86 f. Nr. 74 Taf. 25; Schefold *SB II* 247 Abb. 332; VL³ 335, 9; LIMC, Achilleus 97 Nr. 397 Taf. 97. Dennoch wurde sie trotz des großen Einflusses des Exekias variiert: Viele Maler stellen Achilleus auf die rechte und Aias auf die linke Seite des Bildes. Nach H. Luschey, *Rechts und links: Untersuchungen über Bewegungsrichtung, Seitenordnung und Höhenordnung als Elemente der antiken Bildsprache* (2002) 47 erweist sich der Spieler auf der linken Seite als der siegreiche, da sei diese Ordnung vom kämpferischen Siegerbild übernommen ist. Vgl. zwei Amphoren, auf denen Achilleus inschriftlich gesichert auf der rechten Seite platziert ist: Halsamphora, München, Staatl. Antikensammlungen 1567; M. B. Moore/D. von Bothmer, *AJA* 76, 1972, 4 Taf. 3, 8; VL³ 335, 24; LIMC, Achilleus 97 Nr. 394 Taf. 96. Halsamphora, London, BM B 211; ABV 256, 14; CVA London, BM (4) III He Taf. 49, 3 a; Moore/Bothmer a. O. Taf. 5, 15; VL³ 335, 27.

²⁸⁸ Halsamphora, New York, Slg. Theodorakopoulos; ABV 321, 9; Beazley, *Paralipomena* 140, 6 ter; D. von Bothmer, *Ancient Art in New York Private Collections* (1961) 53 Nr. 205 Taf. 76. 77; VL³ 336, 39. Aufgrund der Entwicklung des Schemas und wegen des Einflusses der Amphora des Exekias glaubt man, dass ursprünglich die Darstellungen ohne Athena üblich waren, sie später aber für die attische Deutung wirksam wurde. Anders glaubt B. Schweitzer, *JdI* 44, 1929, 116 f. Anm. 1 die Angelegenheit vollständig aufklärt zu haben. Nach ihm ist die Abwesenheit Athenas kein Indiz für ihre nicht grundsätzlich notwendige Anwesenheit und erklärt, dass das Fehlen der Göttin auf der Amphora des Exekias allein auf ein bestimmtes Ereignis der Sage zurückzuführen ist. Wenig überzeugend ist die Deutung von H. Mommsen, *Achill und Aias Pflichtvergessen?* In: *Tainia. Festschrift für R. Hampe* 150 ff., die die häufige Darstellung der Brettspieler in Athen zu erklären versucht. Athenas Erscheinen hätte ihrer Meinung nach die Anregung durch eine Marmorgruppe auf der Akropolis (H. Schrader, *Die archaischen Marmorbildwerke der Akropolis* (1939) 284 ff. Taf. 160), also keinen literarischen Hintergrund (Vgl. hier Seite 138 Anm. 470). Dagegen scheint die Meinung von Buchholz a. O. 181 plausibler, der Athenas

Gebunden an Traditionen zeigt der Edinburgh-Maler auf der Lekythos der Sammlung Zimmermann (Nr. 67) die beiden Helden konzentriert beim Brettspiel. Achilleus ist deutlich zu erkennen. Er sitzt aufgerichtet und entspannt auf der linken Seite, rechts der in sich zusammengesunkene Aias. Hinter dem Tisch ist Athena zu sehen, die sich Achilleus zuwendet. Das auf die Lekythos in Boston (Nr. 68) aufgetragene Bild komponiert das Geschehen mit den zur Verfügung stehenden Gestaltungselementen auf annähernd gleiche Weise. Athena steht diesmal allerdings vor dem Tisch, zeigt auf ihren Schützling und wendet sich ihm nach links zu.²⁸⁹ Auf dem Bild sind außerdem die Namen der Protagonisten festgehalten und die Größe der Zahl, die die Helden gewürfelt haben.²⁹⁰

Die Auslösung von Hektors Leichnam

Die Lösung der Leiche Hektors ist ein Wunsch der Götter. Zeus schickt Iris zu Priamos und Thetis zu Achilleus, um ihnen diese Nachricht zu überbringen. Priamos, der von Hermes begleitet wird und einen Wagen voller Geschenke für Achilleus mit sich führt, betritt das Zelt und findet Achilleus ruhend nach dem Essen.²⁹¹

Die bildlichen Darstellungen finden sich in einem Zeitraum, der sich von 570 bis 470 v. Chr. erstreckt, und erscheinen sowohl auf korinthischen

Erscheinen als Entscheidung für den Ausgang des Spiels ansieht: „Dass eine solche nicht von der Leistung des einzelnen abhängt, vielmehr dem Wirken höherer Kräfte zugeschrieben wird...Wir verfolgen jedoch ein historisches Ziel, zumal wir es mit Spielen zu tun haben, bei denen das Glück entschied, nicht die Leistung. Glück aber bedeutete für den Menschen früher Epochen den Eingriff eines Gottes.“

²⁸⁹ Vgl. Bauchamphora, Berlin, SMPK 1962. 28; LIMC, Achilleus 98 Nr. 402 Taf. 98. Bauchamphora, München, Staatl. Antikensammlungen 2300; ARV² 11, 1; Beazley, Paralipomena 321; CVA München (4) Taf. 159, 2. 160, 2.

²⁹⁰ Die Größe der erwürfelten Zahl ist die gleiche, die schon Exekias auf seiner Amphora in Vatikan festgehalten hat. (Achilleus sagt: "Ich bringe vier", Aias: "Ich bringe zwei").

²⁹¹ Hom. Il. XXIV 120-137. 144-188. 228-282.

Die Auslösung von Hektors Leichnam war auch ein Thema der "Achilleis" des Aischylos, wo Hermes seine Botenrolle spielt und Hektors Leiche in Gold aufgewogen wird; H. J. Mette, Der verlorene Aischylos (1963) 118-121; B. Döhle, Klio 49, 1967, 93 ff. 136 ff.

Bronzereliefs als auch auf attischen Vasen.²⁹² Die Schemata unterscheiden sich in der Wiedergabe der Sage in Details, und nur Hektors Leiche in der Szene ermöglicht es, die Bilder dem Mythos zuzuordnen.²⁹³ Auf den Bronzereliefs, die eine einheitliche Konzeption aufweisen, empfängt Achilleus den Priamos stehend, meist in Begleitung von Hermes. Hektors Leiche liegt unten auf dem Boden.²⁹⁴

Die attischen Vasen verwenden ein anderes Schema, das eher Homers Überlieferung entspricht. Beim Gelage empfängt Achilleus Priamos, der sich ihm mit ausgestreckten Armen nähert. Ihm folgen Begleiter mit Geschenken für die Auslösung der Leiche.²⁹⁵

Die Darstellung der Lekythos in Edinburgh (**Nr. 70**) stellt das Schema treu der attischen Tradition dar. Die ganze Szene spielt sich vor dorischen Säulen ab, die das Zelt des Achilleus andeuten. In der Mitte der Szene nähert sich Priamos dem Gelagerten mit ausgestreckten Händen.²⁹⁶

Auf dem Boden unter der Kline liegt mit einem kurzen Chiton bekleidet Hektors Leiche.²⁹⁷ Priamos folgt ein junger Mann, der die Geschenke bringt, mit Phialen.²⁹⁸ Hinter Achilleus sieht man eine Frau mit einer kleinen Oinochoe, die die Szene beschließt und als Briseis zu benennen ist.

²⁹² B. Lullies, *AntK* 7, 1964, 82 ff. Anm. 1 nennt unter den ersten Bildern eine Tyrrenische Amphora in Louvre E 843: ABV 95, 7; Lullies a. O. Taf. 28, 3. 4.

²⁹³ Nach W. Basista, *Boreas* 2, 1979, 35 f. versuchen die Künstler der archaischen Zeit Neuerungen hinzuzufügen, die ihrer Zeit angepasst sind und die Eigenständigkeit des Bildes hervorheben, die aber auch die literarischen Motive in ihren Bildern verständlich machen.

²⁹⁴ Spiegelplatte, Berlin, SMPK 8099: G. Bruns, *Antike Bronzen* (1947) 15 Abb. 7; Schefold *SB I* 321 Abb. 355; LIMC, Achilleus 148 Nr. 642 Taf. 121. Schildband, *Olympia, Mus. B* 1896: Kunze, *Schildbänder* Taf. 45 XVII d.

²⁹⁵ Ein Vertreter dieses Schemas ist die Hydria, Schweiz, Privatbesitz; Beazley, *Paralipomena* 32, 1 bis; VL³ 464, 8; K. Schauenburg, *BJb* 161, 1961, 225 Taf. 47, 1-3.

²⁹⁶ Mit flehend zu Achilleus erhobenen Händen erscheint Priamos auch auf einer Lekythos in Athen NM 486: Collignon/Couve 286 f. Nr. 889; L. Pollak, *AM* 23, 1898, 169 ff. Taf. 4; CVA Athen (1) III H g Taf. 7, 4-5.

²⁹⁷ Der Edinburgh-Maler weicht von der traditionellen Darstellung der Leiche Hektors, die immer nackt gezeigt wird.

²⁹⁸ Bei Homer hieß der Begleiter Priamos' *Idaios*, der für gewöhnlich alt dargestellt wird (*Hom. Il.* XXIV 325). *Idaios*, der als Wagenlenker des Priamos fungierte, ist nur auf wenigen Darstellungen aus der römischen Zeit und immer in Verbindung mit dem Wagen zu sehen. Dazu: LIMC V (1990) 639-642 Taf. 434-435 s. v. *Idaios* (Kossatz-Deissmann).

Aias trägt Achilleus Leiche

Nach dem Tod des Achilleus gab es einen blutigen Kampf um seine Leiche. Aias gelang es, den toten Körper ins Lager der Griechen zurückzubringen. Eine ausführliche Schilderung enthielt das nicht erhaltene Epos "Aithiopsis".²⁹⁹

Wie auch bei vielen anderen Ereignissen der epischen Zeit mit mythologischem Charakter läßt sich das Thema mit Hilfe bildlicher Darstellungen erfassen, und so kann eine ausführliche Vorstellung der sagenhaften Erzählung gewonnen werden. Ikonographisch lassen sich die Bilder bis zum 8. Jahrhundert zurückverfolgen, wobei die erste Darstellung, die inschriftlich gesichert ist, aus dem 2. Viertel des 6. Jahrhunderts stammt.³⁰⁰

Auf attischen Vasen ist das Thema sehr häufig dargestellt, und Exekias prägte das Schema, das die späteren Maler beeinflusst hat.³⁰¹

Das gleiche Schema verfolgt der Edinburgh-Maler auf seiner Halsamphora der Sammlung Kanellopoulos (Nr. 71). Kompositionell stellt er das Bild in einer neuen Version dar. Aias ist mit der Leiche des Achilleus in einer Bewegungsrichtung nach rechts von Kriegerern umrahmt, wahrscheinlich um die Schwierigkeit der Bergung der Leiche und den vorausgegangenen Kampf zu verdeutlichen.³⁰²

²⁹⁹ W. Kullmann, Die Quellen der Ilias. Troischer Sagenkreis, Hermes-Einzelschrift-en 14, 1960, 80-81, 327-330.

³⁰⁰ Zu den ersten Darstellungen zählen: Tonpinax in Samos, Mus. T 416; Hampe, Sagenbilder 72 Abb. 31 Taf 34; Fittschen, Sagendarstellungen 179 SB 88; D. Ohly, AM 66, 1941, 8. 35 Taf. 11. Bronzenes Schildbandrelief, Olympia B 1921. B 1687. B 1911; Kunze, Schildbänder 151-154 Taf. 37. 38; Fittschen, Sagendarstellungen 180 SB 92; Schefold SB I 145 Abb. 147 a-b. Über die Deutung der frühen Darstellungen gibt es aufgrund der Beispiele, die dem gleichen Bildtypus entsprechen, Einstimmigkeit. Die sog. Françoisvase trägt die erste Darstellung, die das Thema inschriftlich sichert: Volutenkrater, Florenz, Arch. Mus. 4209; ABV 76, 1; B. Schweizer, Die Antike 14, 1938, 63 Abb. 14; Schefold SB I 326 Abb. 365; Simon, (1981) 69 Taf. 51; LIMC, Achilleus 188 Nr. 873 Taf. 141.

³⁰¹ Exekias hat das Thema auf zwei Vasen gestaltet: Bauchamphora, Berlin, SMPK F 1718; ABV 144, 5; W. Technau, Exekias (1936) 11. 22 Nr. 16 Taf. 3 a; Schefold SB II 249 Abb. 334. Amphora, München, Staatl. Antikensammlungen 1470; ABV 144, 6; CVA München (7) Taf. 351-352; LIMC, Achilleus 189 Nr. 876 Taf. 141 (Die Amphora hat auf beiden Seiten die gleiche Darstellung).

³⁰² Dieses Schema zeigt eine Bauchamphora in Melbourne, Nat. Gall. 1729/4; Beazley, Paralipomena 58, 4; A. D. Trendall, The Felton Greek Vases in the National Gallery of Victoria (1958) 8-10 Taf. 5a, 6a-b; ders. Greek Vases in the Felton Collection (1968) 6

Die Bergung von Achilleus' Leiche inmitten einer sich nach links bewegendem Kampfszene ist auf einer Lekythos in Athen zu sehen (**Nr. 72**). Das Bild zeigt auf der linken Seite vor dem Aias mit der Leiche des Achilleus zwei Krieger, von denen einer bereits gefallen ist und auf dem Boden liegt. Rechts befindet sich ein Krieger, der sorgenvoll nach hinten schaut und seine Lanze zur Verteidigung bereit hält. Auf diese Weise wird der blutige Kampf zur Rettung des Leichnams eindrucksvoll dargestellt.³⁰³

Der Streit um Achilleus' Waffen

Nach Achilleus' Tod brach zwischen Odysseus und Aias der Streit um seine Waffen aus.³⁰⁴

Der Edinburgh-Maler widmete sich in seinen Darstellungen auch diesem Thema. Zwei seiner Lekythen zeigen ein fast identisches Schema. (**Nr. 74, 76**) Agamemnon in der Mitte trennt die beiden, die mit Schwertern bewaffnet aufeinander losgehen. Je zwei Männer halten die Streitenden fest.³⁰⁵

Die Lekythos in Leiden (**Nr. 75**) zeigt das gleiche Motiv, nur mit der Ausnahme, dass die Helden unbärtig dargestellt sind.

Abb. 5. Nach Schefold SB II 250, der Götter in der Darstellung erkennt, versucht der Maler hier den göttlichen Ursprung des Achilleus mit dessen Tod zu verbinden, da dieser von Apollons Zorn bestimmt und so ebenfalls eine Folge göttlicher Absicht ist.

³⁰³ Kampfdarstellungen aus Heldensagen treten am Ende des 6. Jahrhunderts auf und zeigen damit die Vorliebe solcher Szenen; vgl. Hydria, München, Staatl. Antikensammlungen 1712; ABV 362, 34; Schefold SB II 250; LIMC, Achilleus 189 Nr. 878. Lekythos, Baden, Privatbesitz; ABV 378, 261; H. Bloesch, Antike Kunst in der Schweiz (1943) 57 ff. Nr. 12.167 f. Taf. 28-29.

³⁰⁴ Das Thema war in der kleinen Ilias überliefert.

Die Ikonographie zeigt verschiedene Variationen über den Ablauf des Streits. Das Hauptschema zeigt die Streitenden, die bewaffnet aufeinander losgehen, und in der Mitte Agamemnon, der sie als Schlichter trennt. Zu den verschiedenen Schemata bei Brommer, Odysseus (1983) 35 f. und LIMC I (1981) 325 f. s. v. Aias I (Touche-feu).

³⁰⁵ Vgl. Hydria, London, BM B 327; ABV 355; CVA London, BM (6) III He Taf. 86, 3. Oinochoe, Paris, Louvre F 340; ABV 176; Haspels, ABL 61; LIMC I (1981) 326 Nr. 77 Taf. 241 s. v. Aias I (Touche-feu). Das Lekythosfragment in Prag (**Nr. 77**) könnte auch diesem Typus angehören; Nach Beazley, ABV 476, 6 erinnert die Szene an das Schema, das die Lekythen **Nr. 74, 75, 76** darstellen; aufgrund der Komposition und der Bewegungsrichtung der Figuren kann das erhaltene Fragment aber nicht dem gleichen Themenkreis zugerechnet werden.

Die Lekythos in Basel (**Nr. 78**) zeigt eine vereinfachte Version dieses Schemas. Odysseus und Aias gehen als Hopliten dargestellt mit Speeren drohend aufeinander los. In der Mitte zwischen ihnen befindet sich wieder Agamemnon als Schlichter, der die beiden zu trennen versucht.

Aias und Kassandra

Eine Episode der Iliupersis schilderte die Brutalität des Krieges. Kassandra, die Tochter des Priamos, verfolgt von Aias dem Lokrer, flüchtet zum Palladion und sucht Schutz bei der Göttin Athena. Aias reißt sie mit Gewalt von der Kultstatue der Athena, an der sie sich festklammert, woraufhin die Statue vom Sockel stürzt. Dadurch wird Aias zum Frevler und setzt sich Athenas Zorn aus.³⁰⁶

Bildliche Darstellungen dieser Episode erscheinen seit Beginn des 6. Jahrhunderts. Sie kommen auf Schildbandreliefs vor und vor allem auf attischen Vasen. Sie zeugen somit vom hohen Interesse an dem Thema.³⁰⁷

Die Schildbänder zeigen eine einheitliche Konzeption mit einer konventionellen Dreifigurenkomposition. Aias packt die kniende, relativ klein proportionierte Kassandra am Arm und versucht, sie mit sich zu

³⁰⁶ Diese Episode aus Arktinos' Iliupersis ist durch Proklos überliefert und auch von späteren Autoren wiedergegeben worden. M. Davies, *Procli Iliupersidos Enarratio*, EpGF 62; Apoll. Epit. V 22; Die voneinander abweichenden literarischen Überlieferungen in den verschiedenen Zeitabschnitten stellt D. Neblung, *Die Gestalt der Kassandra in der antiken Literatur* (1997) 8. 13 f. 141. 203 f. dar. Die Unterschiede der Episode in der antiken Überlieferung und die Problematik ihres Verlaufs bei W. Rüstes, *ZPE* 69, 1987, 1-8.

³⁰⁷ Das Thema tritt gleichzeitig mit der Wiederbelebung und Verbreitung der panathenäischen Feste auf, und dokumentiert eindrucksvoll die Absicht, den Glauben an Athenas Macht und die Wichtigkeit ihres Kultes durch das Aufgreifen geeigneter mythologischer Themen zu festigen. In der Perserkriegszeit wurde diese Episode als Zeugnis für die Brutalität des Krieges und ihre Auswirkungen auf die Gesellschaft benutzt. Dazu: J. B. Connelly, *Narrative and Image in Attic Vase Painting. Ajax and Kassandra at the Trojan Palladion*, in: P. J. Holliday, *Narrative and Event in Ancient Art* (1993) 120. Außerdem wird die Episode des Konflikts Aias-Athena mit dem Frevel des Megakles bei der Ermordung Kylon und seiner Männer in Verbindung gebracht, die im Tempel Athenas auf der Akropolis Asyl suchten; Herod. V 71; Connelly 108 f.

ziehen.³⁰⁸ Ihm gegenüber sieht man das Kultbild der Athena, deren erhobene Lanze sich eindeutig gegen Aias richtet.³⁰⁹

Die attischen Vasen geben das Thema ähnlich wieder. Die drei Hauptfiguren in der Mitte der Komposition stellen das Ereignis dar. Die Variationen beschränken sich auf kleine Details und die Einführung von zusätzlichen Personen. Athenas Haltung hat sich vom Statuenhaften gelöst, wodurch die aktivere Rolle der Göttin als Gegnerin des Aias betont wird.³¹⁰

Das Bild auf der Lekythos in Gela (**Nr. 80**) zeigt das gleiche Schema. In dieser stark dramatisierten Darstellung der Sage dringt Aias mit weitem Schritt und gezücktem Schwert von links in das Heiligtum der Athena ein. In der Mitte der Komposition sieht man Cassandra mit ausgestreckten Armen, die versucht, mit der linken Hand Athenas Schild zu berühren und mit der Rechten Aias abzuwehren.³¹¹ Hinter Aias befindet sich ein alter Mann mit einem Zepter, wohl Priamos. Er hat eine Hand zum Kopf hin erhoben, wodurch zum Ausdruck gebracht wird, dass er das Schicksal seiner

³⁰⁸ Cassandra wird mit verkleinerten Proportionen – Aias und Athena untergeordnet – wie ein Kind dargestellt, in verschiedenen Bewegungsrichtungen, meistens unter Athenas Schild; Vgl. Amphora, Genf, Mus. d' Art et d' Hist. HR 84; J. Chamay/D. v. Bothmer, *AntK* 30, 1987, 58 ff. Taf 7, 1, 5. 8, 1; LIMC, Cassandra I 961 Nr. 63 Taf. 675. Halsamphora, Würzburg, Martin-von-Wagner Mus. L 249; ABV 296, 10; Beazley, *Paralipomena* 128; LIMC I (1981) 340 Nr. 23 Taf. 255 s. v. Aias II (Touchfeu); VL³ 382, 5; Langlotz (1932) 46 Nr. 249; E. Simon, *Führer durch die Antikenabteilung des Martin-von-Wagner Museums der Universität Würzburg* (1975) 105. Sie wird aber auch als erwachsene junge Frau dargestellt; vgl. Amphora, New York, MMA 41.162.143; ABV 134, 25; Beazley, *Paralipomena* 55; CVA New York, MMA (3) III H Taf. 14.

³⁰⁹ Die älteste Darstellung befindet sich auf einem Schildband in Olympia, Museum B 1801; Kunze, *Schildbänder* 161 Taf. 7 Ie; Schefold SB I 332 Abb. 375; LIMC I (1981) 342 Nr. 48 mit Abb. s. v. Aias II (Touchfeu); LIMC, Cassandra I 961 Nr. 48 Taf. 673. Andere Schildbänder in Olympia, Museum: B 975: Kunze, *Schildbänder XXIXg* Taf. 56; LIMC, Cassandra I 961 Nr. 50 Taf. 674. B 2191: Kunze, *Schildbänder Beil.* 12, 2 L bis a-68 bis; LIMC, Cassandra I 961 Nr. 54 Taf. 674.

³¹⁰ Das Modell für die figurative Gestaltung Athenas ist auf Gigantomachiedarstellungen zu suchen. Früheste Bilder zeigen sie gemäß des vorgeprägten "Palladion-Typus", der auf den Schildbändern zu finden ist. Mit nebeneinandergesetzten Füßen erscheint die Göttin hier als ruhiges Standbild ihrer selbst. Den später auftretenden "Promachos-Typus" hingegen kennzeichnet eine aktivere Haltung und verweist auf das Vorstellungsbild der streitenden Athena, das in der archaischen Zeit entstanden ist. Anders beurteilt das W. Oenbrink, *Das Bild im Bilde* (1997) 38 f., der den "Promachos-Typus" als eine Entwicklung des Palladion-Typus ansieht.

³¹¹ Wie Connelly a. O. 103 ff. zurecht meint, spielen bei der Darstellung Kassandras kompositionelle Faktoren eine große Rolle, so dass in der Ikonographie ihr Bild sehr stark variiert. Es darf beispielsweise angenommen werden, dass bezüglich der hier besprochenen Episode der Konflikt zwischen Aias und Athena größere Bedeutung hat, als der Konflikt zwischen Aias und Cassandra.

Tochter, das er machtlos mit ansehen muß, beklagt. Die Szene schließt rechts hinter dem Altar das Bild der Athena Promachos ab.³¹²

Athenas Eingreifen wird durch eine Schlange verdeutlicht, die in der Mitte des Bildes Aias angreift. Diese Darstellung, zu der sich keine Parallele in der Ikonographie findet, scheint eine Neuerung des Edinburgh-Malers zu sein, da Athena mit der Schlange verbunden ist und Athenas autochthonen Charakter zeigt. Dadurch werden dem alten Sagenschema nicht nur neue Elemente hinzugefügt, sondern so wird auch die Dramatisierung der Episode weiter vorangetrieben.³¹³

Priamos' Tod

Der Tod des Priamos wird ebenfalls in einem konventionellen Schema dargestellt. Auf einer Lekythos im British Museum (**Nr. 81**) sieht man die Episode nach dem Schema aufgebaut, das die attischen Maler am Ende des 6. Jahrhunderts angewendet haben.³¹⁴ In der Mitte des Bildes stößt Neoptolemos seinen Speer in die linke Bauchseite des Priamos, der auf einem Altar sitzt und seine Hände in einer Abwehrhaltung gegen seinen

³¹² Der Altar neben der Göttin dient der Bestimmung des Ortes; sakraler Raum und Empfänger des Opfers werden hier in einem Bild verbunden dargestellt; K. Stähler, *Heroen und Götter der Griechen* (1980) 35. Die Darstellung des Altars in den Verbildlichungen der Aias-Kassandra Episode ist bereits durch ein Bronzerelief aus dem 2. Viertel des 6. Jahrhunderts in Olympia belegt; B 1654; Kunze, *Schildbänder* 10 Nr. IV b Taf. 18.

³¹³ Die Schlange, die im CVA Gela (3) III H 8 als Erichthonios bezeichnet wird, wird in LIMC IV (1985) 936 Nr. 47 s. v. Erechtheus (Kron) und von E. Grabow, *Schlangenbilder in der griechischen schwarzfigurigen Vasenkunst* (1998) 140 f. anders interpretiert: Sie vertreten die Ansicht, die Schlange sei bei dieser Darstellung eine Art Wächterschlange, die den Tempel vor Eindringlingen schützt, und nicht die Burgschlange der Athena Polias, die schon Herod. VIII 41 überliefert hat. Die Schlange als Wächter eines Heiligtums findet sich schon in der Il. II 723 in der Erzählung von Philoktets Schicksal und taucht auf, als er in das Heiligtum der Nympe Chryse eindringt.

³¹⁴ Die attischen Bilder entstanden nach zwei Hauptschemata. Die Ermordung des Priamos auf dem Altar des Zeus Herkeios allein und die Verbindung des Todes des Priamos mit dem des Astyanax. Das erste Schema erscheint auf einem Reliefpithos in Boston, MFA 99.505; Schefold SB I 150 Abb. 153; Hampe, *Sagenbilder* 71 Taf. 38. Zu den ersten attischen Bildern des zweiten Schemas gehört eine Lekythos in Syrakus, *Nat. Mus.* 21894; P. Ossi, *MonAnt* 17, 1906, 220-224 Abb. 114; Beazley, *Paralipomena* 201; Haspels, *ABL* 15; Schefold SB I 334 Abb. 380; E. H. T. Brann, *AntK* 2, 1959 Taf. 56, 4; LIMC II (1984) 931 Nr. 7 Taf. 682 s. v. Astyanax I (Touchefeu).

Mörder erhebt. Rechts hinter Priamos steht Hekabe, die dem Geschehen hilflos zuschaut. Ihre linke Hand liegt auf der Schulter ihres Gemahls, die Rechte hat sie in einem Klagegestus zum Kopf geführt. Hinter Neoptolemos befindet sich – als kompositionelle Gegenfigur zu Hekabe – eine weibliche Gestalt, die sich aus der Szene entfernt. Die Szene beschließt auf beiden Seiten je ein Krieger.³¹⁵

Das zweite Schema, das in der Ikonographie eine besondere Stellung gewonnen hat, verbindet die Ermordung des Priamos mit der des Astyanax. Dadurch wird die Schändlichkeit der Freveltat des Neoptolemos unterstrichen.³¹⁶ Die Lekythos des Edinburgh-Maler in Padula (**Nr. 82**) zeigt dieses Schema.³¹⁷

Aineas' Flucht

Die Flucht des Aineas aus Troja wurde in nur einem ikonographischen Schema vorgeführt, das selten variiert wurde.³¹⁸

³¹⁵ Der tragische Moment der Ermordung des Priamos wird durch die klagenden weiblichen Figuren stärker zum Ausdruck gebracht. Vgl. Hydria, Würzburg, Martin-von-Wagner Mus. L 311; ABV 362, 35; Beazley, Addenda² 96; Langlotz (1932) 58 Taf. 88; Schefold SB II 257 Abb. 344; LIMC VII (1994) 517 Nr. 93 Taf. 406 s. v. Priamos (Neils).

³¹⁶ Die Gründe dieser Verbindung könnten vor allem in der Vorliebe der Maler liegen, in ihren Bildern mehrere Episoden der epischen Sage darzustellen, um sowohl den mythologischen als auch den moralischen Gesichtspunkt anzudeuten; dazu M. I. Wiencke, *AJA* 58, 1954, 293 ff. Dagegen argumentiert Ch. Dugas, *AntCl* 6, 1937, 23 f. der die Verschmelzung der Astyanax-Sage mit dem Tod des Priamos für eine rein ikonographische Erfindung hält, die keine Stütze in der literarischen Überlieferung finde. In diesem Zusammenhang empfiehlt er, nicht die Bedeutung eines Kraters aus dem Louvre zu unterschätzen, auf dem zuerst eine Verschmelzung zweier epischer Sagen in einem Bild beobachtet werden könne; Krater, Paris, Louvre E 638; Pottier, *Vases Louvre* I 57 ff. Taf. 50.

³¹⁷ Non vidi. Die Beschreibung der Darstellung ist mir daher nur durch das Beazley Archiv bekannt.

³¹⁸ Die Darstellung von Aeneas' Flucht ist im 2. Viertel des 6. Jh. entstanden. Zu den ersten Bildern gehört ein Amphorafragment des Exekias in Calabria, *Nat. Mus.* 12886; Beazley, *Paralipomena* 61; VL³ 388, 41; LIMV I (1981) 386 Nr. 59 Taf. 300 s. v. Aineias (Canciani). Das Hauptschema mit Aeneas und Anchises bleibt unverändert, nur die Begleitpersonen variieren die Szene. Meistens ist es auch nicht möglich, die Figuren zu benennen, nur aus dem gesamten Kontext dieser Episode können sie benennbar werden; K. Schauenburg, *Gymnasium* 67, 1960, 182 f.

Die Lekythos in Syrakus (**Nr. 83**) repräsentiert den ikonographischen Haupttypus. Aeneas, der voll bewaffnet ist, trägt seinen Vater Anchises auf seinen Schultern nach rechts. Die Szene begleiten zwei Frauen und ein Jüngling. Mit den Frauen könnten Aeneas Frau Eurydike und seine Mutter Aphrodite gemeint sein.³¹⁹

Odysseus und die Sirenen

Bei der Heimfahrt kommt Odysseus zur Insel der Sirenen, die bezaubernd singen. Kirke rät ihm, die Ohren der Gefährten mit Wachs zu verschließen und sich an den Mast des Schiffes binden zu lassen.³²⁰

Die Lekythos in Athen (**Nr. 84**) zeigt Odysseus an einen säulenförmigen Mast gebunden. Rechts und links spielen zwei Sirenen Musikinstrumente. Sie sind mit Chitonen bekleidet und stehen auf Felsen, die Bemata andeuten. Die linke mit Sichelflügeln spielt eine Lyra, die rechte mit Vogelflügeln Auloi.³²¹

Zwei Delphine springen über das Wasser und versetzen die Szene aufs Meer. Das Schiff und die Gefährten des Odysseus fehlen. Dadurch wird die Absicht des Malers deutlich, die Wirkung der musizierenden Sirenen in den

³¹⁹ Das Fehlen des Askanios zeigt, dass die Darstellung einem vorgegebenen Bildschema entspricht, das häufig in der Bildikonographie auftritt und den dramatischen Moment des Auszugs charakterisiert: K. Stähler, *Boreas* 1, 1978, 190.

³²⁰ Hom. Od. XII 38f. 168 f.

Bildliche Darstellungen sind sehr selten. Sie beginnen im 6. Jahrhundert und zeigen Abweichungen von der homerischen Version. Zu der ersten Darstellung gehört ein Aryballos in Basel, *Antikenmus.* BS 425; CVA Basel (1) Taf. 11, 12. 13; Schefold SB II 286 Abb. 360; E. Berger, *AntK* 10 (1967) 68 Nr. 11; H. Gropengiesser, AA 1977, 600 Abb. 25. Aryballos, Boston, MFA 1901.8100; Brommer, *Odysseus* (1983) 84 Abb. 40; O. Touchefeu-Meynier, *Thèmes Odysseens dans l'art antique* (1968) Nr. 245 Taf. 23, 2. Oinochoe, Berlin, SMPK 1993.216; Brommer, *Odysseus* (1983) 84 Taf. 34; B. Andreae, *Odysseus. Mythos und Erinnerung.* Kat. München Ausstellung (1999) Nr. 117 mit Taf.; LIMC VI (1992) 962 Nr. 152 Taf. 632 s. v. *Odysseus* (Touchefeu-Meynier).

³²¹ Die gleichen Instrumente spielen zwei Sirenen auf einer Oinochoe in London, *Kunsthandel*; Beazley, *Paralipomena* 183, 22; Beazley, *Addenda* 110; Brommer, *Odysseus* (1983) 84 Taf. 33 a; Touchefeu-Meynier a. O. Nr. 247 Taf. 23, 3-4; Boardman, *SfVA* Abb. 286.

Mittelpunkt zu stellen. Einerseits wird in der Odysseus-Sage die magische Kraft angedeutet, die Musikinstrumente ebenso besitzen wie der Gesang. Auf der anderen Seite werden die Sirenen in ihrem dämonischen Charakter näher bestimmt, indem gezeigt wird, wie sie aufgrund ihrer besonderen Talente und Fähigkeiten die Musik einzusetzen wissen.³²²

Das Parisurteil

Der am meisten vertretene Bildtypus, der diese Sage verbildlicht, ist der Zug der drei Göttinnen, die von Hermes geleitet werden.^{322a} Diesen Typus verwendet auch der Edinburgh-Maler für seine Darstellungen.

Auf der B-Seite der Bauchamphora in Brüssel (**Nr. 51**) wird ein nach rechts laufender Fries, in dem Hera, Athena und Aphrodite dem Hermes folgen, dargestellt. Auf der Lekythos in Tarent (**Nr. 86**) befindet sich der Zug schon vor Paris, der sitzend mit Zepter dargestellt wird.^{322b} Die Szene der Bauchamphora, die charakteristisch für die Bildwiedergabe dieser Zeit ist, füllt kompakter die gesamte Bildfläche des Gefäßes aus, auf der Lekythos dagegen werden zwischen den Figuren große Zwischenräume geschaffen, somit wirken die Figuren isolierter und eigenständiger.

³²² E. Hofstetter, Sirenen im archaischen und klassischen Griechenland (1990) 118 f. Die verzaubernde Kraft der musizierenden Sirene zeigt ausdrucksvoller eine Lekythos in San Antonio, Mus. of Art 86.134.54; W. Hornbostel, Aus Gräbern und Heiligtümern. Die Antikensammlung Walter Kropatschek, Kat. Hamburg (1980) 108 Nr. 64 mit Abb.; A. Greifenhagen, AA 1978, 529 Nr. 32; MuM Auktion Basel 63 (29.06.1983) 19 Nr. 36 Taf, 17; H. A. Shapiro, Greek Vases in the San Antonio Museum of Art (1995) 124 f. Nr. 62 mit Abb.

^{322a} Bei Chr. Clairmont, Das Parisurteil in der antiken Kunst, 1951 werden alle Darstellungen gesammelt und den verschiedenen Typen zugeordnet.

Nach K. Reinhardt, Das Parisurteil 1938, 16 ff. liegt dem Parisurteil eine uralte Sage zugrunde und verdeutlicht, dass die Begünstigung eines Gottes, den Menschen zum Verhängnis werden kann.

^{322b} Dieser Darstellung-Typus ist dem Edinburgh-Maler sehr vertraut. In sehr vielen seiner Bilder verwendet er den nach rechts umlaufenden Fries, meist in vierfigurer Komposition. Dem gleichen Typus müssen auch die Darstellungen auf dem fragmentarisch erhaltenen Ständer in der Athener Agora (**Nr. 85**) sowie auf der Lekythos in Basel (**Nr. 87**) zugeordnet werden.

IV. 1. 4. Darstellungen aus der Götterwelt

IV. 1. 4. 1. Athena

Gigantomachie

Die große Zahl von Bildern, die Athena als einzige Gottheit im Kampf mit mehreren Giganten darstellen, deutet auf ihre Verehrung als siegreiche Göttin.³²³

Die entstandenen Schemata folgen einer Grundform, die aus Kampfdarstellungen entwickelt wurden.³²⁴ In einem Schema kämpft sie allein gegen einen Giganten, der in die Knie gebrochen ist. Die Darstellungen einer Pelike in Syrakus (**Nr. 88**), einer Halsamphora aus dem Vatikan (**Nr. 89**), einer Pelike in Rhodos (**Nr. 90**), einer Halsamphora in München (**Nr. 91**) und einer Halsamphora der Parrish Sammlung (**Nr. 92**) zeigen ein einheitliches Motiv ohne große Variationen. Auf beiden Seiten der Halsamphora im Vatikan greift sie den in die Knie gebrochenen Giganten an, auf der A- Seite ist er mit einem Schild ausgerüstet, auf der anderen mit ausgestreckter linker Hand zu Abwehr. Auf der Pelike in Rhodos versucht der Gigant, sich mit seinem Schild zu schützen.³²⁵

Eine Halsamphora in Würzburg (**Nr. 93**) zeigt ein Dreifigureschema, das aus Darstellungen von zwei Kämpfern über einem Gefallenen entwickelt wurde. Hinter dem gestürzten Giganten, der sich mit seinem Schild zu

³²³ Sie greift mit der Lanze in der rechten Hand an, die ausgestreckte Linke hält dabei den Schild oder trägt die Aegis. Dazu: Vian (1951) 36 ff.; LIMC, Gigantes 222 ff.; Shapiro, *Art and Cult* 38 ff.

³²⁴ Zu den Kampfdarstellungen: I. Mennenga, *Untersuchungen zu Komposition und Deutung homerischer Zweikampfszenen in der griechische Vasenmalerei* (1976); Ch. Ellinghaus, *Aristokratische Leitbilder. Demokratische Leitbilder. Kampfdarstellungen auf athenischen Vasen in archaischer und frühklassischer Zeit* (1997). Vgl. Lekythos, New York, MMA 07. 286. 68; ABV 522; Beazley, *Paralipomena* 260; Haspels, *ABL* 149, 2 Taf. 45, 4; LIMC, Gigantes 222 Nr. 202 Taf. 127; Vian (1951) 48 Nr. 157 Taf. 30.

³²⁵ Dieses Schema begegnet meistens auf kleinformatigen Vasen mit wenig Fläche; vgl. Amphora, Paris, Louvre C 10608; ABV 339, 2; Beazley, *Paralipomena* 151; LIMC, Gigantes 223 Nr. 227 b Taf. 129. Olpe, Paris, Louvre F 335; LIMC, Gigantes 224 Nr. 250 Taf. 131.

schützen sucht, steht ein weiterer zum Einsatz bereit. Dem gleichen Schema folgen eine Lekythos im New Yorker Kunsthandel (**Nr. 94**), wo der Gefallene sich in Fluchtstellung von Athena abgewandt hat, und eine Amphora in Frankfurt (**Nr. 95**). Aufgrund der Proportionierung des Bildfeldes wird in beiden Darstellungen eine weitere Kampfgruppe hinzugefügt, im Falle der Lekythos kämpft Ares mit einem geflügelten Helm gegen einen Giganten,³²⁶ bei der Frankfurter Amphora kämpft eine weibliche Figur, die der Athena in der Dreiergruppe ähnelt, ebenfalls mit einem Giganten.³²⁷

Eine Lekythos in Palermo (**Nr. 96**) und eine in Syrakus (**Nr. 97**) stellen das Dreierkampfschema in einer anderen Komposition dar. Die Figur des zweiten Giganten befindet sich hinter Athena. Bei der Lekythos in Syrakus eilt er zur Hilfe und schaut besorgt nach hinten.³²⁸ Bei der Lekythos in Palermo steht der Gigant mit erhobener Lanze angriffsbereit direkt hinter Athena. Dadurch wird die Möglichkeit zur Flucht des Giganten begründet.³²⁹

Auf der Halsamphora in Havana (**Nr. 98**) geht Athena in einem Wagen gegen einen Giganten vor, ein Schema, das am letzten Viertel des 6.

³²⁶ Ares' geflügelter Helm ist wahrscheinlich eine Neuerung des Edinburgh-Malers, die keine Parallele in der Ikonographie findet. Ares ist mehrmals mit Athena beim Gigantenkampf dargestellt; vgl. Lekanisfrgt., Oxford, Ashmolean Mus. 1929; CVA Oxford (2) III H Taf. 2, 5; Vian (1951) 46 Nr. 148 Taf. 28. Amphora, Madrid, Arch. Nat. Mus. 10. 925; CVA Madrid (1) III H d Taf. 2, 1 b; J. D. Beazley, BSA 32, 1931/32, 17 Nr. 3.

³²⁷ Eine ähnliche Darstellung zeigt das Schulterbild einer Hydria in London, BM B 338; ABV 366, 72; Beazley, Addenda 47; Vian (1951) 55 Nr. 196 Taf. 30; CVA London, BM (6) III H e Taf. 93, 4; N. Yalouris, AJA 84, 1980, Taf. 38, 5; LIMC, Gigantes 223 Nr. 232 Taf. 129.

³²⁸ Die Figur des Giganten hinter Athena ist nicht mit einer direkten Attacke auf die Göttin in Verbindung zu bringen. Seine Stellung läßt vermuten, dass er einer anderen Gruppe von Kämpfenden angehört, die vom Maler aus kompositionellen Gründen in die Szene eingefügt wurde, um die Bildfläche zu füllen.

³²⁹ K. Stähler, Zur Rekonstruktion und Datierung des Gigantomachiegiebels von der Akropolis. Festschrift H. E. Stier (1972) 92; Dieser Typus begegnet meistens auf Lekythen aufgrund der breiten Proportionen des Bildfeldes. Vgl. Halsamphora, New York, MMA 06.1021.78; CVA New York, MMA (4) III H Taf. 37, 1; LIMC, Gigantes 221 Nr. 189 Taf. 126. Amphora, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Mus. AT 218; ABV 339, 1; Beazley, Paralipomena 151; CVA Braunschweig (1) Taf. 8, 1.

Jahrhunderts erscheint, wo sie zusammen mit Herakles auf dem Wagen steht.³³⁰

Athena auf dem Wagen

Eine besondere ikonographische Stellung nimmt das Bild der Athena ein, die einen Wagen besteigt oder sich schon auf ihm befindet. Oft wird sie in solchen Darstellungen beim Aufbruch gezeigt, wobei sie von anderen Gottheiten begleitet wird.³³¹

Das Motiv, das Athena selbst auf dem Wagen zeigt und das von der Einführung des Herakles in den Olymp übernommen wurde, erscheint häufig in der späarchaischen Zeit und bekommt einen besonderen ikonographischen Stellenwert. In der Regel begleiten sie bestimmte Gottheiten: ständiger Begleiter ist Apollon, der seine Kithara spielt; Dionysos oder eine andere benennbare oder unbenennbare Gottheit reichern die Darstellung an und stehen Apollon in der Mitte des Bildes gegenüber. Der ebenfalls häufig dargestellte Hermes erhält Platz vor dem Gespann, wodurch seine traditionelle Rolle als Weggeleiter deutlich hervorgehoben wird. Oft rückt er aber auch in die Mitte des Bildes, wobei am Rande eine andere Gestalt erscheint.³³²

Die Namensvase des Malers in Edinburgh (**Nr. 99**) zeigt eine Variante, die ihm zu verdanken ist. Die Position des Hermes in der Bildmitte nimmt hier

³³⁰ Vgl. Halsamphora, Vatikan, Greg. Etr. Mus. 381; ABV 671, 714; Albizzati (1924/39) 168 f. Taf. 53; LIMC, Gigantes 219 Nr. 155 Taf. 124.

³³¹ Die Bedeutung der Versammlung von Göttern um das Gespann einer anderen Gottheit erschließt sich meist nicht durch den zugrundeliegenden Mythos. Veranschaulicht wird nämlich nicht ein tragendes Element der Erzählung, sondern vielmehr der direkte Bezug, den eine Gottheit zu Wagen oder Gespann hat. Allgemein über das Pferd im Totenglauben bei L. Malten, *JdI* 29, 1914, 179-255. Im Falle von Athena bezieht sich das von ihr bestiegene Gefährt auf ihre kriegerische Eigenschaft, da es die Geschwindigkeit und Allpräsenz der Göttin zum Ausdruck bringt. Daneben ist auch Athenas alte Verbindung mit den Pferden zu berücksichtigen: sie wurde „Ἰππία“ genannt - nicht um sie durch eine bestimmte Verbindung zu diesen Tieren zu charakterisieren, sondern weil sie ursprünglich mit dem Pferd identifiziert wurde. Über Athena und Pferdegespann E. P. Manakidou, ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΜΕ ΑΡΜΑΤΑ (8ος – 5ος αι. π. Χ.) ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥΣ (1994) 136-141.

³³² Vgl. Amphora, London, BM B 203; ABV 274, 131; CVA London, BM (3) III H e Taf. 42, 2 a. Halsamphora, Paris, Louvre F 233; CVA Paris, Louvre (4) III H e Taf. 45, 1. Mit Hermes in der Mitte des Bildes vgl. Halsamphora, Boston, MFA 23. 210; ABV 340, 2; CVA Boston, MFA (1) III H Taf. 46, 1: Eine Hydria in Cambridge zeigt anstelle von Hermes eine andere weibliche Gottheit; Cambridge, Fitzwilliam Mus. GR 35. 1864; ABV 364, 52; CVA Cambridge (1) III H e Taf. 16, 1.

eine Apollon gegenüberstehende weibliche Figur ein, deren Gestalt Athena andeutet. Die Göttin wird hier einmal auf dem Wagen und ein zweites Mal vor dem Viergespann mit Lanze und Kranz in ihren Händen und dem Schild zu ihren Füßen dargestellt.³³³

Aufgrund der Verdoppelung der Athena, deren gespiegelte Gestalt der Komposition einen besonderen Rahmen verleiht, löst sich hier die Darstellung von der ikonographischen Tradition der Einführung des Herakles in den Olymp, obwohl sie eindeutig von diesem Motiv stammt. Der Maler versucht bewusst, ein altes Schema in seinem Bild umzusetzen, während er sich gleichzeitig von den überkommenen Inhalten der Bilderzählung trennt. Dadurch überwiegt im seinen Interesse das Spiel mit der Komposition, wobei eine neue Umdeutung der Szene nur durch das Bildformat des Gefäßes verwirklicht werden konnte.³³⁴

Deutlicher und wahrscheinlich älter ist das Bild einer Bauchamphora in Agrigent (**Nr. 100**), wo Athena eindeutig auf ihrem Wagen wieder von Apollon und Hermes in ähnlicher Stellung wie auf der Lekythos in Edinburgh begleitet wird. Die weibliche Figur am rechten Rand des Bildes, die diesmal nicht mit Athena identifiziert werden kann, ermöglicht es, das Motiv als Variante zu der Einführung des Herakles in den Olymp zu deuten. Diese Form entspricht der Vorliebe für bestimmte Schemata bei der Darstellung der Göttin und wird dem Geschmack der Käufer weiter angepasst.³³⁵

Dazu erscheint Athena neben dem Wagen in Begleitung von Gottheiten, Helden und nicht identifizierbaren Sterblichen. In diesem Fall ist sie in ihrer

³³³ Die Verdoppelung einer Gottheit in einem Bild hat zum Ziel, die entsprechende Potenzierung göttlicher Macht bewußt zu machen. Charakteristisch dafür ist eine Halsamphora in Mende, Mus. V 1, in der Athenas Bild beim Aufbruch eines Viergespanns in Frontansicht auf beiden Seiten dargestellt wird; ABV 307, 63; E. Böhr, *Der Schaukelmaler* (1983) 54. 112 Taf. 186 a-c.

³³⁴ Vergleich auch das folgende Kapitel (S. 143).

³³⁵ Das gleiche Motiv benutzen manche Maler, um sich auf andere inhaltliche Zusammenhänge beziehen zu können. Um sich von alten und bekannten Inhalten abzuwenden und in der Absicht, etwas anderes zu thematisieren, benennen sie diese Figuren inschriftlich, wie z. B. auf einer Amphora des Priamos-Malers in Chiusi, Arch. Nat. Mus. 1794, wo Artemis auf einem Wagen in Begleitung von Apollon und Hermes von Leto empfangen wird; ABV 330, 1; VL³ 476; CVA Chiusi (1) Taf. 17, 2. 18, 2.

Erscheinung eindeutig erkennbar, da sie als Beschützerin der wagenlenkenden Person auftritt.³³⁶

Zu diesem Darstellungsschema gehört die A-Seite einer Halsamphora in Rom (Nr. 102), auf der Athena und Hermes neben dem Wagengespann eines Kriegers, der zum Aufbruch bereit steht, zu sehen sind.³³⁷

Eine Bauchamphora in Tarquinia (Nr. 103) zeigt eine mit mehreren Personen ausgestaltete Szene. Der Wagenlenker wird von Apollon, Athena und Hermes begleitet. Der links im Bild dem Gespann folgende Dionysos und eine weibliche Figur, die diesem und dem Gefährt gegenübersteht, geben der Szene ihren Rahmen.³³⁸

Prozession zu Athena

Das Bild einer Lekythos in Athen (Nr. 104) zeigt eine Prozession zu Ehren Athenas, die an das Panathenäenfest erinnert. In einer Komposition dicht gestaffelter Personen steht am rechten Rande des Bildes eine Athena des Promachos-Typus.³³⁹ Ihr gegenüber ist ein Mann zu sehen, der Zweige in

³³⁶ Manakidou a. O. 161 ff.

³³⁷ Ihr Beistand ist in diesem Zusammenhang sehr einleuchtend; da sie doch die Schutzgöttin des aufbruchsbereiten Kriegers ist; vgl. dazu Amphora, Luzern, Kunsthandel; Beazley, *Paralipomena* 146, 8 bis; *Ars Antiqua I* (1959) 39 f. Nr. 104 Taf. 48. Amphora, Princeton, University Mus. 166; A. Greifenhagen, AA 1978, 514 Nr. 14 Taf. 25-27.

³³⁸ Solche Szenen sind ikonographisch und inhaltlich von denjenigen abhängig, die die Einführung des Herakles in den Olymp darstellen. Obwohl sie die Anonymität des Wagenlenkers wahren, lassen sie diesen doch bewußt dem Götterschützling gleichen. Es läßt sich allerdings auch vermuten, dass einige dieser Bilder in der Figur des Lenkers Mitglieder der adeligen Oberschicht zeigen, die durch solche Darstellungen als den Göttern gleich oder zumindest verwandt erkannt werden sollten. Vgl. Bauchamphora, Vatikan, Mus. 371; ABV 367, 91; Albizzati (1924/39) 161 Nr. 371 Taf. 49. Hydria, Frankfurt, Liebighaus ST V 1.; ABV 409; Beazley, *Addenda* 106; CVA Frankfurt (2) Taf. 44. 45; F. Eckstein/A. Legner, *Antike Kleinkunst im Liebighaus* (1969) Taf. 61.

³³⁹ Interessanterweise ist dieser Athena-Typus derjenige, der schon in der Mitte des 6. Jahrhunderts auf Gigantomachiedarstellungen erscheint und später von Peisistratos im Zuge seiner Neuorganisation der Panathenäen als Statue auf der Akropolis aufgestellt wurde; dazu E. Simon, *Die Götter der Griechen* (1969) 192; Shapiro *Art and Cults* 36. Ähnlich auch J. M. Hurwit, *The Athenian Acropolis* (1999) 111. Diese Statue war nach Tiverios, *Lydos* 111 Anm. 272 wahrscheinlich in dem archaischen Tempel der Göttin aufgestellt, wenn man der Darstellung unserer Lekythos folgt. Anders A. Raubitschek, *Dedications from the Athenian Acropolis* (1949) 359 f., der die Statue

seiner linken, erhobenen Hand hält.³⁴⁰ Beide befinden sich in einem Gebäude, dessen äußere Begrenzung durch eine Säule veranschaulicht wird, von der ein rotes Band herunterhängt. Oberhalb der Säule läuft statt eines Mäanders ein nach rechts verlaufender Architrav mit Triglyphen. Außerhalb des Gebäudes hat ein Altar, auf dem das Opferfeuer lodert, seinen Platz; ihm nähert sich eine Prozession von der linken Bildseite.³⁴¹ Diese wird von einer Kanephore mit einem dreihenkeligen Kanoun auf dem Kopf angeführt, wobei dieser in der Bildmitte die obere Begrenzung der Darstellung überragt. Die Kanephore selbst wird zum größten Teil von einem Mann verdeckt, der Zweige trägt. Ihnen folgen ein geschmücktes Rind mit seinem Führer und ein Aulet, der die Szene beschließt und der, wie der Führer des Tieres und wie der Mann neben der Kanephore, Zweige im Haar trägt. Es liegt in der Absicht des Malers, hier eine Prozession für Athena zu zeigen. Zur Darstellung derselben greift er als Motiv auf ein bekanntes Schema zurück, das an die Panathenäen erinnert. Indem er aber jede konkrete Andeutung in dieser Hinsicht vermeidet, löst er sich inhaltlich von diesem Fest und stellt den formalkompositionellen Charakter einer Prozession in den Vordergrund.³⁴²

ursprünglich im Freien aufgestellt sehen möchte; Vgl. auch W. Oenbrick, *Das Bild im Bilde, Zur Darstellungen Götterstatuen und Kultbildern auf griechischen Vasen*, 1991, 228.

³⁴⁰ Seine Funktion als Priester, wie Graef/Langlotz I (1925) 228 es interpretieren, ist nicht gesichert, da er keine Unterschiede zu den anderen Personen der Pompe zeigt. Wahrscheinlich dient seine Erscheinung nur der Ausschmückung des Bildes, wie K. Lehnstaedt, *Prozessionsdarstellungen auf attischen Vasen* (1970) 85, vermutet. Eine ähnliche Person zeigt eine Bauchamphora in Berlin, SMPK 1686; ABV 296, 4; Beazley, *Addenda*² 77; Boardman *SfVA* Abb. 135; LIMC II (1984) 1010 Nr. 575 s. v. Athena (Demargne), wo eine Frau Zweige vor der Göttin erhebt. Ähnlich auch J. Gebauer, *Pompe und Thysia. Eikon* 7 (2002) 80.

³⁴¹ Einen Altar mit Flammen vor der Göttin zeigt eine Panathenäische Amphora, New York, MMA 53.11.1; ABV 298, 5; T. B. L. Webster, *Potter and Patron* (1972) Taf. 13; CVA New York, MMA (4) III H Taf. 13, 1. 3; LIMC II (1984) 1010 Nr. 577 Taf. 760 s. v. Athena (Demargne).

³⁴² Die Prozession hat nach der Meinung von F. van Straten *Hiera Kala. Images of Animal Sacrifice in Archaic and Classical Greece* (1995) 15 und Gebauer a. O. 80 keinen direkten Bezug zu den Panathenäen. Für Webster a. O. 129 Anm. 4 fehlt bei dieser Szene die Frau, die den Peplos der Göttin trägt, um somit die Szene auf sie zu deuten. Er ist der Ansicht, dass das Bild in jene Zeit gehört, als die Peplosübergabe noch nicht zum Ritual gehörte. Anders S. I. Rotroff, *AJA* 81, 1977, 382, für die die Präsenz Athenas und der Fundort auf der Akropolis genug Hinweise sind, um die Szene auf die Panathenäen zu beziehen. Für K. Lehnstaedt, *Prozessionsdarstellungen auf attischen Vasen* (1970) 78 f., 82 f., ist der Bezug zu diesem Fest aufgrund seiner Vermutungen über das Aussehen der Akropolis in der spätarchaischen Zeit möglich.

IV. 1. 4. 2. Dionysos

Das Gefolge des Dionysos

Dionysos ist der Gott, der in der attischen Ikonographie am häufigsten dargestellt ist. Er ist in den meisten Götterversammlungen im Olymp anwesend, und auch in vielen Bildern mythologischen Inhalts zu sehen, ohne dass das dort behandelte Thema eine unmittelbare Nähe zu seinem Kult aufweisen muß.

In der attischen Ikonographie zeigt die schlagartige Vermehrung solcher Bilder, die nach der Mitte des 6. Jahrhunderts beobachtet werden kann und alle anderen Themen überflügelt, die große Bedeutung seines Kultes. Aus diesen Gründen glaubte man, dass zu dieser Zeit der Dionysos-Kult feste Wurzeln in der athenischen Gesellschaft bekommen habe.³⁴³

Häufig findet man Bilder des Gottes mit seinem Gefolge, die sich auf kein mythologisches Ereignis beziehen. Das Gefolge besteht aus Mänaden oder Satyrn, die tanzen, Musikinstrumente spielen oder ruhig verbleiben. Sie bestimmen den Bildtypus des Dionysos als Herr seines Thiasos und lassen der freien Gestaltung der Darstellungen auf diese Weise nur wenig Raum. Dionysos selbst ist oft in der Mitte des Bildes platziert, wo er bekränzt einen Kantharos oder ein Trinkhorn hält.³⁴⁴

Die Schemata unterscheiden sich in der Anzahl der Figuren und deren Bezug zueinander. So findet man Dreifiguren-Kompositionen in einer

³⁴³ Die Vermehrung der Dionysosbilder nach der Mitte des 6. Jahrhunderts ist für einigen Forscher mit der Peisistratos-Politik und seiner Beziehung zum Dionysoskult zu erklären. Dazu: F. Kolb, *JdI* 92, 1977, 124 ff. Dagegen argumentiert Shapiro, *Art and Cult* 86, der betont, dass die Dionysosbilder schon vor Peisistratos' Zeit verstärkt erschienen sind. Eventuell wird seiner Meinung nach die Zahl der Bilder durch den Versuch des Peisistratos, die ärmeren Schichten der athenischen Gesellschaft zu gewinnen, verstärkt.

³⁴⁴ In der attischen Ikonographie spielen Amasis und Lydos eine wichtige Rolle für die Gestaltung des Dionysosbildes, da sie späteren Malern als Vorlage für ihre ikonographischen Typen dienten; vgl. Halsamphora, Paris, Louvre Cp 10634; ABV 110, 31; CVA Paris, Louvre (11) III H e Taf. 127, 1. 4; Tiverios, Lydos Taf. 10; LIMC III (1986) 452 Nr. 300 Taf. 329 s. v. Dionysos (Gasparri). Amphora, Paris, Louvre F 36; ABV 150, 6; CVA Paris, Louvre (3) III H e Taf. 15, 8. 17, 3; LIMC III (1986) 491 Nr. 811 Taf. 396 s. v. Dionysos (Gasparri).

symmetrischen Anordnung mit Mänaden wie auf einer Halsamphora im Luzerner Kunsthandel (**Nr. 105**) und auf der B-Seite der Amphora in München (**Nr. 91**), bei denen Dionysos in der Mitte, einmal mit einem Trinkhorn und ein anderes Mal mit einem Kantharos, abgebildet ist und von zwei ihm zugewandten Mänaden begleitet wird.³⁴⁵

Die engere Verbindung der Figuren miteinander zeigt das Bild der B-Seite der Halsamphora im Vatikan (**Nr. 102**), wo je ein Satyr eine Mänade am Handgelenk hält.³⁴⁶

Die meisten Bilder aber zeigen isolierte Figuren, die durch ihre äußere Haltung nur einen losen Bezug untereinander herstellen. Gelassene Ruhe charakterisiert die Gestalten auf der Lekythos **Nr. 106**, wo Dionysos von zwei Gruppen von Satyr und Mänade umgeben ist. Die formal gleiche Komposition sieht man auf dem Alabastron in Athen (**Nr. 109**), allerdings mit dem Unterschied, dass sich die Mänaden und Satyrn hier in einem ekstatischen Tanz befinden.³⁴⁷

Außer den Darstellungen des stehenden Gottes erscheint in einer Reihe von Bildern das Motiv des auf einem Diphros sitzenden Dionysos inmitten seines Gefolges.³⁴⁸ Das Bild auf einer Lekythos in Canberra (**Nr. 114**) kann

³⁴⁵ Das Dreifigureschema taucht erstmals bei der E-Gruppe auf und findet häufig Verwendung am Ende des 6. Jahrhunderts. A. Schöne, *Der Thiasos* (1987) 105, glaubt, dass die Ursprünge dieses Schemas beim Amasis-Maler zu suchen sind, obwohl dieser das Schema nie selbst benutzt hat. Vgl. Halsamphora, München, Staatl. Antikensammlungen 1394; ABV 135, 42; CVA München (1) Taf. 29, 2. Halsamphora, Paris, Louvre F 237; ABV 238, 7; CVA Paris, Louvre (4) III H e Taf. 46, 7. Halsamphora, Rom, Villa Giulia 50395; ABV 373, 184; Mingazzini (1930) 253 Nr. 486 Taf. 77, 2.

³⁴⁶ Das Motiv des zugreifenden Satyrs erscheint zuerst auf einem Fragment des Sophilos in Istanbul, Arch. Mus. 4514; ABV 42, 37; G. Bakir, *Sophilos* (1981) 71 Nr. A 35 Taf. 35 Abb. 66. Mänaden und Satyrn sind oft eng beieinander dargestellt, obwohl die Relation der Figuren untereinander unabhängig davon, ob sie einander zugewandt oder nebeneinander in der gleichen Richtung aufgestellt sind, vom Bildformat abhängt. Über den Bezug von Satyrn und Mänaden in der Ikonographie: S. Moraw, *Die Mänade in der attischen Vasenmalerei des 6. Jahrhunderts v. Chr.* (1998) 100 ff.

³⁴⁷ Dieses Schema wurde, wie oben erwähnt, von Amasis und Lydos verwendet. Am Ende des 6. Jahrhunderts ist der Thiasos durch zurückgenommene Bewegungen und eine insgesamt ruhigere Haltung gekennzeichnet. Selbst die Annäherungsversuche der Satyrn an die beehrten Mänaden wirken sehr harmonisch, etwaige Aggressionen zwischen den Geschlechtern werden nicht verdeutlicht. Vgl. Halsamphora, London, BM B 232; ABV 270, 57; J. Burow, *Der Antimenesmaler* (1989) 93 Nr. 124 Taf. 122.

³⁴⁸ Nach H. Möbius, *AM* 41, 1916, 192 muß das Sitzen des Gottes in der Mitte seines Thiasos als Zeichen seiner Weichlichkeit aufgefasst werden.

als Beispiel dafür dienen, während der Rest der Darstellung der des Alabastron **Nr. 109** entspricht.

Eine sehr umstrittene Gruppe, die eine auf einem Stier reitende Mänade zeigt, wird durch das Bild der Oinochoe **Nr. 115** belegt.³⁴⁹ Dass sich dieses Motiv vom Mythos der Europa mit dem Stier unterscheidet, zeigen die Verdoppelung und verschiedene Attribute, die die Dargestellten auf eine andere thematische Ebene versetzen und vom bekannten mythologischen Zusammenhang trennen.³⁵⁰ Für die Interpretation des Bildes von besonderer Bedeutung ist hier der in der Mitte sitzende Dionysos, der aufgrund seiner Anwesenheit das Dargestellte als seinem Bereich zugehörig kennzeichnet.³⁵¹ Die einen Stier reitenden Frauen könnten dem Thiasos angehören: als Mänaden, die dem Gott folgen und seinen Kult ausüben. Ähnlich wird das Bild einer Olpe in Paris (**Nr. 119**) gedeutet, wo die Stierreitende vor einem Altar steht.

Die Halsamphora in Berlin (**Nr. 116**) zeigt eine reitende Mänade auf einem Stier zwischen Hermes und einer Frau. Zur Bestimmung des Bildes muß auch dasjenige auf der anderen Seite herangezogen werden, da beide Darstellungen des Gefäßes als ikonographische Einheit zu betrachten sind. Das andere Bild stellt Hermes dar, der – von zwei Fackelträgerinnen als Rahmenfiguren umgeben – auf einem Ziegenbock sitzt. Diese seltene Darstellung des Hermes soll auf das Dionysische oder eine konkrete Veranschaulichung eines Satyrspiels verweisen.³⁵²

³⁴⁹ Das Motiv der auf einem Stier reitenden Mänade tritt am Ende des 6. Jahrhunderts häufig auf; allerdings können die meisten Bilder dieser Gruppe nicht eindeutig dem dionysischen Bereich zugeordnet werden. Vgl. Lekythos, Athen, NM 17897; P. Amandry, BCH 73, 1949, 519 Taf. 30.

³⁵⁰ So M.-Ch. Villanueva Puig, Sur l'identité de la figure féminine assise sur un taureau dans la céramique attique à figures noires, in: C. Bérard (Hrsg.), Images et société en Grèce ancienne (1987) 131 ff., die solche Darstellungen im Kultbereich des Gottes oder allgemein im Religiösen angesiedelt sieht.

³⁵¹ Die Versetzung des Stiers in den dionysischen Kult bezeugt auch die Verbindung des Dionysos mit diesem Tier. Die literarischen Quellen nennen ihn "Ταυροπάγος", sogar er selber erscheint als Stier (Eur. Bakch. 1017). Eine Zusammenstellung der Quellen findet man bei W. F. Otto, Dionysos (1933) 150 ff.

³⁵² So Zanker, Hermesgestalt 37 Anm. 154, der die Darstellung des Hermes auf dem Ziegenbock als dionysisch bezeichnet, aber die ganze Szene als ein Satyrspiel ansehen möchte; vgl. Stamnos, Paris, Louvre CA 944 (G 185); ARV² 207, 142; CVA Paris, Louvre (2) III I c Taf. 20, 2. 5; LIMC V (1990) 310 Nr. 257 Taf. 222 s. v. Hermes

Fackeltragende Frauen können Bestandteile des Dionysoskultes sein. Dies belegt beispielweise die Halsamphora in Neapel (**Nr. 110**), auf der eindeutig eine Mänade zu sehen ist, die in Anwesenheit des Dionysos eine Fackel trägt.³⁵³

Trotz des Fehlens sinnerhellender Attribute werden auch eine Halsamphora in Boston (**Nr. 117**) und eine Lekythos in Providence (**Nr. 118**) unter diesem Aspekt betrachtet. Beide Bilder zeigen eine weibliche Figur, die auf einem Stier reitet und von Hermes geführt wird. Für die Interpretation der Darstellung fehlen Indizien, die das Thema einem bestimmten Mythos zuordnen, wie dem der Europa.³⁵⁴

Wenn man die Erscheinung des Hermes in Anbetracht der Berliner Halsamphora allerdings als einen solchen Hinweis auf den dionysischen Bereich versteht, könnte es sich bei den Frauengestalten auch hier um Mänaden handeln, die auf dem Dionysos-Stier reiten, wodurch die Darstellung als Szene des entsprechenden Bereiches begriffen werden müßte.³⁵⁵

Das Erscheinen des Hermes im dionysischen Kultbereich bezeugt seine Anwesenheit auf Bildern, in denen Dionysos und sein Gefolge dargestellt wird. So steht er auf dem Bild einer Lekythos in Leiden (**Nr. 120**), das an Prozessionsdarstellungen erinnert und Dionysos in einer Bewegung nach rechts zeigt, dem ein Doppelaulos spielender Satyr und eine Mänade mit Krotala in der Hand folgen, dargestellt. Dort wird Hermes, wie auf der B-

(Siebert), wo Dionysos und Hermes auf Widder und Ziegenbock gelagert dargestellt sind.

³⁵³ Vgl. Lekythos, Hamburg, Mus. für Kunst und Gewerbe 1899. 96; Haspels, ABL 210, 100; Beazley, Paralipomena 214, 100; CVA Hamburg (1) Taf. 30, 1-3. Lekythos, Agrigent, Arch. Nat. Mus. R 147; Haspels, ABL 205, 1; Beazley, Paralipomena 214, 1; CVA Agrigent (1) Taf. 51, 3-4. Fackelträgerinnen erscheinen in der Ikonographie in verschiedenen Kontexten. Hier verweist die Fackel auf ein sakrales Umfeld und kann als feierliche Komponente nächtlicher Ereignisse des Dionysosfestes betrachtet werden. Dazu Moraw a. O. 189 Anm. 793.

³⁵⁴ Technau a. O. 86 Anm. 3, deutet die Stierreiterinnen als Vegetationsgöttinnen oder versetzt die Szene der Lekythos sogar in den Bereich des Demeter-Kore-Mythos. Auf der Bostoner Halsamphora scheint die Reiterin eine Weinrebe in ihrer rechten Hand zu halten; vgl. Halsamphora, University of California 8/3852; CVA Univ. of California (1) III H Taf. 20, 4. 22, 2 a.

³⁵⁵ Von E. Zahn, Europa und der Stier (1983) 28 ff. wird die Stierreiterin für Europa gehalten. Diese Ansicht stützt sich wenig überzeugend allein auf die würdige Haltung der Figur hinter der Reiterin, die nur auf eine Göttin deuten könne. Im Falle der Europa handele es sich um Aphrodite.

Seite einer Bauchamphora in Agrigent (**Nr. 100** in seiner Funktion als Weggeleiter vorgeführt.³⁵⁶

Die anscheinend selbstverständliche Beziehung von Hermes und Dionysos zeigt die B-Seite einer Halsamphora in Schwerin (**Nr. 121**), wo die beiden gehend im Gespräch dargestellt sind, sowie die A-Seite einer Halsamphora in Erlangen (**Nr. 41**), nur sind hier die Figuren der Götter in ihrer Stellung vertauscht, und ein Bock ist in die Szene eingeführt.³⁵⁷

Auf der Lekythos in Oxford (**Nr. 122**) erscheint Dionysos auf einem Wagen in Begleitung seines Gefolges. Die Szene, die sich über die ganze Fläche des Gefäßes erstreckt, ähnelt in ihrem Aufbau den Schemata der Götterausfahrten, nur dass der Gott hier von Hermes begleitet wird.³⁵⁸ Dadurch wird der Status des Olympiers Dionysos betont, durch sein Gefolge aber auch weiterhin auf seine kultische Eigenart verwiesen.³⁵⁹

Dionysos und Ariadne

Schon ab der Mitte des 6. Jahrhunderts erscheint Dionysos in Begleitung seines Gefolges mit einer weiblichen Figur, die sich von den anderen Figuren unterscheidet. Die Differenzierung beschränkt sich auf bestimmte

³⁵⁶ Hermes wird auf dionysischen Bildern in der Regel am Anfang der Szene, die eine einheitliche Bewegungsrichtung aufweisen, als Weggeleiter gezeigt, aber auch, wie E. Christopulu-Mortoja, *Darstellungen des Dionysos in der schwarzfigurigen Vasenmalerei* (1964) 66 f. andeutet, von der frivolen Heiterkeit des Dionysosgefolges angezogen.

³⁵⁷ Die Bilder zeigen, dass den Malern die Verbindung zwischen Hermes und Dionysos sehr vertraut war, ohne dass sie in einem bestimmten inhaltlichen Zusammenhang wiedergegeben werden mußten.

³⁵⁸ Die erste Darstellung des Dionysos auf einem Wagen erscheint auf einem Amphora-Fragment in Palermo; ABV 151, 19; Bothmer, *Amasis* 76 Abb. 57 bis. Auf einer Halsamphora in Berlin steht er ungewöhnlicherweise allein auf dem Wagen; Halsamphora, Berlin, SMPK 1966; ABV 285, 1; CVA Berlin (5) Taf. 29, 2. 31, 2.

³⁵⁹ Darstellungen des Dionysos auf dem Wagen häufen sich im letzten Viertel des 6. Jahrhunderts und werden oft mit der Politik des Peisistratos in Verbindung gebracht; so Shapiro, *Art and Cult* 85 ff. Manakidou a. O. 181, betont auch, aufgrund der Mischung von volkstümlichen und aristokratischen Elementen in den dionysischen Szenen stehe fest, dass Dionysos ein populärer Gott in allen Schichten der athenischen Gesellschaft gewesen sei.

Motive wie z. B. den Entschleierungsgestus, durch welche die Frau als Ariadne identifiziert werden kann. Die meisten Bilder aber zeigen eine nicht näher zu bestimmende Person, deren Deutung als Ariadne nur aus dem gesamten Zusammenhang heraus möglich ist.³⁶⁰

Auf der Lekythos in Karlsruhe (**Nr. 123**) erstreckt sich das Bild des Thiasos zwischen dem oberen Streifen eines Mäanders und der unteren Palmettenreihe, gerahmt von je einer dorischen Säule. Das Paar in der Mitte der Komposition wird von Hermes begleitet, der auf der linken Seite am Bildrand dargestellt wird, offensichtlich losgelöst von der Aufgabe des Weggeleiters. Ariadne unterscheidet sich ikonographisch von den Mänaden durch ihre würdige Haltung. Sie ist bekränzt und hält eine Blüte in der Hand.³⁶¹

Auf der B-Seite der Bauchamphora in Boston (**Nr. 124**) kann die Identifikation der weiblichen Figur ohne Schwierigkeiten vorgenommen werden, da sie einen Peplos trägt und sich entschleierte. Auf diese Weise läßt sich die Darstellung auf dem Lekanisdeckel in Reggio (**Nr. 11**) bestimmen,

³⁶⁰ Die Darstellungen des Paares zeigen unterschiedliche ikonographische Variationen. Sie werden einander gegenüber oder nebeneinander gestellt, sitzend oder gelagert gezeigt, befinden sich in Begleitung von anderen Gottheiten wie insbesondere Hermes oder sind vom Thiasos umgeben. Die Kombinationen der Attribute der Ariadne stellt Christopulu-Mortoja a. O. 36 ff. vor.

Im Fall solcher Dionysosbilder, bei denen die fragliche Frau nicht aufgrund spezifischer Attribute benannt werden kann und auch nicht im bestimmbareren Zusammenhang mit den Inhalten traditioneller Erzählungen steht, die sie erkennbar macht, ist es immerhin noch möglich, auf eine Tendenz spätarchaischer Zeit zu rekurrieren, die darin bestand, dass Menschen, besonders in der Aristokratie, sich dadurch eine besondere Dignität zu geben und zu sichern suchten, indem sie sich mit bestimmten Gottheiten oder Heroen verbanden. In diesem Zusammenhang sind historisch-soziologisch ausgerichtete Überlegungen durchaus in der Lage, untersuchten Figuren eine Identität zu geben, die wissenschaftlich wahrscheinlich ist. Natürlich dokumentiert die erwähnte Tendenz die Veränderung gesellschaftlicher Wertvorstellungen – die Alltagsszenen gewinnen an Stellenwert und der hergebrachte Mythos verändert langsam seine Bedeutung. Dazu J. Bazant, *Les citoyens sur les vases athéniens* (1985) 65 f.; ders. *Les vases athéniens et les réformes démocratiques*, in: C. Bérard (Hrsg.), *Images et société en Grèce ancienne* (1987) 33 ff.

³⁶¹ Blumen in den Händen von Frauen assoziieren ihre äußere Schönheit und Anmut und stehen als Vegetationsmerkmal oft für die Kore; vgl. L. A. Schneider, *Zur sozialen Bedeutung der archaischen Korenstatuen*. *Hamburger Beiträge zur Archäologie*, Beih. 2 (1975) 23 ff.

wo Ariadne und Dionysos als Paar nebeneinander sitzen und sich von Hermes einschenken lassen.³⁶²

Zwei Lekythen zeigen Frauen als Wagenlenkerinnen auf einem Viergespann. Auf dem Gefäß in der Schweiz (Nr. 125) begleiten Satyrn die Szene, auf dem Beispiel in Agrigent (Nr. 126) begleitet ein Mann, der ein Trinkhorn hält dieselbe. In beiden Darstellungen nimmt Dionysos in der Mitte des Bildes hinter dem Viergespann Platz und dreht sich im Begrüßungsgestus zu der Wagenlenkerin.³⁶³ Die Darstellungen, die von Götterausfahrten abgeleitet sind, lassen die Identität der dargestellten Person offen.³⁶⁴

Komos

Komosbilder bilden einen besonderen ikonographischen Typus im dionysischen Bereich. Ursprünglich war der Komos eine lustige Gesellschaft von Zechern, die am Trinken und Tanzen in ekstatischer Erregung Freude hatten.³⁶⁵ Mit der Verbreitung des Dionysoskultes und dem bildlichen Ausdruck seines Thiasos verschmelzen die Bildtypen zu einem gemeinsamen Schema, wo Komasten und Thiasoten zusammen oder

³⁶² Hermes hält eine Oinochoe in der Hand und übernimmt somit die Funktion des Dieners; vgl. Bauchamphora, San Simeon, Hearst; H. R. W. Smith, *AJA* 49, 1945, 471 Abb. 4, 6 b. Hydria, London BM B 302; *ABV* 261, 40; *CVA* London, BM (6) III H e Taf. 74, 3.

³⁶³ Die Variation solcher Bilder ist sehr groß. Dionysos erscheint selbst auf dem Wagen, aber auch Satyrn werden als Wagenlenker dargestellt; vgl. Lekythos, Athen, NM 1029; *Haspels*, *ABL* 222, 12; *CVA* Athen NM (1) Taf. 11, 5. Lekythos, Paris, Musée Rodin 149; *CVA* Paris, Musée Rodin (1) Taf. 19, 5.

³⁶⁴ Die Frau als Wagenlenkerin deutet meist auf Ariadne oder Semele, wobei die Bestimmung der Frau aufgrund fehlender Attribute häufig unklar ist. Manakidou a. O. 187 f., hält sie immer für Ariadne, da ihre Darstellung Ähnlichkeit mit der weiblichen Figur auf solchen von anderen Götterpaaren auf Gespannen aufweise, die eindeutig identifiziert seien. So könne auch hier nur Ariadne, die Gemahlin des Dionysos, in Frage kommen.

³⁶⁵ A. Greifenhagen, *Eine attische schwarzfigurige Vasengattung und die Darstellung des Komos im VI. Jahrhundert* (1929) 43 f., nennt zwei Gruppen: Komasten des Lebens und Komasten des Mythos. In der Mitte des 6. Jahrhunderts beginnen die Komasten des Lebens in den Verbildlichungen des Mythos zu erscheinen; parallel dazu existieren sie aber auch davon getrennt auf anderen Bildern weiter.

im Symposion mit Dionysos auftreten, wie die Halsamphora im Londoner Kunsthandel (Nr. 127) zeigt.³⁶⁶

Die Darstellungen des Komos variieren in der Anzahl der Komasten.³⁶⁷ Die B-Seite der Halsamphora im Vatikan (Nr. 64) stellt vier Komasten dar, die sich im ekstatischen Tanz ergehen.³⁶⁸ Die Lekythos in Rhodos (Nr. 128) zeigt dagegen fünf Komasten im gleichen ikonographischen Typus. Auf beiden Bildern sind die Männer nackt und bärtig dargestellt.³⁶⁹

Die Gefangennahme eines Silens

In Makedonien ist auf dem Berg Bermion ein Silenos durch List gefangen und zum König Midas gebracht worden.³⁷⁰

Die ersten attischen Darstellungen, die auf dieser Sage beruhen, erscheinen in der Mitte des 6. Jahrhunderts.³⁷¹ Sie orientieren sich am Verlauf der Sage und erzählen vom Fang des Silenos, dem darauf folgenden Marsch und der Vorführung des Gefangenen bei, ohne dass eine Beziehung zu Dionysos und seinem Umfeld angedeutet würde.³⁷²

³⁶⁶ Zu den ersten Beispielen für die Verschmelzung gehört die Darstellung der Hephaistosrückführung auf der Francoisvase. Schöne a. O. 118 f., sieht in der Entwicklung des Theaters und der Einführung der Komödie den Grund für diese Verschmelzung. Auch P. Ghiron-Bistagne, *Recherches sur les Acteurs dans la Grèce Antique* (1976) 267 ff. konstatiert eine Verbindung des Komos mit den Aufführungen der Dramen.

³⁶⁷ Die ikonographischen Schemata lassen sich nach der Anordnung der Figuren unterteilen. G. Franzius, *Tänzer und Tänze in der archaischen Vasenmalerei* (1973) 43 f. benennt die Schemata nach der Anordnung der Tänzer und der Zahl der Figuren.

³⁶⁸ Vgl. lakonischen Dinos, Paris, Louvre E 662; CVA Paris, Louvre (1) III D c Taf. 7, 1-3, auf dem Komasten neben der ikonographischen Darstellung des Troilos-Abenteuers erscheinen wie auf der anderen Seite der Halsamphora im Vatikan.

³⁶⁹ Der Typus erscheint häufig auf den tyrrhenischen Amphoren mit verschiedenen Einführungen von Komasten. Einen ausführlichen Katalog von Komosbildern findet man bei S. Mayer-Emmerling, *Erzählende Darstellungen auf tyrrhenischen Vasen* (1982) 140 ff.

³⁷⁰ Hdt. VIII 138; Xen. An. I 2, 3.

³⁷¹ Schale, Berlin, SMPK V.I. 3151; ABV 79; Beazley, *Addenda*² 22; Schefold SB II 74 Abb. 90; LIMC VII (1994) 64 Nr. 1 Taf. 49 s. v. Oreios I (Page-Gasser).

³⁷² Der gefesselte Silenos wird immer allein dargestellt, so dass ein Bezug zum Dionysischen nicht erkennbar ist. Später erscheint auf unteritalischen Vasen das dionysische Element, und wie F. Brommer, AA 56, 1941, 51 andeutet, wäre es den

Am Ende des 6. Jahrhunderts entwickelt sich ein ikonographischer Typus, bei dem Jäger oder Bewaffnete, die den Silenos fangen, als Griechen dargestellt werden. Zum diesem Typus gehören die Lekythos in Freiburg (**Nr. 129**), auf der der nackte und gefesselte Silenos zwischen zwei Jägern und zwei Hunden zu sehen ist und die Halsamphora in Gela (**Nr. 130**), wo der Silenos von einem bewaffneten Krieger vorgeführt wird.³⁷³ Der Weinschlauch, den der Silenos auf der anderen Seite der Halsamphora hält, deutet vielleicht auf die List mit dem Wein hin, die man angewandt hat, um die Gefangennahme des Silenos zu ermöglichen.³⁷⁴

Malern aus jener Zeit wahrscheinlich nicht möglich gewesen, sich die Sage vom gefangenen Silenos ausserhalb des dionysischen Bereiches vorzustellen; vgl. Krater, Neapel, NM 1851; Brommer 50 Abb. 11.

³⁷³ Eine Pelike in St. Petersburg zeigt den gleichen ikonographischen Typus von Jägern wie auf unserer Lekythos; Pelike, St. Petersburg, Eremitage II 1911. 10; ABV 396, 24; LIMC VIII Suppl. (1997) 848 Nr. 22 Taf. 570 s. v. Midas (Miller).

³⁷⁴ Einen Weinschlauch hält auch einer der Jäger auf der oben genannten Schale in Berlin.

IV. 1. 4. 3. Apollon

Die apollinische Trias

In Darstellungen der apollinischen Trias, von denen es zahlreiche Beispiele gibt, ist Apollon meist als einziger problemlos identifizierbar. Das immer ähnlich gestaltete Motiv zeigt den von zwei weiblichen Figuren umrahmten Apollon mit Kithara oder Lyra in der Mitte. So ist er beispielweise auch auf einer Halsamphora in Karlsruhe (**Nr. 131**) zu sehen. Bestimmte Attribute oder äußere Merkmale der abgebildeten Frauengestalten, die sie von anderen weiblichen Figuren unterscheiden, deuten auf ihre göttliche Herkunft und sind Argumente für ihre Benennung als Artemis und Leto.³⁷⁵

Häufig wird das ursprüngliche Schema variiert und zeigt die Trias in Begleitung von anderen Gottheiten, meistens mit Dionysos und/oder Hermes, wie bei der Lekythos in Athen (**Nr. 132**) oder auf der A-Seite der Halsamphora in Schwerin (**Nr. 121**), wo Hermes im Bild die Stelle der Leto einnimmt. Zu den Göttern gesellen sich aber auch andere mythischen Gestalten wie Musen und Mänaden.³⁷⁶

Eine Lekythos in Fiesole (**Nr. 133**) zeigt die Trias in einer Götterversammlung, die einmalig in ihrer Komposition ist und die Bewertung der gesamten Erzählung unter anderen Aspekten ermöglicht. In der Mitte des Bildes steht Apollon Kitharoidos einer weiblichen Figur gegenüber, die durch Polos und Blüte gekennzeichnet ist und die ihn anschaut. Zwischen den beiden läuft ein Reh mit erhobenem Kopf zu seiner Herrin, so dass die Deutung der Frau als Artemis einwandfrei möglich ist. Eine zweite Frau hinter Apollon, die ikonographisch dem Artemis-Typus

³⁷⁵ Ein Reh begleitet die Szene meist, blickt es in Richtung der Göttin Artemis; vgl. Halsamphora, Paris, Louvre F 218; ABV 139, 9; CVA Paris, Louvre (4) III H e Taf. 40, 5.

³⁷⁶ Am Ende des 6. Jahrhunderts erscheint der Gott im Motiv der apollinischen Trias häufig in Begleitung von Dionysos, Hermes, Musen und Mänaden. Sie sind in der Regel mit eindeutigen Attributen ausgestattet und lassen sich leicht benennen; vgl. Halsamphora, Toronto, ROM 916.3.15; ABV 484, 12; CVA Toronto (1) Taf. 21, 6; LIMC, Apollon 270 Nr. 694 Taf. 240.

entspricht, erinnert an Leto, wodurch es sinnvoll erscheint, die Dreiergruppe den Darstellungen der apollinischen Trias zur Seite zu stellen.³⁷⁷

Links schließt die Szene ein auf einem Diphros sitzender alter Mann mit einem langen Stab in der Hand ab. Die Benennung seiner attributlosen Gestalt macht zusätzlich Schwierigkeiten, weil sie im Zusammenhang mit den anderen Figuren im Bild isoliert steht. Nun ist dieser Mann aber zweifellos im göttlichen Bereich zu lokalisieren, da es sich bei der Szene schließlich um eine Götterversammlung handelt. Seine einzig mögliche Verbindung im Bild wäre die Göttin, die vor ihm steht. Sie wird durch ihren ikonographischen Typus als würdige Schönheit charakterisiert, und die Blüte in ihrer Hand deutet auf ihre Anmut. Das einzige Götterpaar, an das in Bezug auf diesen ikonographischen Typus zu denken möglich wäre, ist Hephaistos und Aphrodite oder Charis.³⁷⁸

Die genannten Göttinnen stehen in enger Verbindung zueinander, im weitesten Sinne kann man sogar von einer Symbiose sprechen.³⁷⁹

³⁷⁷ Die auch in unserem Fall deutliche ikonographische Indifferenz der Göttinnen, die mit gleichen Attributen erscheinen, ist ein gewöhnliches Phänomen bei den Darstellungen der apollinischen Trias; vgl. Halsamphora, Karlsruhe, Bad. Landesmus. 61/24; Beazley, Paralipomena 171, 8; LIMC, Artemis 707 Nr. 1114 Taf. 534, wo die Göttinnen wie auf der Lekythos Blüten und Zweige halten. Besonders nach der Mitte des 6. Jahrhunderts erscheint eine Reihe von Bildern, wo sich Artemis und Leto nur aus dem inhaltlichen Zusammenhang benennen lassen. Obwohl auch das Reh fehlt, behalten die Figuren in der Komposition ihre ursprüngliche Analogie. Vgl. Hydria, Würzburg, Martin-von-Wagner Mus. L 325; ABV 398, 5; Langlotz (1932) 62 f. Nr. 325 Taf. 89; LIMC, Apollon 261 Nr. 630 n Taf. 232 und Bauchamphora, London, BM E 256; ARV² 168; CVA London BM (3) III H e Taf. 3, 2 a; LIMC, Artemis 707 Nr. 1122 Taf. 535, wo das Reh sich nach Leto hinter Apollon umschaute. Eine Verdoppelung des attributiven Rehes zeigt eine Halsamphora in Paris, so dass die Verbindung desselben mit Artemis nicht immer ein fester Topos ist; Halsamphora, Paris, Louvre F 215; ABV 317, 1; LIMC, Artemis 709 Nr. 1142 Taf. 537.

³⁷⁸ Il. XVIII 382 f. nennt Charis als Gemahlin des Hephaistos. In der Od. VIII 268 dagegen ist Aphrodite seine Gemahlin. Die Ilias-Version bestätigt auch Hes. Theog. 954, der sie Aglaia nennt. Die wahrscheinlich einzige Darstellung des Paares wäre auf der Basis der Zeusstatue in Olympia zu finden, wo Pausanias V 11, 8 neben Charis die Gestalt des Hephaistos vermutet. K. Deichgräber, Charis und Chariten (1971) 24 bezeichnet Charis als Allegorie eines schönen Werkes, das Hephaistos als dem Meister künstlerischer Schöpfungen zugehört. Zu der Darstellung des Gottes mit Aphrodite vgl. Olpe, New York, MMA 59.11.17; ABV 698; D. v. Bothmer, AntK 3, 1960, 75 Taf. 8; LIMC, Aphrodite 126 Nr. 1323 Taf. 130, wo der sich auf einen Stock stützende Gott einer Aphrodite mit Blüte und Zweigen in den Händen gegenübersteht. Anders F. Brommer, Hephaistos (1978) 29, der die Deutung aufgrund der nicht vorhandenen Attribute für unglaubwürdig hält.

³⁷⁹ Von der Symbiose der Aphrodite und Charis erzählt später Lukian Dial. Deorum 15 und erklärt, Hephaistos habe Charis für die Erde und Aphrodite für den Himmel. Außerdem zeigt die gemeinsame Verehrung der Göttinnen in verschiedenen Kultbereichen die Gemeinsamkeit der verehrten Gottheiten selbst - wie die der Aphrodite Pandemos mit einer der Chariten in Athen (Pausanias I 22, 3).

Die Deutung des sitzenden Gottes als Hephaistos ist in diesem Zusammenhang eine bemerkenswerte Schöpfung des Edinburgh-Malers, der hier bewußt die weibliche Figur hinter Apollon ikonographisch unidentifizierbar läßt, so dass er in der kompositionellen Verbindung mit Hephaistos die Deutung ermöglicht, sie sei seine Gemahlin.³⁸⁰

Auf der anderen Seite beschließen der auf einem Diphros sitzende Dionysos und Hermes die Szene. Sie befinden sich im Gespräch miteinander, so dass sie auf dem Bild eine eigenständige Gruppe bilden. Über Dionysos wachsen im Hintergrund Weinreben mit hängenden Früchten, die sich bis zu Artemis hin ausbreiten. Durch den dionysischen Charakter, der hier sehr stark hervorgehoben wird, und die Stellung der Artemis, die bemerkenswert dicht an Dionysos herangerückt ist, ermöglicht der Edinburgh-Maler absichtlich eine andere Interpretation der Gruppe Apollon–Artemis–Dionysos. Artemis gehört nicht mehr zur apollinischen Trias, sondern sie erscheint als die Gemahlin des Dionysos, nämlich als Ariadne, die Apollon beim Musizieren zuhört.³⁸¹

Die Trias scheint auch auf der Lekythos in Tarent (**Nr. 134**) im Motiv der Götterausfahrt auf einem Viergespann aufzutauchen. Eine weibliche Figur besteigt den Wagen und wird von Apollon Kitharoidos und Hermes begleitet. Die Szene schließt rechts gegenüber dem Gespann eine andere weibliche Figur ab. Da es aber keine Attribute gibt, die auf Leto oder Artemis hindeuten, wäre es falsch, in diesem Bild die Trias sehen zu wollen; Apollons Gestalt und Hermes sind dafür keine ausreichenden Indizien.³⁸²

³⁸⁰ Über den ikonographischen Typus des Gottes mit dem langen Stab vgl. Hydria, Cambridge, Fitzwilliam Mus. GR 35.1864; ABV 364, 52; CVA Cambridge (1) III H Taf. 17, 3; LIMC, Aphrodite 124 Nr. 1295 Taf. 129. Hephaistos selbst wird der Stab attributiv beigegeben, da er ihm bei seiner Behinderung nützlich ist. Dazu: Brommer a. O. 151 f.

³⁸¹ Darstellungen mit Apollon, Dionysos und Ariadne beginnen in der attischen Ikonographie erst am Ende des 6. Jahrhunderts und zeigen dieselben meistens in Begleitung von Dionysos' Gefolge. Sie deuten auf Ariadne nur im Zusammenhang mit Dionysos, da sie attributlos dargestellt wird; vgl. Oinochoe, Würzburg, Martin-von-Wagner Mus. L. 337; Langlotz (1932) 65 f. Nr. 337 Taf. 103. Krater, Paris, Louvre Camp 11283; CVA Paris, Louvre (12) III H e Taf. 182, 4; LIMC III (1986) 467 Nr. 512 Taf. 359 s. v. Dionysos (Gasparri).

³⁸² Die Bilder, die offensichtlich Artemis oder Leto darstellen, zeigen ein differenziertes Aussehen und die teilweise sogar inschriftlich gesicherten Figuren weisen eindeutige Attribute auf; vgl. Bauchamphora, Chiusi, Arch. Nat. Mus. 1794; ABV 330, 1; CVA Chiusi (1) Taf. 18, 2. Was der Maler im Gegensatz dazu hier beabsichtigt, ist die

Eine Variation der Trias ist in gleicher Weise auf der B-Seite der Halsamphora in Luzern (**Nr. 105**) und auf der Lekythos in Dublin (**Nr. 135**) zu sehen. Apollon wird dort jeweils von symmetrisch angeordneten attributlosen Frauenpaaren umgeben. Auf der Lekythos geben Hermes und Dionysos der Szene einen zusätzlichen Rahmen. Die Namen der Frauen sind in diesem Fall außerhalb des göttlichen oder mythischen Bereiches zu suchen.³⁸³

Apollon auf einem Gespann mit wilden Zugtieren

Eine seltene Darstellung zeigt eine Lekythos des Edinburgh-Malers in Yale (**Nr. 137**): Apollon, der sich anhand seiner Lyra und durch Bogen und Köcher auf seinem Rücken identifizieren läßt, steigt als Wagenlenker auf ein Gespann, das von wilden Tieren gezogen wird. Neben ihm sieht man eine weibliche Figur, die einen Polos trägt und vermutlich Artemis meint, die sich im Gespräch mit Hermes befindet. Rechts gegenüber dem Gespann schließt eine andere weibliche Figur mit erhobenen Händen im Begrüßungsgestus die Szene ab.³⁸⁴

Einmalig ist die Ausgestaltung des Wagens als Vierspanner mit wilden Tieren, die am ehesten als Paare von Ebern und Löwen identifiziert werden

Darstellung der Trias im weitesten Sinne, wobei die Benennung der Frauen bewußt offen bleibt.

³⁸³ Das durch die Verdoppelung der Frauen variierte Motiv der apollinischen Trias entspricht ansonsten dem Bedürfnis der Maler, eine Vielzahl mythischer Figuren wie Musen, Nymphen oder Mänaden darzustellen und sie sogar benennbar zu gestalten. Vgl. Hydria, London, BM B 346; Haspels, ABL 252, 72; CVA London BM (6) 12 Abb. a.

³⁸⁴ Nach K. Schauenburg, *Gymnasium* 64, 1957, 212; Boardman *SfVA* Abb. 240 ist die Szene aufgrund des Gespanns mit wilden Tieren als Darstellung der Admetos-Sage gestaltet: Um Alkestis, die Tochter des Königs Pelias, heiraten zu können, mußte Admetos, König von Pherae, einen Wagen mit einem Löwen und einem Eber bespannen. Apollon, der sich zu dieser Zeit in Diensten des Admetos befand, half ihm dabei (Apollod. I 9, 14 f.). Anders *Greek Vases at Yale. Kat.* (1976) 32 f. Nr. 35 (Kondoleon), wo die Szene für eine geläufige Darstellung des Aufbruchschemas mit Apollon, Artemis und Leto in Begleitung des Hermes gehalten wird; vgl. *Bauchamphora*, Oxford, Ashmolean Mus. 1965. 118; *ABV* 335, 1; Boardman, *SfVA* Abb. 226.

können³⁸⁵, wodurch die gesamte Szene in eine besondere mythologische Sphäre hineinversetzt wird, die an das in der Admetos-Sage Erzählte erinnert. Allerdings fehlen in dieser Darstellung die Indizien, die Aufschluß über die Identität der Gestalten geben würden, die man voreilig als Admetos oder Alkestis deuten könnte. Die daraus resultierende Ungewissheit für die Mitdeutung auf Admetos ist beabsichtigt, um Apollon in den Vordergrund zu stellen.³⁸⁶ Außerdem werden bei der Wiedergabe der Gottheiten mythische und nicht-mythische Elemente vermischt, so dass keinerlei Berechtigung besteht, das in der Szene Gezeigte ausschließlich auf die Admetos-Sage zu beschränken.³⁸⁷ Der Gebrauch eines bekannten Motivs, in diesem Fall das eines Abschnittes aus dem apollinischen-Trias, ist eindeutig erkennbar. Kompositionell sehr ähnlich benutzt der Edinburgh-Maler nochmals das gleiche Motiv wie auf der Lekythos in Tarent (**Nr. 134**), nur ist hier Apollon der Wagenlenker, da die Szene einer anderen mythologischen Erzählung angepaßt worden ist.³⁸⁸

³⁸⁵ Die Hauer sind eindeutige Indizien dafür, dass es sich bei zwei Tieren um Eber handelt. Die Frage, ob das andere Paar zwei Löwen oder aber einen Löwen und einen Panther zeigt, ist schwieriger zu beantworten, obwohl die Erzählung der Sage es nahelegen würde, den möglichen Panther als Löwin zu deuten. Anders Schauenburg a. O. 211 Nr. 3 Taf. 3 und LIMC, Apollon 288 Nr. 853, die die Tiere für Löwe, Panther, Eber und Wolf halten.

³⁸⁶ Die Darstellung des Apollon mit wilden Tieren im Gespann ist wohl selbstständig; sie vermittelt seine Herrschaft über die wilden Tiere. Vgl. als Δεσπότης Θηρῶν das Schaleninnenbild Karlsruhe, Bad. Landesmuseum; LIMC II 1, 317 Apollon (W. Lambrinouidakis); Tiverios, Lydos 72-73 Taf. 66a.

³⁸⁷ Die Tatsache, dass die Anwesenheit von Admetos und Alkestis gerade nicht ausdrücklich belegt wird, ermöglicht es, die Szene spekulativ in das Umfeld anderer mythischer Themen wie die Hochzeit von Peleus und Thetis oder Kadmos und Harmonia zu versetzen; vgl. Oinochoe, Göttingen, Archäol. Institut der Georg-August-Universität 23. 5; Schauenburg a. O. 210 f. Taf. I Abb. 1. 2, bei der der Wagen von einem Eber und einem Löwen gezogen wird, und Halsamphora, Paris, Louvre Ca 1691; Haspels, ABL 239, 135; Schauenburg a. O. 211 Taf. II Abb. 3. 4, wo Kadmos und Harmonia auf einem von einem Löwen und einem Eber gezogenen Wagen in Apollons Begleitung dargestellt worden sind. Dagegen stehen die Darstellungen am amykläischen Thron (Paus. III 18, 16), wo Admetos selbst einen Eber und einen Löwen vor einen Wagen spannt, welche die älteste gesicherte Darstellung der Sage ist, und diejenige auf einem römischen Stuckrelief, wo Artemis, die von Apollon begleitet wird, das Gespann mit einem Eber und einem Löwen in Anwesenheit von Admetos und Alkestis vor den thronenden Pelias führt; LIMC I (1981) 219 Nr. 5 Taf. 157 s. v. Admetos I (Schmidt).

³⁸⁸ Nach Schauenburg a. O. 213, der keinen Zweifel daran hat, dass es sich hier um die Admetos-Sage handelt, könnten sowohl Apollon als auch Admetos der Wagenlenker sein.

Apollon in der Götterversammlung

In Szenen, die Götterversammlungen zeigen, wird Apollon meist als Musizierender dargestellt. Die Szenen selbst entstammen alten Motiven wie dem der apollinischen Trias, der Athenageburt oder der Apotheose des Herakles, an denen sie sich formal orientieren, ohne inhaltlich dazu gehören zu wollen. Sie erlauben sich große Abweichungen von den bekannten Schemata, um anzudeuten, dass hier zunächst nichts anderes als eine Götterversammlung schlechthin gezeigt werden soll.

So sieht man auf der Lekythos in Athen (**Nr. 138**) eine Darstellung, deren Motiv eindeutig als Variation der apollinischen Trias entwickelt wurde: Gegenüber einer weiblichen Gestalt spielt Apollon seine Lyra. Hinter ihm links im Bild sieht man Dionysos, der sich aufgrund seines Trinkhorns zweifelsfrei bestimmen lässt. Die in Szene gesetzte Personengruppe beschließt in Bewegungsrichtung nach rechts Hermes auf der rechten Seite. Die Darstellung wird von zwei dorischen Säulen gerahmt, wodurch das Gezeigte in den Olymp versetzt wird.³⁸⁹

Eine ähnliche Entwicklung zeigt das Bild einer Hydria in Gotha (**Nr. 140**). Dem Apollon Kitharoidos in der Mitte vor dem thronenden Zeus folgen Hermes, eine Göttin mit Polos, deren Gestalt auf Artemis hindeutet und ein bärtiger Gott. Obwohl die Szene an das Motiv der Geburt der Athena erinnert, zeigt sie doch eine starke Abweichung von diesem Schema, da Athena fehlt und Zeus nach links gewandt ist.³⁹⁰

³⁸⁹ Solche Variationen verdanken ihre Existenz vor allem der Tatsache, dass die Maler am Ende des 6. Jahrhunderts dahin tendieren, sich von den inhaltlichen Aussagen traditioneller Schemata zu lösen. In diesem Sinne ist auch hier zu verstehen, dass der Edinburgh-Maler die alte Ordnung nicht mehr beachtet und sich bezüglich der Motive, die ein fester Topos waren, gestalterische Freiheiten herausnimmt, wenngleich im Bild eindeutig Elemente dieser herkömmlichen Motive auszumachen sind; dazu Knell, Götterversammlung 91 ff. Anm. 138. Vgl. Bauchamphora, Paris, Louvre F 239; ABV 394, 7; CVA Paris Louvre (4) III H e Taf. 47, 2.

³⁹⁰ CVA Gotha (1) 41 vermutet, die Darstellung zeige einen Augenblick vor Athenas Geburt, was aber nicht glaubwürdig ist, da dann auch die Anwesenheit von Hephaistos nötig gewesen wäre. Dagegen stellt F. Brommer, JbRGZM 8, 1961, 74 f. fest, dass Zeus in den Darstellungen von Athenas Geburt fast immer nach rechts gewandt erscheint; vgl. Bauchamphora, Richmond, Virginia Mus. Of Fine Arts 60-23; Beazley, Paralipomena 56, 48 ter; Brommer a. O. 69 Nr. II 13 Taf. 37; LIMC II (1984) 987 Nr. 351 Taf. 744 s. v. Athena (Cassimatis), wo Zeus in Frontansicht steht, und Schale, London, BM E 15; ARV² 136, 1; LIMC II (1984) 987 Nr. 356 Taf. 745 s. v. Athena

IV. 1. 4. 4. Der Ringkampf von Peleus und Thetis

Darstellungen dieses Themas erscheinen am Ende des 6. Jahrhunderts in großer Zahl und führen verschiedene Varianten des Ringkampfs vor. Als Nebenfiguren erscheinen Nereiden, Nereus und Chiron.³⁹¹

Diesem Schema entspricht auch die Lekythos in Athen (Nr. 144), nur wurde anstelle Chirons eine männliche Figur eingefügt, die dem ikonographischen Typus des Nereus ähnelt, welcher ihr in der Personenanordnung spiegelsymmetrisch gegenübersteht. Der Name dieser Figur wäre sicherlich im Peleusumfeld zu suchen. Wahrscheinlich handelt es sich um Aiakos, Peleus' Vater, dem Nereus, Vater der Thetis, auf der anderen Seite zugeordnet ist – der augenscheinlichen Symmetrie entspräche also eine Gleichheit des Verwandtschaftsgrades. Die Anwesenheit des Aiakos in dieser Sage hat keine ikonographische Parallele. An ihr wird vielmehr eine Eigenschaft des Edinburgh-Malers deutlich, nämlich seine Angewohnheit, in Kompositionen ähnliche ikonographische Typen symmetrisch anzuordnen.

IV. 1. 4. 5. Hochzeitszüge mit Wagen

In der Ikonographie erscheint am Anfang des 6. Jahrhunderts eine Reihe von Bildern, in denen Götterpaare auf Wagen in Begleitung von zu Fuß gehenden Gottheiten dargestellt werden. Diese Darstellungen zeigen keinen bestimmten Hochzeitszug, sondern Götterepiphanien wie bei der Versammlungen im Olymp, ohne dass ein erkennbarer Zusammenhang mit bestimmten Mythen hergestellt würde.³⁹²

(Cassimatis) und Hydria, Florenz; ABV 118; Brommer a. O. 69 Nr. IV 4 Taf. 33, 2. 3, wo Zeus nach links gewandt ist.

³⁹¹ Die erste Quellenüberlieferung des Ringkampfes bietet Pindar in Isthm. 8, 26; Nem. 3, 35. 4, 62. In der attischen Ikonographie dominiert die Darstellung auf Lekythen, die leider eine flüchtige Arbeit zeigen. Über die verschiedenen Varianten X. Krieger, Der Ringkampf zwischen Peleus und Thetis in der griechischen Vasenmalerei (1975) 25 ff.

³⁹² Das Motiv ist vom Bild des Hochzeitszuges von Peleus und Thetis übernommen. Auf einer Halsamphora erkennt man Hera und Zeus, wobei letzterer durch den Blitz identifiziert werden kann; Halsamphora, St. Petersburg, Ermitage b 2066; K. S.

Eine problematische Gruppe bilden aber Hochzeitszüge mit Wagen, in denen die Paare nicht identifiziert werden können. Diese Szenen enthalten mythische und alltägliche Elemente, die fester Bestandteil der meisten Hochzeitszugdarstellungen am Ende des 6. Jahrhunderts sind.³⁹³

Mythisches vom Hochzeitszug des Peleus und der Thetis mischt sich hier in die Darstellung eines absichtlich unidentifizierbaren Paares, das eher ein sterbliches zu sein scheint. Solche Bilder versetzen Szenen aus dem menschlichen Bereich in eine mythische Sphäre und durch diese besondere Mischung wird die Festlichkeit des außergewöhnlichen Anlasses unterstrichen, aufgrund dessen die Maler derartige Bilder für Hochzeitspaare geschaff haben. Somit blieb auch die Benennung des Paares dem Betrachter überlassen.³⁹⁴

Zu diesem Hochzeitszug-Schema gehört eine Lekythos in Berlin (**Nr. 145**): Hermes, der die Funktion des "Proegetes" übernimmt, führt den Zug. Das Paar wird in der Mitte des Bildes von Herakles begleitet, außerdem auf der linken Seite von Dionysos und rechts im Bild von einer weiblichen Figur mit Fackeln in den Händen, die die Szene abschließt.³⁹⁵

Die fackeltragende Frau, Dionysos und Hermes findet man in der gleichen Plazierung wie im Bild der Berliner Lekythos auch auf einer Bauchamphora in Würzburg (**Nr. 146**). Das Hochzeitspaar, aufgrund der sich entschleiernenden Frau eindeutig als solches zu erkennen, wird außerdem von Apollon, der seine Kithara spielt, und einer weiteren weiblichen Figur in der Bildmitte begleitet.

Gorbunova, Cernofigurnye atticeskie vasy v Ermitase, Kat. (1983) 86 f. Nr. 63 mit Abb.

³⁹³ Die Züge erscheinen im 3. Viertel des 6. Jahrhunderts und verfolgen ein bestimmtes Muster: Das fahrende Brautpaar wird zu Fuß von Göttern und Sterblichen begleitet. Die Variation des alten Hochzeitzug-Motivs von Peleus und Thetis ist Exekias zu verdanken; Halsamphora, New York, MMA 17.230.14; Beazley, Paralipomena 59, 3; CVA New York, MMA (4) III H Taf. 16-19.

³⁹⁴ Bei solchen Szenen ist es mehr als fraglich, ob sie der Wirklichkeit jener Zeit entsprochen haben. Eine Erklärung für das Zustandekommen solcher Bilder ist mit Sicherheit im Bedürfnis der aristokratischen Oberschicht zu suchen. Indem man die eigene Hochzeit nach göttlichen Vorbildern ausrichtete, wurde eine Verbindung zu den Unsterblichen geschaffen, deren Segen und Schutz man künftig genießen wollte.

³⁹⁵ Die Fackelträgerin, die dem Zug meistens entgegentritt, ist als Artemis-Hekate oder Demeter zu bestimmen. Es könnte aber auch die Mutter des Mannes sein, die die Braut in der neuen Wohnung empfängt.

Entschleiert ist auch die Braut auf einer Halsamphora der Sammlung Gallatin (**Nr. 147**) und auf einer Bauchlekythos in Tampa (**Nr. 148**), nur variieren hier die begleitenden Personen. So befindet sich rechts im Bild auf der Lekythos ein sich nach rechts bewegendes Jüngling, auf der Halsamphora dagegen fehlen Dionysos und Hermes.³⁹⁶

³⁹⁶ Die Zahl und die Aufstellung der Götter um das Gespann variiert entsprechend den Bedürfnissen der Maler. Der Hochzeitszug wird bezeichnenderweise von bestimmten Gottheiten begleitet, die der Szene ein besonderes Flair geben; Apollon ist der zuständige Musiker, Hermes der Proegetes und Dionysos kennzeichnet das Hochzeitssymposium; I. Krauskopf, AA 1977, 27; Manakidou a. O. 220; vgl. Hydria, Fiesole, Slg. Constantini; CVA Fiesole (1) Taf. 20, 2. 4. 23. Hydria, Würzburg, Martin-von-Wagner Mus. L 312; Langlotz (1932) 58 Nr. 312 Taf. 90. 97.

IV. 1. 4. 6. Oidipus und die Sphinx

Es gibt ein typisches Motiv, das Menschen zeigt, die der Sphinx ruhig gegenüberstehen, und das im Kontext der Oidipus-Sage besonders die Geschehnisse im Zusammenhang mit der Lösung des von der Sphinx aufgegebenen Rätsels betont.³⁹⁷

Die spezielle Funktion dieses Motivs wird nicht zuletzt durch die Verbreitung des Bildes konkret, das die Sphinx mit ihrem dämonischen Charakter in den Hintergrund rückt und Oidipus wegen seiner Leistung als legitimen König bestätigt und emporhebt.³⁹⁸

Durch die Verbreitung des Motivs sind verschiedene Variationen entstanden. In den geläufigsten erscheint die Sphinx in der Mitte des Bildes entweder auf einer Säule, was als fester ikonographischer Topos von Sphinx-Säulen in Heiligtümern abgeleitet wurde, oder aber auf altarähnlichen Gebilden. Da sie sich dabei stets zwischen mehreren Personen befindet oder diesen gegenübersteht, deutet das Motiv ein bestimmtes öffentliches Ereignis an, nämlich die Thebanerversammlung. Oidipus selbst ist durch seine Reisetracht zu erkennen.³⁹⁹

Auf der Halsamphora in Voronèje (Nr. 150) erscheint dieses Schema in einer sehr asymmetrischen Komposition, obwohl die Proportionierung der Figuren der geläufigen Form entspricht. Die auf einem Sockel thronende Sphinx ist annähernd in die Mitte des Bildfeldes gerückt. Ihr gegenüber steht ein bärtiger Mann mit langem Gewand und Stock, der mit seiner Gestalt die Figur eines Jünglings verdeckt. Das Dargestellte der Oidipus-

³⁹⁷ Das Rätsel der Sphinx ist bei Eur. Phoen. fragmentarisch angeführt. Ausführlich muß die Sage in einem nicht erhalten gebliebenen archaischen Epos, dem „Oidipodeia“ gestaltet gewesen sein; ein intaktes Fragment derselben belegt immerhin die Existenz der Sphinx (EpGF 20-26). Die ausführliche Version kann aber mit Hilfe späterer Quellen rekonstruiert werden, wie z. B. Apollod. III 5, 8. Eine Zusammenstellung der Quellen findet man bei L. Edmunds, *Oidipus. The Ancient Legend and Its Later Analogues* (1985) 6 ff., 47 ff.

³⁹⁸ Die Legitimierung des Oidipus als König wird durch ein Bildschema angedeutet, das die Lösung des Rätsels als öffentliches Ereignis darstellt und Oidipus' Leistung dokumentiert; dazu: K. Stähler, *Fabelwesen der Antike - Zu Bild und Bedeutung der Sphinx*, in: S. Lausberg - K. Oekentorp (Hrsg.), *Fenster zur Forschung, Wort - Werke - Utopien* 9 (1999) 159 f.

³⁹⁹ Die verschiedenen ikonographischen Typen stellt J.-M. Moret, *Oedipe, La Sphinx et les Thébins* (1984) sowie LIMC VII (1994) 1-15 s. v. Oidipus (Krauskopf) vor.

Sage zuzuordnen, ist nur möglich, wenn inhaltliche Zusammenhänge bedacht werden. Vor allem gilt dies für die Gestalt des Oidipus selbst. Ihre Deutung wird erschwert, da sie nicht dem ikonographischen Typus des Reisenden entspricht.⁴⁰⁰

Die Sphinx hat die linke Vorderpfote erhoben und trägt auf dem Kopf eine Ranke, die sich hinten zu einer spiralförmigen Wölbung dreht. Damit zeigt sie Elemente eines älteren Typus von Sphingen als sie im 6. Jahrhundert üblich waren. Hier wurde also ein Typus geschaffen, der sonst keine Parallele hat, wahrscheinlich, um den dämonischen Charakter der Sphinx zu unterstreichen.⁴⁰¹

⁴⁰⁰ Oidipus unterscheidet sich von den anderen durch seine Reisetracht, die aus kurzem Mantel, Stiefeln und Petasos besteht. Allerdings ist dies ein Typus, der später erscheint. In frühen Bildern wird er bärtig dargestellt und ist aufgrund seiner Kleidung nicht von anderen Figuren zu unterscheiden. Ihn dennoch zu erkennen, ist nur in Verbindung mit dem Mythos möglich. Seinen Typus dokumentieren eindrucksvoll eine Schale in Vatikan, Greg. Etr. Mus. 16541; ARV² 451, 1; Moret a. O. 49 Nr. 87 Taf. 50. 51, 1; LIMC VII (1994) 4 Nr. 19 Taf. 7 s. v. Oidipus (Krauskopf), wo Oidipus als Reisender charakteristischerweise nachdenklich vor der Sphinx steht, und eine Pelike in Wien, Kunsthist. Mus. IV 3728; ARV² 485, 24; Moret a. O. 49 Nr. 71 Taf. 40, 2. 41; LIMC, Oidipus 6 Nr. 49 Taf. 11, wo die Lösung des Rätsels durch Oidipus als öffentliches Ereignis für die Stadt Theben gezeigt wird.

⁴⁰¹ Nach P. Jacobsthal, *Early Celtic Art* (1944) 23 symbolisiert die Kopfranke in der archaischen Kunst Götter, Dämonen und Heroen; vgl. Hydria, Melos, Mus. 600; F. Zafeiropoulou, *Προβλήματα της μηλιακής αγγειογραφίας* (1985) 91 Nr. 1 Taf. 95. Amphora, Melos, Mus.; H. Demisch, *Die Sphinx* (1977) 80 Abb. 223. Auf einer lakonischen Kylix erscheint ein Reiter mit ähnliche Kopfranke wie bei der Sphinx; E. A. Lane, *BSA* 34, 1933/34, 150 Taf. 45 b. Die Zugehörigkeit der Sphinx zum Bereich der Göttin wird durch die Ranke als Symbol der vegetativen Natur nahegelegt; vgl. dazu: P. Wolters, *Die archaische Hera in Olympia*, in: *Festschrift H. Wölfflin* (1935) 168 f.

IV. 1. 4. 7. Triptolemos

Die Triptolemos-Bilder werden hauptsächlich in direktem Bezug zum eleusinischen Kult gesehen. Sie reflektieren Szenen aus der Triptolemos-Sage, zeigen verschiedene Momente seiner Mission und festigen dadurch im Bewusstsein der Betrachter seine Verbindung mit den eleusinischen Mysterien.⁴⁰²

Die ältesten Darstellungen zeigen ihn in seiner Epiphanie: Er erscheint oft in Anwesenheit anderer Gottheiten als bärtiger Mann mit Zepter und einem Bündel Ähren in der Hand auf dem Wagenthron.⁴⁰³

Diesem Schema folgt auch die Halsamphora in Beverly Hills (**Nr. 151**), allerdings ist hier die Abkehr vom alten traditionellen schwarzfigurigen Typus mehr als deutlich: Triptolemos sitzt auf einem geflügelten Wagen, hinter seinem Körper ist ein Zepter in Schräglage zu erkennen. Der Held ist mit weißem Chiton und Mantel bekleidet, trägt um Haar und Stirn ein schmückendes Diadem und hält ein Bündel mit drei Ähren in der linken Hand. Mit seinem rückwärtsgewandten Kopf entspricht er dem verjüngten Typus des Heros in knabenhafter Form, der erst mit der rotfigurigen Technik erscheint.⁴⁰⁴

⁴⁰² Beginnend mit dem homerischen Demeterhymnus finden sich bis in die Spätantike hinein reichlich literarische Quellen, welche die Sage schildern und verdeutlichen, welche wichtige Rolle Triptolemos im eleusinischen Kult spielt. Der Königssohn von Eleusis bildet mit Demeter und Kore die eleusinische Trias und erfüllt mit der Ährenübergabe seine wichtigste Mission. Die Quellen sind bei G. Schwarz, *Triptolemos. Ikonographie einer Agrar- und Mysteriengottheit*, in: *Grazer Beiträge*, Suppl. 2 (1987) 7-27 zusammengefaßt.

⁴⁰³ In der Vasenikonographie begegnet man ihm als Kornspender, begleitet von Hermes oder von Dionysos mit seinem Gefolge; vgl. Halsamphora, Rom, Villa Giulia 63. 614; LIMC VIII (1997) 61 Nr. 63 Taf. 34 s. v. Triptolemos (Schwarz), wo Triptolemos im Begleitung einer Mänade dargestellt wird. Häufig erscheint er zwischen zwei Frauen, deren Deutung als Demeter und Kore naheliegend ist, obwohl meist keine feste typologische Definition beider Gottheiten zugrunde liegt. Diese auf spezifische Merkmale verzichtende undifferenzierte Darstellung ist von den Malern vermutlich gewählt worden, um die ganze Aufmerksamkeit auf Triptolemos zu lenken und die anderen Figuren der eleusinischen Trias ein wenig in den Hintergrund zu rücken; dazu: A. Peschlow-Bindokat, *JdI* 87, 1972, 78 ff.

⁴⁰⁴ Der im Bild des jungen Triptolemos geschaffene Typus ist ein Phänomen dieser Zeit, dem man auch bei der Darstellung anderer Gottheiten und Heroen begegnet. Die Unbärtigkeit mit der peisistratidischen Politik in Verbindung zu bringen, widerlegt T. Hayashi, *Bedeutung und Wandel des Triptolemosbildes vom 6. - 4. Jh. v. Chr.* (1992) 18 f., der den verjüngten Typus nach 510 datiert und der damit an das Ende der Tyrannis fällt. Dass der Typus allerdings im Zusammenhang mit der jungen attischen Demokratie stehe, wie O. Murray, *Das Frühe Griechenland* (1982) 332, behauptet, und

Dieser verjüngte Typus muss in erster Linie als Beleg für die Neuorganisation des eleusinischen Kultes dieser Zeit gewertet werden. Er verdeutlicht den Aufstieg des Triptolemos vom Heros und König mit lokaler Bedeutung in die Sphäre der Götter, indem er als unverzichtbarer Bestandteil des eleusinischen Trias einer großen Göttin und ihrem Kult untergeordnet wird, was mit der Verkindlichung im Sinne der Rangabsetzung ausgerichtet ist, wie später ein Marmorrelief in Athen zeigt.⁴⁰⁵

Der Wagen selbst ist mit einer Plattform versehen, auf der ein kleiner kastenförmiger Korb angebracht ist. Aus diesem Wagenkorb wachsen die Flügel seines Wagens und breiten sich über die Fläche des Bildes aus.⁴⁰⁶

als Teil der Ausgleichspolitik mit den aristokratischen Familien bezeichnet werden könne, ist nicht zu belegen, da das demokratische Bewußtsein der Athener noch nicht ausgeprägt war.

⁴⁰⁵ Relief, Athen, NM 126; Simon, Götter 113 ff. Abb. 111; Schwarz a. O. 192 ff. Nr. R 1 Taf. 22 Abb. 40. Zum Phänomen des verjüngten Typus von Heroen und die Unterordnung desselben im Kultbereich einer größeren Gottheit bei K. Stähler, Zur Bedeutung des Formats. Eikon 3 (1996) 5; J. Fink, Hermes 80, 1952, 110 ff.

⁴⁰⁶ Der Typus des geflügelten Wagens ist hier in der Darstellung einmalig und ohne Parallele in der Ikonographie, wo als fester Topos die Flügel aus der Radachse wachsen; dazu: Hayashi a. O. 52 f. Der Wagen selbst ist als fahrbarer Thron zu erklären, den Triptolemos als König innehat. Sein Ursprung ist im alten Orient zu suchen, wo er Königen und Gottheiten diente; A. Alföldi, La Nouvelle Clio I 2, 1949/50, 542 f. deutet die Gefährte von Gottheiten und Königen im Orient als fahrbare Throne. Anders Simon, Götter 109 f., und Hayashi a. O. 30 f., wo der Wagen als Weiterentwicklung griechischen Landkarren betrachtet wird. In ähnlichen geflügelten Wagen erscheint auch Dionysos auf der einen Seite einer Halsamphora als Weinspender. Auf der anderen Seite der Halsamphora ist Triptolemos noch bärtig auf seinem flügellosen Wagen als Kornspender dargestellt, der von Hermes geführt wird. So wird die Verbindung des Königs und Gottes mit seinen missionarischen Aufgaben als Korn- und Weinspender deutlich gemacht; Halsamphora, Compiègne 975; ABV 331, 13; CVA Compiègne (1) III H e Taf. 10, 4; A. B. Cook, Zeus. A Study in Ancient Religion I² (1964) 215 Abb. 158 a-b.

Resümee

Die mythologischen Szenen des Edinburgh-Malers umfassen Herakles- und Theseustaten, homerische Sagen und andere mythische Figuren.

Die meisten Bilder sind konventionelle Wiedergaben von älteren Schemata. Doch erkennt man den Versuch, diese Schemata zu variieren, manchmal durch die Hinzufügung neuer Elementen, aber auch durch die Verschmelzung mehrerer Motive.

In den Heraklesszenen, die am häufigsten vertreten sind, bleiben die Darstellungen der alten Bildtradition verhaftet. In einigen Fällen variiert er ein Schema aus zwei Motiven, wie z.B. auf der Lekythos in Athen (**Nr. 3**) in der Herakles/Löwen-Szene, in der das Motiv des Ringens und des Keulenangriffs verschmolzen wird. Eine ähnliche Verbindung von zwei Motiven zeigt er auf der Halsamphora in Paris (**Nr. 6**), bei der er auf der einen Seite das Tötungs-, auf der anderen das Fesselungsmotiv im Kampf des Herakles mit dem Stier wiedergibt. Signifikant für den Edinburgh-Maler ist der Petasos, den ausnahmslos alle Hermes- und Iolaosfiguren tragen. Auf der Lekythos in Berlin (**Nr. 12**) trägt ihn sogar Eurytion statt des üblichen Pilos. Charakteristisch ist auf den Heraklesbildern auch die Anwesenheit Athenas und Hermes' als Rahmenfiguren. Iolaos erscheint als selbstverständliche Begleitfigur des Helden auch im Olymp bei der Apotheose oder in der Unterwelt beim Kerberosabenteuer.

Ähnlich verhalten sich die Bilder mit den Theseus-Taten. Szenen aus dem Kampf mit Minotauros oder dem marathonischen Stier zeigen eine Unmittelbarkeit in der Art der Wiedergabe der Sagen. Er stellt auf der Halsamphora in Tasmanien (**Nr. 48**) ähnlich wie bei der Heraklessage, dem Tötungsmotiv auf einer Seite das angedeutete Fesselungsmotiv auf der anderen gegenüber.

Darstellungen, die die homerischen Sagen und die Götterwelt thematisieren, bieten dem Maler ausreichenden Raum für Veränderungen der ursprünglichen Motive. Er fügt neue Elemente in die Szenen ein oder

verbindet ursprünglich nicht zusammengehörige Themen in einer Szene, wie z.B. die Brunnenhausszene mit der Troilos-Episode oder das Leben von jungen Athleten mit Darstellungen des Achilleus bei Chiron.

Einige Götterbilder versucht er zu variieren, um dem Betrachter mehrere Deutungsmöglichkeiten zu lassen. Die Szene auf der Namensvase (**Nr. 99**) mit der Verdoppelung Athenas oder der in Fiesole (**Nr. 133**) mit den verschiedenen Identifikationsmöglichkeiten der Figuren, seien als Beispiele genannt.

Den Einfluß des rotfigurigen Stils kann man bei einer ganzen Reihe von Vasen beobachten. Deutlich wird er beispielhaft am Typus des Triptolemos, der erst auf rotfigurigen Gefäßen jung dargestellt wird.

Im Ganzen bleibt der Maler aber ein konservativer schwarzfiguriger Maler, der geschickt ältere Schemata variierte.

IV. 2. Szenen aus dem „Alltagsleben“

Eine Reihe von Bildern mit mythischen und nicht-mythischen Themen hat besonderen ikonographischen Wert. Die Darstellungen bringen stellvertretend für ihre Besitzer deren Selbstwertgefühl zum Ausdruck und reflektieren ihr soziales, religiöses oder historisches Umfeld. Gezeigt werden Szenen mit Gespannen, dann Athleten, sich rüstende Krieger oder solche beim Aufbruch sowie Kampfdarstellungen, wobei alle Szenen bezeichnenderweise mythische und nicht-mythische Elemente enthalten. Im 6. Jahrhundert handelt es sich dabei in der Regel um Darstellungen, die vor allem dem Lebensstil der aristokratischen Elite Ausdruck verleihen sollen. Bei gleichzeitiger Kontinuität der Bildmotive, die ihre Wurzeln im mythischen Bereich haben, entwickeln sie sich zu allgemeinen „Alltagsszenen“. Ihre Präsentation, welche die damalige Lebensweise idealisierte, wurde als etwas Selbstverständliches von allen Schichten akzeptiert.⁴⁰⁷

IV. 2. 1. Dioskuren⁴⁰⁸

Zu den Bildern mythischen Charakters gehören viele Darstellungen mit den Dioskuren als Götter vertretende Schutzherren der adeligen Reiter.⁴⁰⁹

⁴⁰⁷ E. Stein-Hölkeskamp, Adelskultur und Polisgesellschaft. Studien zum griechischen Adel im archaischen und klassischen Zeit (1989) 104 ff.

⁴⁰⁸ Die Dioskuren werden in diesem Kapitel aufgrund ihrer vorbildhaften Funktion für Szenen mit Themen aus dem „Alltagsleben“, trotz ihres mythischen Charakters, behandelt.

⁴⁰⁹ Das Bild der Dioskuren als aristokratisches Ideal ist durch die Epitheta, die sie charakterisieren, bestimmt. Durch körperliche Tüchtigkeit, sportliche Betätigung und Umgang mit Pferden werden sie zu Vorbildern für die aristokratische Lebensweise; dazu: E. Köhne, Die Dioskuren in der griechischen Kunst von der Archaik bis zum Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. (1998) 25. Shapiro, Art and Cult 154. J. Boardman, AJA 82, 1978, 16 f. hält wenig überzeugend dagegen, die Dioskurenbilder seien Ausdruck der Demokratie und stünden wie die Spartaner, aus deren Heimat die Dioskuren stammten, gegen die Tyrannis. Die literarischen Quellen sind in LIMC III (1986) 567 f. s. v. Dioskuroi (Hermay) zusammengefasst. Die Herkunft ihres Mythos ist aber sicherlich mit dem Zwillingsphänomen in Verbindung zu bringen. Sie wurden in verschiedenen Regionen unter anderen Namen verehrt, und später, als sie an überregionaler Bedeutung gewonnen hatten, traten zu ihren Gunsten regionale

Bei der Darstellung besitzen die Bilder weitgehende Freiheit in ihrer Ausführung, ohne an ein bestimmtes Schema gebunden zu sein.

Die Bauchamphora in London (**Nr.152**) zeigt die beiden Brüder zu Pferd in einem Ankunfts Motiv vor ihrem Vater Tyndareos.⁴¹⁰ Hinter ihnen steht eine Frau, deren Identifizierung aus den erhaltenen Inschriftsbuchstaben „-OE“ nicht möglich ist.⁴¹¹ Auf der linken und rechten Seite der Szene befindet sich je ein Jüngling als Rahmenfigur, wodurch die angestrebte Einheit in der Komposition gewahrt wird.⁴¹²

IV. 2. 2. Gelage

Gelage wurden in der Regel als Ausdruck des aristokratischen Lebensstils verstanden. Sie boten Gelegenheit, Reichtum zu zeigen und im gesellschaftlich relevanten Personenkreis politische Entscheidungen zu treffen.⁴¹³

Am Ende des 6. Jahrhunderts erschien der Bildtypus des einzelnen, isolierten Gelagerten, der auf eine bestimmte Person mit meist aristokratischem Status hinweist.⁴¹⁴

Gottheiten in den Hintergrund: dazu W. Burkert, Griechische Religion (1977) 324 ff. Über die Herkunft der Dioskuren arbeitete J. Fraunfelder, *The Spartan Dioskuri* (1994) 170 ff., der die Ursprünge im alten Orient bei den Hethitern zu finden sucht.

⁴¹⁰ Dieses Bild wurde von A. Hemony, BCH 102, 1978, 65 als Darstellung der Dioskurenapotheose interpretiert. Köhne a. O. betrachtet es dagegen als Leitbild der Aristokratie.

⁴¹¹ Nach Hemony a. O. ließe sich die Frau aus den erhaltenen Buchstaben möglicherweise als Philonoe, eine Tochter des Tyndareos und der Leda, deuten.

⁴¹² Nackte Jünglinge stellen meist junge Familienmitglieder oder Söhne der zentral dargestellten Figuren dar. Vgl. A. B. Spieß, *Der Kriegerabschied auf attischen Vasen der archaischen Zeit* (1992) 128 f.

⁴¹³ Stein-Hölkeskamp a. O. 112 f.; Nach Fehr, *Gelage* und J.-M. Dentzer, *Le Motiv du Banquet couché dans le Proche-Orient et le Monde Grec du VIIe au IVe siècle avant J.-C.* (1982) ist eindeutig der Ursprung in orientalischen Gelagebräuchen zu suchen. Anders B. Knittlmayer, *Die attische Aristokratie und ihre Helden* (1997) 37.

⁴¹⁴ Dieses Motiv, das im 6. Jahrhundert erscheint, könnte eine Weiterentwicklung der Gelagedarstellungen von Achilleus und Herakles sein. A. Alföldi, *La Nouvelle Cléo I 2*, 1949/50, 556 f. kommt zu dem Schluss, dass solche Gelagedarstellungen im griechischen Bereich das Gelage des orientalischen Königs, wie das Bankettrelief Assurbanipals, zum Vorbild haben (Fehr, *Gelage* Taf. 1). Knittlmayer a. O. 38 dagegen sieht keine Veranlassung, die Bilder von gelagerten Helden mit orientalischen Darstellungen in Zusammenhang zu bringen.

Die hohe soziale Stellung des einzelnen Gelagerten unterstreichen nicht zuletzt die Personen, die ihn umgeben. Auf der Lekythos in Laon (**Nr. 153**) präsentiert sich der Gelagerte wie seine Vorbilder, die griechischen Heroen Achilleus und Herakles, die diesen Typ schon vorgeprägt haben, demonstrativ als Held. Vor ihm treten eine Frau, die eine Schale in der Hand hält, ein Jäger mit erbeutetem Hasen und Fuchs und ein Jüngling nebst Hund.⁴¹⁵ Ein Diener hinter ihm schenkt ihm Wein aus einer Oinochoe ein, es folgen eine Frau auf einem Diphros, und ein weiterer Diener, welche die Szene abschließen.⁴¹⁶

Die Präsentation des jungen Mannes auf dem Bild der Halsamphora in Paris (**Nr. 154**), der sich zum Mahl gelagert hat und sich von einer weiblichen Figur einen Trunk aus einer Oinochoe einschenken lässt, ist deutlich am Motiv des bei der Auslösung von Hektors Leichnam gelagerten Achilleus orientiert. Seine Verbindung zum Heldentum und den Göttern wird durch Hermes' Erscheinung vor ihm zum Ausdruck gebracht. Zum Motiv des gelagerten Achilleus, dem Hermes erscheint, findet sich in der Ikonographie keine Entsprechung. Wenn hier durch Umdeutung eines bekannten Motivs solch ein Bildtypus kreiert wird, geschieht dies in der Absicht, den vornehmen Herrn auf dem Lager als jungen epischen Helden erkennbar werden zu lassen, mit dem sich adlige Betrachter identifizieren können.⁴¹⁷

⁴¹⁵ Nach Knittlmayer a. O. 39 könnten diese Personen einer sozial niedrigeren Schicht angehören. R. Senff, *Der Einzeltrinker*, in: *Kunst der Schale. Kultur des Trinkens*, Kat. (1990) 311 und F. Ghedini, *RdA* 16, 1992, 74 ordnen den Beute tragenden Jäger eher den Bediensteten des gelagerten Herrn zu. Dagegen weist S. R. Wolf, *Herakles beim Gelage* (1993) 103, vor allem auf die Verbindung von Gelage und Jagd als aristokratischem Ideal hin. Fehr, *Gelage* 95 sieht in solchen Szenen Hinweise auf bevorzugte Vergnügungen der Oberschicht.

⁴¹⁶ Das Motiv der sitzenden Frau weist auf ihren hohen sozialen Status hin. Wenn das Bild des Gelagerten eine häusliche Alltagsszene zeigen würde, wäre die sitzende Frau seine Gemahlin. Fehr, *Gelage* 130 erinnert in Bezug auf die Sitzhaltung der Frau an den Ursprung des zugrundeliegenden Brauchs bei Persern und Skythen. Vgl. das Schulterbild der Hydria in Rom, Villa Giulia 442; Mingazzini (1930) Taf. 49, 3.

⁴¹⁷ B. Döhle, *Klio* 49, 1967, 137 Anm. 3 hält das Bild für eine abgewandelte Darstellung des Achilleus bei der Auslösung des Hektors Leichnam. Dagegen sieht Fehr, *Gelage* 78, in ihm nur das Gelage eines jungen Mannes, das ohne Bezug zu einer mythischen Erzählung gezeigt wird, da er in der Gestalt vor dem Gelagerten nicht Hermes erkennen kann, sondern nur einen anonymen Wanderer.

IV. 2. 3. Jagd

Eine besondere Art der Präsentation von Jägern auf der Jagd, ohne vergleichbare Parallele, stellt die Lekythos in Wien (**Nr. 156**) dar. Zwei Männer nähern sich einem Hasen, der bei einem Baum sitzt. Der vordere Jäger, der älter als der anderer dargestellt ist, wendet sich nach hinten und befindet sich im Gespräch mit dem anderen.⁴¹⁸ Beide halten zwei Speere und ein Lagobolon in den Händen und werden von ihren Hunden begleitet. Die Aktivität wird hier in den Hintergrund gerückt. Die Präsentation der Jäger, deren Haltung im Bild vielmehr die Alltäglichkeit ihrer Beschäftigung unterstreicht, vermittelt nicht den Wunsch der Männer, sich in ihrem Status als Jäger darzustellen, wie Schnapp wenig überzeugend behauptet, sondern es ist das Ergebnis einer neuen Bildgestaltung.⁴¹⁹

Im Gegensatz zu den aufbrechenden Jägern im ersten Beispiel präsentieren sich dieselben in den Bildern auf den Lekythen in Athen (**Nr. 157**) und Neapel (**Nr. 158**) nach einer erfolgreichen Jagd. Die Athener Lekythos zeigt drei Jäger bei der Rückkehr. Die Beute hängt an einem Stock über der Schulter eines Jägers in der Mitte des Bildes. Seine beiden Kollegen, die ihn begleiten, sind mit Speeren ausgerüstet.

Auf der Lekythos in Neapel dagegen wird die Präsentation des rückkehrenden Jägers in den Hintergrund gerückt. In der Bildmitte sieht man einen Mann, der sich auf einen Stock stützt. Er trägt einen Hahn in seinen Händen, um ihn dem gegenüberstehenden Jüngling mit dem Aryballos in der Hand zu schenken.⁴²⁰

⁴¹⁸ Hier verkörpern die Jäger, ähnlich wie auch im kriegerischen Bereich, die zwei Altersklassen.

⁴¹⁹ Vgl. dazu folgendes Kapitel Seite 138 Anm. 470. A. Schnapp, Eros auf der Jagd, in: C. Bérard - J.-P. Vernant (Hrsg.), Die Bilderwelt der Griechen. Kulturgeschichte der antiken Welt 31 (1984) 104 ff.; ders., *Le chasseur et la cité. Chasse et érotique dans la Grèce ancienne* (1997) 219 deutet die Geselligkeit im Leben der Jäger und verweist auf die Notwendigkeit ihrer Zusammenarbeit. Er erklärt die Bedeutung von Jagd als im erotischen Bereich liegend.

⁴²⁰ Der Hahn symbolisiert Gewalt und Männlichkeit. Seine Beobachtung in den Hahnenkämpfen diente als didaktisches Mittel, um bestimmte Verhaltensweisen zu erlernen. (Nach Lukian. *Anacharsis* 37 waren gemäß dem Gesetz alle in militärpflichtigem Alter verpflichtet, den Hahnenkampf mitanzusehen). Vor allem aber waren solche Schaukämpfe ein beliebter Zeitvertreib der wohlhabenden Gesellschaft,

So werden durch die drei Figuren im Bild auch ebenso viele verschiedene Aspekte angedeutet, die nach den damaligen Idealvorstellungen eine wichtige Rolle im Leben der männlichen Jugend Athens spielen sollten. Offensichtlich ging es dem Maler hier darum, die Erziehung der Jünglinge zu schildern und den Lebensstil und die Ideale der Gesellschaft zum Ausdruck zu bringen. Diese Ideale sind die Jagd, für die der zurückkehrende Jäger steht, die Knabenliebe, die in der Übergabe des Hahns angedeutet wird, und die athletische Schulung in der Palästra, deren Bild sich in der Gestalt des Jünglings findet, der den Aryballos trägt.⁴²¹

Die Halsamphora in Altenburg (**Nr. 159**) widmet ihre heroisierenden Darstellungen der Tapferkeit und dem Heldenmut der Jäger. Auf beiden Seiten des Gefäßes kämpft ein Jäger gegen einen Eber. Auf der einen setzt jener sich mit einem Stein gegen den schon von einer Lanze verwundeten Eber zur Wehr, auf der anderen Seite wird mit zwei Lanzen zugleich auf das wilde Tier losgegangen. Beide Darstellungen zeigen jeweils einen Hund, der den Eber anspringt, dessen Hinterleib vom Bildrand überschritten wird. Außerdem ist auf beiden Seiten ein Baum zu sehen, der die dramatischen Szenen in die freie Natur versetzt.⁴²²

die im Hahn ein Sinnbild für männliche Potenz sah. Der erotische Aspekt des Tieres wird vollends deutlich, wenn man bedenkt, dass Hähne in den Ritualen der Knabenliebe als Werbegeschenke verwandt wurden; dazu: G. Koch-Harnack, *Knabenliebe und Tiergeschenke* (1983) 97 ff.; C. Reinsberg, *Ehe, Hetärentum und Knabenliebe im antiken Griechenland* (1989) 163 ff. Die Quellen über den Hahn werden bei Ph. Bruneau, *BCH* 89, 1965 106 f. gesammelt. Allgemein über das Hahnmotiv in der attischen Kunst bei H. Hoffmann, *RA* 1974, 195-220.

⁴²¹ Die alltägliche Beschäftigung der Jünglinge und die drei Aspekte, also Jagd, Knabenliebe und Palästra, stellt schon der Amasis-Maler auf einer Schale in Paris, Louvre A 479, dar; *ABV* 156, 80; *CVA Paris, Louvre* (9) III H e Taf. 92; Bothmer, *Amasis* 200 Nr. 54 mit Abb. Eine Lekythos in Athen zeigt die älteste bekannte Darstellung, die ähnlich derjenigen auf der Lekythos in Neapel ist. Athen, *Kerameikos KER* 6730; *ABV* 58, 127; *Haspels, ABL* 12 Taf. 4, 1; E. Kunze-Götte – K. Tancke, *Kerameikos VII* 2. Die Beigaben (1999) 7 f. Nr. 5, 2 Taf. 1, 3.

⁴²² Über Landschaftsangaben vgl. J. Fornasier, *Jagddarstellungen des 6.-4. Jhs. v. Chr. Eikon* 5 (2001) 57 f.

IV. 2. 4. Frauen

Auf Bildern, die nichtmythologische Themen behandeln, sieht man Frauen im alltäglichen Leben und Kultbereich. Häufig werden sie an Brunnen oder in Badeanlagen dargestellt, wie auf der Hydria in Berlin (**Nr. 160**). Vier junge, nackte Frauen mit gelösten Haaren duschen sich in einem Waschhaus.⁴²³ Die Wasserspeier bestehen aus Löwen- und Eberprotomen, die an den Säulen angesetzt worden sind. Kleider hängen auf einer Querstange, die über den Wasserspeiern angebracht wurde. Die Anlage kann aufgrund der Säulenarchitektur des Hauses und des bis zur Wade der Frauen hochstehenden Wassers als öffentliches Badehaus verstanden werden.⁴²⁴

Zwei Halsamphoren in Sèvres (**Nr. 161**) und Berlin (**Nr. 162**) versetzen die Szene möglicherweise in den Kultbereich. Auf beiden Halsamphoren gestikulieren zwei sich auf Blöcken gegenüberstehende Frauen mit den Händen. Zwischen ihnen in der Mitte steht ein Baum oder hängen Zweige mit Früchten. Fehlende Attribute verhindern, die Frauen als bestimmte Personen zu deuten. Dabei spricht gerade auch die Anwendung indifferenter Motive sitzender Frauen dafür, in ihnen nicht bekannte Personen oder Gottheiten wie Demeter und Kore zu sehen, sondern einfach zwei Frauen, die in einer kultischen Szenerie oder in einer alltäglichen Situation wiedergegeben worden sind und deren Identität unbekannt bleiben kann.⁴²⁵

⁴²³ Darstellungen von nackt in der Öffentlichkeit agierenden Frauen sind sehr selten. Diese Frauen stammen auch nicht aus der Oberschicht der Gesellschaft, sondern sie finden ihre Identität vielmehr in den sozialen Schichten, die auf öffentliche Einrichtungen wie solche Bäder angewiesen sind. Das Bild dokumentiert die bei diesen Frauen übliche und weit verbreitete Nutzung von Badeanlagen bzw. Badehäusern für die Reinigung und Körperpflege. Bäder können allerdings auch im Freien genommen werden, wie eine Amphora in Rom, Villa Giulia 2609, zeigt; Beazley, *Paralipomena* 146, 8 ter; M. Weber, *Antike Badekultur* (1996) 13 Abb. 1. Dagegen hält E. Manakidou, *Hephaistos* 11/12, 1992/93, 72 f. die badenden Frauen für Hetären.

⁴²⁴ Manakidou a. O. ist der Ansicht, die architektonischen Merkmale des Gebäudes deuteten auf eine im Freien stehende Badeanlage hin.

⁴²⁵ Das Innenbild einer Schale in Delos zeigt eine ähnliche Darstellung von zwei sich gegenüberstehenden Frauen, nur ist im Bild erkennbar, dass eine von ihnen einen Kranz hält und in der Komposition auch der Baum voller Früchte für die Erzählung des Bildinhaltes und die Zuordnung zum Kultbereich eine beachtliche Rolle spielt; Délos X 185 Nr. 632 Taf. 51, 2. Bei der Halsamphora in Sèvres (CVA Sèvres (1) 34)

IV. 2. 5. Athleten

Die Kritik von Xenophanes an den Adligen, die glaubten, die qualifizierenden Eigenschaften eines angesehenen Mannes fänden in seinen sportlichen Tätigkeiten ihren charakteristischen Ausdruck, zeigt einerseits die idealisierenden Wertvorstellungen, welche die Aristokratie in bezug auf den Sport entwickelt hatte und welche schon im ethischen Erziehungsideal der aristokratischen Gesellschaft Homers ihren Niederschlag gefunden hatten. Auf der anderen Seite wird aber auch deutlich, dass Sportbetrieb und sportliches Treiben einfach wichtige Bestandteile im Alltag des Adels gewesen sind.⁴²⁶

Das intensive Training der Sportler und die Schulung der jungen Athleten durch Paidotriben und „Gymnasten“, die auch Bestandteil der militärischen oder Grundausbildung war, konnte nur von den vermögenden Klassen betrieben werden. So erzählt später Isokrates, dass die Reichen an Veranstaltungen zu Pferde, gymnastischen Übungen und Wettbewerben, der Jagd und philosophischen Zusammenkünften teilnehmen könnten, während die Ärmeren dagegen zu Landbau und Handel angehalten würden.⁴²⁷

Beispiele für alltägliche Ausübung des Sports als signifikantem Aspekt des athenischen Ideals präsentiert die attische Vasenmalerei in großer Zahl. Die verschiedenen Arten athletischer Übungen, die die ideale Entwicklung des Körpers und die militärische Ertüchtigung ermöglichten, reflektieren somit das Alltagsleben und verweisen vor allem auf die kontinuierliche Weiterführung der alten athletischen Tradition, die den

werden die Frauen für Demeter und Kore gehalten, bei der Berliner Amphore von A. Furtwängler, Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium I (1885) 334, allgemein für unbenennbare Göttinnen. Letztens auch S. Pfisterer-Haas, Frauen im Obstgarten-Zur Deutung eines Motivs im Zusammenhang mit Grab und Heiligtum, in: B. Schmaltz/M. Söldner (Hrsg.), Griechische Keramik im kulturellen Kontext. Vasen-Symposium in Kiel 24.-28.9.2001 (2003) 93 f.

⁴²⁶ Xenoph. Frg. 2 D.

Durch die Siegerlisten von Olympia erfährt man auch, dass die meisten Sieger aus vermögenden Klassen stammten. Siegerlisten unter anderen bei: L. Moretti, *Olympionikai, i vincitori negli antichi agoni olimpici* (1957).

⁴²⁷ Isokr. VII 45.

Sportler seit Homer mit dem Heldentum und der Lobpreisung des Siegers in Verbindung gebracht hat.⁴²⁸

Die Bilder des Edinburgh-Malers werden vor allem durch die ruhige Haltung der Athleten dominiert. Die Darstellungen unterstreichen dadurch eher den repräsentativen Charakter der Gestalten als agonale Wettkämpfe. Auf der Lekythos in Tarent (**Nr. 163**) beobachten drei speertragende Athleten die Übung eines Diskuswerfers unter der Aufsicht seines Trainers. Erhöhte Aufmerksamkeit deutet das Bild auf der Bauchamphora im Vatikan (**Nr. 164**) an, das zwei Athleten und einen Trainer zeigt, die ihre Köpfe einem übenden Diskuswerfer zuwenden.⁴²⁹

Die Halsamphora in New York (**Nr. 165**) zeigt auf der einen Seite einen Diskuswerfer beim Üben und einen Halterenspringer auf der anderen Seite des Gefäßes. Auf beiden Seiten beobachtet wieder ein speertragender Athlet die jeweilige Szene. Auf der Lekythos in Montreal (**Nr. 166**) sitzt der Speerträger dagegen auf dem Boden und schaut mit zwei Trainern einem übenden Diskuswerfer zu. Bei all diesen Szenen überwiegen zahlenmäßig die Speerträger-Figuren, wohl weil sie im Bild von kompositioneller Bedeutung sind.

Auf der Lekythos in London (**Nr. 167**) wird ein Diskuswerfer von seinem Trainer und einem Halteren tragenden Athleten beobachtet. Den Hintergrund der Szene bilden sich kreuzende Speere in einer die Komposition unterstreichenden Ordnung.

Auf der Lekythos im Londoner Kunsthandel (**Nr. 168**) befindet sich dagegen ein bärtiger Athlet beim Speerwurf in aktiverer Haltung neben einem Trainer. Die Szene begleiten wiederum zwei Athleten mit Speeren, von denen sich einer entfernt.

⁴²⁸ Homer erwähnt die Leichenspiele des Patroklos, wobei eindeutig der religiöse Charakter der Spiele in den Vordergrund gestellt wird, aber er erzählt auch, dass die Griechen die Kriegspausen nutzen, um sich im Diskus- und Speerwerfen zu üben (Il. II 774 f.). Zu Homer und Sport bei: S. Laser, Sport und Spiele, ArchHom T (1987).

⁴²⁹ Unter anderen Merkmalen gehören am Ende des 6. Jahrhunderts das lange Gewand, der Bart und die mit der Hand gehaltene einfache Gerte oder dem am oberen Ende gabelförmig gespaltenen Stock zum festen ikonographischen Typus des Paidotriben. Über Kennzeichen von Trainern unterrichtet Jüthner, Leibesübungen I 177 ff.

Auch das musische Element erscheint auf den Bildern: So findet man einen Aulosspieler auf der Halsamphora in New York und sogar als Zentralfigur auf der Lekythos in Tarent. Ein Musizierender mit demselben Instrument ist das Hauptthema der Darstellungen auf beiden Seiten der Halsamphora in London (**Nr. 169**). Ein Lyra-Musizierender wird auch als Zentralfigur unter der Aufsicht seiner Trainer auf der Hydria in Fiesole (**Nr. 174**) dargestellt. Derweiteren widmen sich die Darstellungen der Lekythos in Parma (**Nr. 176**), in der zwei Boxer in der Mitte der Szene zwischen ihren Trainern diese Sportart tätigen, sowie die fragmentarisch erhaltene Halsamphora (**Nr. 177**) aus der Athener Agora, dem Boxsport. Die Panathenäische Preisamphora in London (**Nr. 175**) ist im Zusammenhang mit *ᾠφ' ἵππου ἀκοντίζειν* zu sehen – sie beziehen sich auf den sportlichen Wettkampf zu Pferde.⁴³⁰ Allerdings bleibt hier leider der direkte Bezug zu der Sportart vage, da es vordringlich um die Präsentation dreier Speerwerfer geht, wovon einer auf einem Pferd sitzt.⁴³¹ Dadurch wird der gesellschaftlich höhere Status des Berittenen gegenüber den beiden anderen Athleten zum Ausdruck gebracht.⁴³²

An einen speziellen Wettkampf der Jugendlichen bei den Panathenäen, den sogenannten Waffentanz (Pyrrhiche)⁴³³ erinnert die Darstellung auf

⁴³⁰ Xen. hipp. I 6. VIII 10 betont später die Notwendigkeit der Übung im Speerwurf für die Reiterei.

⁴³¹ Die frühesten Darstellungen dieser Sportart im Wettkampf erscheinen erst am Ende des 5. Jahrhunderts und bezeugen die Einführung dieses Wettkampfes bei den Panathenäen; Panathenäische Preisamphora, London, BM 1903. 2-17. 1; ABV 411, 1; ΤΟ ΠΝΕΥΜΑ ΚΑΙ ΤΟ ΣΩΜΑ. ΟΙ ΑΘΛΗΤΙΚΟΙ ΑΓΩΝΕΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ. Kat. (1989) 202 f. Nr. 96 mit Abb.; N. E. Gardner, JHS 27, 1907, 220 ff. Taf. 20 und eine Lekythos der Gruppe L. Talcott in Athen, NM 1631; B. A. Sparkes, AntK 20, 1977, 8 f. Taf. 52; ΤΟ ΠΝΕΥΜΑ ΚΑΙ ΤΟ ΣΩΜΑ a. O. 202 Nr. 95 mit Abb.

⁴³² A. Alföldi, Die Herrschaft der Reiterei in Griechenland und Rom nach dem Sturz der Könige, in: Gestalt und Geschichte. Festschr. K. Schefold (1967) 21 f. verweist in diesem Zusammenhang auf die am Kriegsgeschehen beteiligten leichtbewaffneten Reiter, die als Rittersöhne der Reiterei angehörten.

⁴³³ Die Einführung von Waffentänzen bei festlichen Veranstaltungen war keine auf Athen beschränkte Erscheinung, sondern entsprach vielmehr einem im ganzen griechischen Raum verbreiteten Ritual. Seine religiöse Funktion und die Beziehungen zu den einzelnen Gottheiten deutet W. Burkert, Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche (1977) 167 ff. Die Waffentänze im griechischen Raum und ihre Zuordnung zu den Gottheiten bei F. Weege, Der Tanz in der Antike (1926) 35 f. 50 f. Der mythische Ursprung des Tanzes in der kultischen Verehrung Athenas erklärt auch die Aufführung des Waffentanzes bei den Panathenäen als Wettkampf. Nach Dion. Hal. VII 72 habe Athena die „Pyrrhiche“ getanzt, um die Niederlage der Titanen

der Lekythos in Bonn (**Nr. 181**).⁴³⁴ Ein Hoplit schreitet unter den Rhythmen eines Aulosspielers auf eine aufgestellte Stange zu, unter der ein Helm liegt.⁴³⁵

Die Darstellung auf der Lekythos in Oxford (**Nr. 180**) zeigt den Ephedrimos, ein sportliches Spiel mit dem Ball, zu dessen geschickter Beherrschung die Jugendlichen erzogen wurden.⁴³⁶

Ein bärtiger Mann lehnt sich auf einen Stock und hält in seiner erhobenen Hand einen Ball zum Wurf bereit. Vor ihm stehen drei Jünglinge in leicht gebückter Haltung mit auf die Knie gestützten Händen. Jeder von ihnen trägt einen weiteren Jüngling auf den Schultern, der mit gestreckten Händen zum Ballfang bereit ist. Das Wort „Κέλευσον“, das zwischen die Paare geschrieben ist, bringt die Erwartung zum Ausdruck, den Ball zu fangen.⁴³⁷

zu feiern. In Apollod. Pap. Ox. 2260 II schwingt Athena Schild und Lanze im Waffentanz, nachdem sie aus dem Haupt des Zeus entsprungen ist.

⁴³⁴ Nach A. Schäfer, Unterhaltung beim griechischen Symposion (1997) 83. 114 Nr. VIII d Taf. 46, 1-2 ist das Gefäß den Werken des Athena-Malers zuzuordnen.

⁴³⁵ Der Helm unter der Stange ist als symbolischer Kampfpriis zu verstehen. Die Darstellungen der „Pyrrhiche“ deuten nicht auf bestimmte, festgelegte Formen der Auszeichnung mit einem Preis hin; vgl. Oinochoe, Paris, Bibl. Nat. 272; CVA Paris, Bibl. Nat. (2) Taf. 66, 3. 7. Lekythos, Bonn, Akad. Kunstmus. 307; A. Greifenhagen, AA 50, 1935, 466 Nr. 33 Abb. 46. 47. Für die Auszeichnung der Sieger ist eine Aufstellungsliste des 4. Jahrhunderts von Bedeutung (IG II² 2311). Die Belohnung für den Sieger in der Euandria ist die gleiche wie die im Waffentanz: 100 Drachmen und ein Ochse. Später erwähnt Arist. AP 60, 3 die Übergabe eines Schildes an die Teilnehmer.

⁴³⁶ Den Ephedrimos und die verschiedenen Varianten des Spiels, wovon eine auf unserer Lekythos zu sehen ist, stellt P. Zazoff, AuA 11, 1962, 35 ff. zusammen mit der Quellenüberlieferung dar.

⁴³⁷ Eine ähnliche Darstellung zeigt eine Bauchamphora in London, BM B 182; ABV 306, 42; E. Böhr, Der Schaukelmaler (1982) 89 Nr. 75 Taf. 76. 197 a, nur sitzt der Mann, der den Ball wirft, hier auf einem Diphros, und die Jünglinge, die auf ihren Schultern die anderen tragen, unterscheiden sich in der Größe. Man kann vermuten, dass die Stellung der Spieler von ihren körperlichen Fähigkeiten abhing und die Auswahl dementsprechend getroffen wurde. Diese Ballspielart fand auch im Theater beim Satyrspiel Anwendung, wie eine Lekythos im Kerameikos KER 8259 zeigt; U. Knigge, Kerameikos IX. Der Südhügel (1976) 131 Nr. 183 Taf. 35, 4.

IV. 2. 6. Kampfdarstellungen

Hopliten-Kampfszenen

Bei Darstellungen von Kampfszenen lassen die Bilder des Edinburgh-Malers die Kontinuität der Tradition mit ihren ursprünglichen Schemata erkennen. Das Hauptschema bildet das Motiv von zwei gegeneinander kämpfenden Krieger, von denen einer fällt, wie auf der Halsamphora in Warschau (Nr. 182). Das Kampfschema, in dem zwei Krieger über einem Gefallenen kämpfen, zeigen die Olpe in Tampa (Florida) (Nr. 183), die Lekythos in St. Petersburg (Nr. 187) und die Bauchamphoren in Würzburg (Nr. 146) und Boston (Nr. 124). Die meisten Bilder aber variieren diese beiden Schemata, indem sie ihnen weitere Krieger hinzufügen. So werden in symmetrischer Anordnung zwei zusätzliche Krieger auf der Lekythos in Syrakus (Nr. 185) und sogar vier von ihnen auf der Lekythos in Moskau (Nr. 186) eingeführt.⁴³⁸

Die Lekythos in St. Petersburg (Nr. 188) und die Halsamphora in Mannheim (Nr. 189) übermitteln mit der Darstellung zweier Paare von Zweikämpfern die Vorstellung einer größeren Kampfszene. Aufgrund der verschiedenen Größen der Bildformate wirkt die Szene auf der Halsamphora komplexer als die Szene auf der Lekythos.⁴³⁹

Die Lekythos in Erbach (Nr. 190) zeigt eine Zweikampfszene. Der verfolgte Krieger wendet sich mit herabgenommenem Helm seinem Gegner zu und verteidigt sich mit einer Lanze. Den Kampf umrahmen zwei zuschauende Männer, die lange Gewänder tragen und ebenfalls Lanzen halten. Indem sie dem Geschehen den Status eines geregelten Wettstreits verleihen, erfährt die Kampfszene eine deutliche

⁴³⁸ Die einzelnen Kampfschemata und die Variationen, die entstanden, sowie die Untergliederung der Bildmotive unter ein Grundschema sind zusammengefasst bei C. Ellinghaus, *Aristokratische Leitbilder. Demokratische Leitbilder. Kampfdarstellungen auf athenischen Vasen in archaischer und frühklassischer Zeit* (1997) 183 ff.

⁴³⁹ Bei der Darstellung auf der Halsamphora handelt es sich offenkundig um die Verwendung von zwei verschiedenen Zweikampfmotiven, die die kompositorische Einheit in der Szene ermöglichen; vgl. Bauchamphora, London, BM B 169; ABV 306, 37; CVA London BM (3) III H e 31, 3 a-b; E. Böhr, *Der Schaukelmaler* (1982) 85 Nr. 45 Taf. 47.

Aufwertung.⁴⁴⁰ Die Zuschauer erscheinen wie kundige Zeugen und wertende Kampfrichter, wodurch eine Übertragung der Szene in den mythischen Bereich ermöglicht wird. Es geht nicht um Faktizität einer alltäglichen bewaffneten Auseinandersetzung, sondern um die moralische Akzeptanz des Geschehens, das sich durch Einbindung in die Mythologie an göttlichen und heroischen Werten und Maßstäben messen lassen muss.⁴⁴¹

Eine sehr seltene Kampfdarstellung zeigt das Bild der Halsamphora in Berlin (**Nr. 184**). Auf der ersten Seite kämpfen zwei Krieger über einem Gefallenen. Obwohl der Eindruck vermittelt wird, dass sie Gegner sind, scheinen ihre Körperhaltung und die Position der Lanzen keinem bekannten Angriffsschema zu entsprechen. Zwischen den Hoplitenschwärmen schwebt der Helm des Gefallenen. Diese bemerkenswerte Darstellung, die sich keinem bekannten Kampfschema zuordnen lässt, zeigt eher den Ausgang des Kampfes als den Kampf selbst.⁴⁴² Für diese Deutung spricht auch die andere Seite der Halsamphora, die die Bergung eines Verwundeten zeigt. Auf der einen Seite wird mit dem Helm des Gefallenen die materielle Bewertung angedeutet, auf der anderen mit der Bergung des Verwundeten die ideologische Wertvorstellung. In beiden

⁴⁴⁰ Eine ähnliche Szene zeigt auch eine Lekythos in Athen; U. Knigge, *Kerameikos IX. Der Südhügel* (1976) 89 Nr. 17, 6 Taf. 77, 1.

⁴⁴¹ Nach K. Stähler, *Bilder männlichen Lebens*, in: B. Korzus (Hrsg.), *Griechische Vasen aus westfälischen Sammlungen*, Kat. (1984) 72 ff. bewirken die Zuschauer nicht nur eine Verstärkung der allgemeinen Würdigung des bildlich Dargestellten, weil sie ihm Aufmerksamkeit schenken, sondern durch sie wird überdies die Annahme erzeugt, dass das szenische Geschehen den gewünschten Normen kriegerischen Verhaltens unterworfen ist. Unbefriedigend dagegen erscheint sowohl die These von I. Mennenga, *Untersuchungen zur Komposition und Deutung homerischer Zweikampfszenen in der griechischen Vasenmalerei 1976*, 89 f., die mit der Einführung von Zuschauern die Betonung der Kampfszene in der Bildmitte sieht, als auch von I. Scheibler, *Die symmetrische Bildform* (1960) 64, wo die Zuschauer einfach als dekoratives Schema bezeichnet werden. Der Edinburgh-Maler verwendet auch zwei Frauen als Zuschauerinnen bei den fast identischen Kampfszenen auf den Bauchamphoren in Würzburg (**Nr. 146**) und Boston (**Nr. 124**).

⁴⁴² In CVA Berlin (5) 59 wird der Versuch gemacht, die Darstellung im Kontext eines Mythos zu verstehen, nämlich nach der Überlieferung der *Il.* XIII 256 ff., die vom Kampf zwischen Deiphoros und Meriones um den Helm des Askalaphos erzählt. Eine Übereinstimmung der gemalten Szene mit der Sage ist aber aufgrund des erzählerischen Charakters des Bildes nicht festzustellen. Das schließt allerdings nicht aus, dass dem Maler die Stelle aus der *Illias* bekannt war und er in gestalterischer Absicht auf dieses mythische Motiv zurückgegriffen hat, um eine besondere Deutung seiner Szene zu ermöglichen.

Darstellungen aber wird der Kriegsausgang als Gewinn zum Ausdruck gebracht, wobei die Beute und die Bergung des Verwundeten den Siegerstatus charakterisieren.⁴⁴³

Kampfszenen mit Streitwagen

Eine Kampfszene mit Streitwagen stellt die Lekythos in Berkeley (**Nr. 196**) dar. In Seitenansicht ist ein Viergespann zu sehen, dessen Zugtiere die Vorderbeine im Galopp nach rechts erhoben haben, das einen Gefallenen überfährt und einem mächtigen Krieger entgegeneilt. Die beiden Hopliten im Hintergrund der Kriegsszene, von denen einer fällt, weisen auf ein größeres Kampfgeschehen hin.⁴⁴⁴ Eine ähnliche Handlung wie auf der Lekythos in Berkeley zeigen auch die Darstellungen auf den Lekythen im Schweizer Privatbesitz (**Nr. 195**) und Pariser Kunsthandel (**Nr. 194**) sowie auf der Bauchamphora im Vatikan (**Nr. 164**). Allerdings ist der Blickwinkel bei ihnen etwas anders: Die Gefährte präsentieren sich nämlich in Dreiviertelansicht. Der vordere Teil des Gespanns wendet sich nach vorn, die hinteren Pferde sind eher von der Seite zu sehen. Der Wagenkasten ist ebenfalls in Dreiviertelansicht dargestellt, auf der Schweizer Lekythos sogar in Frontansicht. Auf diese Weise erhalten die Malereien durch den Hinweis auf die dreidimensionale Körperlichkeit ihre ganz besondere Prägung.⁴⁴⁵ Der entgegenkommende Krieger

⁴⁴³ Der Wert und die Zuverlässigkeit des materiellen Maßes zur Ermittlung des Kriegsausgangs beschäftigt später Thukydides im Zusammenhang mit der Auseinandersetzung von Kerkyrenern und Korinthern. Beide Parteien hatten sich – nachdem sie Unmengen von Trümmern vermessen sowie geborgene Leichen und Gefangene in großer Zahl vorweisen konnten – zum Sieger erklärt, ein Tropaion errichtet und glaubten sicher, dem Gegner überlegen zu sein; Thuk. I 54, 1 f.

⁴⁴⁴ Der Streitwagen erscheint in den Kampfdarstellungen im Vordergrund des Bildes und veranschaulicht eher den Kontext der kriegerischen Auseinandersetzungen, als ausdrücklich auf den Einsatz des Wagens in der Kampfhandlung hinzuweisen. Anders Ellinghaus a. O. 201, der in einer Kampfszene den Transfer eines anderen gegnerischen Kriegers mit dem Kampfwagen sieht und deshalb der Auffassung ist, der Streitwagen sei im Kampfgeschehen benutzt worden.

⁴⁴⁵ Galoppierende Gespanne erscheinen in der Mitte des 6. Jahrhunderts auf Vasenbildern und erreichen ihre reichhaltigste und detaillierteste Ausarbeitung beim Antimenes-Maler. Die Erfindung der Dreiviertelansicht ist nach M. B. Moore, *Horses on Black-Figured Greek Vases of the Archaic Period: ca 620-480 B. C.* (1971) 418 dem

erscheint auf der Schweizer Lekythos wie auf der Lekythos in Berkeley, bei dem Pariser Stück und der Vatikanischen Bauchamphora hingegen erwartet er die Gegner in kauender Haltung.⁴⁴⁶

IV. 2. 7. Amazonen⁴⁴⁷

Die Amazonomachiedarstellungen weisen die gleichen Schemata auf wie die üblichen Kampfdarstellungen, nur konkretisieren sie den Gegner und versetzen die Szene in die mythische Sphäre. So wird bei der Darstellung auf der Halsamphora im Amsterdamer Kunsthandel (**Nr. 201**) ein konventionelles Zweifigureschema verwendet,⁴⁴⁸ dagegen weist die Szene auf den Lekythosfragmenten in Adria (**Nr. 202**) auf eine Schlacht hin, an der eine größere Anzahl von Personen beteiligt zu sein scheint.

Die Darstellungen auf der Lekythos in Piräus (**Nr. 203**) und auf den Halsamphorafragmenten in Athen (**Nr. 204**) lassen Amazonen auf Wagen gespannen erkennen⁴⁴⁹, die Lekythos im Londoner Kunsthandel (**Nr. 205**) präsentiert drei Amazonen in Kriegsausrüstung zu Pferde, und das

Schaukelmaler zu verdanken; vgl. Bauchamphora, Vatikan 349; ABV 305, 14; Albizzati (1924/39)136 Nr. 349 Taf. 44; E. Böhr, Der Schaukelmaler (1982) 81 Nr. 25 Taf. 28.

⁴⁴⁶ Die Verbindung des Kampfwagens zum Kampfkontext zeigt die Darstellung der Bauchamphora in Vatikan (**Nr. 164**), wo der kauende Krieger sich neben dem Gespann im Hintergrund befindet, sowie das Lekythosbild in der Schweiz (**Nr. 195**), das der homerischen Version einer Kampftaktik entspricht, weil der auf dem Wagen fahrende Krieger im Angesicht seines Gegners vom Wagen springt.

⁴⁴⁷ Die Amazonomachiedarstellungen, die nicht einem bestimmten Mythos zuzuordnen sind, wie der der Hippolyte oder der Penthesilea, werden hier aufgrund der Schematisierung der Szenen mit denen von Kampfdarstellungen behandelt.

⁴⁴⁸ Das Kampfmotiv einer Amazone gegen einen Krieger beruht zweifelsohne auf einem Motiv sagenhafter Herkunft, wie es bei den meisten der Fall ist; in diesem Fall handelt es sich um den Kampf zwischen Achilleus und Penthesilea. In Darstellungen dieser Auseinandersetzung auf Schildbändern kämpft Achilleus - wie auf der Halsamphora - von rechts nach links; vgl. Schildband, Olympia B 975; Kunze, Schildbänder 30 Nr. XXIX 44 Taf. 56-57. Auf einer Halsamphora des Exekias in London dagegen kämpft er von links nach rechts; Halsamphora, London, BM B 210; ABV 144, 7; CVA London BM (4) III H e Taf. 49, 2; LIMC, Achilleus 163 Nr. 723 Taf. 130. Dazu Bothmer, Amazons 72 f.

⁴⁴⁹ Das Motiv, das dem des Aufbruchs von Viergespannen angeschlossen ist, erscheint am Ende des 6. Jahrhunderts häufig in der Vasenikonographie.

Fragment einer Pyxis in Athen (Nr. 206) zeigt eine Kampfszene mit ebenfalls berittener Amazone.⁴⁵⁰

Auf der Halsamphora in Athen (Nr. 207) ist mit der Bergung einer verwundeten Gefährtin ein konventionelles Bildschema angewandt worden. Die Verwundete wird von einer anderen Amazone getragen, eine weitere folgt in Bewegungsrichtung nach links. Dieses Bild wird von der Darstellung auf der anderen Seite des Gefäßes ergänzt, das zwei bewaffnete Amazonen in Bewegung zeigt. Inhaltlich verbinden sich beide Seiten zu einer Erzählung, die mit dem Aufbruch in den Krieg beginnt und mit der Bergung der Toten endet.⁴⁵¹

IV. 2. 8. Kriegerdarstellungen

Neben Kampfszenen und solchen, die in direkter Beziehung zu ihnen stehen oder eine kriegerische Leistung in angemessener Weise würdigen, ist eine Reihe von Bildern entstanden, die sich im Rahmen einer gewissen Ritualisierung mit der Vorbereitung auf den Krieg befassen. Dazu gehören Darstellungen, in denen Krieger sich von ihren Familienangehörigen verabschieden, in denen ihre Bewaffnung vorgestellt und schließlich der Aufbruch der Hopliten zu Fuß, beritten oder auf einem Wagengespann gezeigt wird.⁴⁵²

⁴⁵⁰ Die Szene ist wahrscheinlich Abschnitt einer größeren Amazonomachiedarstellung. Bothmer, *Amazons* 83 ff. versucht, die Amazonomachieszenen nach der bildlichen Umsetzung der verschiedenen Kampfthemen zu ordnen und unterteilt sie in mythische und nicht-mythische Szenen; um zu einem weiteren Ordnungsprinzip zu gelangen, untersucht er die Möglichkeiten, wie verschiedene Kampfelemente in einem Bild kombiniert werden können.

⁴⁵¹ Aufgrund der Art der Bergung der Leiche denkt Bothmer a. O. 97 eher an eine verwundete als an eine tote Amazone.

⁴⁵² A. B. Spieß, *Der Kriegerabschied auf attischen Vasen der archaischen Zeit* (1992), untersucht all diese Kriegerdarstellungen, so unterschiedlich sie auch ausgefallen sein mögen, unter dem gleichen Aspekt des Abschieds und unterteilt sie nach der Handlung und Komposition des Bildthemas in verschiedene Schemata.

Rüstung

In den Bewaffnungsszenen, deren Abhängigkeit von Motiven früherer Sagenbilder – wie beispielsweise dem von der Bewaffnung des Achilleus – eindeutig festzustellen ist, übernimmt eine weibliche Figur die Aufgabe der Waffenübergabe. So ist es in den Darstellungen auf den Lekythen in London (Nr. 208) und Warschau (Nr. 209) zu sehen, die das gleiche Bildthema in ähnlicher Weise behandeln: Ein anonymen Krieger wird beim Anlegen der Beinschienen mit einer Frau konfrontiert, die seinen Schild und seine Lanze trägt.⁴⁵³ Das Herannahen der Schlacht und die Präsenz des Krieges deuten die Seitenfiguren, sich entfernende Hopliten, an.⁴⁵⁴

Einen Ausschnitt von Bewaffnungsszenen, in denen der Krieger sich inmitten männlicher Figuren rüstet, zeigt gewissermaßen die Halsamphora in London (Nr. 212). Die Bemalung des Gefäßes, die sich am Schema der Kriegerbewaffnung in Gegenwart und mit Hilfe einer Frau orientiert, zeigt einen Krieger, der sich unter Aufsicht eines gegenüberstehenden Mannes rüstet. Dieser Mann, an dessen Beine der zur Ausrüstung gehörende Schild gelehnt ist und der ihm die Waffen überreicht, verkörpert wohl ein Familienmitglied des Kriegers. Es könnte

⁴⁵³ Nach Spieß, Kriegerabschied 45 ff. 98 f. ist die Frau als Vertreterin der „Oikia“ des Kriegers aufzufassen. In Bildern, wo an die Stelle derselben Athena tritt, glaubt er eine Verknüpfung von zwei verschiedenen Themenkreisen zu erkennen: Szenen aus dem Herakleszyklus werden mit Abschiedsszenen anonymen Kriegern verbunden; durch die Verschmelzung von mythischen und realen Elementen bekommt die Darstellung eine vorbildhafte Funktion aus dem göttlichen und heroischen Bereich. F. Lissarrague, *L'autre guerrier* (1990) 43 ff. weist noch auf die allegorische Verbindung der Frau mit den mythischen Müttern wie Hekabe, Thetis oder sogar Athena als Schutzpatronin des bewaffneten Bürgers hin und damit auf die Übertragung der Szene in die mythisch-göttliche Sphäre. Vgl. Hekabe bei Bewaffnung des Hektor: Bauchamphora, München, Staatl. Antikensammlungen. 2307; ARV² 26, 1; CVA München (4) Taf. 165-167; LIMC IV (1988) 476 Nr. 16 Taf. 281 s. v. Hekabe (Laurens). Thetis bei der Bewaffnung von Achilleus: Teller, Athen, NM 507; ABV 112, 56; Tiverios, Lydos 53 Taf. 41; LIMC, Achilleus 70 Nr. 187 Taf. 76. Athena bei der Bewaffnung eines Kriegers: Halsamphora, Rom, Capitolin. Mus. 88; ABV 270, 66; CVA Rom Capitolin. Mus. (1) Taf. 24, 1-3; J. Burow, *Der Antimenesmaler* (1989) 86 Nr. 66 Taf. 66.

⁴⁵⁴ Spieß a. O. 41.

Mit der Darstellung von mehreren Kriegern wird die soziale Dimension des Krieges angedeutet: Der Bewaffnungsprozeß ist ein öffentliches Ereignis und der einzelne Krieger Teil einer Gemeinschaft. Indem so ein Aspekt der gesellschaftlichen Realität des Krieges unterstrichen wird, verliert die einzelne Kriegerfigur ihre Funktion als Identifikationsangebot für den Betrachter.

sich um seinen Vater handeln – die das Alter verratenden weißen Haare und die ihm zugewiesene Rolle legen diese Vermutung nahe.⁴⁵⁵

Mit der Gegenüberstellung der verschiedenen Figurentypen verdeutlichen die Abschiedsszenen sowohl den kriegerischen als auch den familiären Aspekt des Geschehens. Meist erscheint der Krieger zwischen seinen Familienmitgliedern: Auf der Halsamphora in Sarasota (**Nr. 236**) stehen zwei Krieger zwischen einem Mann und einer Frau, die offensichtlich ihre Eltern verkörpern. Vor einem sitzenden Mann im Abschiedsgestus befindet sich ein Krieger auf der Halsamphora in Los Angeles (**Nr. 22**), man sieht ihn aber auch in Szenen, die frei von aktiver Handlung sind, zwischen Zuschauern als Rahmenfiguren, wie auf der Lekythos in Tarent (**Nr. 214**).⁴⁵⁶

Daneben deuten Szenen wie die auf der Lekythos in London (**Nr. 216**) mit der Darstellung von vier nach links streitenden Hoplitens auf die Wiedergabe von anonymen Kriegern und den direkten Bezug zum kriegerischen Aspekt.

Berittene

Abschiedsszenen, die Reiter oder Pferde darstellen, orientieren sich an den gleichen Bildtypen wie diejenigen, die sich rüstende oder aufbrechende Fußsoldaten zeigen. So befindet sich der Krieger auf der Halsamphora in New York (**Nr. 147**) neben seinem Pferd zwischen

⁴⁵⁵ Die Rolle des Mannes als Vertreter der Familie des Kriegers ist nicht immer eindeutig zu erkennen. Eine Verbindung zu mythischen Vorbildern, die die Frauengestalten haben, lässt sich bei ihm nicht nachweisen. Vielmehr sind Bewaffnungsbilder mit Männern als Zuschauer eine Variation des Gegenüberstellungsmotivs von Krieger und Frau mit mehreren Zuschauern. Nach der Interpretation von Spieß a. O. 48, ist hier eine Verbindung zur Tapferkeit des Kriegers, die anderen Männern unter Beweis gestellt wird, zu sehen.

⁴⁵⁶ Die ersten Abschiedsbilder erschienen in der Mitte des 6. Jahrhunderts und bieten zwei ikonographische Typen: Krieger zwischen Frauen und Krieger zwischen Männern. Dadurch sind viele Variationen bei der Aufstellung der Personen entstanden; deren Entwicklung verläuft aber so, dass sie an den beiden Grundtypen gebunden bleibt. Lissarrague a. O. 65 ff., spricht bei Szenen mit Hoplitens zwischen Männern von der Verkörperung zweier Altersklassen, die sich bezüglich ihrer Aufgaben im Krieg ablösen.

Familienmitgliedern, und auf den Lekythen in Neapel (**Nr. 217**) und Cleveland (**Nr. 218**) ist jeweils ein berittener Krieger mit einem Beipferd zu sehen, der von Hoplitern umgeben ist. In der Bildmitte auf der Lekythos im Kerameikos (**Nr. 219**) verabschiedet sich der Berittene von seinen Eltern. Der Mann vor ihm verkörpert seinen Vater, die Frau hinter ihm, die seine Mutter, eine andere nahestehende Person oder eine allegorische Figur sein könnte, nimmt den erhofften (vielleicht auch geforderten) Erfolg des Kriegers vorweg, indem sie ihn als siegreich bekränzt. Eine andere Aufbruchsszene ist auf der Bauchamphora in Tarquinia (**Nr. 103**) festgehalten: Neben einem alten Mann und zwei leicht bewaffneten Kriegern als Rahmenfiguren dominieren zwei Berittene in Frontalansicht das Bild.⁴⁵⁷

Gespanne in Seitenansicht

Dem besprochenen Typus von Abschiedsszenen nähern sich auch die Bilder von Viergespannen in Seitenansicht an, die von Kriegern oder Männern und Frauen als Begleitfiguren umgeben sind. So begleitet in den Darstellungen auf der Halsamphora (**Nr. 231**) und der Lekythos (**Nr. 232**) in Athen jeweils ein Hoplit das Viergespann, in letzterer gesellt er sich zu einem Wagenlenker, der seinen Schild auf dem Rücken trägt.⁴⁵⁸ Den Abschiedsmoment selbst thematisiert deutlicher das auf der Lekythos in Missouri (**Nr. 233**) Dargebotene: Man sieht zwei gestikulierende

⁴⁵⁷ Die Abschiedsszenen mit Pferden entsprechen auch der alten Tradition von Bildtypen, die im zweiten Viertel des 6. Jahrhunderts entstanden sind. Der Berittene ist immer leichtbewaffnet; bei den Darstellungen auf der Halsamphora in Tarquinia und der Lekythos im Kerameikos könnte er in seiner Funktion als Pferdeführer aufgefasst werden; vgl. Halsamphora, London, BM B 214; ABV 141; CVA London BM (4) III H e Taf. 50, 3 b. Beim Amasis-Maler erscheint etwas später der Typus des berittenen Hoplitern; Bauchamphora, St. Petersburg; K. S. Gorbunova - A. A. Peredolskaja, Meister griechischer Vasenmalerei (1961) 19 Abb. 6.
Wegen des fragmentarisch erhaltenen Zustands der Darstellungen auf den Vasen im Katalog (Nr. 221-228) kann man sie nur der Reitergruppe zuordnen ohne Kontext zu einer inhaltlichen Aussage.

⁴⁵⁸ Diese Bilder zeigen eher den Moment des Aufbruchs als den des Abschieds. Sie beschränken sich bei der Darstellung auf Viergespann und Krieger, sind typologisch aber offensichtlich von den Abschiedsszenen abgeleitet. Vgl. Spieß, Kriegerabschied 75 f.; W. Wrede, AM 41, 1916, 250 ff.

Jünglinge, die mit Speeren bewaffnet sind. Vor ihrem Gespann sitzt auf einem Diphros – gestaltet nach dem gleichen ikonographischen Typus, der von den Kriegerverabschiedungen her bekannt ist – ein bärtiger Mann mit einem zepterähnlichen Stab in der Hand. Auf der Lekythos in Gela (Nr. 234) versinnbildlicht die Begleitung des Hermes das göttliche Element in der Szene. Völlig diesseitig dagegen bleibt die Gestaltung auf der Halsamphora in Castle Ashby (Nr. 56). Sie wirkt wie ein Ausschnitt aus einer Szene, die den Aufbruch eines Vierspanners zum Inhalt hat und sich auf den vorderen Teil des Gespanns und den ihm gegenüberstehenden Hopliten beschränkt.⁴⁵⁹

Das Fragment des Lekanisdeckels in Istanbul (Nr. 230) zeigt dagegen den geläufigen Kriegerabschiedstypus, der im zweiten Viertel des 6. Jahrhunderts angewandt wurde: Einem Krieger, der im Begriff ist, einen Wagen zu besteigen, folgt ein Hund. Hinter dem Gefährt bewegt sich ein weiterer Krieger in Gegenrichtung des Wagengespanns.⁴⁶⁰

Es erscheinen aber auch Bilder von Vierspannern im Aufbruchstypus, ohne ihren bewaffnete Gegner gegenüberzustellen oder Abschiedsmomente anzudeuten. Dazu gehören Streitwagen in Dreiviertelansicht wie auf den Halsamphoren in Sarasota (Nr. 236) und Brüssel (Nr. 239), die von einer jugendlichen Figur gelenkt und von einem Hopliten bei der Ausfahrt begleitet werden, und auch das Bild auf der Halsamphora in Heidelberg (Nr. 240), wo aber der Wagenlenker ein Mann ist.⁴⁶¹

⁴⁵⁹ Die Absicht des Malers ist eindeutig die Hervorhebung der Darstellung des Kriegers, den er von seinem Hund begleiten lässt. Spieß a. O. 111 f. glaubt, dass der Hund seinen Herrn als Krieger charakterisiere, weil er ihm zuvor als tierischer Jagdgenosse gedient habe, die Jagd aber als körperliche Ertüchtigung eine übliche Vorbereitung auf den Krieg sei. Dagegen deuten Wrede a. O. 303 f., und E. Manakidou, ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΜΕ ΑΡΜΑΤΑ (8ος – 5ος αι. π. Χ.) ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥΣ (1994) 109 die Hundedarstellungen als typischen Bestandteil der familiären Sphäre solcher Szenen.

⁴⁶⁰ Das Schema der Wagenausfahrt mit dem auf den Wagenkasten steigenden Krieger ist vom Amphiaraios-Typus abgeleitet; dazu: Spieß a. O. 72 ff.; Wrede a. O. 250 ff.; vgl. Hydria, Würzburg, Martin-von-Wagner Mus. L 320; ABV 267, 18; Langlotz (1932) 61 Taf. 93. 95; J. Burow, Der Antimenesmaler (1989) 93 Nr. 123 Taf. 121.

⁴⁶¹ Zur Funktion des Wagenlenkers bei A. Alföldi, Die Herrschaft der Reiterei in Griechenland und Rom nach dem Sturz der Könige, in: Gestalt und Geschichte. Festschr. K. Schefold (1967) 18 f. Den attributlosen weiblichen Wagenlenker hält H.

Gespanne in Vorderansicht⁴⁶²

Bei den Bildern von Wagengespannen in Vorderansicht wird der Typus vom Anfang des 6. Jahrhunderts als bestimmender Typus ohne besondere Variationen beibehalten.⁴⁶³ Die Jochpferde wenden ihre Köpfe nach innen, die Beipferde nach außen. Auf dem Wagen befinden sich der Lenker und ein Hoplit, wie auf den Halsamphoren in Basel (**Nr. 245**) und Würzburg (**Nr. 93**) und auf der Lekythos in Zürich (**Nr. 244**), der Wagenlenker kann aber auch allein sein, wie auf der Lekythos in Catania (**Nr. 242**). Ähnlich variieren die Beifiguren. Auf der Lekythos in Zürich sind es zwei Hopliten, auf der Lekythos in Athen (**Nr. 243**) zwei Männer mit Mantel und Zepter, auf der Lekythos in Catania speertragende Athleten und auf der Halsamphora in Würzburg zwei Hunde. Die Halsamphora in Basel schließlich zeigt einen Jüngling mit skythischer Mütze und einen Mann, die als Nebenfiguren der Szene beigeordnet sind.⁴⁶⁴

A. Shapiro, *Greek Vases from Southern Collections* (1981) 122, aufgrund des Vergleichs mit Darstellungen, aus der Heraklesikonographie, die Athena als Wagenlenker zeigen, für eine nicht erkennbare Göttin.

⁴⁶² Der Terminus ist von Hafner aus seiner gleichnamigen Arbeit übernommen.

⁴⁶³ Die Darstellungen mit Viergespannen in Vorderansicht haben in den Wagenausfahrtszenen untergeordnete Bedeutung. Die konventionell symmetrische Anordnung der Figuren erfährt bei ihnen keine Modifikation; eine Ausnahme stellen nur die Beifiguren dar, die aber eher kompositionelle als inhaltliche Bedeutung haben. Aufbruchsszenen mit Wagen in frontaler Stellung sind dadurch gekennzeichnet, dass sie die Gefährte immer im Zentrum des Bildes platzieren. G. Hafner, *Viergespanne in Vorderansicht* (1938) 41 f. glaubt, dass sie die Darstellungen von Heldenausfahrten als Vorbilder haben. Für Spieß a. O. 70 f. rufen die beigeordneten Randfiguren – insbesondere die Frauen – den Moment des Kriegerabschieds in Erinnerung.

⁴⁶⁴ Vgl. Halsamphora, Altenburg, Staatl. Lindenau-Mus. 212; ABV 272, 92; CVA Altenburg (1) Taf. 20, 5. 21. 25, 5; J. Burow, *Der Antimenesmaler* (1989) 79 Nr. 3 Taf. 3.

Resümee

Im Werk des Edinburgh-Malers finden sich unter den Bildern, die hier dem Themenfeld „Alltagsleben“ zugeschlagen werden, neben Szenen aus dem kriegerischen in großer Zahl auch solche aus dem kultischen und gesellschaftlichen Bereich.

Die meisten seiner Bilder stehen in einer geläufigen Bildtradition. Sie entsprechen den im 6. Jahrhundert – insbesondere nach Mitte des Jahrhunderts – entstandenen Schemata und variieren diese. Vielen seiner Bilder des „Alltagslebens“ fügt er Elemente aus dem mythischen Bereich hinzu, wie im Falle des Gelagerten auf der Pariser Amphora (**Nr. 154**) oder sie zeigen das Lebensideal der Gesellschaft in Athen, wie in den Jagdszenen und den vielen Krieger- und Athletenbildern.

Betrachtet man seine Athletenbilder, lässt sich erkennen, dass sie ikonographisch einheitlich sind. Sie bestehen zumeist aus Speerträgern und Diskuswerfern, die unter der Aufsicht eines Trainers üben. Die Darstellungen beschränken sich auf die Präsentation eines bestimmten Athletentypus in seinem Wirkungsraum, in diesem Fall der Palästra. Die Typen der Athleten, die trotz ihrer Aktivität doch steif wirken, ähneln sich sehr, so dass der Eindruck entsteht, sie entstammten dem gleichen Vorbild, einem Typus, der von vielen Malern des schwarzfigurigen Stils am Ende des 6. Jahrhunderts verwendet wurde. Das gleiche gilt auch für die Viergespanne in Vorderansicht, die offensichtlich ein in der Mitte des 6. Jahrhunderts entstandenes Motiv zum Vorbild haben.

Seine Kampfscenen sind aus älteren Kampfmotiven zusammengesetzt. Durch die Hinzufügung von neuen ikonographischen Mitteln, z.B. der schwebende Helm zwischen den Kriegern auf der Halsamphora in Berlin (**Nr. 184**), bekommen die Darstellungen des Edinburgh-Malers eine eigene Note. Es werden neue Deutungsebenen erschlossen.

Als neues ikonographisches Mittel – dem Zeitstil entsprechend – dient in den Jagdszenen die Hinzufügung eines Baumes, allerdings nur als Chiffre zur Bezeichnung der freien Natur.

V. KOMPOSITIONEN

In der Gestaltung eines Bildes werden in der Regel die Eigenart und die persönliche Handschrift eines Malers sichtbar. Beim Edinburgh-Maler ist dieser persönliche Charakter eindeutig erkennbar. Klarheit und Schlichtheit sind die Merkmale, die im Vordergrund stehen. Seine Kompositionen zeigen aber auch die verschiedenen Entwicklungsstufen seiner Arbeiten sowie äußere Einflüsse und Anregungen. Einerseits sind es die Einflüsse der ihm prägenden archaischen Tradition, andererseits sind es die Anregungen seiner Zeitgenossen, die eine neue vielversprechende Maltechnik eingeführt haben. Seine oft isolierten Figuren, die auf den Bildern fast monumental erscheinen, und die Einführung von neuen Elementen deuten darauf hin, dass er nicht nur die archaische Tradition beibehalten hat, wie man auf vielen Bildern eindeutig erkennt, sondern dass er auch versuchte, eine Verbindung von neuen Kompositionenselementen in ältere Schemata einzufügen. Die Lekythen entsprechen, aufgrund ihrer besonderen Form, seinen Anforderungen für das Experimentieren mit neuen Kompositionen, die er aber auch auf anderen Gefäßformen mit unterschiedlichen Bildformaten angewandt hat in besonderem Maße.

Die in diesem Kapitel verwendeten Begriffe „monumentalisierend“ oder „Monumentalität“, die maßgeblich durch Baudenkmäler und Großplastik bestimmt sind, bedürfen hier, um Missverständnisse zu vermeiden, einer neuen Definition: Gemeint ist damit die Autonomie von Figuren, die durch eine isolierte Darstellung innerhalb der Bildkomposition erreicht wird. Des Weiteren bedeuten diese Begriffe, dass die Figuren auch unabhängig von der Bildgestaltung, dem Verhältnis zu den anderen Gestalten und deren Einfluss auf die Aussage der gesamten Darstellung, eine funktionale Eigenständigkeit besitzen.

V. 1. Bildkompositionen auf Lekythen

Sucht man nach Kompositionsmerkmalen, die für den Edinburgh-Maler bezeichnend sind, fällt auf, dass für seine Bildgestaltung Form und Format der Lekythen prägend sind. In diesem Punkt zeigt sich die persönliche Handschrift des Malers in besonderem Maße. Die Regeln, denen er bei der Anfertigung seiner Arbeiten folgt und die seinen Kompositionen weitgehend zugrunde liegen, übernimmt er aus älteren Vorlagen. Zwei Grundschemata werden verwendet: Zum einen werden umlaufende Figurenfriese geschaffen, wodurch die Bilder einen erzählerischen Charakter erhalten. Die andere Gestaltungsweise setzt die Haupthandlung an die zentrale Stelle, dem Gefäßhenkel gegenüber. Die Nebenfiguren bekommen so nur mehr den Charakter von Zuschauern oder Beteiligten.

Schon sehr früh setzt sich der Edinburgh-Maler bewusst mit der planvollen Gruppierung der Nebenfiguren auseinander. Diese Form der Gestaltung lässt sich auf der Lekythos in Laon (**Nr. 153**), die eines seiner frühen Werke trägt, bereits gut erkennen. Der formale Aufbau der Malerei folgt auch hier einem festen Schema: Im Zentrum des Bildes verläuft die Mittelachse der Komposition durch den Gelagerten. Die anderen Figuren sind bezüglich dieser Linie in symmetrischer Anordnung über das ganze Bildfeld verteilt und bilden zwei Gruppen. Beide Gruppen wenden sich jeweils der Gestalt in der Mitte zu, wodurch die Arbeit insgesamt auf die Mittelachse bezogen ist und als geschlossene Komposition erscheint. Die zwei Gruppen, deren unterschiedliche Körperproportionen ausdrücklich beabsichtigt sind, führen rechts den Bereich der häuslichen Dienerschaft vor und zeigen links eine Jagdgesellschaft mit erbeutetem Wild und mitgebrachten Geschenken. Neben der Gesamtinterpretation des Bildes gibt er diesen Gruppierungen eine eigenständige Lesbarkeit. Die Autonomie beider Gruppen wird formal durch die jeweils einheitliche Ikonographie gewährleistet, so dass auf der Erzählebene beide als eigenständige Themen behandelt werden.⁴⁶⁵

⁴⁶⁵ Obwohl hier zwei verschiedene Themenbereiche – die Jagd und das Gelage – als anscheinend gleichwertig miteinander kombiniert werden, ist doch der Gelagerte als

Das Bestreben, den Figuren oder Figurengruppen ein gewisses Maß an Eigenständigkeit zu verleihen, lässt sich im gesamten Entwicklungsprozess seiner Bildgestaltung beobachten. Unabhängig davon, ob er sich einem Thema aus dem Alltagsleben oder aus dem mythologischen Bereich zuwendet, versucht der Maler stets, diese Eigenständigkeit zu ermöglichen. Gleichzeitig werden die einzelnen Personen durch Gesten und Zuwendung aufeinander bezogen oder mit der Zentralfigur, wie bei der Lekythos in Dublin (**Nr. 135**), verknüpft, so dass der Bildzusammenhalt und die Kompositionseinheit beibehalten wird. Auf der Lekythos mit der Ballspieldarstellung in Oxford (**Nr. 180**) sind vier Figurengruppen zu sehen, die durch größere Zwischenräume voneinander getrennt sind und auf diese Weise isoliert werden. Einerseits wollte der Maler durch die Distanzen pro Anblick jeweils eine Spiel-Einheit ermöglichen, andererseits ist dadurch nicht mehr von einem Blickwinkel aus erkennbar, was der Maler erzählen wollte.⁴⁶⁶ Trotz dieser Isolierung, die als Kompositionstechnik einzelne Gestalten hervorhebt und so die Aufmerksamkeit auf sie zieht, soll auf dem gesamten Bildfeld ein Themenganzes dargestellt werden. Das besondere Format der Lekythos erlaubt es, diese Absicht zu verwirklichen: Von seinem Standpunkt aus zeigt sich dem ruhenden Beobachter nur ein Bildabschnitt, in dessen Betrachtung er sich ungestört vertiefen kann. Das Bildganze bleibt so lange verborgen, bis man das Gefäß bewegt.⁴⁶⁷

Eine ähnliche Eigenständigkeit der Figuren kennzeichnet auch spätere Werke wie die Darstellung des Komos auf der Lekythos in Rhodos (**Nr. 128**). Hier ist durch den Blickwinkel evident, dass je zwei Komasten eine Bildeinheit, bezogen auf die Achse des Gefäßes, bilden sollten. Auf der Lekythos im Freiburger Kunsthandel (**Nr. 129**), die die Festnahme eines

zentrale Figur deutlich hervorgehoben, so dass beide Themen ihm eher untergeordnet zu sein scheinen. Einen ähnlichen Bildaufbau zeigt auch eine Hydria in Rom, Villa Giulia 442; Mingazzini (1930) Taf. 49, 3, wo den zwei auf einer Kline Gelagerten sich von jeder Seite jeweils ein Mann mit Jagdbeute und eine Frau nähern.

⁴⁶⁶ Der Inhalt der Darstellung erschließt sich erst, wenn der Betrachter das Gesamtbild im Umlauf von links nach rechts von allen Seiten in Augenschein nimmt

⁴⁶⁷ Die Bauchamphora des Schaukelmalers, die das Thema in ähnlicher Weise behandelt, kann als Vorgänger der Lekythos angesehen werden, nur unterscheiden sich auf ihr die Körperproportionen der Spieler und die Sitzhaltung des Paidotriben; London BM B 182; ABV 306, 42; CVA BM (3) III H e 33, 1a-c; E. Böhr, Der Schaukelmaler (1982) 89 Nr. 75 Taf. 197.

Silens zeigt, ist diese Autonomie schon vorgeführt, aber auch hier gilt, dass das Thema des ausgewählten Sagenstoffes erst im Zusammenhang des gesamten Bildes deutlich wird.⁴⁶⁸

Die vollendete monumentalisierende Darstellung der Figuren gelingt ihm schließlich beispielhaft in der Komposition der Hasenjagdszene⁴⁶⁹ auf der Wiener Lekythos (**Nr. 156**), die er ebenfalls in reiferen Jahren schuf. Dem Betrachter dieser Szene eröffnet der Maler die Möglichkeit, die Aufmerksamkeit vom Handlungsgeschehen fast vollständig auf die dargestellten Personen zu verlagern: Die beiden Jäger werden so weit voneinander im Bildfeld platziert, dass aufgrund ihrer offensichtlichen Eigenständigkeit, eine Verbindung nur durch Gestik und gegenseitige Zuwendung gewährleistet wird. Der hohe Grad ihrer Isolation bewirkt die Vermittlung des Idealtypus des auf sich selbst gestellten, erfolgreichen Jägers.⁴⁷⁰

Auf der Lekythos in Moskau (**Nr. 186**) verwendet er beim Kampf zweier Krieger um einen Gefallenen ein altes Bildschema. Dabei stellt er in Anlehnung an die absoluten Symmetriegesetze der archaischen Zeit rechts und links neben die zentrale Kampfhandlung je zwei weitere Krieger. Die auf diese Weise hinzugefügten Gruppen von Nebenfiguren beeinträchtigen keinesfalls die Bedeutung der Hauptszene. Im Gegenteil:

⁴⁶⁸ Eine Pelike des Eucharides-Malers in St. Petersburg, Eremitage P 1911.10; ABV 396, 24; Beazley, Paralipomena 173; B. Pharmakowsky, AA 1912, 340 ff. Abb. 25-26; LIMC VIII Suppl. (1997) 848 Nr. 22 Taf. 570 s. v. Midas (Miller) zeigt die gleiche Komposition, nur die Bewegung der Figuren ist nach links gerichtet.

⁴⁶⁹ Elemente in der Szene, die auf eine Hasenjagd hindeuten, sind der Hase selbst, der unter einem Baum Schutz sucht, und die Lagobola, die die Jäger tragen.

⁴⁷⁰ Das Bild insgesamt ist Ergebnis des Versuchs, durch die Komposition Eigenständigkeit und Auswirkung der Monumentalisierung im Rahmen bekannter Schemata zu ermöglichen. Die Andeutung von A. Schnapp, Eros auf der Jagd, in: C. Bérard - J.-P. Vernant (Hrsg.), Die Bilderwelt der Griechen. Kulturgeschichte der antiken Welt 31 (1984) 104 ff.; ders., Le chasseur et la cité. Chasse et érotique dans la Grèce ancienne (1997) 219, der Maler strebe danach, eine bestimmte Art von Geselligkeit unter den Jägern zu veranschaulichen, die Bedingung und Folge ihrer notwendigen Zusammenarbeit war, ist in diesen Fall wenig überzeugend. Die Maler des rotfigurigen Stils gestalteten später solche Bilder wie die hier besprochene Jagdszene im Bruch mit der archaischen Tradition ohne Darstellung der dramatischen Handlung – zu der in diesem Fall die Anwesenheit des Deckung suchenden Hasen die Verbindung schafft –, wie später zwei Lekythen des Pan-Malers zeigen; Boston, MFA 13.198; J. D. Beazley; Der Pan-Maler (1931) Taf. 24, 1 und Syrakus, Nat. Mus. 15498; Beazley a. O. Taf. 24, 3.

Indem sie in ihrer Funktion als Rahmenfiguren die Aufmerksamkeit auf die Mitte der Komposition lenken, bewahren sie gleichzeitig die Wichtigkeit und Unabhängigkeit des zentralen Geschehens, auf das durch sie das Hauptgewicht gelegt wird.⁴⁷¹

Den ersten Versuch, sich von thematisch einheitlichen Bildschemata zu lösen und die Figuren derart zu gestalten und anzuordnen, dass die Betrachter aufgrund ihrer Sicht und Einschätzung des Bildes zu unterschiedlichen Benennungen kommen können, zeigt die Komposition der Lekythos in Fiesole (**Nr. 133**). Das gewählte Motiv nach dem Muster der apollinischen Trias wird so weit nach links gerückt, dass sich die dem Henkel gegenüberliegende zentrale Achse zwischen Apollo und Artemis befindet. Auf der linken Bildseite schließt sich die Gestalt Letos an, die mit der hinter ihr sitzenden Figur ein göttliches Paar bildet, wenn man die Lekythos so weit nach rechts dreht, dass nur die beiden Figuren in das Bildfeld geraten. Die Identifikation des Sitzenden beispielweise als Zeus wäre entgegen zuhalten, dass dem Göttervater eine zentrale Position und entsprechende Attribute zukommen müssten. Dem Typus des Abgebildeten entspricht eher Hephaistos: In diesem Fall wäre die Frau vor ihm nicht als Leto, sondern als dessen Gemahlin Aphrodite zu identifizieren. Sollte diese Deutung zutreffen, hätten wir hier die früheste Darstellung des Gottes mit seiner Gattin. Sicher muss offen bleiben, inwieweit der Maler sich mit dieser Komposition an einem eventuellen Vorbild orientierte, oder ob diese Szene Ergebnis seines eigenen Spiels mit dem Lesbarkeiten ist. Weiterhin bleibt möglich, die Figur hinter Leto als Sterblichen zu deuten.⁴⁷²

Bei der Gruppe des Dionysos und Hermes auf der rechten Bildseite dagegen, die wegen der Deutlichkeit ihrer gegenseitigen Zuwendung

⁴⁷¹ Diese kompositorischen Merkmale, das Bestreben nach Symmetrie und die auffällige Dreiteilung des Bildes, mit der Betonung der Bildmitte, die als Teil einer Kampfdarstellung wiedergegeben ist, ist ein Gestaltungsmerkmal eines Bildes bei den Sianaschalen und besonders beim C-Maler. Dazu: C. Ellinghaus, Aristokratische Leitbilder. Demokratische Leitbilder. Kampfdarstellungen auf athenischen Vasen in archaischer und frühklassischer Zeit (1997) 188 ff.

⁴⁷² Die große Zahl von Darstellungen mit Apollon und Sterblichen stützt die Hypothese, dass es sich auch hier um einen Sterblichen handeln könnte, ohne mythologischen Kontext. Dazu LIMC, Apollon 296 ff.

einen insgesamt geschlossenen Eindruck macht,⁴⁷³ ist die Gestaltungsabsicht klarer zu erkennen. Gleichzeitig scheinen Dionysos und die weibliche Gestalt vor ihm, in der man als Teil der Trias Artemis sehen würde, zusammenzugehören: Sie sind nicht nur sehr nah beieinander platziert, sondern außerdem durch eine hinter ihm emporwachsende Weinrebe miteinander verbunden. Aus diesen Gründen kann die Frau auch als Ariadne, die Gemahlin des Dionysos, benannt werden. Reben erheben sich auch hinter der weiblichen Figur, die im Rücken von Apollo steht. Sie ermöglichen einerseits eine stabilisierende Symmetrie im Bild und erlauben andererseits diese Frau alternativ als Aphrodite zu deuten.⁴⁷⁴

Die Darstellung insgesamt besitzt einen asymmetrischen Bildaufbau: Dionysos, der größer als die anderen Figuren ist, wurde ein Platz zugewiesen, der nicht den Symmetriegesetzen entspricht und eigentlich eher Hermes zugekommen wäre. Aufgrund seiner sitzenden Haltung hätte er die äußerste Position auf der rechten Seite einnehmen müssen, wodurch ein harmonischer Ausgleich zur anderen sitzenden Gestalt auf der linken Seite geschaffen worden wäre. Der Maler hat sich stattdessen für eine andere Komposition entschieden und Dionysos bewusst vor den dadurch nach außen gedrängten Götterboten gesetzt, offensichtlich, um eine Verbindung des Weingottes mit der vor ihm sitzenden Frau zu ermöglichen.

Gruppen- und Symmetrieaufteilung sind wichtige Elemente in der Bildgestaltung des Edinburgh-Malers. Bei der Szene der Lekythos in London (**Nr. 81**), die den Tod des Priamos zeigt – eine mit der Leagros-Gruppe eng verwandte Komposition – wird die Darstellung des tragischen Moments von je einer klagenden Frau und einem Hopliten gerahmt. Eine

⁴⁷³ Den Eindruck einer Geschlossenheit beider Gestalten ermöglicht Dionysos, der, obwohl er sich nach links öffnet, seinen Kopf nach rechts Hermes zuwendet.

⁴⁷⁴ Nicht weniger als andere Gottheiten wird Aphrodite als Naturgöttin verehrt. Ihre Beziehung zur pflanzlich-vegetativen Welt ist schon bei W. F. Otto, *Die Götter Griechenlands* (1947), erwähnt. Einen wichtigen Hinweis auf ihren Charakter als Vegetationsgöttin gibt auch die Verehrung, die Aphrodite in den Gärten zuteil wurde und insbesondere das dort aufgestellte Kultbild derselben vom attischen Bildhauer Alkamenes. Vgl. LIMC, Aphrodite 31 Nr. 193; Dazu: E. Langlotz, *Aphrodite in den Gärten* (1954).

ähnliche Gruppenaufteilung findet sich etwas später auch auf der Athener Lekythos (Nr. 144), die den Kampf von Peleus und Thetis zeigt: Im Zentrum sieht man das Ringen des Helden mit der Nereide, rechts und links davon jeweils einen alten Mann und eine Frau mit lebendigem Gestus, die sich nach außen bewegt. Die entgegengesetzten Bewegungen der Frauen in dieser Szene haben die gleiche Wirkung wie die Gebärden ihrer Geschlechtsgenossinnen in der vorher angesprochenen Szene: Sie erwecken Aufmerksamkeit und lenken sie auf die im Bild zentrierte Handlung. Augenfällig ist der Versuch des Malers, alle am Geschehen beteiligten Personen unterzubringen, wobei die Randfiguren allerdings in erster Linie einen formal-kompositionellen Charakter haben.

Die archaische Tradition in der Bildgestaltung findet des Weiteren bei Brettspieldarstellungen ihren Niederschlag (Nr. 67 und 68): In einem Dreifiguren-Kompositionsschema wird nämlich übergroßes Gewicht auf die Bewaffnung beider Helden gelegt, die gegeneinander antreten. Sie sitzen sich am Spielbrett gegenüber, Speere mit der linken Hand haltend; ihre Helme und Schildrüstungen schweben hinter ihnen – wie von einer körperlosen Gestalt getragen.⁴⁷⁵ Diese streng symmetrisch komponierte Bildform bedarf einer Differenzierung hinsichtlich der Gestalten des

⁴⁷⁵ Die hohe Wertigkeit der Waffen, die in den Kompositionen der archaischen Zeit an die Bildbegrenzung hinter den Helden gelehnt sind, wird später in anderen Bildern veranschaulicht. Die Helden werden dann voll gerüstet beim Brettspiel dargestellt, wie z. B. auf einer Kalpis des Berliner Malers in New York, MMA 65.11.12; ARV² 1634, 75 bis; H. Mommsen, Zur Deutung der Exekias-Amphora im Vatikan, in: J. Christiansen - T. Melander (Hrsg.), *Ancient Greek and Related Pottery* (1988) 449 Abb. 3, zeigt. Mommsen a. O. 451 f. sieht als Grund für diese Veränderung den Einfluß einer Marmorgruppe auf der Akropolis mit einer entsprechenden Brettspieldarstellung. Dort werden die Helden kniend und voll gerüstet dargestellt. Betrachtet man jedoch die Komposition auf einer Schale im Vatikan 343; Albizzati 123 Nr. 343 Taf. 38; LIMC, Achilleus 98 Nr. 398 Taf. 97, die auf die Zeit um 540 v. Chr. datiert wurde und damit früher als die Marmorgruppe der Akropolis entstand, erblickt man ebenfalls Helden, die in voller Rüstung am Spielbrett sitzen. Auf der andere Seite der Schale wird die gleiche Szene wiedergegeben, nur sind die Helden hier kniend ohne Sitzblöcke dargestellt, wie schon auf der Marmorgruppe angedeutet ist. Deshalb kann man auf einen anderen gleichzeitig verwendeten ikonographischen Typus der Brettspiel-Darstellung schließen, der sogar etwas älter zu sein scheint als derjenige, den der Maler der Exekias-Amphora vor Augen hatte, so dass der Einfluß der Marmorgruppe innerhalb der Ikonographie keine entscheidende Rolle spielte. Auf der Schale wird das Brettspiel in zwei verschiedenen Versionen dargestellt, einmal ohne, einmal mit Sitzblöcken, so dass es sich um zwei verschiedene Bildtraditionen handelt, die gleichzeitig verwendet werden. Vielmehr scheint es, dass diese Bilder einer kompositorischen Regelung unterliegen, bei der die Aussage des Bildes in der besonderen Wertigkeit von Waffen und den Moment des Brettspiels liegt.

Achilleus und des Aias, um dieselben benennbar machen zu können. So sieht man auf dem Gefäß im Deutschen Privatbesitz (**Nr. 67**) Achilleus in lockerer und höher aufgerichteter Körperhaltung, während im Gegensatz dazu Aias geduckt und angespannt auf seinem Hocker sitzt.⁴⁷⁶

Auf der Lekythos in Boston (**Nr. 68**) dagegen hilft die den Helden zugeordnete Beischrift, die die Höhe der erreichten Würfelzahl nennt.⁴⁷⁷

In der Mitte der Szene tritt Athena mit mächtigen Schritten und ausgreifenden Gebärden vor dem Brettspiel auf, wobei die gleiche räumliche Entfernung, die sie zu den Spielern einnimmt, das Gleichgewicht in der Größe der Bedeutungen versinnbildlicht, die sie den Helden zumisst.⁴⁷⁸ Auf **Nr. 67** erscheint sie hinter dem Brettspiel, und obwohl ihre Gebärden lebhaft sind, ist die Darstellung auf einen statuarischen Typus zurückzuführen.⁴⁷⁹

Bei der Bildaufteilung in Gruppen mit einheitlichem Thema oder formaler Zusammengehörigkeit setzt der Maler Figuren in seine Kompositionen, die der Erzählung ursprünglich nicht angehören, wie z. B. Iolaos, den er in die Darstellung auf der Lekythos **Nr. 24** einfügt, die das Kerberosabenteuer zum Gegenstand hat. Der Kopf des Höllenhundes liegt dabei auf der Mittelachse, die als Trennungslinie zwischen zwei unterschiedlichen Personengruppen verläuft. Zugleich markiert die Säule vor Kerberos' Kopf die topographische Grenze, den Übergang von Ober- und Unterwelt. Herakles und Iolaos auf der linken Seite gehören zum Bereich der Sterblichen, Hermes und Persephone zu den Göttern.

⁴⁷⁶ Diese Differenzierung der Figuren findet sich auch auf der Exekias-Amphora im Vatikan. Außerdem trägt Achilleus dort seinen Helm und hat das Glück sichtbar auf seiner Seite, denn ihm wird die größere Würfelzahl beigeschrieben.

⁴⁷⁷ H. Mommsen, Achill und Aias Pflichtvergessen?, in: *Tainia*. Festschrift für R. Hampe 144 ff. erkennt in der Darstellung das kompositorische Vorbild der Exekias-Amphora aus dem Vatikan.

⁴⁷⁸ Athenas Erscheinen beim Brettspiel bringt nach I. Scheibler, Die symmetrische Bildform 72 f., einen neuen, erzählerisch doppelschichtigen Sinn in die Komposition. Sie bereichert die alte Zweiergruppe und bezieht zugleich das Geschehen neu auf sich. Somit lösen sich durch das Einführen neuer Figurenmotive die alten archaischen Kompositionsschemata auf.

⁴⁷⁹ Der Typus erscheint in der frühklassischen Zeit; vgl. Schale, Florenz, Arch. Mus. 3929; CVA Florenz (3) III I Taf. 95, 1.

Charakteristisch in seiner Bildgestaltung bleibt die Wiederholung von bestimmten Figurentypen, die in Kompositionen unterschiedlicher Thematik eingesetzt werden und deren Gestalt in den verschiedenen Schemata jeweils eine Umdeutung erfährt. Die Krieger mit erhobener Lanze der Kampfdarstellung **Nr. 186** trifft man beispielsweise bei der Bergung von Achilleus' Leiche auf dem Gefäß **Nr. 73** oder als Giganten auf **Nr. 94** und **96** wieder, und der Gigant, der auf der Lekythos **Nr. 97** hinter Athena platziert ist, findet auf der Lekythos **Nr. 72** spiegelverkehrt Verwendung als besorgter Kriegsgefährte des Aias.

Kompositionsschemata, die die Tradition der archaischen Bildgestaltung bewahren, werden wiederholt in seinen Bildern angewandt.

Beim Aufbruch des Viergespanns auf der Lekythos im Baseler Kunsthandel (**Nr. 195**) nimmt das monumentale Gespann im Zentrum die größte Fläche des Bildes ein, eine Komposition, die sich später mit nur kleinen Variationen auch auf **Nr. 194** und **Nr. 196** zeigt.

Auf der Lekythos in Berkeley (**Nr. 196**), die ein – trotz des altertümlicheren Stils – späteres Werk trägt, variiert er eine Komposition zu einer Schlachtszene mit erzählerischem Charakter. Im Hintergrund des Gespanns zeigt er eine Zweikampfszene. Vor den Vierspanner setzt er den geläufigen Typus des Hopliten mit erhobener Lanze, und diesem zu Füßen einen gefallenen Krieger, der von dem herangaloppierenden Gespann überfahren wird.

Für die experimentelle Phase seines kompositorischen Schaffens steht repräsentativ die Lekythos in Edinburgh (**Nr. 99**): In einem Motiv nach dem Ausfahrtschema besteigt Athena in Begleitung von Apollon und Hermes ihr Gefährt. Vor dem Gespann erscheint die Göttin noch einmal mit einem Kranz in der Hand. Die Besonderheit des Bildes liegt in der Verdoppelung Athenas. Die Vermutung, es könne sich bei den weiblichen Figuren um unterschiedliche Gottheiten handeln, ist wenig wahrscheinlich, da die Attribute sie eindeutig als Athena kennzeichnen. Die Verdoppelung Athenas im Bild mit dem Ziel, ihre Allgegenwärtigkeit oder göttliche Präsenz auszudrücken, scheint auch nicht glaubhaft, da sich die Gestalten der Göttin aufgrund der Form des Gefäßes nicht gleichzeitig

wahrnehmen lassen.⁴⁸⁰ Was hier erstaunt, erschließt sich eben erst mittelbar, d. h. nach der Drehung des Gefäßes, weil beide Athena-Darstellungen nie zugleich erfasst werden können. Eine aufbrechende Athena, die sich selbst wiederum empfängt und bekränzt erzeugt innerhalb der Bilderzählung einen Widerspruch. Um dem Maler keine Paradoxien zu unterstellen, ist es sinnvoll davon auszugehen, der Darstellung keine einheitliche Erzählebene zu unterstellen. In diesem Fall wäre der maßgebliche Grund für die Besonderheit der Bildgestaltung in den Prinzipien der Komposition zu suchen. Die plausibelste Erklärung wäre die Annahme, der Maler wollte bewusst durch die Spiegelung von Athenas Gestalt sie selbst als Rahmenfigur gewinnen: So löst er sich einerseits vom alten und überkommenen Schema und variiert andererseits die Darstellung der Göttin raffiniert, die nun auf beiden Seiten des Bildes zugleich Handelnde des zentralen Geschehens und Rahmenfigur wird.

Die Zusammenstellung von Einzelfiguren, die einem Themenbereich zugeordnet werden können, ist eine Gestaltungstechnik, die der Edinburgh-Maler bei den meisten seiner Athletenbilder anwendet. Durch die Präsentation verschiedener ikonographischer Typen sucht er die Einheitlichkeit der Handlung oder Erzählung zu erhalten. Auf der Lekythos in Tarent (Nr. 163) probiert er, in einer siebenfigurigen Komposition eine Szene aus dem athletischen Palästraleben darzustellen. Die einzelnen Gestalten, die durch Gestik oder Zuwendung miteinander verknüpft werden, sind unter sorgfältiger Beachtung der Symmetrie um den Aulospieler herum verteilt, durch den die gedachte Mittelachse verläuft. Eine Ausnahme von der Regel, sich strikt an die Gesetze der Symmetrie zu halten, wurde nur beim Diskuswerfer und seinem speertragenden Gegenüber auf der anderen Seite des Musikanten gemacht, die in der Körperhaltung voneinander abweichen. Anders als sein Pendant ist der Sportler mit den Wurfspeeren nämlich in hockender

⁴⁸⁰ Böhr (1983) 54. 112 nennt als Beispiel einer Halsamphora in Mende, Mus. V 1 (ABV 307, 63; Böhr (1983) Taf. 186 a-c), auf der Athenas Bild beim Aufbruch eines Viergespanns in Frontansicht rechts und links dargestellt wird. In dem Fall der Halsamphora kann aber die Allgegenwärtigkeit oder die erhobene göttliche Präsenz durch die Verdoppelung Athenas als solches aufgefasst werden: Einerseits ist sie nicht die Hauptfigur, andererseits ermöglicht das Format des Gefäßes, die Szene als Ganzes zu erfassen.

Stellung wiedergegeben wahrscheinlich aus Platzmangel – oder um dem Trainer hinter ihm den Blickkontakt mit dem Aulosspieler zu ermöglichen.

Dagegen liefert eine Reihe von späteren Werken den Beweis, dass der Maler immer wieder versucht, sich von alten Schemata zu lösen. Diese Tendenz wird deutlich – eine Tendenz allerdings, die als Phänomen seiner Zeit zu erklären ist – wenn er es unterlässt, bei der Thematisierung bestimmter Mythen ihnen zugehörige Elemente einzuarbeiten oder sogar ganz auf die Darstellung von dramatischen Handlungsmomenten oder Geschehnissen verzichtet. Sie sind der Bruch mit der Tradition und die neue Bewertung der Szenen kommt zum Ausdruck durch ihre kompositionellen Eigenarten. Der Maler verwendet dabei Elemente aus verschiedenen alten Schemata, die zusammengestellt und in seine Bilder eingefügt werden, wobei der eigentliche Gewinn der kompositorischen Neuerung zweifellos eher auf formal-ästhetischer als auf inhaltlich-analytischer Seite liegt.

Beispielweise reduziert der Maler auf der Athener Lekythos (**Nr. 84**) mit der Darstellung des Odysseus und der Sirenen durch das Fehlen des Schiffes und der Gefährten des Helden die mythologische Szene auf das Notwendige. Obwohl die Verbindung zur ausführlichen Erzählung der homerischen Sage weiter besteht, sind es doch allein Situation und Verhalten von nur wenigen charakteristischen Gestalten, die die Einordnung des Gezeigten in den Gesamtzusammenhang ermöglichen. Durch den an einen säulenartigen Mast gebundenen Odysseus, die springenden Delphine vor und hinter ihm und die musizierenden Sirenen wird auf einen Blick die sagenhafte Begebenheit erkennbar. Gleichzeitig fallen die monumentalisierende Darstellung der Sirenen und die Betonung des Musischen in der Komposition auf. Offenbar diente auch der Verzicht auf die dritte Sirene und das Schiff, welche die ikonographische Tradition eigentlich gefordert hätte, seiner Absicht, eine gewisse Monumentalisierung der Sirenen gestalten zu verwirklichen.⁴⁸¹

⁴⁸¹ Nach E. Sellers, JHS XIII, 1892, 4 f., und später F. Brommer, Odysseus 85, sind Platzmangel und Symmetrie Gründe für das Fehlen des Schiffes, die den Maler gezwungen haben, die dritte Sirene wegzulassen.

Auf der Lekythos in Basel (**Nr. 65**) wird das Motiv der Troilos-Sage aufgegriffen. Rechts im Bild wird Achilleus hinter dem Brunnen dargestellt. Auf der linken Seite bildet die Darstellung eine einheitliche und thematisch eigenständige Gruppe von Menschen, die vor einem Laufbrunnen zusammengekommen ist. Die gesamte Szene auf der Vase teilt eine weiße dorische Säule, die vor dem Brunnensockel steht. Rechts von ihr sieht man einen episodenhaften Ausschnitt des Troilos-Mythos, links die erwähnte Gruppe vor der Brunnenanlage. Wie die Säule als Trennlinie zwei Motive, die auch eigenständig verwendet werden könnten, voneinander scheidet, so verknüpft sie dieselben als Bindeglied und gemeinsames Element zu einer gedanklich erfassten Einheit. Die große Zahl von derartig aneinandergestellten Szenen, die im späten 6. Jahrhundert erscheinen, belegt die Beeinflussung von Darstellungen der Troilos-Episode durch den Zusammenhang mit Brunnenhausszenen⁴⁸², so dass beim Edinburgh-Maler eine unbeabsichtigte oder zufällige Verwendung der Säule ausgeschlossen werden kann. Nicht nur als Mittel der Trennung oder Verbindung zweier Szenen wird dieselbe eingesetzt, sondern mit ihr als kompositorischem Element wird zugleich eine Annäherung an eine dreidimensionale Gestaltung des Bildes versucht. Die Säule steht unmittelbar vor dem Brunnen und bewirkt durch die Staffelung den Eindruck von räumlicher Tiefe, der durch den Farbunterschied und die dadurch verursachte Kontrastierung weiter verstärkt wird.⁴⁸³

⁴⁸² E. Manakidou, *Hephaistos* 11/12, 1992/3, 67. 88 Anm 62 deutet die Frauen als Vertreterinnen des attischen Adels und vermutet, dass bei der Darstellung auf der Lekythos eine Verschmelzung von beiden ikonographischen Themen stattgefunden hat, so wie dies auch auf einer Hydria der Leagros-Gruppe im Luzerner Kunsthandel gesehen werden kann; *Ars Antiqua* III (19.04.1961) 41 Nr. 96 Taf. 41. Zindel, *Sagenversionen* 41-43, betrachtet dagegen die Lekythen in ihrer Funktion als Grabbeigaben. In diesem Zusammenhang glaubt er, dass ihren Darstellungen das Liebesmotiv zugrunde liegt, das auch auf späteren Bildern seinen Ausdruck findet. Die plausibelste Erklärung für das Entstehen solcher Brunnenhausszenen ist aber nicht das Liebesmotiv von Achilleus und Polyxena, sondern das Bedürfnis, durch derartige Szenen Bedeutung und Würde des Mythos auf alltägliche Lebenssituationen zu übertragen und diese dadurch zu idealisieren.

⁴⁸³ Einen ähnlichen Versuch kann man auf einer Hydria des Priamos-Malers in Boston, MFA 61.195; Beazley, *Paralipomena* 147; CVA Boston (2) Taf. 81, beobachten, wo Säulen einer Brunnenhausanlage vor Wasser holenden Frauen gestaffelt sind.

Auf der Lekythos in Gela (**Nr. 21**), die Herakles im Garten der Hesperiden zeigt, erkennt man eine außergewöhnliche Dreifigurenkomposition: Herakles liest die abgefallenen Äpfel in einem Korb, rechts und links stehen Hermes und Iolaos. Benndorf erklärte Herakles' Haltung als ironische Auffassung, die nicht dem Bild des Helden entspricht, der nur mit heroischen Taten verbunden wird. Er glaubte, die Komposition ginge auf ein Original zurück, das keinem geläufigen Schema folgte.⁴⁸⁴

Eine Betrachtung des Bildes unter Berücksichtigung des Gesamtkontextes erlaubt aber, das Schema als Ergebnis einer Gestaltungstendenz einzuordnen, die auf einer Vorliebe des Edinburgh-Malers beruht. Bei den Darstellungen der Abenteuer und Taten von Herakles und Theseus bevorzugt er meist Dreifiguren-Kompositionen. Die eigentliche Handlung steht dabei fast immer im Zentrum; zwei Randfiguren geben der Szene einen Rahmen und schließen die Komposition seitlich ab. Außerdem erhalten sie durch ihre auffällige Monumentalisierung zugleich eine bemerkenswerte Autonomie.⁴⁸⁵

Die strenge Symmetrie einer fünffürigen Komposition bestimmt die Szene auf der Lekythos **Nr. 4**, die den Ausgang des Abenteuers von Herakles mit dem erymanthischen Eber zeigt. Der das ermattete Tier auf seinen Schultern tragende Held wendet sich dem erschrockenen Eurystheus zu, der in einem Pithos Zuflucht sucht. Auf der anderen Seite hinter Herakles ist Hermes zu sehen, der auf einem Sockel sitzend gemalt ist, um ihn der in das Vorratsgefäß sinkenden Figur des Eurystheus im Bild symmetrisch anzupassen. Die beiden Rahmenfiguren verstärken durch ihre ähnliche formale Gestaltung die Symmetrie. Die Lekythos gilt als besonders typisches Werk des Edinburgh-Malers. Die Klarheit der Komposition manifestiert sich in ihren kräftigen Gestalten und großzügigen Zwischenräumen. So ist die angestrebte Schlichtheit deutlich zu erkennen.

⁴⁸⁴ O. Benndorf, Griechische und Sizilische Vasenbilder (1883) 88.

⁴⁸⁵ Hermes und Iolaos erscheinen in sehr verwandten Kompositionen auch auf der Lekythos **Nr. 5**, die das Abenteuer mit der Hydra präsentiert. Auf den Lekythen **Nr. 1** und **Nr. 2** mit dem nemeischen Löwen fungieren Hermes und Athena als Rahmenfiguren.

Mit der Szene auf dem Gefäß **Nr. 3**, die den Kampf von Herakles mit dem nemeischen Löwen zeigt, wird eine Komposition geschaffen, deren Schwerpunkt sich nach links verschiebt. Die Handlung setzt der Maler in das Zentrum der Darstellung, wobei er ihre Gestaltung von einem Kompositionsschema ableitet, das er schon bei den Arbeiten auf den Lekythen **Nr. 1** und **Nr. 2** angewendet hat. Der Gestalt Athenas auf der rechten Seite entsprechen links die Figuren von Hermes und einem Hopliten, welcher aus dem inhaltlichen Zusammenhang als Iolaos identifiziert werden kann. Hermes rückt nah an Herakles heran und legt eine Hand auf dessen Schulter, um ihn seines göttlichen Beistandes zu versichern. Die Leere des durch diese Nähe entstandenen, verhältnismäßig großen Raumes hinter ihm füllt der dort platzierte Hoplit. Dieser steht mit dem Rücken zum Götterboten und wendet sich nach außen. An der zentralen Handlung bleibt er unbeteiligt. Deutlicher könnte seine aus kompositorischer Notwendigkeit entsprungene raumfüllende Funktion nicht zu Tage treten. Auf diese Weise wird die Szene, die letztlich dem Versuch des Malers zu verdanken ist, ein vorgegebenes Schema zu variieren und mehrere Figuren in seine Komposition zu integrieren, asymmetrisch. Der Maler folgt somit einem Trend, der als Phänomen seiner Zeit aufgefasst werden kann.⁴⁸⁶ Durch den größeren Zwischenraum zwischen den Figuren des Kampfgeschehens gewinnt Athenas Gestalt an Autonomie und erhält einen monumentalisierenden Charakter.

Eine ähnliche Verschiebung in der Komposition zeigt auch die Lekythos **Nr. 35** mit der Einführung des Herakles in den Olymp. Athena fungiert hier als Zentralfigur, welche die Gesamtszene teilt. Links von ihr sind zwei Figuren platziert, rechts befindet sich eine andere Gestalt. Es handelt sich bei ihnen um die gleichen Begleitfiguren wie auf der Lekythos **Nr. 3**, allerdings werden sie aus inhaltlichen Gründen und gemäß ihrer Funktion

⁴⁸⁶ Eine weitere Begründung für die Hinzufügung des Hopliten wäre die Vorliebe des Edinburgh-Malers, in seine Bilder von Heraklestaten die Gestalten des Hermes und Iolaos einzusetzen. Iolaos erscheint ohne inhaltliche Begründung beim Kerberosabenteuer (**Nr. 24**) und der Einführung in den Olymp (**Nr. 35**). Hermes dagegen taucht in den meisten Herakles-Szenen als Vermittler göttlichen Beistandes auf – manchmal auch an Stelle Athenas, wie auf der Lekythos **Nr. 5**, die das Abenteuer mit der Hydra zeigt.

in anderer Reihenfolge eingesetzt. Die Hauptrolle, auf die das größte Gewicht durch die Position der Figuren gelegt wird, spielt hier Athena und nicht Herakles. Neben der mit Hilfe der Zeustochter bewirkten Zweiteilung des Bildes gliedert sich die Darstellung auf dem Gefäß zugleich in drei Abschnitte, je nach gewähltem Blickwinkel: Im linken sieht man Iolaos und Herakles, der mittlere präsentiert bei direkter Aufsicht die Zentralfiguren Herakles, Athena und Hermes und der rechte zeigt die Göttin und den Götterboten. Abgesehen von diesen Gruppierungen und der bereits erwähnten Zweiteilung ist noch eine weitere Aufteilung zu beobachten: Den Sterblichen Iolaos und Herakles auf der linken Seite stehen Athena und Hermes gegenüber.

Neben diesen dem Edinburgh-Maler eigentümlichen Bildgestaltungen nutzt er auch Kompositionen, die den regelhaften Kriterien traditioneller Schemata weitgehend entsprechen, bis auf kleinere Variationen in Details, um bestimmte Aussageverschiebungen zu ermöglichen.

So nimmt Athena in der Gigantomachieszene auf der Lekythos im New Yorker Kunsthandel (**Nr. 94**) in der Mitte der Komposition eine beherrschende Stellung ein. Das gewählte Motiv zeigt sie im Kampf und entspricht einem geläufigen Schema, das nur durch den Typus des Ares verändert wird. Dieser, der Rücken an Rücken mit der Göttin steht und dessen rechtes Bein im Bild von Athenas linkem überschritten wird, ist mit einem geflügelten Helm versehen, um ihn auf diese Weise von den Giganten unterscheiden zu können. Auf der Lekythos in Syrakus (**Nr. 97**) wirkt die Komposition eher wie ein Ausschnitt einer größeren Gigantomachieszene. Mit übergroßen Körperproportionen, die ein deutliches Zeichen ihrer Überlegenheit sind, kämpft Athena in der Mitte gegen einen von ihrer Lanze bereits am Oberschenkel verwundeten Giganten. Der andere Gigant hinter ihrem Rücken, der als ergänzende Figur zu Athenas Gegner konzipiert ist, wird allein aus kompositorischen Gründen eingesetzt, da er, wie aufgrund seiner Stellung zu erkennen ist, anders als sein Gegenpart vor einem in der Szene nicht sichtbaren Gegner die Flucht ergreift.

Parallel dazu verwendet er Kompositionen, die auf ältere Schemata zurückführen. Bei den Viergespannen in Vorderansicht (**Nr. 242, 243**) ist das Schema schon in der Mitte des 6. Jahrhunderts entstanden.⁴⁸⁷

Die Vorliebe des Malers für klare und figurenarme Kompositionen zeigt schon in seiner Frühphase die Lekythos **Nr. 118** mit der Darstellung einer auf einem Stier reitenden weiblichen Gestalt. Diese steht zwischen Hermes und einer weiblichen Figur, die eindeutig keine Einwirkung auf das Geschehen haben, sondern der Szene einen Rahmen geben sollen.

Auf der Lekythos in Edinburgh (**Nr. 70**) werden die Figuren ebenfalls formal und inhaltlich ausgewogen komponiert. Achilleus empfängt auf seiner über dem Leichnam Hektors errichteten Lagerstatt Priamos, der mit ausgestreckten Armen auf ihn zukommt und einen Diener im Gefolge hat, der zwei Phialen trägt. Alle Details, die klar und sorgfältig ausgearbeitet sind, entsprechen dem kanonischen spätarchaischen Kompositionsschema.

Die dorischen Säulen und das über Achilleus hängende Schwert ergänzen als kompositorische Elemente das Ambiente und erlauben die Bestimmung des Ortes als das Zelt des Achilleus.⁴⁸⁸

Ungewöhnlich bleibt nur die Wiedergabe von Hektors Leichnam, der nach der ikonographischen Tradition nackt statt bekleidet sein müsste.

Drei fast identische Kompositionen, die den Streit um die Waffen des Achilleus thematisieren, sind auf den Lekythen **Nr. 74 bis 76** zu sehen.

⁴⁸⁷ Moore, *Horses* 413 ff. sieht bei den Darstellungen am Ende des 6. Jahrhunderts keine neuen Elemente, die eingeführt worden wären. Das Kompositionsschema bewahrt mit Ausnahme eines kleinen Detailunterschieds von Anfang an seine Kontinuität.

⁴⁸⁸ Säulen finden als Rahmen für eine Szene auf den späteren Darstellungen des Edinburgh-Malers häufiger Verwendung. Er benutzt sie nicht nur, um einen Ort anzudeuten, sondern verleiht der durch solche Grenzen insgesamt umfassten Szene den Charakter einer geschlossenen Komposition und versetzt sie darüber hinaus in einen bestimmten Bereich. So wird auf der Würzburger Lekythos (**Nr. 53**) mit der Erlegung des Minotaurus der Palast des Minos angedeutet, auf der Athener Lekythos (**Nr. 138**) steht der Palast der Götter für die meist folgenreiche Versammlung derselben, und auf dem Gefäß in San Antonio (**Nr. 35**) wird nicht nur die Einführung des Herakles in den Olymp gezeigt, sondern auf die prächtige Wohnung der Götter und die Gefilde der Unsterblichen insgesamt verwiesen. Auf der Karlsruher Lekythos (**Nr. 123**) dagegen deuten die Säulen, die auch hier der Komposition eine würdige Einfassung geben, keinen Palast an; sie beziehen sich stattdessen auf einen bestimmten mythologischen Bereich, in diesem Fall auf den dionysischen, der von Dionysos und seinem Gefolge allein beherrscht wird.

Alle drei bewahren eine strenge Symmetrie und teilen das Bild in zwei Dreifiguren-Gruppen um Agamemnons Gestalt, die die Mittelachse bildet.⁴⁸⁹

⁴⁸⁹ Das Thema war sehr populär auf rotfigurigen Schalen der spätarchaischen Zeit. Wie eine Amphora in Chicago zeigt, ist dieses Schema schon nach der Mitte des 6. Jahrhunderts entstanden; ABV 318, 6; F. P. Johnson, AJA 47, 1943, 386 f. Abb. 1.

V. 2. Bildkompositionen auf anderen Gefäßformen

Die Bildgestaltung auf den anderen Gefäßen erfolgt nach ähnlichen Prinzipien wie bei den Lekythen. Im Unterschied zu den Lekythen wird die Erfassung der gesamten Darstellung auf einem Blick ermöglicht.

Die Bauchamphoren, die in der Regel der früheren Phase angehören, zeigen aufgrund des größeren Bildfeldes mehrfigurige Kompositionen. Wie bei den Lekythen dominieren auch hier zwei Kriterien den Bildaufbau: die Darstellungen mit zentrierter Haupthandlung und die Figurenfriese, deren Bewegungsrichtung von links nach rechts gerichtet ist.

Die streng symmetrische Anordnung der Figuren variiert bei Szenen, die das eigentliche Handlungsgeschehen in der Mitte zeigen, in der Anzahl der Zuschauer an der Peripherie. Auf der Bostoner Amphora (**Nr. 124**) beispielsweise erweitert der Maler die Szene, in der zwei Krieger um einen Gefallenen kämpfen, um zwei weibliche Rahmenfiguren. Auf der Amphora in Brüssel (**Nr. 51**) geben je zwei gestaffelte Figuren Theseus und dem Minotaurus eine Einfassung.⁴⁹⁰ Auf der anderen Seite der Brüsseler Amphora, auf der eine Szene aus der Parisurteil-Saga dargestellt ist, verwendet er die andere Variante seines Bildaufbaus. Hierbei handelt es sich um eine vierfigurige Komposition in einem umlaufenden Fries von links nach rechts.

Die Berliner Amphora (**Nr. 63**) zeigt ein Kompositionsschema, das sich schon bei älteren Darstellungen der Troilos-Sage findet, welche ihr zweifellos als Vorlage gedient haben.⁴⁹¹ Alle wesentlichen Elemente des Mythos sind vorhanden: der hinter dem Brunnen mit dem darauf sitzenden Raben kauende Achilleus, Polyxena vor dem Brunnen beim

⁴⁹⁰ Die Staffelung der Figuren wird meist aus Platzmangel vorgenommen, wobei auf diese Weise ihre Zusammengehörigkeit zum Ausdruck gebracht wird. Im Falle unserer Amphora ist das Geschlecht der Personen entscheidend für die verbindende Zusammenstellung. Ein ähnliches Kompositionsprinzip beachtet der Edinburgh-Maler auch auf der Lekythos **Nr. 135**.

⁴⁹¹ Auf das gleiche Schema bezieht sich auch die Szene auf der Halsamphora **Nr. 64** im Vatikan, die fast identisch mit der Komposition der Berliner Amphora ist. Eine Ausnahme bildet nur der fehlende Rabe auf der Brunnensäule.

Wasserholen und dahinter der reitende Troilos.⁴⁹² Die Zuordnung der Szene zur Troilos-Sage ist sowohl bei der Berliner Amphora als auch bei der Halsamphora im Vatikan (**Nr. 64**) nicht anzuzweifeln, da alle Elemente des Mythos auf einen Blick zu erkennen sind. Dagegen ist die Darstellung auf der Lekythos in Basel (**Nr. 65**) nicht eindeutig der Sage zuzuordnen, bis man die ganze Darstellung betrachtet. Hier spielt sicherlich die zylindrische Form der Lekythos eine entscheidende Rolle. Da man nur Ausschnitte der Komposition betrachten kann, wäre die Szene nicht der Troilos-Episode zuzuordnen, bis man den lauernden Achilleus hinter dem Brunnen berücksichtigt.⁴⁹³

Auf der A-Seite der Amphora in Frankfurt (**Nr. 95**) verschiebt sich die Komposition nach links, so dass zwei Gruppen in verschiedenen Schemata im gleichen Bild platziert werden können. Eine Göttin kämpft rechts gegen einen bereits zu Fall gebrachten Krieger, links ist eine Göttin im gleichen Typus, die durch keine Attribute näher bestimmt wird, in einem Streit zu erkennen, der nach dem Schema des Kampfes um einen Gefallenen gestaltet ist.⁴⁹⁴ Das Motiv der Amphora ist auf der Lekythos im New Yorker Kunsthandel (**Nr. 94**) wiedergegeben. Nur wurde hier die Position der Gruppen getauscht: Die dreifigurige Komposition wird rechts und die zweifigurige links platziert. Entscheidend ist hier ebenfalls die Form der Lekythos, die das gesamte Bild nie vor Augen führt, sondern immer eine dreifigurige Komposition zeigt, und je nach Blickwinkel variiert. Auf der B-Seite der Amphore widmet er auch ebenfalls Athena die zentrale Position in einer dreifigurigen Komposition. Sie erscheint

⁴⁹² Die gleiche Komposition sieht man auch auf einer um 560 v. Chr. entstandene Amphora in London, BM 97.7-21.2, nur weist hier die vorherrschende Bewegungsrichtung von rechts nach links; ABV 86, 8; CVA BM (3) III H e Taf. 35, Ia; Boardman SfVA, Abb. 55; LIMC, Achilleus 75 Nr. 225 Taf. 79. Eine Lekythos der Leagros-Gruppe in Kopenhagen, NM 3629 zeigt ebenfalls die gleiche Komposition; ABV 379, 272; CVA Kopenhagen (3) Taf. 110, 10 a-b; LIMC, Achilleus 75 Nr. 224 Taf. 78.

⁴⁹³ Vgl. dafür auch hier S. 72.

⁴⁹⁴ Die Gestaltung dieser Szene, die den Typus der Göttin verdoppelt, ist bemerkenswert eigenwillig. Da es sich bei der auf beiden Seiten des Bildes dargestellten Person, die nach zwei verschiedenen Schemata kämpft, wahrscheinlich um Athena handelt. Mit der Verdoppelung der Göttin beabsichtigt der Maler ihre Allgegenwärtigkeit vor Augen zu führen. Des Weiteren wirkt die Macht der Göttin dadurch potenziert. Der Dreifiguren Typus der kämpfenden Göttin wird auch auf der B-Seite der Amphora in Würzburg wiederholt (**Nr. 93**).

hier nicht als Mitbeteiligte am Geschehen, wie die A-Seite darstellt, sondern als Beobachter und Richter zwischen zwei kämpfenden Hoplitzen.

Die Wagenausfahrtszenen (**Nr. 100, 103 und 106**) folgen der Tradition der archaischen Schemata. In der Darstellung auf der Amphora **Nr. 100** in Agrigent klingt schon relativ früh das Phänomen der Verdoppelung an, da der Göttin auf dem Wagen eine bekränzte Frau entspricht, die ein weiteres Mal vor dem Gespann steht. In dieser Komposition lassen sich die Figuren problemlos identifizieren und voneinander unterscheiden, was dagegen bei den Gestalten auf der später entstandenen Londoner Lekythos (**Nr. 99**) nicht so leicht möglich ist, obwohl die Ähnlichkeit beider Kompositionen offensichtlich ist.⁴⁹⁵

Bei den großen Halsamphoren bevorzugt der Maler Kompositionen mit mehreren Figuren, die ebenfalls dem Prinzip strenger Symmetrie unterworfen sind, wodurch traditionelle Gestaltungsmuster konserviert werden. Bei den Darstellungen mit Viergespannen in Vorderansicht (**Nr. 93, 98 und 245**) hat man fast identische Kompositionen vor sich. Auf der Halsamphora **Nr. 93** verwendet der Maler als Beifiguren zwei Hunde, in gleicher formaler Funktion sind auf dem Gefäß **Nr. 245** menschliche Gestalten zu finden – rechts ein Jüngling und links ein Skythe – das Gefäß **Nr. 98** dagegen zeigt keine Beifiguren.⁴⁹⁶

Dass sich Kompositionen wiederholen oder ohne große Variationen übernommen werden, zeigt ein Vergleich der Halsamphora **Nr. 36** aus dem Baseler Kunsthandel mit der etwas kleineren Pariser Bauchamphora **Nr. 50**, die jeweils ähnliche Darstellung von der Erlegung des Minotaurus zeigen.

Das Bild auf der Halsamphora **Nr. 22** in Los Angeles zeichnet sich durch eine formale Besonderheit aus, die als auffälliges anatomisches Detail eine Eigentümlichkeit in der Gestaltung des Herakles darstellt. Sein Oberkörper

⁴⁹⁵ Auch die Komposition auf der Halsamphora im Baseler Kunsthandel (**Nr. 36**) weist eine große Ähnlichkeit mit dem Bild auf der Agrigentiner Vase auf, nur erscheint hier anstelle von Apollon Dionysos mit einem Kantharos.

⁴⁹⁶ Nach Moore, *Horses* 414, bleiben die Viergespannszenen in Vorderansicht mit Ausnahme von kleinen Variationen von der früh- bis zur spätarchaischen Zeit unverändert.

ist nämlich entgegen jeder Einsicht in die Anatomie des Körperbaus und seiner physischen Möglichkeit um 180° nach hinten gedreht, so dass der untere Teil sich nach rechts aus der Bildmitte hinausbewegt, während die bizarr verdrehte obere Körperhälfte nach links gewendet ist. Wahrscheinlich entspringt diese unglückliche Körperhaltung des Helden dem Versuch des Malers, die enorme Anstrengung des Herakles und die zwischen ihm und dem Höllenhund herrschende Spannung zum Ausdruck zu bringen und eine formale Entsprechung zu Hermes zu finden.⁴⁹⁷

Mit der Szene auf der Halsamphora in Havanna (**Nr. 98**) weist er auf ein bestimmtes mythologisches Ereignis hin. Eine weibliche Figur, die wegen ihres Helmes an Athena erinnert, bewegt sich mit einem Vierspänner auf einen stürzenden Krieger zu. Für den Fall, dass es sich hier um die Zeustochter handelt, wäre der Krieger der Gigant Enkelados.⁴⁹⁸ Ähnliche Kompositionen sind auch auf den Halsamphoren **Nr. 236, 239** und **240** zu sehen, allerdings mit einem gravierenden Unterschied: Statt des fallenden Kriegers unter den Hufen der angeschrirten Zugpferde erscheint ein Krieger hier neben der weiblichen Gestalt auf dem Wagenkasten. In diesem Fall entsprechen die Bilder einer anderen Bildtradition, die aus dem Bereich der Athena mit Herakles auf dem Wagen stammt. Dennoch werden diese Szenen stark verallgemeinert – sie gewähren den beeindruckenden Anblick eines Streitwagens in voller Bespannung, der von einem bewaffneten Paar gefahren wird, ohne dass dem Bild eine bestimmte Aussage zugeordnet werden könnte.⁴⁹⁹

Bei den kleineren Halsamphoren des Malers dominieren einfache, kräftig und klar umrissene Gestalten, die seinen Formwillen verkörpern und von

⁴⁹⁷ Die gleiche Komposition verwendet der Maler auch auf der Lekyθος **Nr. 23** in London. Allerdings scheint Kerberos hier bereits gezähmt zu sein, denn der sich nach rechts bewegende Herakles hält ihn in vergleichsweise entspannter Haltung ruhig an der Leine.

⁴⁹⁸ Folgende Gefäße zeigen Athena allein auf einem Streitwagen, der einen zu Sturz gebrachten Krieger überfährt: Halsamphora der Leagros-Gruppe in Rom, Villa Giulia M 486; ABV 373, 184; Mingazzini 253 Taf. 69, 4. 71, 3. Halsamphora, London, BM B 252; CVA BM (4) III H e Taf. 62, 2a; LIMC, Gigantes 219 Nr. 157 Taf. 124.

⁴⁹⁹ Athena erscheint am Ende des 6. Jahrhunderts auf Streitwagen häufig zusammen mit Herakles, was den Halsamphoren wahrscheinlich als Vorlageschema gedient hat; vgl. Halsamphora des Lysippides-Malers im Vatikan 381; Albizzati 168 f. Taf. 53; LIMC, Gigantes 219 Nr. 155 Taf. 124.

seinem bewussten Streben nach Schlichtheit zeugen. Mit geringfügigen Variationen konzipiert er die dort verwendeten zwei- und dreifigurigen Schemata in dem absichtsvollen Versuch, dadurch unterschiedliche Themen in ansonsten musterhaft festgelegten Bildern zu ermöglichen. Das lässt sich sehr deutlich bei den Darstellungen auf den beiden Seiten der Halsamphora **Nr. 48** in Tasmanien erkennen. Dort wird in einer äußerst ähnlich aufgebauten von zwei Zuschauerinnen umrahmten Szene die Konfrontation zwischen Theseus und dem marathonischen Stier gezeigt, einmal im Fesselungsmotiv und auf der anderen Gefäßseite im Tötungsmotiv. Die gleiche Methode wendet er bei der Gestaltung eines sachlich eng verwandten Themas auf beiden Seiten der Halsamphora **Nr. 6** im Pariser Kunsthandel an. Herakles fesselt ohne Zuschauer den kretischen Stier in einem Bild der Vase und bekämpft ihn in dem anderen mit dem Schwert. Die Tatsache, dass die Gestalt des Helden auf der einen Seite jung und auf der anderen älter und bärtig erscheint, lässt vermuten, dass der Maler eine ihm schon vertraute Komposition übernommen hat, die sowohl in diesen Herakles-Darstellungen als auch in denen mit Theseus Anwendung fand. Der Köcher auf Herakles' Schultern ist das einzige ikonographische Element, das beide Helden voneinander unterscheidet. Das rote Band dagegen, das auf Herakles' Haar gesetzt wurde, gilt als Kennzeichen des Theseus.⁵⁰⁰

Manche Variationen führen zu undeutlichen Bildaussagen, wie auf der Halsamphora **Nr. 189** in Mannheim zu beobachten ist. Bei der Bildgestaltung eines Schlachtgeschehens, in dem zwei Gruppen aufeinanderprallen, nahm der Edinburgh-Maler eine Staffelung der Figuren vor, so dass auf den ersten Blick nur die beiden mittleren Krieger als Gegner in Frage kommen, obwohl das Bild offensichtlich nach zwei verschiedenen Zweikampfschemata komponiert wurde.⁵⁰¹

⁵⁰⁰ Die Haltung des Theseus und die des auf seine Vorderhufe stürzenden Stieres auf der Pariser Halsamphora haben große Ähnlichkeit mit denjenigen der gleichen Gestalten auf einer Oinochoe aus der Columbia, Univ. 66. 309; LIMC, Theseus 937 Nr. 181 Taf. 654.

⁵⁰¹ Eine ähnliche Komposition mit eindeutiger Zuordnung der Gegner (die zwei in der Mitte und die beiden außen), zeigt eine Halsamphora in München, Staatl. Antikensammlungen 1511; CVA München (8) Taf. 415, 2.

Zu einer noch undeutlicheren Aussage führen die Bilder auf der Halsamphora in Berlin (**Nr. 184**). Obwohl die Darstellung vom Schema des Kampfes um einen Gefallenen abgeleitet ist, erweist sich sie in mancher Hinsicht als ungewöhnlich. Der linke Krieger wendet sich rückblickend und von ihm fortstrebend von seinem Gegner ab, wobei die noch gegeneinander gerichteten, aber nicht mehr in Angriffsstellung stehenden Lanzen der Kontrahenten sich auf annähernd gleicher Höhe horizontal überschneiden. Über den so gehaltenen Waffen schwebt gleichsam der Helm des Gefallenen. Insgesamt wird nicht der Eindruck eines Kampfgeschehens erweckt, sondern als eigentliche Bildaussage vielmehr vermittelt, dass es mehr als um das Kräfteressen um die Komplexität von Kampfgeschehen handelt, um Flucht, Tod und Beutebesitz. Die Art und Weise, in der der Maler die Szene auf der Halsamphora komponiert hat, lässt vermuten, dass er nur den Versuch unternommen hat, ein bekanntes Schema umzudeuten, gleichzeitig aber auch den Ausgang eines Kampfes durch den Tod des Gegners und die Belohnung des Siegers mit der Beute verdeutlicht.⁵⁰²

Ein geeignetes Objekt, um seine Variationsversuche zu studieren, ist die Hydria aus Gotha (**Nr. 140**). Sie zeigt auf der rechten Seite einer Szene den auf einem Diphros sitzenden Zeus, der den Apollon Kitharoidos empfängt, in dessen Gefolge sich Hermes, eine Göttin mit Krone, die an Artemis erinnert und ein bärtiger attributloser Gott befinden. Hinter Zeus steht eine Göttin, die über den Gott eine Tanie hält, deren Empfänger sowohl dieser selbst als auch Apollon sein könnte. Der Versuch, diese Szene als Ereignis zu deuten, das der Geburt der Athena unmittelbar voraus geht, überzeugt nicht, da wichtige Elemente der bekannten Schemata, die eine derartige Deutung stützen würden, fehlen.⁵⁰³ Dagegen

⁵⁰² Nach CVA Mannheim (1) 59 liegt es nah in dem Bild den Kampf zwischen Deiphobos und Meriones um den Helm des Askalaphos zu erkennen. Gleiches gilt mutatis mutandis auch für die andere Seite des Gefäßes, wo Deiphobos am Oberarm blutend von seinem Bruder getragen wird.

⁵⁰³ Die verbreitetste Komposition, die den Augenblick vor Athenas Geburt thematisiert, zeigt den mit Blickrichtung nach rechts sitzenden Göttervater zwischen zwei Eileithyien, die ihm zugewandt und ihn umrahmend mit ausgestreckten Armen gestikulieren. F. Brommer, JbRZM 8, 1961, 66 ff. stellt die verschiedenen Schemata dar.

erscheint Apollon hier in der Mitte der Komposition in Begleitung von anderen Gottheiten vor Zeus und wäre aufgrund der Dignität des ihm zugewiesenen Ortes auch derjenige, der von der Göttin die Tānie erhalten müsste. Im Zusammenhang mit Athenas bevorstehender Geburt stünde sie allerdings Zeus zu, dem sie auch auf Bildern, die sich diesem Thema widmen, bestimmt ist.⁵⁰⁴ Die Darstellung auf der Hydria vereint also auf prägnante Weise zwei verschiedene Motive. Was der Maler mit der Mischung dieser beiden eigentlich bezweckt, und was für eine Bildaussage in seiner Absicht liegt, bleibt hypothetisch. Vielleicht soll lediglich ein allgemeines Ereignis aus der Götterwelt in Szene gesetzt werden, soll eine Versammlung der Unsterblichen präsentiert werden, ohne dass dabei als möglicher Anlass derselben – Athenas Geburt oder Apollons Verehrung – im Mittelpunkt stünde. Ein plausibler Gedanke ist auch, dass der Maler einfach den Versuch unternommen hat, eine Verschmelzung von ihm bekannten Schemata zu schaffen, um sich von der Tradition zu lösen. Durch dieses neue Synthese spielt er einerseits bedeutungsvoll auf den Mythos von Athenas Geburt an, andererseits stellt er eine in diesem Mythos nicht direkt verankerte Götterversammlung dar mit Apollon in der Mitte, dessen Gestalt das Bild beherrscht.⁵⁰⁵

Bei der Betrachtung der auf Amphoren und Lekythen gemalten Szenen ist unübersehbar, dass immer wieder versucht worden ist, den in ihnen gezeigten Figuren einen monumentalisierenden Charakter zu verleihen. So ist beispielsweise auf der Halsamphora **Nr. 150** aus Voronėje die Gewichtung der Komposition nach rechts verlagert, wodurch die dort abgebildete Sphinx mehr Raum im Bildfeld gewinnt und ihre Gestalt in den Vordergrund rückt. Nicht auf Oidipus, seinen Mitreisenden oder dem

⁵⁰⁴ Eine Tānie empfängt Zeus von einer vor ihm stehenden Eileithyia auf einer tyrrhenischen Halsamphora im Louvre E 852; ABV 96, 13; A. B. Cook, *Zeus III* (1940) 680 Abb. 491 und auf einer Halsamphora in Florenz; Brommer a. O. 69 IV 3 Taf. 33, 1. Wäre dagegen Apollon die zentrale Bildgestalt und die Deutung des Bildes auf ihn gerichtet, empfinde er die Tānie von seiner hinter Zeus stehenden Mutter Leto; vgl. Oinochoe der Leagros-Gruppe in Altenburg 209; Beazley, *Paralipomena* 167, 146 bis. 181, 2; CVA Altenburg (1) Taf. 31, 4-6; LIMC, Apollon 280 Nr. 777a Taf. 251, wo Leto vor Apollon steht und einen Kranz in ihrer Hand hält.

⁵⁰⁵ Eine ähnliche Komposition zeigt vermutlich ein Gefäß, dessen erhaltenes Fragment in Delphi Apollon vor dem thronenden Zeus zeigt; LIMC, Apollon 282 Nr. 793 Taf. 254.

mythischen Ereignis selbst liegt das Hauptaugenmerk, sondern es ist offensichtlich die Sphinx, die dem Maler wichtig ist und der sein besonderes Interesse gilt.⁵⁰⁶

Genauso monumental erscheinen der auf einer Seite der Halsamphora **Nr. 151** aus Beverly Hills allein dargestellte Triptolemos, der Neger mit Pferd auf der Halsamphora **Nr. 30** aus dem Baseler Kunsthandel, der auf ein Bema steigende Herakles auf der Pariser Halsamphora **Nr. 44** und die auf einem Stier reitende Frau auf der Bostoner Halsamphora **Nr. 117**.

Auf den Peliken und den Halsamphoren, deren Bildfelder von schwarzen Rahmen begrenzt sind, dominieren wie bei den Bauchamphoren die zweifigurigen Kompositionen.

Bei zwei Darstellungen – **Nr. 159** und **Nr. 56** – lässt sich eine Verschiebung der Komposition feststellen und beobachten, wie nämlich Figuren vom Seitenrand überschritten werden, wodurch nur noch Teile derselben im Bildfeld sichtbar bleiben. So ist auf der Halsamphora **Nr. 159** in Altenburg nur die vordere Hälfte eines Ebers zu sehen. Der Rest seines Körpers wird vom Bildrand beschnitten und wird von der Vorstellungskraft des Betrachters ergänzt. In eben dieser Szene, deren Handlung durch das Bild eines Baumes ins Freie versetzt ist, greift ein Jäger den Eber mit Hilfe seines Hundes an. Der Eber rückt nach hinten und sein Bedränger tritt weiter auf die Bildmitte zu. Auf diese Weise vollzieht sich eine Verschiebung der Komposition, die zum Ziel hat, die Figur des Jägers in den Vordergrund zu stellen um somit einen Zuwachs erzählender Dynamik auszudrücken. Dem dient auch die andere Seite der Halsamphora. Dort nämlich fungiert ein Stein dem angreifenden Jäger im Kampf gegen das Wildschwein als Waffe. Außerdem erscheint der Angreifer aufgrund seiner Schrittstellung offensiver. Auch die Haltung des Ebers hat sich geändert: Das Tier scheint nicht mehr zum wehrhaften

⁵⁰⁶ Die fehlenden Elemente, die als wesentliche Bestandteile der Sage die Szene an das mythische Geschehen gebunden und als dessen Illustration kenntlich gemacht hätten, wie z. B. die Tracht des Oidipus, und nicht zuletzt auch der Typus der Sphinx, deren Gestalt anachronistisch einer älteren Prägung entspricht, zeigen den Versuch des Malers, das Thema bewusst zu variieren und die monumentale Gestaltung der Sphinx zu ermöglichen. Für Oidipus' Tracht und äußere Eigenschaften der Sphinx vgl. Ikonographie-Kapitel (Seite 108).

Gegenangriff bereit, sondern wird offensichtlich verwundet zurückgedrängt. Die so zum Ausdruck gebrachte Niederlage des Ebers verstärkt noch die heroisierende Darstellung des Jägers.⁵⁰⁷

Auf der Halsamphora (**Nr. 56**) in Austin überschneidet der linke Seitenrand das dort gezeigte Viergespann, so dass neben einem Krieger nur der vordere Teil des Gespanns sichtbar ist. Wie bei dem Altenburger Gefäß verwendet der Maler auch hier die Methode der imaginären Abdeckung, nur folgt das Bild in diesem Fall kompositorisch anderen Kriterien. Um die Symmetrie der Figuren zu ermöglichen und genügend Raum für die Gestaltung des Kriegers zu gewinnen, schiebt er die Komposition insgesamt nach links und kommt dadurch zu der eleganten Lösung, das Viergespann abzuschneiden. Sonst wäre er gezwungen gewesen, entweder auf den Krieger oder das Gespann zu verzichten, was zur Folge gehabt hätte, dass er die eigentlich intendierte Darstellung der Beziehung der miteinander verbundenen Hauptfigurengruppen gar nicht hätte verwirklichen können.⁵⁰⁸ Nehme man thematisch beide Bildseiten der Halsamphora zu einer einheitlichen Erzählung an, wäre die Entführungsszene, die hier wiedergegeben wird als intendierte Ortsveränderung nach der Ergreifungsszene auf die andere Seite des Gefäßes zu erklären.⁵⁰⁹

Die Komposition der Pelike (**Nr. 90**) aus Rhodos verschiebt sich nach rechts, und so gelangt Dionysos in die Mitte des Bildfeldes. Dadurch entsteht eine Asymmetrie in der Verteilung der Figuren: Der mit verkleinerten Körperproportionen gemalte Satyr, der vor Dionysos steht, hat die gleiche Größe wie der sitzende Weingott und wird an den rechten Bildrand gedrängt. Auf diese Weise wird die Gestalt des Dionysos als die eindeutig wichtigere in den Vordergrund gestellt.

⁵⁰⁷ Anders CVA Altenburg (1) 24 und J. Fornasier, Jagddarstellungen des 6.-4. Jhs. v. Chr., Eikon 5 (2001) 57, die zur Erklärung der Überschneidung des Eberkörpers ausschließlich formale Gründe wie die Begrenzung und Aussparung des Bildfeldes anführen.

⁵⁰⁸ Solche Überschneidungen des Viergespannes sind häufig in der Tradition der Leagros-Gruppe zu sehen; vgl. Hydria London BM B 326; ABV 362, 28; CVA BM (6) III H e Taf. 86, 2; LIMC, Achilleus 87 Nr. 363 Taf. 93. Hydria St. Petersburg, Eremitage St. 165; ABV 362, 31; K. Stähler, Grab und Psyche des Patroklos (1967) 58 f. Nr. 12 Abb. 3; LIMC, Achilleus 139 Nr. 591 Taf. 117.

⁵⁰⁹ Die Darstellung zu dem Raub der Helene-Mythos zuzuordnen vgl. hier S.66.

Einen ähnlich großen Stellenwert haben auch die Figuren auf der Oinochoe in Bologna (**Nr. 115**), wobei für die Gestalten hier aufgrund der runden Form des Gefäßes, die – wie bei den Lekythen – gleichzeitig immer nur eine Figur zu betrachten erlaubt, eine zusätzliche Verstärkung der Eigenständigkeit und Monumentalität zu konstatieren ist.

Resümee

Bei der Untersuchung der kompositorischen Aspekte wird die Kreativität des Edinburgh-Malers in der Bildgestaltung besondere Beachtung geschenkt. Obwohl er bekannte Schemata weiter verwendet, sind seine Variationen einfallsreich und ermöglichen zum Teil neue Deutungen.

In der Regel bleibt er bei den alten Kompositions-Grundregelungen und gestaltet die Szenen symmetrisch mit zentrierter Handlung oder als umlaufenden Figurenfries.

Fast alle seine Kompositionen weisen eine geschlossene Handlung auf. Das wird durch die Hinzufügung von Rahmenfiguren, deren Funktion eher kompositionell als inhaltlich bedingt ist, verstärkt. Manche Figuren, die auch inhaltlich mit dem Thema verbunden sind, betonen durch ähnliche ikonographische Typen, wie die Darstellung auf der Lekythos in Athen (**Nr. 144**) zeigt, und ihre Hinwendung zu der zentralen Handlung die Geschlossenheit. Dem dient auch die Verwendung von rahmenden Säulen (**Nr. 35, 53, 70**).

Charakteristisch ist bei den Lekythen die Ordnung der Figuren zu Gruppen, wie auf der in Laon (**Nr. 153**) oder auf der in Basel (**Nr. 65**). Ziel des Edinburgh-Malers ist durch diese Gestaltung von Gruppen die Differenzierung von Einzelfiguren.

Sehr ausgeprägt sind Szenen, bei denen er eigenständige Figuren schuf. Obwohl diese Szenen die Erzählstruktur des Themas beibehalten, besitzen einzelne Gestalten eine größere Eigenständigkeit. Das beobachtet man bei den Gestalten der Jäger in der Hasenjagdszene (**Nr. 156**), bei zahlreichen Athletenbildern, aber auch bei vielen Athena- und Hermes- Figuren in den Herakles-Darstellungen.

Die verschiedenen Identifikationsmöglichkeiten und somit in seiner Absicht liegende unterschiedliche Benennung von Gestalten – je nach Betrachter oder Betrachtungsblick – zeigt charakteristisch die Platzierung der Figuren auf der Lekythos in Fiesole (**Nr. 133**).

Eigentümlich ist die Teilung der Szene in zwei selbständige Ausschnitte. Das geschieht durch die Verdoppelung von Athena auf der Namensvase (**Nr. 99**) aber auch auf der Frankfurter Amphora (**Nr. 95**), wo Athena auf dem gleichen Bild in zwei verschiedenen Schemata kämpft.

Seinem Wunsch, sich von den alten Schemata zu lösen zeigt der Edinburgh-Maler indem er in manchen Szenen die Figurenzahl reduziert oder zusätzlich hinzufügt, wie auf der Lekythos in Athen (**Nr. 84**) mit Odysseus und den Sirenen. In solchen Bildern wird seine Absicht die ursprüngliche Erzählstruktur des variierten Motivs beizubehalten offensichtlich. Durch die Verringerung der Figurenzahl wirken seine Gestalten, aufgrund der großen Zwischenräume relativ steif.

VI. NEUERUNGEN IN DER BILDGESTALTUNG

Unter den Bildern des Edinburgh-Malers befinden sich neben „standardisierten Schemata“⁵¹⁰ Variationen denselben. Diese Variationen kommen zum Teil einer Neuformulierung nahe, von der auch der Inhalt berührt wird. Die Bilder werden einerseits durch den unterschiedlichen Aufbau der Szenen, den Bezug der Figuren untereinander und deren Handlung variiert. Andererseits verändern sich die Bilder durch die Hinzufügung von neuen Elementen, z.B. Landschafts- oder Architekturangaben. Diese Veränderungen der Bildkonzeption sind beim Edinburgh-Maler oft bei den Lekythen zu beobachten, auf denen er besonders häufig mit der Bildgestaltung experimentiert, in etwas geringerem Maße dann auch auf den späteren Werken, insbesondere den „Doubleen“ Halsamphoren. Für diese Neuerungen ist wohl auch der Einfluss der rotfigurigen Vasenmalerei mitverantwortlich.

VI. 1. Innovationen in der Bildgestaltung

Auf den Lekythen lässt sich die Tendenz beobachten, bekannte Schemata durch einen anderen Bildaufbau neu zu formulieren. Das wird bei der Lekythos in Laon (**Nr. 153**) deutlich, auf der durch die Gruppierung der Figuren versucht wird, eine bestimmte Aussage zu ermöglichen. Hier werden zwei gleichwertige Themen, Jagd und Gelage, miteinander verknüpft. Durch die Orientierung der Jagdteilnehmer auf den Gelagerten wird dieser einerseits in seinem Rang gekennzeichnet, da die Jagd einem Ideal der athenischen Gesellschaft der Zeit entstammt. Andererseits wird das ursprünglich in seiner Autonomie dem Gelage gleichwertiges Motiv der Jagd durch die Kombination dem Gelagerten untergeordnet.⁵¹¹

⁵¹⁰ Unter standardisierten Schemata sind hier die Wiedergaben von Schemata gemeint, deren Entwicklung in die archaische Zeit zurückreicht und die sich maßgebend durchgesetzt haben.

⁵¹¹ Gelage und Jagd gelten als gleichwertige, dem aristokratischen Ideal entsprechende Themen der archaischen Zeit. Dazu: E. Stein-Hölkeskamp, Adelskultur und Polisgesellschaft. Studien zum griechischen Adel in archaischer und klassischer Zeit

Auf der Lekythos in Fiesole (**Nr. 133**) lösen sich durch die Mehrdeutigkeit der Gestalten bekannte Schemata auf, und ermöglichen dem Betrachter so ein gezieltes Spiel mit der Lesbarkeit des Bildes. Dem entspricht auch die Darstellung der Lekythos in Edinburgh (**Nr. 99**) mit der Verdoppelung von Athena. Je nachdem von welcher Seite man das Gefäß betrachtet, verändert sich die Aussage des Bildes. Nur im Ausschnitt betrachtet ist das Bild sinnvoll. In seiner Gesamtheit dagegen wird es durch die Verdoppelung ein- und derselben Göttin sinnlos.⁵¹²

Die Darstellung auf der Hydria in Gotha (**Nr. 140**) vereint auf prägnante Weise zwei verschiedene Motive: Athenas Geburt und die Götterversammlung mit Apollon als zentraler Figur. Was der Maler mit der Mischung dieser beiden Motive bezweckt, bleibt unerklärt. Vielleicht soll lediglich ein allgemeines Ereignis aus der Götterwelt in Szene gesetzt werden, soll eine Versammlung der Unsterblichen präsentiert werden, ohne dass dabei der jeweilige Anlass – Athenas Geburt oder Apollons Verehrung – im Mittelpunkt stünde. Ein plausibler Gedanke wäre, dass der Maler ihm bekannte Schemata verschmolzen hätte, um sich gezielt von der Tradition zu lösen. Durch diese neue Synthese würde er einerseits bedeutungsvoll auf den Mythos der Athenageburt anspielen, andererseits stellt er eine in diesem Mythos nicht direkt verankerte Götterversammlung mit Apollon dar, dessen Gestalt das Bild beherrscht.⁵¹³

Vergleichbar wird eine Brunnenhausszene auf der Lekythos in Basel (**Nr. 65**) mit der Troilos-Sage verschmolzen. Allerdings liegt hier keine Erfindung des Edinburgh-Malers vor, sondern die Übernahme eines gängigen Schemas dieser Zeit.⁵¹⁴ Die Darstellung dieser Szene scheint die

(1989) 112 ff. J. Fornasier, Jagddarstellungen des 6.-4. Jhs. v. Chr. Eikon 5 (2001) 180.

⁵¹² Weiteres über die zwei Lekythen im Kapitel Komposition (S. 139. 143).

⁵¹³ Eine ähnliche Komposition zeigt vermutlich ein Gefäß, dessen erhaltenes Fragment in Delphi Apollon vor dem thronenden Zeus zeigt; LIMC, Apollon 282 Nr. 793 Taf. 254.

⁵¹⁴ Die Verschmelzung der Troilos-Sage mit der Brunnenhausszene erfolgt im späten 6. Jahrhundert. Das dramatische Geschehen dieser epischen Sage wird durch die Brunnenhausszene überlagert, obwohl sich die Sage weiterhin eindeutig identifizieren

Form des Gefäßes zu berücksichtigen⁵¹⁵, um die unterschiedliche Lesbarkeit des Dargestellten zu ermöglichen. Der Betrachter kann immer nur einen Teil der Szene erfassen, so dass er entweder auf den kauernenden Achilleus, und somit die Troilos-Sage, oder auf die Wasser holenden Frauen blickt.⁵¹⁶

Die Haltung des Herakles in der Hesperidenszene (**Nr. 21**) führt zu der Vermutung, dass sich der Maler von alten Schemata und Motiven zu lösen versucht. Obwohl Herakles' Gestalt dem Typus des archaischen Helden entspricht, wird die Figur wie bei einer alltäglichen Handlung vorgeführt. Indem der Maler diesen Schritt macht, bricht er mit der Bildtradition, die den Heros nur als Gestalt kennt, der seinen Absichten durch Kraft und Waffenanwendung Nachdruck verleiht. Zugleich betont er die menschliche Eigenschaft des Herakles, wodurch die Herakles-Ikonographie um ein neues Motiv bereichert wird.⁵¹⁷

Die Wiedergabe alter Motive in neuem Kontext zeigt die Darstellung des Gelagerten auf der Amphora in Paris (**Nr.154**). Das Bildmotiv, das offensichtlich aus der Lösung von Hektors Leichnam übernommen ist, bestätigt eindrucksvoll die vor allem im 6. Jahrhundert zu beobachtende Tendenz, Teile von Motiven aus verschiedenen erzählerischen Bereichen zu übernehmen, diese aber gleichzeitig von traditionellen Bindungen und

läßt. E. Manakidou, *Hephaistos* 11/12, 1992/92, 51 und B. Knittlmayer, *Die attische Aristokratie und ihre Helden* (1997) 99 sehen die Intention dieser Bilder vor allem in den Identifikationspotential für die aristokratischen Gesellschaft in Athen.

⁵¹⁵ Nach Manakidou a. O. 51 bevorzugten die Maler Hydrien wegen ihres Gebrauches zum Wasserholen als Bildträger für Brunnenhausszenen. Diese enge Bezugnahme des Bildthemas auf den Verwendungszweck des Gefäßes ist aber nach I. Scheibler, *Griechische Töpferkunst*² (1995) 66 nicht aus der kultischen Tradition zu erklären, sondern basiert auf der freien Entscheidung der Maler, die die Gefäßform im Bild zu manifestieren versuchten.

⁵¹⁶ Dieses Spiel mit der Teilansicht des Bildes scheint vom Edinburgh-Maler beabsichtigt zu sein, da er bei mehreren Darstellungen den Versuch unternommen hat, Bilder mit unterschiedlichen Lesemöglichkeiten zu gestalten. (Vgl. auch oben die Lekythen **Nr. 99** und **133**).

⁵¹⁷ In diesem Fall lässt sich mit Sicherheit behaupten, dass es sich um eine intendierte Version des Edinburgh-Malers handelt und nicht um eine einfache Variante eines alten Schemas.

Bedeutungen zu trennen und in andere erzählerische Zusammenhänge neu zu integrieren.⁵¹⁸

Auf der Lekythos in Athen (**Nr. 84**) wird durch die Reduzierung der Darstellung des Sirenenabenteuers auf Odysseus und zwei Sirenen das musische Element hervorgehoben. Vergleichbar ist die Szene auf der Hydria auf Fiesole (**Nr. 174**), in der sich ein Jüngling zwischen zwei Männern wie der Lyra spielende Apollon präsentiert.⁵¹⁹

Die Gestaltung der Szene auf der Lekythos in Gela (**Nr. 80**) mit dem Motiv aus der Episode von Aias und Cassandra wird so wiedergegeben, dass das Bild eine neue Aussage aufweist. Cassandra ist ebenso groß wie Athena und Aias und sucht nicht mehr Schutz bei der Göttin, sondern wird mit den ausgestreckten Händen als Bindeglied in einem eigentlichen Konflikt zwischen Aias und Athena definiert. Das bekräftigt auch die Haltung des Aias, die in der kriegerischen Athena ihre Spiegelung findet: Aias geht mit weitem Schritt und gezogenem Schwert letztlich gegen die Göttin vor, die ihm ihrerseits im Promachos-Typus ihre Lanze entgegenstreckt. Entscheidend für die Interpretation auf einen solchen Grundkonflikt ist die Einführung einer Aias angreifenden Schlange. Verschiedene Deutungen der Schlange in dieser Szene scheinen, aufgrund ihrer Einmaligkeit in den Darstellungen von Aias und Cassandra keine befriedigende Antwort zu geben.⁵²⁰ Da die Anwesenheit der Schlange in der Aias und Cassandra-Episode nicht literarisch belegt ist, muss ihre Existenz anders erklärt werden. Dafür könnte das Wesen der Göttin aufschlussreich sein, ihre Verbindung mit der Schlange ist mehrfach bezeugt.⁵²¹ Die Schlange kann also hier die Macht der Göttin vermitteln.

⁵¹⁸ Die Darstellung des Achilleus auf der Kline scheint ein häufiges Motiv der attischen Vasenmalerei gewesen zu sein. Nach Fehr, *Gelage* 59 identifizieren sich Herren aus der Oberschicht mit dem Heros, wie deren gleichartige Darstellung beim Symposion belegt. Auf diese Weise legitimierten die Adelige ihre gesellschaftliche Position.

⁵¹⁹ Das Bild könnte als eine Verschmelzung des apollinischen Trias Motivs und musischer Wettkämpfe aufgefasst werden.

⁵²⁰ Vgl. Kapitel Ikonographie S. 80 Anm. 313.

⁵²¹ Nach E. Küster, *Die Schlange in der griechischen Kunst und Religion* (1913) 116 wurde die Schlange, die ursprünglich eine chthonische Gottheit gewesen ist, von Athena verdrängt, um sich als autochthon zu legitimieren. E. Grabow, *Die Schlange* 138 gibt einen verstärkten Hinweis auf ihr hohes Alter, um somit ihre Stellung in der

Die Göttin ist in dieser Darstellung eingebunden sowohl als Kultbild als auch als lebendig eingreifende Kraft, wobei ihre Angriffsfähigkeit durch die Schlange verdeutlicht wird.⁵²² Das frevlerische Ansinnen des Aias ist zu einer Angelegenheit zwischen ihm und der Göttin entwickelt.⁵²³ Offensichtlich ist es die Absicht des Edinburgh-Malers, die Deutbarkeit der Bildaussage neu zu beleben.⁵²⁴ Die angreifende Schlange dient ihm als ikonographisches Mittel, eine alte Erzählung neu zu deuten.

Im Dreifußraub auf der Lekythos in San Antonio (**Nr. 31**) greift der Edinburgh-Maler auf ein altes Schema zurück: Herakles wendet sich mit gezücktem Schwert gegen Apollon, statt mit dem Dreifuß zu fliehen. Die Angriffsstellung beider Gegner, die schon auf bronzenen Schildbändern im 8. Jahrhundert v. Chr. erscheint, ist in diesem Fall nicht als Neuerung zu betrachten.⁵²⁵ Die Besonderheit der Szene liegt vielmehr in ihrer Erzählweise. Die Funktion der Figur zwischen beiden Kontrahenten, die als „Zeus“ zu identifizieren wäre, wird durch die Mittelstellung als Schlichter erkennbar. Herakles' Stellung – offensichtlich ein Motiv aus einer Kampfszene – verdeutlicht die Ernsthaftigkeit seiner Absichten. Bemerkenswert ist seine Jugendlichkeit, die nicht dem gewöhnlichen Typus des 6. Jahrhunderts entspricht, wie sie auch literarisch belegt ist.⁵²⁶ Einem ähnlichen Typus – jung und ohne Bart – entsprechen die Figuren von Zeus und Apollon, was für Apollon sicherlich nicht ungewöhnlich ist, für Zeus aber eine starke Abweichung von dem gewöhnlichen ikonographischen Typus bedeutet. Eventuell ist dies ein Versuch des

aufstrebenden Polis Athen von den anderen Poleis abzugrenzen. Über Athena und Schlange auch bei A. B. Cook Zeus III (1940) 764 ff.

⁵²² Die Verwendung des Promachos-Typus verstärkt den aggressiven Charakter der Göttin zusätzlich.

⁵²³ Den direkten Konflikt zwischen Aias und Athena belegen Darstellungen, die Athena und Aias allein als Gegner in Zweikampfschema zeigen. Vgl. Halsamphora Toronto 923.13.30: ABV 589, 2; CVA Toronto (1) Taf. 19, 3. 20, 4.

⁵²⁴ Grabow a. O. 139 erkennt diese Idee des Edinburgh-Malers und vergleicht die Funktion der Schlange mit der der Wächterschlangen des Temenos.

⁵²⁵ Die Problematik dieser Bilder besteht darin, dass die Darstellungen nicht eindeutig als der Streit um den Dreifuß zwischen Herakles und Apollon identifiziert werden können.

⁵²⁶ Nur Plut. de E 387d erwähnt, dass Herakles zu dieser Zeit noch jung war.

Edinburgh-Malers, alle drei Figuren ähnlich darzustellen, um eine sowohl kompositorische als auch ikonographische Einheit zu schaffen.⁵²⁷

Ihm lag wahrscheinlich mehr an der Darstellung eines Konflikts, wie es sich im Mythos widerspiegelt. Der Dreifuß in der Mitte und die Gestalten von Athena und Artemis als Rahmung der Szene bilden die unmittelbare Verbindung zum Mythos. Die Eigenart dieser Darstellung verlagert die Aussage des Mythos auf die Themen Rivalität und ihre Schlichtung.⁵²⁸

⁵²⁷ Solche Einheiten wurden von dem Edinburgh-Maler auf der schon erwähnten Lekythos in Athen (Nr. 144), sowie bei den meisten Bildern, die Athleten und Krieger darstellen, verwendet.

⁵²⁸ Ähnliche Konflikt- und Schlichtungsaussagen deuten die Bilder mit Darstellungen aus dem Streit um Achilleus' Waffen an.

VI. 2. Landschafts- und Architekturangaben

Für die Verbindung einer Handlung mit einem bestimmten Ort verwendet der Edinburgh-Maler im Bild verschiedene ikonographische Mittel. Für die Landschaft, in der die Sirenen leben, ist z.B. die Angabe eines Felsen erforderlich, wie er auf der Lekythos in Athen (**Nr. 84**) zu sehen ist. Neben den Felsen bestimmen auch die springenden Delphine und das Wasser den Ort näher, an dem die Handlung stattfindet. Dadurch ermöglicht der Maler einerseits die Zuordnung der Szene zu diesem Mythos, andererseits ist aber sein Versuch der Reduzierung der Beteiligten auf den an den Mast gebundenen Odysseus und die zwei Sirenen an den Seiten eine gelungene neue Bildgestaltung. Sie spiegelt nicht nur den Mythos des Odysseus und der Sirenen wieder, sondern hebt auf die Wirkung der Musik ab, in dem die Sirenen, die diese Eigenschaft kennzeichnet, eigenständiger dargestellt wurden.⁵²⁹

Die vom Maler am häufigsten verwendeten Architekturangaben sind einfache Säulen, meist dorischer Art.⁵³⁰ Er fügt sie als kompositorisches Mittel ein, um der Darstellung eine Rahmung zu geben, aber auch als ikonographisches Mittel, um die Szene mit einem bestimmten Ort zu verbinden. Als Ort ist hier nicht eine konkrete Landschaft zu verstehen, in der die Handlungsbühne wiederzufinden ist. Vielmehr dienen die Säulen als Verweis für die Geschlossenheit und die Eigenständigkeit des Geschehens. Die Einführung des Herakles in den Olymp auf der Lekythos in San Antonio (**Nr. 35**) bekommt in Sinne der Götterwohnung eine besondere Hochwertigkeit. Auf der Lekythos in Würzburg (**Nr. 53**) wird

⁵²⁹ Die Szene, die starke Abweichungen von den bekannten Schemata die diese Sage thematisieren, zeigt, gehört auch durch diese kompositorische Eigenart des Edinburgh-Malers ihrer Zuordnung nach zu den Darstellungen, die am Ende des 6. Jahrhunderts den Bruch mit der Tradition durch Verzicht oder Zufügung von zugehörigen Elementen aufweisen.

⁵³⁰ Anscheinend ist für den Edinburgh-Maler die Verwendung der einzelnen Säule von großer Wichtigkeit, da sie auf vielen Bildern hinzugefügt wird. Er verwendet sie meistens in Bildern mit mythisch-sakralem Charakter. Es gibt aber zwei Darstellungen, wo eindeutig ein Gebäude gemeint ist: Zum einen ist der Unterweltspalast beim Kerberos-Abenteuer (**Nr. 26**) zu sehen, zum anderen deutet die Verbindung der Säule durch den Architrav mit Triglyphen in der Prozession für Athena auf der Lekythos in Athen (**Nr. 104**) auf eine Tempelanlage hin.

der Minotauros im durch die Säulen dargestellten Palastteil des Labyrinths getötet, und auf der Lekythos in Edinburgh (**Nr. 70**) mit der Lösung von Hektors Leichnam dienen die Säulen zunächst dazu, den Ort als Achilleus' Zelt zu bestimmen.⁵³¹

Die Säulen, die die Szenen der Lekythen in Karlsruhe (**Nr. 123**) und in Athen (**Nr. 138**) rahmen, dienen keiner bestimmten Ortsangabe. Auf der Karlsruher Lekythos mit der dionysischen Darstellung könnten die Säulen auf den sakralen Charakter der Szene hinweisen, auf der Athener Lekythos findet die Götterversammlung mit Apollon als zentraler Figur nicht eindeutig im Olymp statt. Die Säulen haben hier die Funktion, dem Betrachter die Geschlossenheit der Szene und die Hochwertigkeit des Geschehens vor Augen zu führen.⁵³²

Die drei Säulen auf der Darstellung der Berliner Halsamphora (**Nr. 160**) weisen allgemein auf ein Brunnenhaus hin. Auch die Wasserspeier und der hohe Wasserspiegel dienen dazu, das Gebäude zusätzlich als Badeanlage zu bezeichnen.⁵³³

Als Ortkenzeichnung dient oft die Hinzufügung eines Baumes. Er fungiert nicht nur als Hinweis auf einen bestimmten Ort, sondern auch als Bildchiffre für ein Naturelement. Auf den Lekythen in Basel (**Nr. 65**) und in London (**Nr. 66**) lauert Achilleus hinter einem Baum Troilos auf. Der Baum besitzt hier nicht nur seinen eigenen Wert als Landschaftselement – obwohl dieser Aspekt weiter besteht –, sondern er wird dem Mythos

⁵³¹ Den Raum als Achilleus Zelt zu deuten, helfen im Bild die Waffen des gelagerten Helden, die über ihm hängen. M. Mayer, JdI 103, 1988, 96 nennt solche Architekturangaben „pleonastisch“, da sie ihrer Meinung nach keine Informationen bieten, die nicht schon in anderen Bildelementen enthalten sind.

⁵³² Die Darstellung einer Götterversammlung braucht eigentlich keine Säulen, um die Versammlung in einem tempelartigen Ort zu versetzen, da sie meistens im Olymp stattfindet. So sind die Säulen bei Götterversammlungsbildern ein ikonographisches Mittel, um die Hochwertigkeit des Geschehens zu verdeutlichen. Identischen Vorstellungen entspringt sicherlich die Rahmung der Dionysos und seines Gefolges. Sie stärkt neben der Geschlossenheit das sakrale Element der Szene.

⁵³³ Die Säule wird von S. Oetzel, *Architekturdarstellungen auf archaischen Vasen* (1987) 26 f. als Chiffre für Tempel und Heiligtum, für Tor, Haus, Werkstatt und allgemein Gebäude definiert. In der rotfigurigen Darstellungen ist eine zunehmende Tendenz bei der Verwendung von freistehenden Säulen (Mayer a. O. 96) zu beobachten, insbesondere auf den apulischen Vasen: B. Brandes-Druba, *Architekturdarstellungen in der unteritalischen Keramik* (1994) 115.

zugeordnet. Er ist als Bestandteil der Ikonographie zu verstehen, der seiner Aussagequalität nach in die entsprechende Erzählung eingegliedert wird, nämlich im Falle der Troilos-Episode dient der Baum zu der Charakterisierung des Ortes als ländliche Tempelanlage. Die Säule allein, die vor dem Brunnen steht, deutet auch hier nicht auf das Geschehen an einem bestimmten Ort hin, sondern dient als ikonographisches Mittel, um den sakralen Charakter des Brunnenhauses zu verstärken.⁵³⁴

Einer ähnlichen Intention könnte auch die Darstellung auf der Halsamphora in Sèvres (**Nr. 161**) mit einem Baum zwischen zwei sitzenden Frauen dienen, wobei hier das Thema unklar bleibt.⁵³⁵

Dagegen dient der Baum auf der Halsamphora in Altenburg (**Nr. 159**) als Bildchiffre für die freie Natur oder allgemein Wald, im weitesten Sinn also für einen Handlungsort außerhalb der zivilisierten Ordnung. Ähnliche Bedeutung muss der Baum auf der Lekythos in Wien (**Nr. 156**) sowie auf der Lekythos im Londoner Kunsthandel (**Nr. 20**) mit der Darstellung des Kampfes zwischen Herakles und einem Kentauren sowie in Athen (**Nr. 47**) haben, auf der Theseus vor dem Baum den Stier erlegt.⁵³⁶

⁵³⁴ S. Wegener, Funktion und Bedeutung landschaftlicher Elemente in der griechischer Reliefkunst archaischer bis hellenistischer Zeit (1985) 187.

⁵³⁵ Hier könnte der Baum als Obstbaum gedeutet werden, um somit die Darstellung in den kultischen Bereich zu versetzen.

⁵³⁶ Im Vergleich zu den frührotfigurigen Jagdszenen, bei denen Landschaftsangaben meist fehlen, stellt u. a. Fornasier a. O. 63 fest, dass in den schwarzfigurigen Bildern am Ende des 6. Jahrhunderts Geländeangaben deutlich zunehmen. Vermutlich ist dieses Phänomen eine Reaktion auf rotfigurige Vasenmalerei, um Neuerungen in der Bildgestaltung auch in der schwarzfigurigen Vasenmalerei anzubieten.

VII. FUNDORTE

Tabellarische Übersicht der Fundorte

Griechischer Raum

Thematisch:

	<i>Herakles</i>	<i>Theseus</i>	<i>Homerische Sagen</i>	<i>Athena</i>	<i>Dionysos</i>	<i>Apollon</i>	<i>Krieger-Kampfszenen</i>	<i>Amazonen</i>	<i>Athleten</i>	<i>Verschiedene</i>	<i>Gesamt</i>
Athen		1	1	1	1		3	2	1	3	13
Chalkis	1										1
Eleusis									1		1
Eretria	1	1	4			1	2				9
Megara			1								1
Rhodos				1						1	2
Vari										1	1
Griechenland		1	2		1		2	2			8
Gesamt	2	3	8	2	2	1	7	4	2	5	36

Zuordnung zum Katalog:

Athen:

Agora: **55, 85, 177, 206, 223, 224, 227, 231**

Akropolis: **104, 155, 204**

Kerameikos: **132, 218**

Chalkis: **28**

Eleusis: **229**

Eretria: **14, 47, 58, 60, 74, 84, 138, 181, 196**

Megara: **144**

Rhodos: **90, 128**

Vari: **157**

Griechenland: **53, 72, 78, 109, 203, 207, 232, 243**

Italischer Raum

Thematisch:

	<i>Herakles</i>	<i>Theseus</i>	<i>Homerische Sagen</i>	<i>Athena</i>	<i>Dionysos</i>	<i>Apollon</i>	<i>Krieger-Kampfszene</i>	<i>Amazonen</i>	<i>Athleten</i>	<i>Verschiedene</i>	<i>Gesamt</i>
Etrurien											
Adria							2	1			3
Chiusi					1						1
Tarquiniä							1				1
Vulci	2		2	1			1		1		7
Großgriechenland											
Agrigent	1			2	2				1		6
Camarina	1								1		2
Canino				1							1
Capua						1	1				2
Cumae					1						1
Gela	3	1	3	3	1		4			2	17
Locri	1										1
Nola	1	1					2		1	2	7
Padula			1								1
Policoro	1										1
Ruvo							1				1
Selinus	1				1						2
Suessula				1							1
Syrakus			1								1
Tarent	1	1	2			3	1		1		9
Italien											
Italien	4				3	1	5		1	1	15
Sizilien		1			1		1			1	4
Gesamt											
Gesamt	16	4	9	8	10	5	19	1	6	6	84

Zuordnung zum Katalog:

Adria:	202, 222, 226	Ruvo:	192
Agrigent:	19, 95, 100, 123, 126, 171	Selinus:	43, 113
Camarina:	45, 172	Suessula:	42
Canino:	99	Syrakus:	62
Capua:	140, 193	Tarent:	11, 54, 76, 86, 134, 136, 137, 163, 214
Chiusi:	115	Tarquinoa:	142
Cumae:	110	Vulci:	10, 12, 64, 69, 164, 175, 184, 249
Gela:	2, 21, 34, 49, 66, 80 82, 88, 96, 97, 130, 142, 148, 185	Italien:	1, 5, 25, 26, 116, 117, 120 133, 174, 176, 186, 212, 221, 235, 242
Locri:	11	Sizilien:	52, 94, 112, 143
Nola:	18, 56, 159, 162, 169, 182, 216		
Padula:	84		
Policoro:	13		

Andere Fundorte:

Zypern:	107
Cyrene:	213
Xanthos:	230

Von den dem Edinburgh-Maler zugeschriebenen Vasen kann etwa die Hälfte einem bestimmten Fundort zugeordnet werden. Der Überblick ist deshalb auf dieses Material beschränkt. Trotzdem scheint es sinnvoll, die Stücke auf ihre Bildinhalte hin zu betrachten, um das Verhältnis von Themen und Fundorten zu untersuchen.⁵³⁷

Von den insgesamt 246 Gefäßen können 120 einem Fundort zugeordnet werden, davon haben 27 Vasen eine ungenaue Ortsangabe. Sie werden auf der Tabelle den Ländern Griechenland, Italien oder Sizilien zugewiesen. Sie gehören entweder zu Gefäßen, die nach den Publikationen diesen Bereichen entstammen oder sie befinden sich noch heute in Museen oder Privatsammlungen in Italien und Griechenland.

Insgesamt überwiegen im ganzen griechischen Raum die Darstellungen aus den homerischen Sagen und Szenen aus dem Kriegerbereich. Bei den auf der Athener Agora gefundenen Gefäßen dominieren auffallend die Darstellungen aus dem Krieger- und Reiterbereich⁵³⁸. Eretria⁵³⁹ dagegen mit der größten Anzahl an Vasenfunden – die meisten sind Lekythen –, zeigt als bevorzugte Themenwahl Darstellungen aus den homerischen Sagen. Der Rest der gefundenen Gefäße gehört einzelnen Fundorten an, so dass sie nicht signifikant sind. Insgesamt zeichnet sich eine geringe Zahl der Herakles-Darstellungen aus dem griechischen Raum ab, obwohl Herakles in der Zeit des Edinburgh-Malers ein zunehmend häufiges Motiv ist.⁵⁴⁰ Ähnlich verhält es sich mit den Themen Theseus, Athena, Dionysos und Apollon.

Auch für den italischen Raum sind die Aussagemöglichkeiten für das Fundmaterial beschränkt. Obwohl die meisten Vasen als aus Italien stammend bezeichnet werden, kann man dies nicht als Hinweis darauf betrachten, daß die Werke des Edinburgh-Malers hauptsächlich für den

⁵³⁷ Leider ist der Fundkontext der einzelne Gefäße (Grab, Heiligtum, Wohnbebauung u.a.) kaum dokumentiert.

⁵³⁸ Die Reiterszenen sind unter dem Begriff „Verschiedene“ in der Tabelle zu finden. Meistens sind es Stücke, die aufgrund ihres fragmentarischen Zustandes einem größeren Themenbereich nicht zugeordnet werden können.

⁵³⁹ Für Vasen aus Eretria im späten 6. Jahrhundert vgl. J. Boardman, BSA 47, 1952, 39 ff.

⁵⁴⁰ J. Boardman, RA 1972, 57 ff.; ders. JHS 95, 1975, 1 ff.

italischen Raum bestimmt waren, wie dies z.B. für bestimmte Gefäßformen aus der Nikosthenes-Werkstatt gilt.⁵⁴¹

Die Fundsituation zeigt eine Vielfalt von Themen, unter denen Bilder mit Herakles oder Szenen von Kriegern, Athleten und dionysischen Inhalten dominieren, ohne für einen bestimmten Ort kennzeichnend zu sein.⁵⁴²

In Gela, woher die meisten Gefäße kommen, überwiegen die Kriegerszenen, Darstellungen mit Herakles sowie mit Athena und Themen, die den homerischen Sagen entstammen.

Obwohl Athletenbilder im tarentinischen Raum Süditaliens häufig vertreten sind,⁵⁴³ kann ein solcher Schwerpunkt aus dem Repertoire des Edinburgh-Malers nicht gewonnen werden. Die Athletendarstellungen des Malers sind sowohl im süditalischen als auch im etruskischen Raum vertreten, ohne eine besondere Konzentration auf einen Ort aufzuweisen.

⁵⁴¹ J. Boardman, *The Greeks Overseas* (1980) 202; ders. *SfVA* 71 ff.; W. Schiering, *Die Griechischen Tongefäße* (1983) 37. 46.

⁵⁴² Nach Ch. Reusser, *Vasen für Etrurien. Verbreitung und Funktionen attischer Keramik im Etrurien des 6. und 5. Jahrhunderts vor Christus* (2002) 177 sind Darstellungen mit Kriegern, Athleten, Herakles, Symposion und dionysische Szenen bevorzugte Themen in Etrurien. Ihm zufolge (188) handelt es sich um die Übernahme der in der Bilderwelt gespielten Wertvorstellungen der griechischen Adelskultur in die etruskische Gesellschaft. Das heißt allerdings nicht, dass die Rezeptionsverhältnisse für die attische Keramik in Etrurien und in Griechenland identisch gewesen sind. Obwohl die Befunde bezeugen, dass die gleiche Thematik auf den Darstellungen im ganzen italischen Raum verbreitet wurden, ist dieser sogenannte Kanon von Wertvorstellungen von den Etruskern sicherlich anders zu verstehen als von der griechischen Bevölkerung im süditalischen Raum

⁵⁴³ Vgl. die im Katalog *Atleti e guerrieri. Catalogo del museo nazionale archeologico di Taranto* (1994) 83-122 (Maruggi/Masiello) vorlegten Fundkontexte.

VIII. Schlusswort

Den hohen Stellenwert des Edinburgh-Malers in der schwarzfigurigen Vasenmalerei der spätarchaischen Zeit haben schon Beazley und Haspels erkannt. Er wurde als wichtiger Maler von großen zylindrischen Lekythen charakterisiert, obwohl in seinem Werk eine große Zahl von Halsamphoren – die meisten kleinformatig – vertreten ist.

Seine Arbeit kennzeichnet nicht nur die Entwicklung von Ornamentik – charakteristisch sind die fünf Palmetten auf den Schultern von Lekythen oder das alternierte Palmettenornament auf dem Hals von Halsamphoren –, sondern auch die Entwicklung von Gefäßformen. Dazu gehören die Entwicklung der Form von Lekythen und die ihm zugeschriebene Schöpfung der „Doubleen“ Halsamphoren.

Kennzeichnend ist die Gestaltung seiner Bilder. Die Szenen, die von Einheit und Symmetrie geprägt sind, haben meist Motive aus der archaischen Tradition zum Vorbild. Er arbeitete anhand älterer Schemata, wobei er sie mit verschiedenen ikonographischen Mitteln zu variieren versuchte. Dadurch wird die individuelle Leistung des Malers geprägt, insbesondere bei Variationen, in denen die Aussage des Bildes sich ändert.

Das Hauptaugenmerk richtete der Edinburgh-Maler auf die Gestaltung seiner Bilder. Er führt in manchen Bildern neue Elemente ein, so dass es scheint, er versuche sich von alten Kompositions-Regeln abzulösen. Zum Beispiel wird durch die großen Zwischenräume in seinen Bildern eine Isolierung der Figuren betont, und somit wird deren funktionale Eigenständigkeit bewirkt. Besondere Aufmerksamkeit hat der Edinburgh-Maler der Gestaltung von Bildern auf Lekythen gewidmet. Sie ermöglichen es, aufgrund ihrer zylindrischen Form, das Bild in Ausschnitte zu teilen. Durch diese Eigenschaft der Form wirkt der Teil einer Szene als selbständige Gestaltung. Hier bedingen die zylindrische Form der Lekythos und die Bildanlage einander, die neue Lekythosform scheint eine Erfindung, die den Bedingungen des Malers entgegenkommt. Sie verleiht den Figuren eine eigene Plastizität, hilft, das Gesamtthema zu gliedern und neue Akzente zu setzen. Der Edinburgh-Maler ist nicht nur ein Zeichner, sondern ein Gefäßmaler von eigenständigem Wert.

IX. KATALOG

Herakles

1. Lekythos, Basel, Antikenmus. Inv. BS 1921.337

FO: Italien (Rom); H: 28 cm

(Herakles und der Löwe)

J. D. Beazley, BSR 11, 1929, 12 Nr. 27; Haspels, ABL 217, 26; ABV 476; VL³ 125, 72; LIMC, Herakles 19 zu Nr. 1792; CVA Basel (1) Taf. 55, 1. 4.

2. Lekythos, Palermo, Arch. Reg. Mus. Inv. 1884

FO: Gela; H: 30,2 cm

(Herakles und der Löwe)

Haspels, ABL 218, 45; H. Heydemann, AZ III, 1871, 12 Nr. 10; VL³ 125, 67; Lo stile severo in Sicilia. Dall' apogeo della tirannide alla prima democrazia, Kat. Palermo (1990) 312 f. Nr. 142 mit Abb. (Joly); TA ATTIKA, Veder Greco a Gela Ceramiche Attiche Figurate dal' Antica Colonia, 2004, 281 F 10 (Filippo Giudice)

3. Lekythos, Athen, Benaki Museum, Slg. Goulandris Inv. 2

H: 31 cm

(Herakles und der Löwe)

Beazley, Paralipomena 218; Beazley, Addenda² 120; VL³ 129, 36; Ancient Greek Art. Cycladic Civilization. Historic Period, Kat. 1978, 287 f. Nr. 160 mit Abb. (Marangou); LIMC, Herakles 26 Nr. 1902 Taf. 47 ; CVA Athens, Museum of Cycladic Art (1) 34f, Taf. 19-20. 33,4.

4. Lekythos, New York, Slg. Bastis

(Herakles und der Eber)

Beazley, Paralipomena 218; VL³ 49, 11.

5. Lekythos, New York, Kunsthandel

H: 31,1 cm

(Herakles und die Hydra)

Minerva 5, 1998, 16 Abb. 4.

6. Halsamphora, Paris, Kunsthandel

(A / B: Herakles und der Stier)

ABV 478, 4; VL³ 197, 17.

7. Lekythos, London, Kunsthandel

(Herakles und der Stier)

Christie's, Manson and Woods, Sale Catalogue 08.06.1988, 69 Nr. 263.

8. Halsamphora, New York, MMA Inv. 21.88.92

H: 14,5 cm

(A: Theseus und der Minotauros;

B: Herakles und Amazone)

Haspels, ABL 220, 78; ABV 478, 7; Beazley, Addenda² 121; VL³ 12, 86. 231, 11;

Bothmer, Amazons 43 Nr. 48; CVA New York, MMA (4) Taf. 48, 1. 3.

9. Halsamphora, Paris, Louvre Inv. S 2912

(A: Herakles und Amazonen; B: Bewaffnete)

Beazley, Paralipomena 219; VL³ 10, 30; LIMC, Amazones 590 Nr. 56; Bothmer, Amazons 49 Nr. 114 bis.

10. Halsamphora, New York, ex Slg. Gallatin

FO: Vulci; H: 19 cm

(A: Herakles und Amazonen; B: Kriegerabschied)

Haspels, ABL 220, 79; ABV 478, 3; Beazley, Paralipomena 217; VL³ 12, 88; CVA Gallatin Slg. III H e Taf. 40, 1 a-b; Bothmer, Amazons 52 Nr. 135 Taf. 41, 2.

11. Lekanisdeckel, Reggio di Calabria o. Inv.

FO: Locri

(Herakles und Amazonen; Dionysos und Ariadne sitzend, mit Hermes, Satyrn und Mänaden)

Haspels, ABL 218, 57; Beazley, Paralipomena 217; VL³ 22, 31; Bothmer, Amazons 66 Nr. 292; Zanker, Hermesgestalt Taf. 3 unten.

12. Lekythos, Berlin, SMPK Inv. F 1999

FO: Vulci; H: 32 cm

(Herakles und Geryoneus)

J. D. Beazley, BSR 11, 1929, 12 Nr. 22; Haspels, ABL 217, 21; LIMC IV (1988) 113 Nr. 9 s. v. Eurytion II (Zervoudaki); Brize, Geryoneis 139; VL³ 61, 3; P. A. Clement, Hesperia 24, 1955, 8 Anm. 10.

13. Lekythos, Policoro o. Inv.

FO: Policoro

(Herakles und Geryoneus)

AttiMGrecia 11/12, 1970/71, 76 Anm. 3; VL³ 61, 11; Brize, Geryoneis 138 Nr.49.

14. Lekythosfrgt., Eretria, Arch. Mus.

FO: Eretria

(Herakles und Geryoneus)

J. Boardman, BSA 47, 1952, 42 Taf. 14, 12; VL³ 61, 6; LIMC IV (1988) 114 Nr. 33 s. v. Eurytion II (Zervoudaki); Brize, Geryoneis 139.

15. Lekythos, Neapel, Capodimonte Mus. Inv. 973

(Herakles und Geryoneus)

Beazley, Paralipomena 217; VL³ 61, 9; Brize, Geryoneis 139.

16. Lekythos, Basel, Kunsthandel*H: 33 cm**(Herakles kämpft mit den Kentauren)*

MuM Auktion Basel 51 (1975) 154 Nr. 135 Taf. 29; LIMC VIII (1997) 692 Nr. 245 Taf. 444 s. v. Kentauroi et Kentaurides (Leventopoulou).

17. Lekythos, Castelvetro (Palermo) Inv. 116*(Herakles und Pholos)*

Haspels, ABL 221, 3; VL³ 157, 5.

18. Halsamphora, Neapel, NM Inv. 81111*FO: Nola; H: 27 cm**(A: Herakles und Nessos; B: Deianeira und Nessos)*

Haspels, ABL 220, 74; ABV 477 I; Beazley, Paralipomena 217; CVA Neapel, NM (1) III H e Taf. 41, 2-3; LIMC VIII (1997) 683 Nr. 139 Taf. 423 s. v. Kentauroi et Kentaurides (Leventopoulou).

19. Lekythos, München, Staatl. Antikensammlungen Inv. 1905*FO: Agrigent**(Herakles und Nessos)*

Haspels, ABL 218, 49; VL³ 156, 57; LIMC VI (1992) 842 Nr. 81 Taf. 548 s. v. Nessos (De Velasco).

20. Lekythos, London, Kunsthandel*H: 35 cm**(Herakles kämpft gegen Kentauren / Acheloos?)*

Sotheby's, Sale Catalogue 08.07.1991, 113 Nr. 230. mit Abb.

21. Lekythos, Gela, Arch. Nat. Mus. Inv. 125/B*FO: Gela; H: 29,3 cm**(Herakles am Hesperidenbaum)*

Haspels, ABL 218, 46; ABV 476; VL³ 71, 1; F. Brommer, JdI 57, 1942, 105 Abb. 1; LIMC, Herakles 104 Nr. 2716; CVA Gela, Mus. Arch. Nat. (3) III H Taf. 17, 3-4. 18, 3-4; O. Benndorf, Griechische und sizilische Vasenbilder (1883) Taf. 42, 1; Schefold, SB II 124; Lo stile severo in Sicilia. Dall'apogeo della tirannide alla prima democrazia, Kat. Palermo (1990) 310 f. Nr. 141 mit Abb. (Joly); TA ATTIKA, Veder Greco a Gela Ceramiche Attiche Figurate dal'Antica Colonia, 2004, 281 F 11 (Filippo Giudice)

22. Halsamphora, Los Angeles, County Museum of Art Inv. 50.8.19*H: 45,7 cm**(A: Herakles und Kerberos; B: Kriegerabschied)*

ABV 479, 4; Beazley, Addenda² 121; CVA Los Angeles (1) III H Taf. 11, 3-4; VL³ 91, 20; Sotheby's, Sale Catalogue 14.05.1946 Nr. 15; LIMC, Herakles 89 Nr. 2587; LIMC VI (1992) 26 Nr. 16 Taf. 12 s. v. Kerberos (Woodford/Spier); P. A. Clement, Hesperia 24, 1955, 23.

23. Lekythos, London, BM Inv. 1923.4-20.*(Herakles und Kerberos)*

J. D. Beazley, BSR 11, 1929, 12 Nr. 32; Haspels, ABL 217, 30; VL³ 94, 8; LIMC, Herakles 90 zu Nr. 2587.

24. Lekythos, Deutschland, Slg. D. J.*H: 29,6 cm**(Herakles und Kerberos)*

K. Stähler, Eine Sammlung griechischer Vasen (1983) 42 f. Nr. 23 Taf. 32. 34b;
ders. – B. Korzus (Hrsg.), Griechische Vasen aus westfälischen Sammlungen, Kat. Münster (1984) 193 f. Nr. 75 mit Abb. (Peifer).

25. Bauchamphora, Neapel, NM Inv. Stg. 267*H: 28,2 cm**(A: Herakles und Kerberos; B: Mann auf Diphros zwischen Frau und drei Männern)*

CVA Neapel, NM (1) III H e Taf. 4, 3-4; Beazley, Paralipomena 138, 4. 219; VL³ 92, 5; P. Hartwig, JdI 8, 1893, 157 Taf. 32.

26. Hydria, Neapel, NM Inv. 81102*H: 25,2 cm**(Herakles und Kerberos)*

ABV 477, 9; VL³ 93, 8; CVA Neapel, NM (1) III H e Taf. 34, 3; LIMC, Herakles 87 zu Nr. 2556.

27. Lekythos, Paris, Musée Rodin Inv. 954:242*H: 33 cm**(Herakles und Antaios)*

Haspels, ABL 216, 11; ABV 476; Beazley, Addenda² 120; VL³ 26, 12
CVA Paris, Musée Rodin (1) Taf. 14, 9. 15; LIMC I (1981) 802 Nr. 11 Taf. 650 s. v. Antaios I (Olmos/Balmaseda).

28. Lekythosfrgt., Chalkis, Arch. Mus. Inv. 562*FO: Griechenland (Euboia)**(Herakles und Antaios)*

Haspels, ABL 216, 12; VL³ 26, 13; LIMC I (1981) 802 Nr. 12 s. v. Antaios I (Olmos/ Balmaseda); G. Papavasileiou, ΠΕΡΙ ΤΩΝ ΕΝ ΕΥΒΟΙΑ ΑΡΧΑΙΩΝ ΤΑΦΩΝ (1910) 86 f. Taf. 19,1.

29. Lekythos Essen, Folkwang-Mus. Inv. RE 44*FO: Griechenland (Attika); H: 35,6 cm**(Der Streit um den Dreifuß)*

Antike Keramik. Ausstellung Ruhrlanmuseum Essen (1973) Nr. 27 mit Abb. (Mellinghoff); H. Froning, Katalog der griechischen und italischen Vasen, Kat. Essen (1982) 166 f. Nr. 66 mit Abb.

30. Halsamphora, Basel, Kunsthandel*H: 21,5 cm**(A: Der Streit um den Dreifuß; B: Neger mit Pferd)*

MuM Auktion Basel 63 (1983) 17 Nr. 30 Taf. 14; W. Hornbostel, Aus Gräbern und Heiligtümern. Die Antikensammlung Walter Kropatscheck, Kat. Hamburg (1980) 87-90 Nr. 55 mit Abb.; W. Raeck, Zum Barbarenbild in der Kunst Athens in 6. und 5. Jh. (1981) 330 Nr. 622.

31. Lekythos, San Antonio, Museum of Art Inv. 86.134.152*H: 34,7 cm**(Der Streit um den Dreifuß)*

H. A. Shapiro, Greek Vases in the San Antonio Museum of Art (1995) 120 Nr. 60 mit Abb.; Sotheby's London, Sale Cat. 10.-11.12.1984 Nr. 292.

32. Hydria, Toledo, Museum of Art Inv. Nr. 55.42*H: 43 cm**(Herakles und Kyknos)*

ABV 715, 16 bis; Beazley, Paralipomena 161. 219; Beazley, Addenda² 96; VL³ 105, 15; CVA Toledo (1) Taf. 25, 1. 26, 1; LIMC, Kyknos I 975 Nr. 60; LIMC VII (1994) 282 Nr. 1 Taf. 218 s. v. Pelopeia II (Xourgia).

33. Halsamphora, Vatikan, Museo Gregoriano Etrusco Inv. 17790*H: 16**(Herakles und Kyknos)*

ABV 485, 4; VL³ 102, 9; Albizzati (1924/39) 182 Abb. 122; LIMC, Kyknos I 972 Nr. 7 Taf. 687.

34. Lekythos, Syrakus, NM Inv. 21135*FO: Gela**(Apotheose des Herakles)*

J. D. Beazley, BSR 11, 1929, 12 Nr., 19; Haspels, ABL 217, 18; P. Ossi, MonAnt 17, 2, 1906 Taf. 21, 1; LIMC, Herakles Nr. 2857; VL³ 172, 17; TA ATTIKA, Veder Greco a Gela Ceramiche Attiche Figurate dal'Antica Colonia, 2004, 280 F 7.

35. Lekythos, San Antonio, Museum of Art Inv. 86.134.52*H: 31,8 cm**(Apotheose des Herakles)*

H. A. Shapiro, Greek Vases from Southern Collections. Kat. New Orleans Museum of Art (1981) 70 f. Nr. 26 mit Abb.; B. Cohen, Greek Vases in the San Antonio Museum of Art (1995) 122 f. Nr. 61 mit Abb.

36. Halsamphora, Basel, Kunsthandel*H: 25,5 cm*

*(A: Herakles und Athena auf Wagen, Dionysos, Hermes und unbestimmte Gottheit;
B: Theseus und Minotauros)*

Beazley, Paralipomena 218 II; MuM Auktion Basel, Liste 189 (1959) 2 Nr. 3 mit Abb.

37. Halsamphora, Basel, Kunsthandel*(A: Athena und Herakles auf Wagen; B: Kampfszene)*

Beazley, Paralipomena 218 IV.

38. Halsamphora, Vatikan, Museo Gregoriano Etrusco Inv. 402.1*H: 28,1 cm**(A: Herakles auf Wagen mit Athena; B: Zeus zwischen zwei Frauen)*

ABV 478, 3; Albizzati (1924/39) 178 Abb. 116 Taf. 59.

39. Halsamphora, Schweiz, Privatbesitz*H: 29**(A: Herakles, Athena und Hermes; B: Hoplit und Frau)*Haspels, ABL 220, 82; ABV 478, 4; Beazley, Addenda² 121; Aukt. Fischer, 21.05.1941 Nr. 63; J. Dörig, Art Antique. Collections Privées de Suisse Romande (1975) Nr. 15 mit Abb.**40. Halsamphora, Basel, Kunsthandel***H: 15,5 cm**(A: Herakles mit Athena und Hermes; B: Bewaffnung)*Beazley, Paralipomena 218 IV; Beazley, Addenda² 121; VL³ 30, 6; F. Lissarrague – F. Thelamon, Image et ceramique Grecque. Actes du Colloque de Rouen (1982) 118 Abb. 4; MuM Auktion Basel 18 (1958) 34 Nr. 100 Taf. 27.**41. Halsamphora, Erlangen, Antikenmus. Inv. I 346***(A: Athena, Hermes und Herakles; B: Dionysos und Hermes)*

ABV 477, 2; W. Grünhagen, Antike Originalarbeiten der Kunstsammlung des Instituts, Erlangen (1948) 38; CVA Erlangen, Antikensammlung der Friedrich-Alexander-Universität 2, Taf. 15, 1-4, Beil.4,7.

42. Lekythos, Neapel, NM Inv. 164183 (SP 2079)*FO: Suessula**(Athena auf Wagen, Herakles mit Dreifuß und Hermes)*

ABV 700, 8 bis; CVA Napoli, Museo Nazionale VI, Collezione Spinelli (2) Taf. 31, 1-3. 32, 1-4

43. Halsamphorafrgt., Palermo, Arch. Reg. Mus. o. Inv.*FO: Selinus**(Herakles beim Gelage)*

Haspels, ABL 220, 84; ABV 477, 3; Fehr, Gelage 154 Nr. 192; S. R. Wolf, Herakles beim Gelage (1993) 48. 203 Nr. 32.

44. Halsamphora, Paris, Louvre Inv. CP 11017*(A: Herakles mit Kithara steigt auf Bema; B: zwei Mänaden)*Beazley, Paralipomena 219; Beazley, Adlenda² 121; K. Schauenburg, JdI 94, 1979, 53 Abb. 5.

45. Lekythos, Syrakus, Arch. Reg. Mus. Inv. 12756*FO: Camarina**(Herakles und Eurytos)*Haspels, ABL 216, 15; VL³ 55, 2.**46. Halsamphora, London, Kunsthandel***H: 28,3 cm**(A: Herakles kämpft gegen gestürzten Mann; B: Kampfszene)*

Sotheby's, Sale Cat. 22.05.1989, 90 Nr. 313.

Theseus**47. Lekythos, Athen NM Inv. 1124***FO: Eretria; H: 34 cm**(Theseus und Marathonischer Stier)*J. D. Beazley, BSR 11, 1929, 12 Nr. 17; Haspels, ABL 216, 16 Taf. 29, 4 a-b; VL³ 253, 16; Collignon/Couve 307 Nr. 965 Taf. 37.**48. Halsamphora, Tasmanien, Hobart, J.E. Classics Mus. Inv. GV 15***H: 32,8 cm**(A / B: Theseus und Marathonischer Stier)*ABV 354, 219 bis; 695; Beazley, Addenda² 100; VL³ 252, 4; R. G. Hood, Greek Vases in the University of Tasmania (1964) 21 Nr. 15 Taf. 8 A; LIMC VII (1994) 936 Nr. 179 Taf. 654 s. v. Theseus (Neils).**49. Lekythos, Syrakus, NM Inv. 21153***FO: Gela**(Theseus und Marathonischer Stier)*J. D. Beazley, BSR 11, 1929, 12 Nr. 18; Haspels, ABL 216, 17; ABV 666. 671; P. Ossi, MonAnt 17, 2, 1906, 410 f. Taf. 28; VL³ 253, 25; TA ATTIKA, Veder Greco a Gela Ceramiche Attiche Figurate dal' Antica Colonia, 2004, 279 F6.**50. Bauchamphora, Paris, Cab.Méd. Inv. 209***H: 19 cm**(A: Theseus und Minotauros;**B: Dionysos zwischen Mänaden und Satyrn)*Beazley, Paralipomena 138, 3. 219; VL³ 232, 20; CVA Paris, Bibl. Nat. (1) III H e Taf. 38, 1. 8.

- 51. Bauchamphora, Brussel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire Inv. R 306**
H: 27,8 cm
(A: Theseus und Minotauros; B: Parisurteil)
 Beazley, Paralipomena 138. 219; VL³ 232, 15; CVA Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire (1) III H e Taf. 11, 2 a-b; LIMC VII (1994) 941 Nr. 235 Taf. 661 s. v. Theseus (Neils).
- 52. Lekythos, London, BM Inv. B 642**
(Theseus und Minotauros)
 J. D. Beazley, BSR 11, 1929, 12 Nr. 24; Haspels, ABL 217, 23; VL³ 230, 58; Walters, Kat. BM II 291.
- 53. Lekythos, Würzburg, Martin-von-Wagner Mus. Inv. L 368**
FO: Griechenland; H: 24,2 cm
(Theseus und Minotauros)
 Haspels, ABL 218, 56; VL³ 235, 10; Langlotz (1932) 71 Nr. 368 Taf. 108.
- 54. Lekythos, Tarent, Arch. Nat. Mus. Inv. 52160**
FO: Tarent; H: 30 cm
Theseus und der Minotaurus)
 ABV 476, 3; VL³ 237, 42; C. Drago, Il Museo Nazionale di Taranto (1956) Taf. 87 rechts; G. Andreassi u. a. (Hrsg.), Catalogo del Museo Nazionale Archeologico di Taranto I 3 (1994) 253 f. Nr. 60. 2. 57 Abb. 40.
- 55. Lekythosfrgt., Athen, Agora Mus. Inv. P 24540**
FO: Athen, Agora
(Theseus und der Minotaurus)
 Beazley, Paralipomena 218; VL³ 237, 36; Agora XXIII 214 Nr. 885 Taf. 80, a-c.
- 56. Halsamphora, Austin (Texas), Huntington Art Gallery Inv. 1980.32**
FO: Nola; H: 28,1 cm
(A: Theseus und Peirithoos bei Helena;
B: Krieger steht vor Viergespann)
 ABV 477, 1; J. D. Beazley, BSR 11, 1929, 10 Nr. 18; Beazley, Addenda² 120; Haspels, ABL 220, 76; VL³ 221, 3; CVA Castle Ashby Taf. 15, 3-4; LIMC, Helene 510 Nr. 45.
- 57. Lekanisfrgt., Paris, Cab. Med. o. Inv.**
(Theseus Zyklus)
 Haspels, ABL 219, 61; CVA Paris, Bibl. Nat. (2) III H e Taf. 82, 17. 18. 23. 26.

Homerische Sagen

58. *Lekythos, Athen NM Inv. 550*

FO: Eretria; H: 35 cm

(Achilleus wird zu Cheiron gebracht)

ABV 476; J. D. Beazley, BSR 11, 1929, 12 Nr. 31; VL³ 330, 14; Haspels, ABL 217, 28 Taf. 28; LIMC, Achilleus 45 Nr. 19 Taf. 58; Collignon/Couve 308 Nr. 966; TO ΠΝΕΥΜΑ ΚΑΙ ΤΟ ΣΩΜΑ. ΟΙ ΑΘΛΗΤΙΚΟΙ ΑΓΩΝΕΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ, Kat. Athen (1989) 148 f. Nr. 37 mit Abb. (Proskynitopoulou).

59. *Lekythos, New York, Kunsthandel*

H: 33,3 cm

(Achilleus wird zu Cheiron gebracht)

MuM Auktion 40 (1969) 45 Nr.76 Taf. 27; VL³ 330, 17; LIMC, Achilleus 46 Nr. 36 Taf. 60; Christie's New York. Antiquities 07.12. 2000, 78 Nr. 440 mit Abb.

60. *Lekythos, Eretria, Arch. Mus. o. Inv.*

FO: Eretria

(Achilleus wird zu Cheiron gebracht)

P. Kalligas, AAA 14, 1981, 33 Abb. 3; LIMC VII (1994) 268 Nr. 222 s. v. Peleus (Vollkommer).

61. *Lekanisdeckelfrgte., Paris, Cab.Med. o. Inv.*

(Achilleus wird zu Cheiron gebracht)

Haspels, ABL 219, 60; VL³ 330, 10; J. D. Beazley, JHS 52, 1932, 141; CVA Paris, Bib. Nat. (2) III H e Taf. 83, 4. 22; LIMC, Achilleus 46 Nr. 32.

62. *Lekythos, Syrakus, NM Inv. 18418*

(Achilleus wird zu Cheiron gebracht)

Haspels, ABL 217, 38ABV 476; Beazley, Addenda² 120;; J. D. Beazley, AJA 54, 1950, 316; VL³ 330, 16; Benndorf a. O. Taf. 41, 1 (Umzeichnung); LIMC, Achilleus 46 Nr. 33.

63. *Halsamphora, Berlin, SMPK Inv. F 1694*

FO:Italien (Rom); H:44,5 cm

(A: Achilleus lauert Troilos auf; B: Laufende Krieger)

ABV 479, 3; Beazley, Addenda² 121; VL³ 357, 6; Neugebauer, Führer 41 Taf. 28; H. Sulze, AA 1936, 30 Abb. 9; LIMC, Achilleus 74 Nr. 214 Taf. 78.

64. *Halsamphora, Vatikan, Museo Gregoriano Etrusco Inv. G 25*

FO: Vulci; H: 29 cm

(A: Achilleus lauert Troilos auf; B: Komos)

ABV 479, 6; VL³ 358, 10; Beazley, RaccGugl 34 f. Taf. 9; LIMC, Achilleus 76 Nr. 242.

- 65. Lekythos, Basel, Antikenmus. Inv. Z-369**
H: 27,4 cm
(Achilleus lauert Troilos auf)
 ABV 477, 7; Beazley, Paralipomena 217; VL³ 358, 32; CVA Basel (1) Taf. 55, 2. 3;
 LIMC VII (1994) 431 Nr. 2 Taf. 345 s. v. Polyxene (Touchefeu-Meynier).
- 66. Lekythos, London, BM Inv. B 640**
FO: Gela; H: 33,5 cm
(Achilleus lauert Troilos auf)
 J. D. Beazley, BSR 11, 1929, 12 Nr. 33; Haspels, ABL 217, 31; VL³ 358, 29; LIMC,
 Achilleus 75 Nr. 228; Walters Kat. BM II 290-291.
- 67. Lekythos, Deutschland, Slg. Zimmermann**
H: 32,4 cm
(Achilleus und Aias beim Würfelspiel)
 M. Steinhart, Töpferkunst und Meisterzeichnung. Attische Wein- und Ölgefäße aus
 der Sammlung Zimmermann (1996) 77 f. Nr. 15 mit Abb.
- 68. Lekythos, Boston, MFA Inv. 95.15**
(Achilleus und Aias beim Würfelspiel)
 Haspels, ABL 221, 4; ABV 480; Beazley, Addenda² 121; VL³ 337, 87; LIMC,
 Achilleus 98 Nr. 403 Taf. 98; BMusFA 44. 48 Abb. 3.
- 69. Halsamphora, München, Staatl. Antikensammlungen Inv. 1482**
FO: Vulci
(A: Achilleus und Aias beim Würfelspiel;
B: Kampfszene)
 ABV 486, 1; Beazley, Addenda² 122; VL³ 335, 21.
- 70. Lekythos, Edinburgh, Royal Scottish Mus Inv. 1956.436**
H: 30,5 cm
(Priamos löst den Leichnam Hektors aus)
 J. D. Beazley, BSR 11, 1929, 12 Nr. 20; Haspels, ABL 217, 19; CVA Edinburgh (1)
 Taf. 14, 1-3; VL³ 464, 2; Boardman SfVA Abb. 241, 1-2; LIMC, Achilleus 149 Nr.
 644 Taf. 122.
- 71. Halsamphora, Athen, Slg. Kanellopoulos**
(A: Aias trägt Achilleus Leichnam; B: Hopliten und Bogenschütze)
 Beazley, Paralipomena 218; LIMC, Achilleus 188 Nr. 869.
- 72. Lekythos, Athen, NM Inv. 429**
FO: Griechenland (Thespies); H: 32,5 cm
(Aias trägt Achilleus Leichnam)
 Haspels, ABL 50; ABV 379, 281; VL³ 376, 8; Colignon/Couve 298 Nr. 939

73. Lekythos, London, Kunsthandel*H: 30,8 cm**(Aias trägt Achilleus Leichnam)*

Sotheby's, Sale Catalogue 11.07.1988, 67 Nr. 108 Taf 65 ; CVA Paris, Louvre (28) 60f, Taf. 53,13.

74. Lekythos, Paris, Louvre Inv. CA 545*FO: Eretria; H: 32 cm**(Der Streit um Achilleus Waffen)*J. D. Beazley, BSR 11, 1929, 12 Nr. 25; Haspels, ABL 217, 24; VL³ 420, 1; G. Perrot, Histoire de l' Art dans l'Antiquité X. La Grèce archaïque. La céramique d'Athènes (1914) 686 f. Abb. 372-373.**75. Lekythos, Leiden, Rijksmuseum o. Inv.***H: 29,8 cm**(Der Streit um Achilleus Waffen)*

Klassieke Kunst uit Particulier Bezit, Kat. Leiden (1975) Nr. 500 Abb. 217.

76. Lekythos, Tarent, Arch. Nat. Mus. Inv. 4574*FO: Tarent; H: 40 cm (?)**(Der Streit um Achilleus Waffen)*Haspels, ABL 218, 54; VL³ 419, 3; Andreassi a. O. 6 Abb. 3. 152 f. Nr. 9. 2 mit Abb.**77. Lekythosfrgt., Prag, Karlsuniversität Inv. 22.85***FO: Griechenland**(Der Streit um Achilleus Waffen ?)*ABV 476, 6; Beazley, Addenda² 120; CVA Prag (1) Taf. 28, 3.**78. Lekythos, Basel, Kunsthandel***H: 30,7 cm**(Der Streit um Achilleus Waffen)*

MuM Auktion Basel Sonderliste R (1977) 15 Nr. 39 mit Abb.

79. Lekythos, London, Kunsthandel*(Der Streit um Achilleus Waffen)*

Sotheby's, Sale Catalogue 08.12.1980 Nr. 224.

80. Lekythos, Gela, Arch. Nat. Mus. Inv. N 31*FO: Gela; H: 31 cm**(Aias und Cassandra)*Haspels, ABL 218, 47; ABV 476; Beazley, Paralipomena 217; Beazley, Addenda² 120; VL³ 383, 31; CVA Gela, Mus. Arch. Nat. (3) III H Taf. 17, 1-2. 18, 1-2. 19; LIMC, Cassandra I 962 Nr. 91 Taf. 679; LIMC I (1981) 341 Nr. 42 mit Abb. (Umzeichnung) s. v. Aias II (Touchfeu); TA ATTIKA, Veder Greco a Gela Ceramiche Attiche Figurate dal' Antica Colonia, 2004, 282 F 12 (Filippo Giudice).

81. Lekythos, London, BM Inv. 99.2-18.67*H: 31 cm**(Ermordung des Priamos)*

J. D. Beazley, BSR 11, 1929, 12 Nr. 12; Haspels, ABL 216, 1; ABV 476. 700; VL³ 467, 13; H. B. Walters, JHS 31, 1911, 7 f. Abb. 6; M. I. Wiencke, AJA 58, 1954, 296 Anm. 45 Taf. 58, 15; LIMV VII (1994) 516 Nr. 90 Taf. 405 s. v. Priamos (Kahil).

82. Lekythos, Padula, Mus. della Campania o. Inv.*FO: Padula**(Ermordung des Priamos)*

Beazley, Paralipomena 218; Beazley, Addenda² 120; VL³ 467, 17; I Musei degli enti locali della Campania (1974) Abb. 31; LIMC VII (1994) 520 Nr. 132 s. v. Priamos (Kahil).

83. Lekythos, Syrakus, Arch. Mus. Inv. 19882*FO: Gela; H: 31,5 cm**(Aineas und Anchises fliehen aus Troia)*

Haspels, ABL 216, 10; VL³ 388, 47; G. Caputo, BdA 1937, 268 Abb. 1-2; K. Schauenburg, Gymnasium 67, 1960, 181 Nr. 49; LIMC I (1981) 387 Nr. 47 s. v. Aineias (Canciani); TA ATTIKA, Veder Greco a Gela Ceramiche Attiche Figurate dal' Antica Colonia, 2004, 279 F 4.

84. Lekythos, Athen NM Inv. 1130*FO: Eretria; H: 31 cm**(Odysseus und die Sirene)*

J. D. Beazley, BSR 11, 1929, 12 Nr. 28; ABV 476; Haspels, ABL 217, 27 Taf. 29, 3; VL³ 441, 1; H. Gropengiesser, AA 1977, 601 f. Abb. 27 (Umzeichnung); Coulignon/Couve 303 f. Nr. 958; F. Brommer, Odysseus (1983) Taf. 33; O. Touchefeu-Meynier, Thèmes Odysseens dans l'art antique (1968) 148 Nr. 248 Taf. 24, 2; LIMC VI (1992) 962 Nr. 153 Taf. 632 s. v. Odysseus (Touchefeu-Meynier).

85. Ständerfrgte., Athen, Agora Mus. P 9977/P 3777*FO: Athen, Agora**(Parisurteil)*

Beazley, Paralipomena 219; Beazley, Addenda² 121; Agora XXIII 173 Nr. 564 Taf. 54; Clairmont, Parisurteil 28 Nr. K 43 Taf. 8.

86. Lekythos, Tarent, Arch. Nat. Mus. Inv. 4422*FO:Tarent; H: 22 cm**(Parisurteil)*

Haspels, ABL 217, 32; Clairmont, Parisurteil 39 Nr. K 103.

87. Lekythos, Basel, Slg. Erlenmeyer*(Parisurteil)*

Beazley, Paralipomena 218.

Gottheiten**88. Pelike, Syrakus, NM. o. Inv.**

FO: Gela; H: 25 cm

(Athena in Gigantomachie)

P. Orsi, *MonAnt* 17, 1906, 491 Abb. 450; Vian (1951) 57 Nr. 217

89. Halsamphora, Vatikan, Museo Gregoriano Etrusco Inv. G 31

H: 12,9 cm

(Athena in Gigantomachie)

Beazley, *RaccGugl* 38 f. Taf. 10; Vian (1951) 58 Nr. 224; LIMC, *Gigantes* 224 Nr. 243 f. Taf. 131; D. v. Bothmer, *JHS* 71, 1951, 43 Nr. 44; B-M.Becker, *Formen Attischer Peliken* (1977) 18 Nr. 58.

90. Pelike, Rhodos, Arch. Mus. Inv. 10775

FO: Rhodos; H: 21,5 cm

(Athena in Gigantomachie)

ABV 608, 1; G. Jacopi, *ClRh* III (1929/30) 201 Abb. 197; Vian (1951) 57 Nr. 220; Beazley/Magi, *Racc. Guglielmi I* 37 Nr. 10; LIMC, *Gigantes* 224 Nr. 243 c; Bothmer a. O. 43 Nr. 34; Becker a. O. 20 Nr. 60.

91. Amphora, München, Staatl. Antikensammlungen Inv. 1612

(A: Athena in Gigantomachie; B: Dionysos zwischen zwei Frauen)

ABV 484, 7; Vian (1951) 64 Nr. 272; LIMC, *Gigantes* 224 Nr. 243 a.

92. Halsamphora, Paris, Slg. Rothschild

(A/B: Athena in Gigantomachie)

J. D. Beazley *BSR* 11, 1929, 11 Nr. 8; Haspels, *ABL* 219, 70; LIMC, *Gigantes* 224 Nr. 243 d; Vian (1951) 57 Nr. 221.

93. Halsamphora, Würzburg, Martin-von-Wagner Mus. Inv. L 195

H: 38,2 cm

(A: Athena in Gigantomachie; B: Viergespann in Vorderansicht)

Langlotz, (1932) 33 Taf. 60 Nr. 195; ABV 479, 4. 700; Beazley, *Addenda*² 121; *StEtr* 38, 1970, 33 Abb. 5; Vian (1951) 54 Nr. 195; LIMC, *Gigantes* 224 Nr. 243 g.

94. Lekythos, New York, Kunsthandel

H: 30,8 cm

(Athena in Gigantomachie)

MuM Auktion Basel 60 (1982) 15 Nr. 20 Taf. 7; Sotheby's Parke-Bernet, New York, *Sale Catalogue* 01-02.03.1984 Nr. 53; Sotheby's, *Sale Catalogue* 17-18.07.1985 Nr. 215; LIMC, *Gigantes* 221 Nr. 190.

95. Halsamphora, Frankfurt, Mus. für Vor- und Frühgeschichte Inv. VFβ342*FO: Agrigent; H: 37,1 cm**(A: Athena ? und eine andere Göttin im Kampf mit zwei Giganten;**B: Athena zwischen zwei kämpfenden Hopliten)*

ABV 479, 1; Vian (1951) 52 Nr. 187; CVA Frankfurt (1) Taf. 35,1-2; LIMC, Gigantes 224 Nr. 244 Taf. 131; K. Deppert, Attische Vasen des 6. Jh. in Frankfurt (1970) Taf. 10; Veder Greco. Le necropoli di Agrigento. Ausstellungskat. 1988, 158 f. Nr. 38 mit Abb.; H. Schaal, Griechische Vasen (1923) Taf. 10.

96. Lekythos, Palermo, Arch. Nat. Mus. Inv. 140*FO: Gela**(Athena in Gigantomachie)*

Haspels, ABL 218, 48. 89. 152 Taf. 29,1; Vian (1951) 63 Nr. 258; LIMC, Gigantes 224 Nr. 243 b; TA ATTIKA, Veder Greco a Gela Ceramiche Attiche Figurate dal' Antica Colonia, 2004, 282 F 13 (Filippo Giudice).

97. Lekythos, Syrakus, NM Inv. 21154*FO: Gela**(Athena in Gigantomachie)*

Haspels, ABL 221, 2; P. Ossi, Mon. Ant 17, 2, 1906, 412 b Taf. 29; Vian (1951) 63 Nr. 261; LIMC, Gigantes 224 Nr. 243 e; TA ATTIKA, Veder Greco a Gela Ceramiche Attiche Figurate dal' Antica Colonia, 2004, 283 F 14.

98. Halsamphora, Havana, Mus. Nat. de Bellas Artes Inv. 149*H: 30,5 cm**(A: Athena auf Wagen in Gigantomachie;**B: Viergespann in Vorderansicht)*

ABV 479, 5. 700; R. Olmos, Catalogo de los Vasos Griegos del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana (1993) 119 Nr. 44 n.v.

99. Lekythos, Edinburgh, Royal Scottish Museum Inv. 1872.23.12*FO: Canino; H: 33,4 cm**(Athena auf ihrem Wagen)*

J. D. Beazley, BSR 11, 1929, 12 Nr. 14; Haspels, ABL 216, 7; CVA Edinburgh (1) Taf. 13, 9-13.

100. Amphora, Agrigento, Nat. Arch. Mus. Inv. 1531*FO: Agrigent; H: 51,6 cm**(A: Athena auf ihrem Wagen; B: Dionysos zwischen Mänaden)*

ABV 367, 94; Beazley, Addenda² 98; E. De Miro, La Valle dei Templi (1994) Taf. 37; CVA Agrigento (1) Taf. 11-13.

101. Lekythos, Wien, Kunsthistorisches Mus. Inv. 199*(Athena auf ihrem Wagen)*

Haspels, ABL 218, 42; von Sacken und Kenner, Die Sammlungen des K. K. Münz- und Antiken-Cabinettes 166 Nr. 103 n.v.

- 102.** *Halsamphora, Rom, Villa Giulia Inv. M 474*
H: 44,2 cm
(A: Krieger auf Wagen mit Athena und Hermes;
B: Dionysos mit Hermes, Satyrn und Mänade)
 ABV 479, 3; Mingazzini (1930) Taf.66, 1. 68, 4.
- 103.** *Halsamphora, Tarquinia, Nat. Mus. Inv. RC 8262*
FO: Tarquinia; H: 31 cm
(A: Krieger auf Wagen mit Athena, Apollon, Hermes und
Dionysos; B: Kriegerabschied)
 Beazley, Paralipomena 138, 5. 219; CVA Tarquinia (2) Taf. 40, 1-2.
- 104.** *Lekythosfrgte., Athen, Akr. Mus. Inv. 2298*
FO: Athen, Akropolis
(Prozession für Athena)
 J. D. Beazley, BSR 11, 1926, 12 Nr. 15; Haspels, ABL 216, 8; Caskey/Beazley I (1931) 11 Suppl.-Taf. 1 Abb. 9; Graef/Langlotz I (1925) 228 Nr. 2298 Taf. 96.
- 105.** *Halsamphora, Luzern, Kunsthandel*
H: 14,5 cm
(A: Dionysos zwischen Mänaden; B: Apollon zwischen Frauen)
 Auktion am 7. Dez. 1957 in Luzern. Bedeutende Kunstwerke aus dem Nachlass Jacob Hirsch 14 Nr. 17 Taf. 12.
- 106.** *Lekythos, London, Kunsthandel*
H: 31,8 cm
(Dionysos zwischen Mänaden und Satyrn)
 Sotheby's, Sale Catalogue 12-13. 12. 1983, 91 Nr. 325 mit Abb.
- 107.** *Lekythosfrgt. Nikosia, Zypern Mus. Inv. C 14*
FO: Zypern
(Dionysos und Satyrn)
 E. Gjerstad, Greek Geometric and Archaic Pottery Found in Cyprus (1977) 56 Nr. 540 Taf. 70, 1-3.
- 108.** *Lekythos, Oxford, Ashmolean Mus. Inv. 248*
(Dionysos zwischen Satyrn und Mänaden)
 Haspels, ABL 217, 25.
- 109.** *Alabastron, Athen NM Inv. 3466 (478)*
H: 19 cm
(Dionysos zwischen Satyrn und Mänaden)
 Haspels, ABL 221, 5 Taf. 38; Collignon/Couve 335 f. Nr. 1080.

- 110.** *Halsamphora, Neapel NM Inv. 127874*
 FO: *Cumae*
 (A: *Dionysos zwischen Mänaden*; B: *Frauen mit Hydrien*)
 ABV 479, 1.
- 111.** *Lekythos, London, Kunsthandel*
 (*Dionysos zwischen Mänaden*)
 Haspels, ABL 216, 5.
- 112.** *Lekythos, Palermo, Arch. Reg. Mus. Inv. 1247*
 (*Dionysos zwischen Satyrn und Mänaden*)
 Haspels, ABL 216, 4.
- 113.** *Lekanisfrgt., Palermo, Arch. Reg. Mus.*
 FO: *Selinus*
 (*Dionysos zwischen Mänaden*)
 Haspels, ABL 219, 62.
- 114.** *Lekythos, Canberra, Classics Department Mus. Inv. 65. 16*
 H: 30,4 cm
 (*Dionysos zwischen Satyrn und Mänaden*)
 Sotheby's, Sale Catalogue 28. 06. 1965 Nr. 95; *Antiquities. A Description of the Classics Department Museum in the Australian National University (1891)* 26 mit Abb. (J. R. Green).
- 115.** *Oinochoe, Bologna, Arch. Mus. Inv. PU 203*
 FO: *Chiusi*; H: 21 cm
 (*Dionysos zwischen Stierreitenden Mänaden*)
 ABV 477, 10; Beazley, *Addenda*² 120; CVA Bologna, Museo Civico (2) III H e Taf. 34, 1-3; LIMC III (1986) 460 Nr. 427 Taf. 348 s. v. Dionysos (Gasparri).
- 116.** *Halsamphora, Berlin, SMPK Inv. F 1881*
 H: 27,6 cm
 (A: *Hermes auf Ziegenbock zwischen Fackeltragenden Mänaden*;
 B: *Stierreitende Mänade mit Hermes und Frau*)
 Haspels, ABL 220, 83; ABV 478, 2; Beazley, *Addenda*² 120; CVA Berlin (5) Taf. 45; LIMC V (1990) 310 Nr. 255 Taf. 222 s. v. Hermes (Siebert); W. Technau, *JdI* 52, 1937, 85 Abb. 6.
- 117.** *Halsamphora, Boston, MFA Inv. 76. 42*
 H: 27,8 cm
 (A: *Stierreiterin mit Hermes*; B: *Stierreiterin*)
 ABV 478, 5; Beazley, *Addenda*² 120; CVA Boston (1) III H Taf. 50; Boardman, *SfVA* Abb. 244.

- 118.** *Lekythos, Providence, Rhode Island School of Design Inv. 22. 216*
H: 30,9 cm
(Stierreiterin zwischen Hermes und Frau)
 ABV 380, 284; Beazley, Paralipomena 219; Haspels, ABL 50; CVA Providence (1) III H e Taf. 12, 1 a-c.
- 119.** *Olpe, Paris, Louvre Inv. F 333*
(Stierreiterin vor Altar)
 Haspels, ABL 215, 202; Dialoghi di Archeologia 1, 1979, 21 Abb. 3.
- 120.** *Lekythos, Leiden, Rijksmuseum van Oudheden Inv. VST 27*
FO: Italien; H: 34 cm
(Dionysos und Gefolge)
 Haspels, ABL 218, 44; CVA Leiden (2) Taf. 103, 1-4.
- 121.** *Halsamphora, Schwerin, Staatl. Mus. Inv. 726*
H: 28 cm
(A: Apollon zwischen Hermes und Gottheit; B: Dionysos und Hermes)
 J. D. Beazley, BSR 11, 1929, 11 Nr. 6; Haspels, ABL 219, 68; CVA Schwerin (1) Taf. 12, 1-2. 13, 1-4; LIMC II (1984) 706 Nr. 1096 Taf. 531 s. v. Artemis (Kahil/Icarl).
- 122.** *Lekythos, Oxford, Ashmolean Mus. Inv. 1892. 36*
H: 34 cm
(Dionysos auf Wagengespann)
 J. D. Beazley, BSR 11, 1929, 12 Nr. 22; Haspels, ABL 217, 20; Boardman, SfVA Abb. 242.
- 123.** *Lekythos, Karlsruhe, Badisches Landesmus. Inv. B 30*
FO: Agrigent; H: 41 cm (?)
(Thiasos)
 J. D. Beazley, BSR 11, 1929, 12 Nr. 34; Haspels, ABL 218, 55; ABV 476; CVA Karlsruhe (1) Taf. 12, 1-3; LIMC III (1986) 487 Nr. 775 Taf. 391 s. v. Dionysos (Gasparri); Veder Greco. Le necropoli di Agrigento. Ausstellungskat. 1988, 150-151 Nr. 33 mit Abb. (Calderone).
- 124.** *Bauchamphora, Boston, MFA Inv. 89. 256*
FO: Tarquinia; H: 47,3 cm
(A: Kampfszene; B: Dionysos und sein Gefolge)
 Beazley, Paralipomena 115, 4 bis; Agora XXIII 94 Anm. 174; CVA Boston (1) III H Taf. 10.
- 125.** *Lekythos, Schweiz, Privatbesitz*
H: 30 cm
(Ariadne auf Viergespann mit Dionysos und sein Gefolge)
 ABV 476, 5; Kurtz, AWL Taf. 7, 2.

- 126.** *Lekythos, Agrigent, Arch. Reg. Mus. Inv. S 14*
 FO: Agrigent; H: 34,5 cm
 (Ariadne (?) auf Viergespann und Dionysos)
 Veder Greco. Le necropoli di Agrigento. Ausstellungskat. 1988, 322,1. 323 mit Abb.
- 127.** *Halsamphora, London, Kunsthandel*
 (A: *Symposion, Dionysos und Komos*; B: *Symposion, Dionysos und Frau*)
 Charles Ede, Sale Catalogue. Pottery from Athens II (1974) Nr. 8 mit Abb.
- 128.** *Lekythos Rhodos Arch. Mus. Inv. 13.230*
 FO: Rhodos; H: 32 cm
 (Komos)
 Haspels, ABL 50; CVA Rodi (1) III H e Taf. 13, 1; G. Jacopi, CIRh IV (1931/39)
 128 Nr. 2 Abb. 122. 123.
- 129.** *Lekythos, Freiburg, Kunsthandel*
 H: 31 cm
 (Festnahme eines Silenos)
 Kunst der Antike. Galerie Günther Puhze. Kat. 11, 16 Nr. 186 mit Abb.
- 130.** *Halsamphora, Gela, Arch. Mus. Inv. V. N. 20 (108/B)*
 FO: Gela; H: 30 cm
 (A: *Festnahme eines Silenos*; B: *Satyr und Flötespielerin*)
 ABV 482, 4; CVA Gela (4) III H e Taf. 20, 2. 21, 1-2; F. Brommer, AA 56, 1941,
 39 Nr. I 4; LIMC VIII (1997) 848 Nr. 23 s. v. Midas (Miller); TA ATTIKA, Veder
 Greco a Gela Ceramiche Attiche Figurate dal'Antica Colonia, 2004, 284 F 16.
- 131.** *Halsamphora, Karlsruhe, Badisches Landesmus. Inv. B 757*
 H: 16 cm
 (A: *Apollinische Trias*; B: *fehlt ganz*)
 ABV 484, 16; CVA Karlsruhe (1) Taf. 8,7; LIMC, Apollon 262 Nr. 631 j Taf. 233.
- 132.** *Lekythos, Kerameikos, Mus. Inv. KER 21040. 21037*
 FO: Kerameikos; H: 30,1 cm
 (Apollinische Trias mit Dionysos)
 E. Kunze-Götte – K. Tancke, Kerameikos VII 2. Die Beigaben (1999) 80 f. Nr. 278,
 1 Taf. 52, 5.
- 133.** *Lekythos, Fiesole, Slg. Costantini o. Inv.*
 H: 29 cm
 (Apollinische Trias zwischen Götterversammlung)
 CVA Fiesole (1) Taf. 31, 1. 3-5.

134. Lekythos, Tarent, Arch. Nat. Mus. Inv. 52161*FO: Tarent; H: 32 cm**(Apollinische Trias mit Hermes)*ABV 476, 4; G. Andreassi u. a. (Hrsg.), *Catalogo del Museo Nazionale Archeologico di Taranto I 3* (1994) 254 Nr. 60, 3 mit Abb.**135. Lekythos, Dublin, Nat. Mus. Inv. 1917. 36***H: 34,5 cm**(Apollon zwischen Frauen, Hermes und Dionysos)*LIMC, Apollon 280 Nr. 779 b Taf. 252; E. M. Tillyard, *The Hope Vases* (1923) 39 Nr. 35; A. W. Johnston, *A Catalogue of Greek Vases in Public Collections in Ireland* (1973) 373 Nr. 339.**136. Halsamphora, Tarent, Arch. Nat. Mus. Inv. 50291***FO: Tarent; H: 27 cm**(A: Apollon und Artemis(?); B: Flötenspielerin und Tänzer)*ABV 481; G. Andreassi u. a. (Hrsg.), *Catalogo del Museo Nazionale Archeologico di Taranto I 3* (1994) 248 f. Nr. 55, 2 mit Abb.**137. Lekythos, New Haven, Yale University Inv. 1913. 111***FO: Tarent; H: 32,1 cm**(Apollon bespannt den Wagen des Admetos)*Haspels, ABL 221, 1; Boardman, SfVA 147 Abb. 240; S. Matheson-Burke/J. J. Pollitt, *Greek Vases at Yale* (1975) 32 f. Nr. 35 mit Abb.; LIMC, Apollon 288 Nr. 853.**138. Lekythos, Athen, NM Inv. 1134***FO: Eretria; H: 28 cm**(Apollon zwischen Gottheiten)*

J. D. Beazley, BSR 11, 1929, 12 Nr. 32; Haspels, ABL 217, 29; Collignon/Couve 318 Nr. 1005.

139. Lekythos, Genf, Kunsthandel*(Apollon zwischen Gottheiten)*

Haspels, ABL 222, 16.

140. Hydria, Gotha, Schlossmus. Inv. 36*FO: Capua; H: 29,7 cm**(Götterversammlung; Schulterbild: Kampfszene)*Beazley, *Paralipomena* 219; CVA Gotha (1) Taf. 30.**141. Halsamphorafrgt., Straßburg, Universität Inv. 823***(Göttin und Hermes)*ABV 700; Beazley, *Paralipomena* 220

- 142.** *Halsamphora, London, BM Inv. WT220*
FO: Gela; H: 27,6 cm
(A, B: Opfernde vor Herme)
 J. D. Beazley, BSR 11, 1926, 11 Nr. 3; Haspels, ABL 219, 65; CVA London BM (3) III H e Taf. 45, 6 a-b; Boardman SfVA Abb. 243; LIMC V (1990) 301 Nr. 104 Taf. 208 s. v. Hermes (Siebert).
- 143.** *Lekythos, Palermo, Slg. Mormino Inv. 905*
(Götterversammlung)
 F. Giudice – S. Tusa – V. Tusa, La collezione archeologica del Banco di Sicilia. Kat. 1992 I 253-255 Abb. 176-180
- 144.** *Lekythos, Athen, NM o. Inv.*
FO: Megara
(Der Ringkampf von Peleus und Thetis)
 I. Θρεψιάδης, AEphem 1933, 125 ff. Abb. 3-5.
- 145.** *Lekythos, Berlin, SMPK Inv. 1998*
H: 37,5 cm
(Hochzeitspaar auf Wagen)
 Haspels, ABL 218, 50; Gerhard AV IV Taf. 326.
- 146.** *Halsamphora, Würzburg, Martin-von-Wagner Mus. Inv. 266*
H: 54 cm
(A: Kampfszene; B: Hochzeitspaar auf Wagen)
 Langlotz (1932) 51 Taf. 75. 77.
- 147.** *Halsamphora, New York, Ex Slg. Gallatin*
H: 21,8 cm
(A: Hochzeitspaar auf Wagen; B: Kriegerabschied)
 CVA Gallatin Slg. III H e Taf. 5, 1-2; D. v. Bothmer, Ancient Art from New York Private Collections (1961) 53 Nr. 206 Taf. 76. 77.
- 148.** *Bauchlekythos, Tampa, Mus. of Art Inv. 86. 44*
H: 28,5 cm
(Hochzeitspaar auf Wagen)
 Beazley, Paralipomena 217; Beazley, Addenda² 121; Bothmer a. O. 55 Nr. 215 Taf. 76. 80.
- 149.** *Lekythos, Principe della Trabia Slg.*
FO: Gela
(Hochzeitspaar auf Wagen)
 Haspels, ABL 216, 13.

150. Halsamphora, Voronèje, Universität Inv. BM 157*(A: Oidipus und Sphinx; B: Jugendliche)*

Haspels, ABL 219, 73; ABV 478, 4; Beazley, Addenda² 120; J-M. Moret, Oidipe, La Sphinx et les Thèbains. Essai de Mythologie iconographique (1984) I 42 Nr. 37. II Taf. 24.

151. Halsamphora, Beverley Hills o. Inv.*(A: Triptolemos; B: Rückführung der Helena)*

Haspels, ABL 220, 81; ABV 478, 2; Beazley, Paralipomena 217; H. R. W. Smith, AJA 49, 1945, 468 Abb. 3, 4 a, b. 471 Abb. 4, 1.

“Alltagsszenen”**152. Bauchamphora, London, BM Inv. B 170***H: 52 cm**(A: Dioskouren; B: Kriegeraufbruch)*

Haspels, ABL 220, 87; Beazley, ABS 31; ABV 671, 1; Beazley, Addenda² 148; CVA London BM (3) III H e Taf. 34, 2 a-b.

153. Lekythos, Laon, Musee Archeologique Municipal Inv. 37.892*H: 30,5 cm**(Symposion)*

ABV 700, 8 ter; Beazley, Addenda² 120; CVA Laon (1) III H Taf. 12; A. Schnapp, Le chasseur et la cite, Chasse et erotique dans la Grece ancienne (1997) 246 Nr. 174 mit Abb.; F. Ghedini, RdA 16, 1992, 74 Abb. 2. 3.

154. Halsamphora, Paris, Bibl. Nat. Inv. 224*H: 19,3 cm**(A: Symposion; B: Hermes zwischen Mann u. Frau)*

ABV 478, 6; CVA Paris, Bibl. Nat. (2) III H e Taf. 75, 3-5. 76, 1.

155. Lekythosfrgt., Athen, Akropolis Mus. Inv. 2296*FO: Athen, Akropolis**(Symposion)*

Haspels, ABL 216, 14; Graef/Langlotz I (1925) 228 Taf. 96.

156. Lekythos, Wien, Kunsthistorisches Mus. Inv. 194*(Hasenjagd)*

Haspels, ABL 216, 3; P. Cloché, Les dasses, les Metiers, le Trafic (1931) 24 Abb. 16, 2; Schnapp a. O. 219 Nr. 89 mit Abb.; A. Schnapp, Eros auf der Jagd, in: Die Bilderwelt der Griechen (1985) 104 f. Abb. 103.

157. Lekythos, Athen, NM Inv. 19167*FO: Vari (Attika)**(Rückkehr von der Jagd)*

ABV 476, 1; Beazley, Paralipomena 217; G. M. Young, JHS 57, 1937, 125 Taf. 6, 3; P. Lemerle, BCH 61, 1937, 451 Taf. 34 C; Schnapp a. O. 237 Nr. 158 mit Abb.

158. Lekythos, Neapel, Capodimonte Mus. Inv. 972*(Rückkehr von Jagd)*

Beazley, Paralipomena 218; Schnapp a. O. 237 Nr. 156 mit Abb.

159. Halsamphora, Altenburg, Staatl. Lindenau-Mus. Inv. 207*FO: Nola; H: 27,5 cm**(A, B: Eberjagd)*

J. D. Beazley, BSR 11, 1929, 11 Nr. 4; Haspels, ABL 219, 66; Beazley, Paralipomena 217; CVA Altenburg (1) Taf. 24, 3-4; RA 1979, 215 Abb. 12 A. B.

160. Halsamphora, Berlin, SMPK Inv. F 1843*(A: Frauen beim Baden; B: Kriegeraufbruch)*

Haspels, ABL 220, 85; ABV 478; Beazley, Addenda² 120; E. Manakidou, Hephaistos 11/12, 1992/93, 73 Abb. 19; M. Weber, Antike Badekultur (1996) 16 Abb. 3; K. F. Dörner - E. Dörner, Kultbild und Porträt, in: AW 1997 Sondernr. 8 Abb. 74.

161. Halsamphora, Sèvres, Musée Nat. Ceramique Inv. 56*H: 27,5 cm**(A, B: Sitzende Frauen mit Pflanzen)*

Haspels, ABL 220, 75; ABV 477; CVA Sevres (1) III H e Taf. 15, 8. 10.

162. Halsamphora, Berlin, SMPK Inv. F 1838*FO: Nola; H: 31 cm**(A, B: Sitzende Frauen mit Pflanzen)*

Haspels, ABL 219, 69; A. Furtwängler, Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium I (1885) 334.

163. Lekythos, Tarent, Arch. Nat. Mus. Inv. 52232*FO: Tarent; H: 30,3 cm**(Athleten)*

ABV 476, 2; G. Andreassi u. a. (Hrsg.), Catalogo del Museo Nazionale Archeologico di Taranto I 3 (1994) 239 Nr. 45. 1 mit Abb.

164. Bauchamphora, Vatikan, Museo Gregoriano Etrusco Inv. 373*FO: Vulci; H: 39,2 cm**(A: Kampfszene mit Viergespann; B: Athleten)*

ABV 479, 2; Beazley, Addenda² 121; Albizzati (1924/39) 163 Taf. 50; Jüthner, Leibesübungen II Taf. 94 a.

165. Halsamphora, New York, MMA Inv. 56.49.1*H: 27 cm**(A, B: Athleten)*

J. D. Beazley, BSR 11, 1929, 11 Nr. 5; Haspels, ABL 219, 67; Beazley, Paralipomena 217; Beazley, Addenda² 120; CVA New York (4) Taf. 49, 3-4; S. R. Folsom, Attic Black-Figured Pottery (1975) Abb. 12 d.

166. Lekythos, Montreal, Mus. of Fine Arts Inv. 25 cb 5*(Athleten)*

Haspels, ABL 217, 34; Beazley, Paralipomena 217; E. N. Gardiner, JHS 27, 1907, 33 Abb. 12.

167. Lekythos, London BM Inv. B 576*(Athleten)*

Haspels, ABL 255, 23; ABV 480; Beazley, Addenda² 121; E. N. Gardiner, JHS 27, 1907, 11 Taf. 2; Jüthner, Leibesübungen II 183 Abb. 54.

168. Lekythos, London, Kunsthandel*H: 32,5 cm**(Athleten)*

Beazley, Paralipomena 218; MuM Auktion Basel 34 (1967) 69 f. Nr. 139 Taf. 40; Sotheby, Sale Catalogue 11.07.1977; J. M. Eisenberg (Hrsg.), Art of the Ancient World. Royal Athena Galleries 1985, 25 Nr. 64 mit Abb.

169. Halsamphora, London, BM Inv. B 188*FO: Nola; H: 27,8 cm**(A, B: Aulospierer)*

Haspels, ABL 219, 64; CVA London BM (3) III H e Taf. 45, 10 a-b; Kurz, AWL Taf. 7,1; L. Polacco (Hrsg.), Il teatro antico di Siracusa, pars altera (1990) Abb. 165.

170. Bauchamphora (Ort unbekannt, ex Mailand privat)*(A: Mann mit Junge; B: Athleten)*

Beazley, Paralipomena 219.

171. Lekythos, Agrigent, Arch. Reg. Mus. Inv. AG 22641*FO: Agrigent; H: 30 cm**(Athleten)*

Veder Greco. Le necropoli di Agrigento. Ausstellungskat. 1988, 368 Nr. 1 mit Abb.

172. Lekythos, Syrakus, Arch. Reg. Mus. Inv. 23610*FO: Camarina**(Athleten)*

Haspels, ABL 218, 53.

173. Lekythos (Ort unbekannt)*(Athleten)*

Haspels, ABL 217, 35; Werke antiker Kunst. Slg. A. Loebbecke, Braunschweig, Slg. Dr. Witte, Rostock (1930) 525 Taf. 3.

174. Hydria, Fiesole, Slg. Costantini*H: 21 cm**(Lyraspieler; Schulterbild: Jagd)*

CVA Fiesole (1) Taf. 21, 3-4. 25, 1-2; D. Paquette, L'Instrument de musique dans la ceramique de la grece antique (1984) 163 Nr. L 27 mit Abb.

175. Halsamphora, London, BM Inv. B 146*FO: Vulci**(A: Athena; B: Reiter zwischen Athleten)*

J. D. Beazley, BSR 11, 1929, 12 Nr. 11; Haspels, ABL 220, 77; ABV 478, 1; CVA London BM (1) III H e Taf. 6, 3; E. N. Gardiner, JHS 27 1907, 272 f. Abb. 16.

176. Lekythos, Parma, Mus. di Antichita Inv. C 124*H: 19,7 cm**(Athleten)*

CVA Parma (1) III H Taf. 18, 1-2.

177. Halsamphorafrgt., Athen, Agora Mus. Inv. P 7109*FO: Athen, Agora**(Athleten)*

ABV 480, 7, Beazley, Addenda² 121; Agora XXIII 164 Nr. 494 Taf. 47.

178. Halsamphora, Paris, Louvre Inv. CP 10706*(Athleten)*

ABV 478, 1; Beazley, Paralipomena 217.

179. Halsamphora, New York, Kunsthandel*(A, B: Athleten)*

Beazley, Paralipomena 220.

180. Lekythos, Oxford, Ashmolean Mus. Inv. 1890. 27 (V 250)*H: 32,4 cm**(Ballspiel-Ephedrismos)*

Haspels, ABL 216, 2 Taf. 29, 2; Beazley, Addenda² 120; Boardman, SfVA 239, 1. 2; M. Vickers, Greek Vases (1978) Taf. 31; ders., Ancient Greek Pottery (1999) 34 Nr. 22 mit Abb; TA ATTIKA, Veder Greco a Gela Ceramiche Attiche Figurate dal' Antica Colonia, 2004, 279 F 4bis

- 181.** *Lekythos, Bonn, Akademisches Kunstmus. Inv. 340*
FO: Eretria; H: 25 cm
(Pyrrhiche-Tanz)
 A. Greifenhagen, AA 50, 1935, 466 f. Nr. 34 Taf. 48. 50; A. Schäfer, Unterhaltung beim griechischen Symposion 83. 114 Nr. VIII d Taf. 46, 1-2.
- 182.** *Halsamphora, Warschau, Nat. Mus. Inv. 147373*
FO: Nola
(A, B: Kampfszenen)
 Beazley, Paralipomena 218 (i); CVA Warschau, Nat. Mus.(1) III H Taf. 9, 3-4.
- 183.** *Olpe, Tampa, Mus. of Art Inv. 86. 40*
H: 23,8 cm
(Kampfszene)
 Beazley, Paralipomena 218; Beazley, Addenda² 121; D. v. Bothmer, Ancient Art from New York Private Collections (1961) 54 Nr. 212 Taf. 76.
- 184.** *Halsamphora, Berlin, SMPK Inv. F 1879*
H: 22,3 cm
(A: Kampfszene; B: Bergung eines Gefallenen)
 Beazley, Paralipomena 221; CVA Berlin (5) Taf. 44, 1-2.
- 185.** *Lekythos, Syrakus, Arch. Reg. Mus. Inv. 26832*
FO: Gela
(Kampfszene)
 Haspels, ABL 88 f. 217, 33 Taf. 29, 5; TA ATTIKA, Veder Greco a Gela Ceramiche Attiche Figurate dal' Antica Colonia, 2004, 280 F 8.
- 186.** *Lekythos, Moskau, Pushkin Mus. Inv. II 1 b 64*
FO: Italien; H: 31,5 cm
(Kampfszene)
 Beazley, Paralipomena 218; N. A. Sidorova (Hrsg.), Antique Painted Pottery in the Pushkin State Museum of Fine Art, Moskow, Kat. (1985) 15 Nr. 30 Taf. 57. 58; CVA Moscow Pushkin Museum (1) Taf. 33, 1-2.
- 187.** *Lekythos, St. Petersburg, Eremitage Mus. Inv. b 4485*
H: 35,3 cm
(Kampfszene)
 K. Gorbunova, Chernofigurnie atticheskie vasi v Ermitazhe, Kat. (1983) 141 Nr. 110 mit Abb.
- 188.** *Lekythos, St. Petersburg, Eremitage Mus. Inv. b 4482*
H: 34 cm
(Kampfszene)
 Beazley, Paralipomena 218; Gorbunova a. O. 140 Nr. 109 mit Abb.

- 189.** *Halsamphora, Mannheim, Reiss-Mus. Inv. CG 218*
H: 22,7 cm
(A: Kampfszene; B: Frau zwischen Kriegern)
 CVA Mannheim (1) Taf. 13, 3-4. 16, 8.
- 190.** *Lekythos, Erbach, Gräfliche Slg. Inv. 17*
H: 24 cm
(Kampfszene)
 V. Heenes, Die Vasen der Sammlung des Grafen Franz I. von Erbach, in: *Peleus* 3 (1998) 55 Nr. 17 Taf. 6, 1-3.
- 191.** *Halsamphora, Paris, Louvre Inv. CP 10610*
(A: Kampfszene; B: Reiter)
 ABV 478, 2; Beazley, *Paralipomena* 217.
- 192.** *Lekythos, Neapel, NM Inv. 81191*
FO: Ruvo
(Kampfszene)
 Haspels, ABL 50; ABV 380, 286. 700.
- 193.** *Halsamphora, Biltmore, Slg. N. C. Beecher*
FO: Capua
(A, B: Kampfszene)
 ABV 700.
- 194.** *Lekythos, Paris, Kunsthandel*
FO: Sizilien; H: 26 cm
(Kampfszene mit Viergespann)
 Haspels, ABL 217, 37; *Antiquités Égyptiennes Grecques et Romaines. Collections* J.-P. Lambros, D 'Athenes et G. Dattari du Caire Kat. (1912) 8 Nr. 35 Taf. 7.
- 195.** *Lekythos, Basel, Kunsthandel*
H: 30,8 cm
(Kampfszene mit Viergespann)
 Haspels, ABL 217, 37; *Das Tier in der Antike*, Kat. (1974) Nr. 232 Taf. 39; MuM Auktion, Basel 56 (1980) 39 Nr. 86 Taf. 34.
- 196.** *Lekythos, Berkeley, Univ. of California, L. H. Lowie Mus. Inv. 8. 16*
FO: Eretria; H: 35,7 cm
(Kampfszene mit Viergespann)
 Haspels, ABL 217, 36; CVA Berkeley (1) Taf. 27, 1. 28, 1 a-b; J. Anderson - K. West (Hrsg.) *Poseidon's Realm*. Crocker Art Mus. Sacramento, Kat. (1982) 58 f. Nr. 47 mit Abb.

- 197.** *Lekythos, Neapel, Capodimonte Mus. Inv. 965*
(Kampfszene mit Viergespann)
 Beazley, Paralipomena 218.
- 198.** *Lekanis, Paris, Bibl. Nat.*
(Kampfszene mit Viergespann)
 Haspels, ABL 218, 59.
- 199.** *Lekanis, Paris, Bibl. Nat.*
(Kampfszene mit Viergespann)
 Haspels, ABL 218, 58; CVA Bibl. Nat. (2) III H e Taf. 82, 15. 16. 21. 22; 83, 8. 9. 24.
- 200.** *Lekythos, Syrakus, Arch. Reg. Mus. Inv. 19899*
FO: Gela
(Kampfszene mit Viergespann)
 Haspels, ABL 218, 41.
- 201.** *Halsamphora, Amsterdam, Kunsthandel*
H: 21 cm
(A: Amazonomachie; B: Kampfszene)
 Jacques Schulman Kat. List 237 (1988) 8 Nr. 15 mit Abb.
- 202.** *Lekythosfrgte., Adria, Museo Civico Inv. I.G. 22665, 22842, 22904*
FO: Adria
(Amazonomachie)
 Bothmer, Amazons 90 Nr. 208; CVA Adria (2) Taf. 22, 1.
- 203.** *Lekythos, Piräus Mus. o. Inv.*
(Amazonomachie auf Viergespann)
 Haspels, ABL 218, 52; Bothmer, Amazons 107 Nr. 186.
- 204.** *Halsamphorafrgte., Athen, Akr. Mus. Inv. A-P 1855, 2021, 2500, 2072, 2110, 2048, 2054, 1526, 2070, 1899*
FO: Athen, Akropolis
(Amazonomachie auf Viergespann)
 C. Roebuck, Hesperia 9, 1940, 176 Nr. 62 Abb. 19, 62 a-b.
- 205.** *Lekythos, London, Kunsthandel*
(Berittene Amazonen)
 Sotheby's, Sale Catalogue 01.07.1969 Nr. 99 mit Abb.; M. B. Moore, Horses on Black-Figured Greek Vases of the Archaik Period: ca 620-480 (1971) 129 Nr. A 909 Taf. 66, 3.

206. *Pyxisfrgt., Athen, Agora Mus. Inv. P 4684*

FO: Athen, Agora
(*Amazonomachie*)

Bothmer, Amazons 83 Nr. 135 Taf. 57, 2; Agora XXIII 255 Nr. 1278 Taf. 90.

207. *Halsamphora, Athen, NM Inv. 14459*

H: 30 cm

(*A: Amazonen; B: Bergung einer gefallene Amazone*)

Haspels, ABL 219, 72; S. B. Luce, AJA 20, 1916 451 f. Abb. 9-10; Bothmer, Amazons 93 Nr. 63. 96 Nr. 27; LIMC, Amazones 631 Nr. 731.

208. *Lekythos, London, BM Inv. B 657*

FO: Gela; H: 33,5 cm

(*Bewaffnung*)

Haspels, ABL 217, 22; Walters, Kat. BM II 294.

209. *Lekythos, Warschau, Nat. Mus. Inv. 198500*

(*Bewaffnung*)

Beazley, Paralipomena 218; CVA Warschau Nat. Mus. (1) III H Taf. 29, 1-3. 30, 1.

210 *Halsamphora, Aberdeen, Marischal Museum Inv. 64005*

(*A: Bewaffnung; B: Kriegerabschied*)

CVA Aberdeen Marischal Museum collection Taf. 13,4-6; 14,3-4

211. *Halsamphora, Frankfurt, Privat*

(*A: Kriegerabschied; B: Bewaffnung*)

Beazley, Paralipomena 218.

212. *Halsamphora, London, BM Inv. B 189*

FO: Süditalien; H: 28 cm

(*A, B: Bewaffnung*)

J. D. Beazley, BSR 11, 1929, 11 Nr. 1; Haspels, ABL 219, 63; S. B. Luce, AJA 20, 1916, 454 Abb. 12; CVA London BM (3) III H e Taf. 45, 7 a-b.

213. *Frgt., Cyrene, Mus. Inv. 414. 4*

FO: Cyrene

(*Bewaffnung*)

M. B. Moore (Hrsg.), The Extramural Sanctuary of Demeter and Persephone at Cyrene, Libya, Final Reports III (1987) 40 Nr. 267 Taf. 43.

214. *Lekythos, Tarent, Arch. Nat. Mus. Inv. 4428*

FO: Tarent; H: 29,6 cm

(*Kriegeraufbruch*)

Haspels, ABL 218, 39; G. Andreassi u. a. (Hrsg.), Catalogo del Museo Nazionale Archeologico di Taranto I 3 (1994) 154 Nr. 10. 1 mit Abb.

- 215.** *Halsamphora, Manchester, City Art Gallery und Mus. Inv. IIIH49*
 (A, B: Krieger)
 ABV 477.
- 216.** *Lekythos, London, BM Inv. B 574*
 FO: Nola; H: 29,8 cm
 (Krieger)
 Haspels, ABL 216, 9; Walters, Kat. BM II 261.
- 217.** *Lekythos, Neapel, NM o. Inv.*
 (Krieger mit Pferd)
 Haspels, ABL 218, 43; Moore a. O. 130 Nr. A 914 Taf. 66, 4.
- 218.** *Lekythos, Cleveland, Mus. of Art Inv. 29. 135*
 H: 32,6 cm
 (Reiter zwischen Hoplitzen)
 CVA Cleveland (1) Taf. 19, 1-3.
- 219.** *Lekythos, Athen, Kerameikos Inv. KER 21072-21074*
 FO: Kerameikos; H: 27,5 cm
 (Kriegerabschied)
 E. Kunze-Götte – K. Tancke, Kerameikos VII 2. Die Beigaben (1999) 13 Nr. 14 Taf. 8, 4-6.
- 220.** *Lekythos, (Ort unbekannt, ex Neapel, Hamilton Slg.)*
 (Kriegerabschied)
 ABV 477.
- 221.** *Lekythos, Neapel, NM Inv. SA 121*
 (Reiter)
 Haspels, ABL 218, 43
- 222.** *Lekythosfrgt., Adria, Museo Civico Inv. I. G. 22782*
 FO: Adria
 (Reiter, Krieger)
 CVA Adria (2) Taf. 50, 1.
- 223.** *Oinochoenfrgt., Athen, Agora Mus. Inv. P 26953*
 FO: Athen, Agora
 (Reiter, Mann)
 Beazley, Paralipomena 219; Agora XXIII 190 Nr. 685 Taf. 66.
- 224.** *Lekythosfrgt., Athen, Agora Mus. Inv. P 19748*
 FO: Athen, Agora
 (Jüngling, Pferd)
 ABV 477, 8; Beazley, Addenda² 120; Agora XXIII 214 Nr. 884 Taf. 80.

- 225.** *Lekythosfrgt., Mainz, Röm.-Germanisches Zentralmus. Inv. 39588*
 (Krieger)
 CVA Mainz, RGZM (1) Taf. 30, 5.
- 226.** *Lekythosfrgt., Adria, Museo Civico*
 FO: Adria
 (Krieger)
 CVA Adria (2) Taf. 22, 2.
- 227.** *Lekythosfrgt., Athen, Agora Mus. Inv. P 24743*
 FO: Athen, Agora
 (Krieger)
 Beazley, Paralipomena 219; Beazley, Addenda² 121; Agora XXIII 214 Nr. 886 Taf. 80.
- 228.** *Lekythosfrgt., Basel, Slg. Cahn Inv. HC 908*
 (Jüngling, Mann)
 B. Kreuzer, Frühe Zeichner 1500-500 vor Chr., Ägyptische, griechische und etruskische Vasenfragmente der Sammlung H. A. Cahn Basel (1992) 114 Nr. 121 mit Abb.
- 229.** *Lekythosfrgt., Eleusis, Arch. Mus. Inv. 340*
 FO: Eleusis
 (Jüngling)
 Beazley, Paralipomena 219.
- 230.** *Lekanisfrgt., Istanbul, Arch. Mus. Inv. A 15. 1118*
 FO: Xanthos
 (Aufbruch eines Viergespanns)
 H. Metzger, FdXanthos IV (1972) 124 Nr. 244 Taf. 58; A. Lioutas, Attische schwarzfigurige Lekanai und Lekanides (1987) 67 Nr. D 86 Taf. 32, 1.
- 231.** *Halsamphora, Athen, Agora Mus. Inv. P 13013*
 FO: Athen, Agora; H: 22,2 cm
 (A: Aufbruch eines Viergespanns; B: Kriegerabschied)
 T. L. Shear, Hesperia 8, 1939, 232 Abb. 29; Agora XXIII 129 Nr. 215 Taf. 25.
- 232.** *Lekythos, Athen, NM Inv. 12482*
 H: 32 cm
 (Aufbruch eines Viergespanns)
 Haspels, ABL 50; W. Wrede, AM 41, 1916, 230 Nr. 127; Nicole 184 Nr. 934; I. Θρεψιάδης, AEphem 1933, 130 Abb. 7.

233. Lekythos, Missouri, Univ. Inv. 67.47*H: 31,8 cm**(Aufbruch eines Viergespanns)*

Muse, Annual of the Museum of Art and Archeology. Univ. of Missouri-Columbia (1968) Nr. 47; CVA University of Missouri, Museum of Art and Archeology (1) Taf. 19,1-3, Fig 5,1.

234. Lekythos, Gela, Arch. Mus. o. Inv.*FO: Gela; H: 29,5 cm**(Aufbruch eines Viergespanns)*

Beazley, Paralipomena 217; AA 1954, 661 Abb.112; P. Orlandini, NSC 1956, 325 Nr. 13 Abb. 10; TA ATTIKA, Veder Greco a Gela Ceramiche Attiche Figurate dal' Antica Colonia, 2004, 283 F 15

235. Halsamphora, Neapel, NM Inv. Stg 123*(A: Aufbruch eines Viergespanns; B: Krieger mit Pferd)*

ABV 479, 2; Heydemann 123.

236. Halsamphora, Sarasota, J. und M. Ringling Mus. Inv. 1600. G4*H: 26,9 cm**(A: Aufbruch eines Viergespanns; B: Kriegerabschied)*

H. A. Shapiro, Greek Vases from Southern Collections. Kat. New Orleans Museum of Art (1981) 122 f. Nr. 48 mit Abb.

237. Lekythos Frgt. Erlangen, Antikensammlung. Inv. I 1195,19*(Aufbruch)*

CVA Erlangen, Antikensammlung der Fridrich-Alexander-Universität (2) Taf. 17, 10.

238. Lekanisdeckel Frgt. Erlangen, Antikensammlung. Inv. I 732 100a,100b*(Wagengespann)*

CVA Erlangen, Antikensammlung der Fridrich-Alexander-Universität (2) Taf. 25,3-4.

239. Halsamphora, Brüssel, Royaux d' Art et d' Histoire Mus. Inv. R 319*H: 15,5 cm**(A: Aufbruch eines Viergespanns; B: Kriegerabschied)*

ABV 479. 483, 2; CVA Brüssel (1) III H e Taf. 9, 4 a-b.

240. Halsamphorafrgt., Heidelberg, Ruprecht-Karls-Uni. Inv. 232 A*(Aufbruch eines Viergespanns)*

Beazley, Paralipomena 219; CVA Heidelberg (1) Taf. 37, 4.

241. Lekythos, Paris, Louvre Inv. CA 99*(Aufbruch eines Viergespanns)*

Haspels, ABL 50.

- 242.** *Lekythos, Catania, Museo Biscari Inv. 692*
H: 32,3 cm
(Viergespann in Vorderansicht)
 Haspels, ABL 218, 51; Libertini, Guido il Museo Biscari (1930) 160 Taf. 72.
- 243.** *Lekythos, Athen, NM Inv. 15114*
(Viergespann in Vorderansicht)
 J. D. Beazley, BSR 11, 1929, 12 Nr. 13; Haspels, ABL 216, 6.
- 244.** *Lekythos, Zürich, Kunsthandel*
H: 33,7 cm
(Viergespann in Vorderansicht)
 Arete, Galerie für antike Kunst. Griechische Schalen und Vasen, Liste 20 Nr. 18 mit Abb.
- 245.** *Halsamphora, Basel, Kunsthandel*
H: 38,5 cm
(A: Viergespann in Vorderansicht; B: Kriegerabschied)
 MuM Auktion Basel 34 (1967) 68 Nr. 136 Taf.; M. B. Moore, Horses on Black-Figured Greek Vases of the Archaik Period: ca 620-480 (1971) 130 f. Nr. A 920 Taf. 67, 2.
- 246.** *Lekythos, New York, MMA Inv. 22. 139. 3*
(Viergespann in Vorderansicht)
 Haspels, ABL 218, 40.
- 247.** *Halsamphora, Paris, Louvre Inv. F 384*
(A: Viergespann in Vorderansicht; B: Berittene)
 Haspels, ABL 219, 71.
- 248.** *Halsamphora, Detroit, Institute of Arts Inv. 63. 10*
(A: Viergespann in Vorderansicht; B: Berittene)
 Haspels, ABL 20, 80; ABV 478, 1.
- 249.** *Amphora, München, Staatl. Antikensammlungen Inv. 1612*
(A: Viergespann in Vorderansicht; B: Mänaden)
 CVA München 14 Taf. 33,4; 36,1-2.
- 250.** *Lekythos, Basel, Kunsthandel*
H: 35,7 cm
(Schwarzer Körper)
 MuM Auktion Basel 60 (1982) 16 Nr. 24 Taf.

X. ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

Die hier verwendenden Zitate antiker Literatur gelten die Verzeichnisse des Neuen Pauly Bd. 1 (1996). Zeitschriftenabkürzungen entsprechen dem Verzeichnis des Archäologischen Anzeigers (1997) 612-619.

Als zusätzliche Abkürzungen sind verwendet:

- Agora XXIII:** M. B. Moore – M. Z. Philippides, *The Athenian Agora XXIII Attik black-Figured Pottery* (1986)
- Albizzati (1924/39):** C. Albizzati, *Vasi antichi dipinti del Vaticano (1924-1939)*
- Beazley, RaccGugl:** J. D. Beazley – F. Magi, *Raccolta Benedetto Guglielmi nel Museo Gregoriano etrusco I* (1939)
- Beckel, Götterbeistand:** G. Beckel, *Götterbeistand in der Bildüberlieferung griechischer Heldensage* (1961)
- Boardman GP I:** J. Boardman, *Griechische Plastik. Die archaische Zeit* (1991³)
- Boardman SfVA:** J. Boardman, *Schwarzfigurige Vasen aus Athen* (1994⁴)
- Bothmer, Amazons:** D. von Bothmer, *Amazons in Greek Art* (1957)
- Bothmer, Amasis:** D. von Bothmer, *The Amasis Painter and his World* (1985)
- Brize, Geryoneis:** Ph. Brize, *Die Geryoneis des Stesichoros und die frühe griechische Kunst* (1980)
- Brommer I:** F. Brommer, *Herakles. Die zwölf Taten des Helden in antiker Kunst und Literatur* (1979)
- Brommer II:** F. Brommer, *Herakles II. Die unkanonischen Taten des Helden* (1984)
- Brommer, Theseus:** F. Brommer, *Theseus. Die Taten des griechischen Helden in der antiken Kunst und Literatur* (1982)
- Caskey /Beazley I (1931):** L. D. Caskey – J. D. Beazley, *Attic Vase Paintings I* (1931)
- Clairmont, Parisurteil:** Ch. Clairmont, *Das Parisurteil in der antiken Kunst* (1951)
- Collignon/Couve:** M. Collignon – L. Couve, *Catalogue des vases Peints du Musée National d` Athènes* (1902)
- Fehr, Gelage:** B. Fehr, *Orientalische und griechische Gelage* (1971)
- Felten, Unterweltdarstellungen:** W. Felten, *Attische Unterweltdarstellungen des VI. und V. Jh. v. Chr.* (1975)
- Fittschen, Sagendarstellungen:** K. Fittschen, *Untersuchungen zum Beginn der Sagendarstellungen bei den Griechen* (1969)
- Gerhard AV:** E. Gerhard *Auserlesene Vasenbilder I. II. III. IV* (1840/58)
- Graef/Langlotz I (1925):** B. Graef – E. Langlotz, *Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen I* (1925)

- Jüthner, Leibesübungen:** J. Jüthner, Die athletischen Leibesübungen der Griechen I (1965). II (1968)
- Haspels, ABL:** C. H. E. Haspels, Attic Black-Figured Lekythoi (1936)
- Kahil, Helene:** Kahil-Ghali, Les enlevements et le retour d' Helene (1955)
- Kron, Phylenheroen:** U. Kron, Die zehn attischen Phylenheroen. Geschichte, Mythos, Kult und Darstellungen. Mitt. DAI 5. Beih. (1976)
- Kunze, Schildbänder:** E. Kunze, Archaische Schildbänder. Ein Beitrag zur frühgriechischen Bildgeschichte und Sagenüberlieferung (1950)
- Kurtz, AWL:** D. C. Kurtz, Athenian white Lekythoi, Patterns and Painters (1975)
- Langlotz (1932):** E. Langlotz, Griechische Vasen im Martin von Wagner-Museum der Universität Würzburg (1932)
- LIMC, Achilleus:** LIMC I (1981) 1. 37-200, 2. Taf. 56-145 s. v. Achilleus (Kossatz-Deissman)
- LIMC, Amazones:** LIMC I (1981) 1. 586-653, 2. Taf. 440-526 s. v. Amazones (Devambeiz/Kaufmann-Samaras)
- LIMC, Gigantes:** LIMC
- LIMC, Helene:** LIMC IV (1988) 1. 498-563, 2. Taf. mmm-mmm s. v. Helene (Kahil/Icard)
- LIMC, Herakles:** LIMC V (1990) 1. 5-192, 2. Taf. 6-161 s. v. Herakles (Boardman/Brize/Felten/Kokkorou-Alewrass/Laurens/Palagia/Smallwood/Todisco/Woodford)
- LIMC, Cassandra I:** LIMC VII (1994) 1. 956-970, 2. Taf. 670-685 s. v. Cassandra I (Paoletti)
- LIMC, Kyknos I:** LIMC VII (1994) 1. 970-991. 2. Taf. 686-715 s.v. Kyknos I (Cambitoglou/Paspalas)
- Mingazzini (1930):** P. Mingazzini, Vasi della collezione Castelani (1930)
- Neumann, Gesten:** G. Neumann, Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst (1965)
- Pottier, Vases Louvre:** E. Pottier, Vases antiques du Louvre I (1897). II (1901). III (1922)
- Rumpf, Chalk. Vasen:** A. Rumpf, Chalkidische Vasen (1927)
- RVAp II:** A. D. Trendall/A. Cambitoglou, The red-figured Vases of Apulia (1982)
- Shapiro, Art and Cults:** H. A. Shapiro, Art and Cult under the Tyrants in Athens (1989)
- Simon (1981):** E. Simon, Die griechischen Vasen (1981²)
- Schefold SB:** K. Shefold, Götter- und Heldensagen der Griechen in der (I) Früh- und Hocharchaischen Kunst (1993), (II) spätarchaischen Kunst (1978)
- Schiffler (1976):** B. Schiffler, Die Typologie des Kentauren in der antiken Kunst (1976)
- Tiverios, Lydos:** M. Τιβέριος, Ο ΛΥΔΟΣ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ (1976)

Trendall (1991): A. D. Trendall, Rotfigurige Vasen aus Unteritalien und Sizilien (1991)

Vian (1951): F. Vian, Répertoire des Gigantomachies Figurées dans L'Art Grec et Romain (1951)

VL³: F. Brommer, Vasenlisten zur griechischen Heldensagen (1973³)

Walters, Kat. BM: H. B. Walters, Catalogue of the Greek and Etruscan Vases in the British Museum I, I (1925). I, II(1912). II (1893). III (1896). IV (1896).

Zanker, Hermesgestalt: P. Zanker, Wandel des Hermesgestalt in der attischen Vasenmalerei (1965)

Zindel, Sagenversionen: Ch. Zindel, Drei vorhomerische Sagenversionen in der griechischen Kunst (1974)

Lebenslauf

Am 13. Mai 1960 wurde ich, Vassilios Stoupas, als Sohn der Eheleute Christos und Maria Stoupas, geb. Kaloeida in Kokkinopilos (Griechenland) geboren. Von 1966 bis 1971 besuchte ich dort die Grundschule. Anschließend wechselte ich zum zweiten Knaben-Gymnasium (später Lyzeum) in Katerini, wo ich im Jahre 1977 die Allgemeine Hochschulreife erlangte.

Nach meinem Wehrdienst im Jahre 1981 besuchte ich die Ausbildungsschule in Buchführung „Protagoras“ in Katerini, wo ich zwei Jahre später meine Ausbildung abgeschlossen habe. Weiterhin war ich in verschiedenen Betrieben in Griechenland als Buchführungsangestellter tätig.

Zum Sommersemester 1990 habe ich das Studium an der WWU Münster aufgenommen. Zuerst besuchte ich den Sprachkurs, um die Kenntnisse der deutschen Sprache zu verbessern und anschließend im Wintersemester 1990/1991 begann ich das Studium mit den Fächern Klassische Archäologie, Alte Geschichte und Ur- und Frühgeschichte.

Während des Studiums besuchte ich Seminare und Vorlesungen folgender Professoren und Dozenten: Arndt, Brandenburg, Capelle, Dietz, Drexhage, Fuchs, Funke, Jockenhövel, Pekáry, Schneider, Stähler, Stichel, Wiegartz.

Einzelne Städtereisen dienten dem Besuch archäologischer Grabungsstätten und Museumssammlungen in Griechenland und Italien. Weiterhin habe ich an der russisch-deutschen Ausgrabung auf der Taman-Halbinsel am Schwarzen Meer (Sommer 2000) teilgenommen.

B

Der Edinburgh-Maler.

Zur Ikonographie und Bildkomposition eines spätschwarzfigurigen

Vasenmalers

Tafelband

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades

der

Philosophischen Fakultät

der

Westfälischen Wilhelms-Universität

zu

Münster (Westf.)

vorgelegt von

Vassilios Stoupas

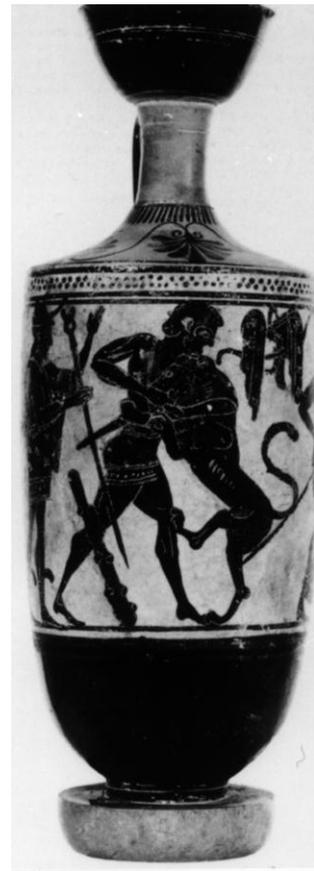
aus Kokkinopilos (Griechenland)

2003

Tafel 1



1 Lek. Basel BS 1921.337



2 Lek. Palermo 1884



3 Lek. Athen Slg. Goulandris 2



4 Lek. New York Slg. C. Bastis



5 Lek. New York Kunsthandel



A

6 HA Paris Kunsthandel



A

8 HA New York 21.88.92

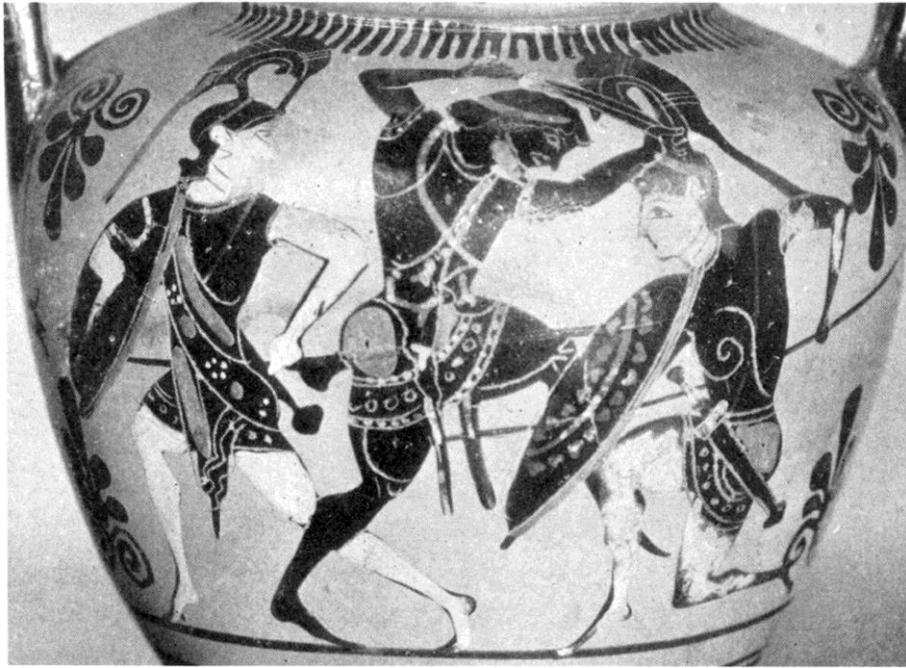


B



A

9 HA Louvre S 2912



A 10 HA New York, Slg. Gallatin



11 Lekanisdeckel Regio



13 Lek. Policoro



14 Lek. Frgt. Eretria



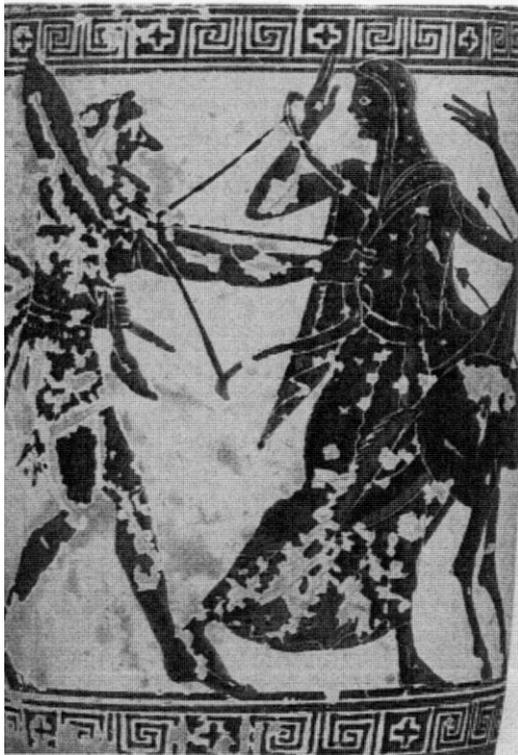
16 Lek. Basel, Kunsthandel



A

18 HA Neapel 8111

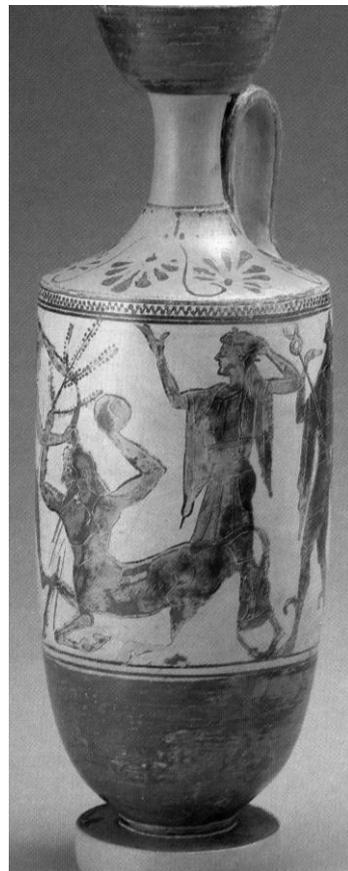
B



19 Lek. München 1905



19 Lek. München 1905



20 Lek. London Kunsthandel



21 Lek. Gela 125/B



21 Lek. Gela 125/B



A

22 HA Los Angeles 50.8.19

B



23 Lek. London 1923.4 - 20



24 Lek. Ostwestfalen Slg. D. J.



A

25 BA Neapel Stg. 267

B



26 Hydria Neapel 81102



27 Lek. Paris, Rodin 954



28 Lek. Frgt. Chalkis 562

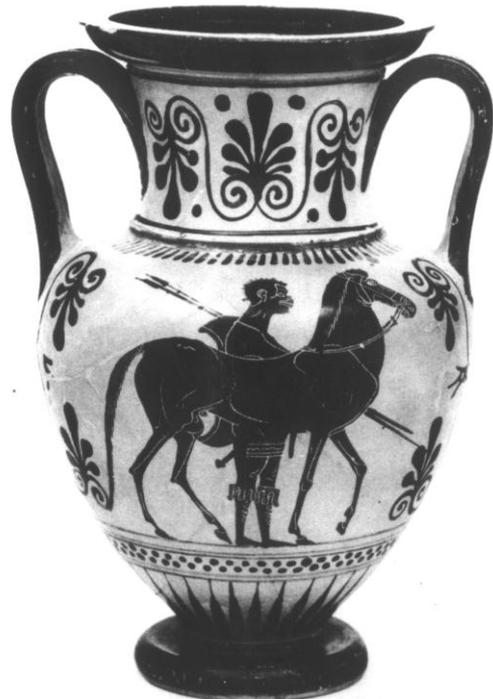


29 Lek. Essen RE 44



A

30 HA Basel Kunsthandel



B



31 Lek. San Antonio 86.134.152



32 Hydria Toledo 55.42



A

33 HA Vatikan 17790



34 Lek. Syrakus 21135

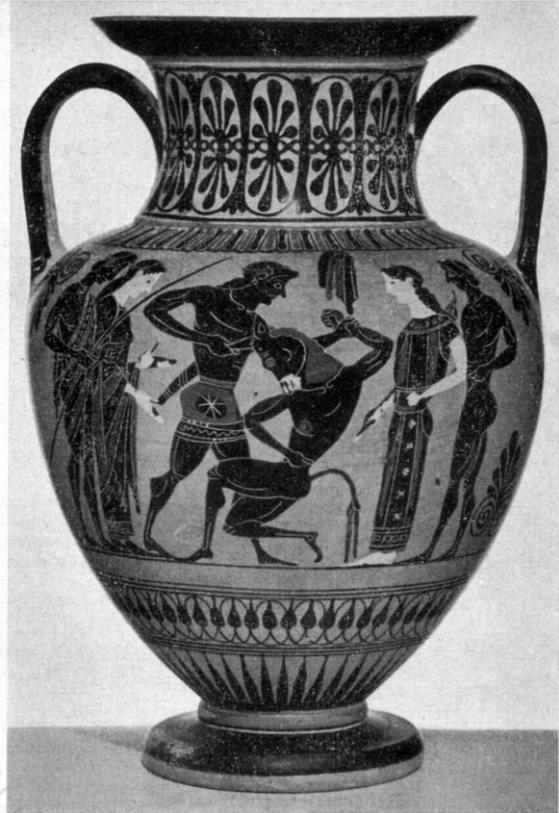


35 Lek. San Antonio 86.134.52

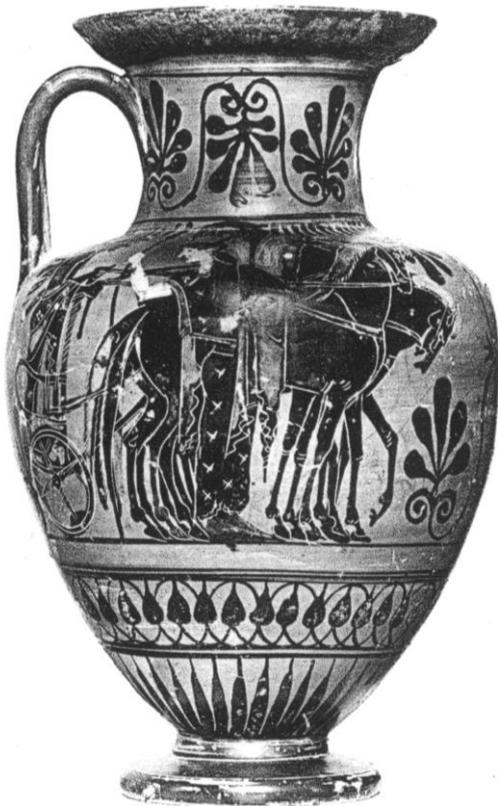


A

36 HA Basel Kunsthandel



B

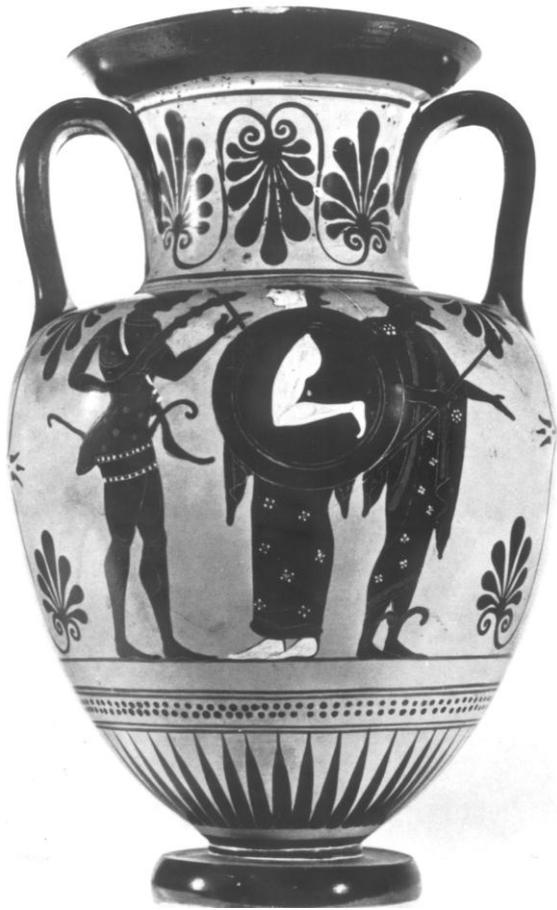


A

38 HA Vatikan 402.1



B



A

39 HA Schweiz Privatbesitz



B



A

40 HA Basel Kunsthandel



A

41 HA Erlangen, Antikenmuseum I 346

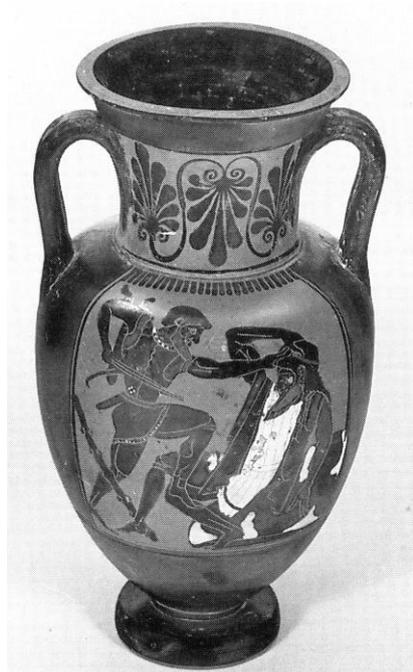
B



42 Lek. Neapel 164183 (SP 2079)



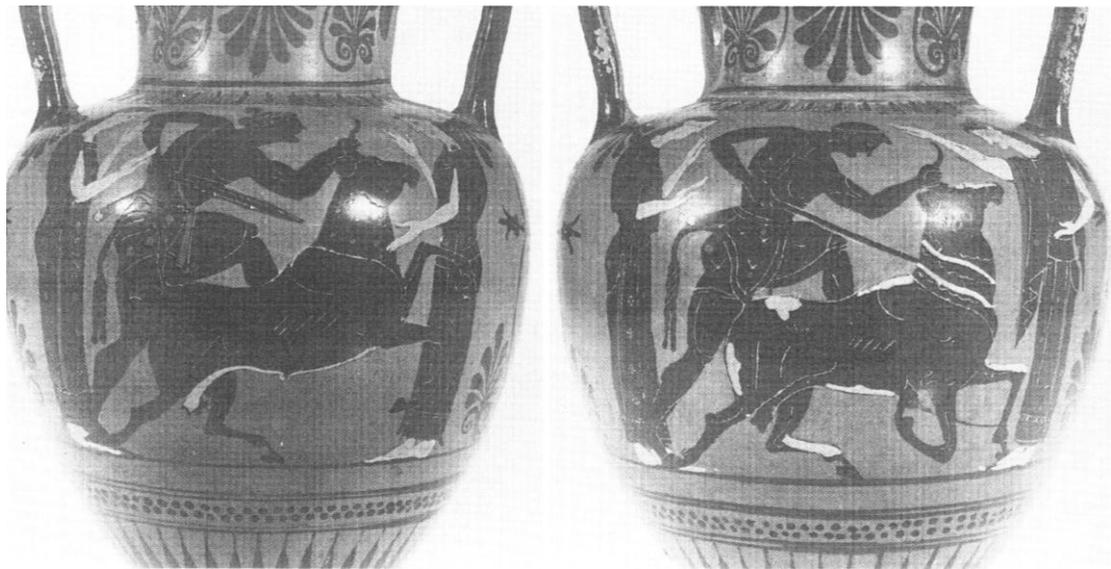
A 44 HA Paris CP 11017



A 46 HA London Kunsthandel



47 Lek. Athen 1124



A

48 HA Tasmanien GV 15

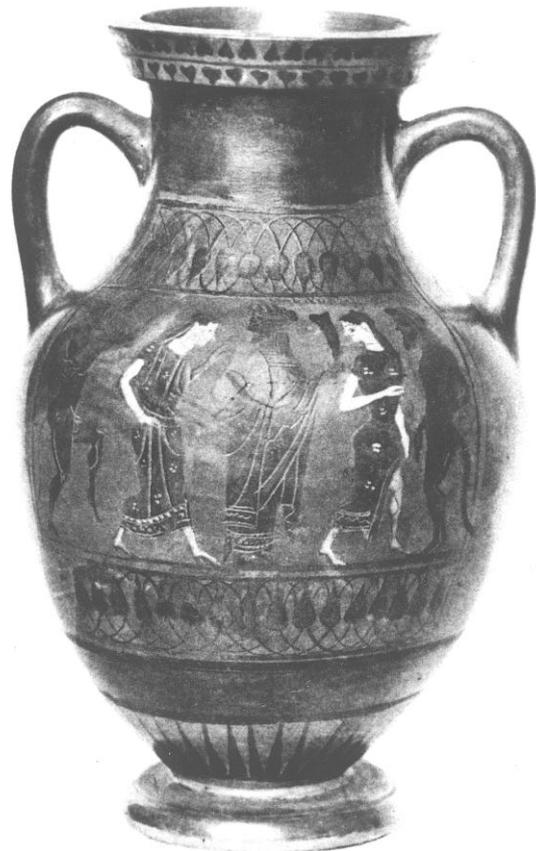
B



49 Lek. Syrakus 21153

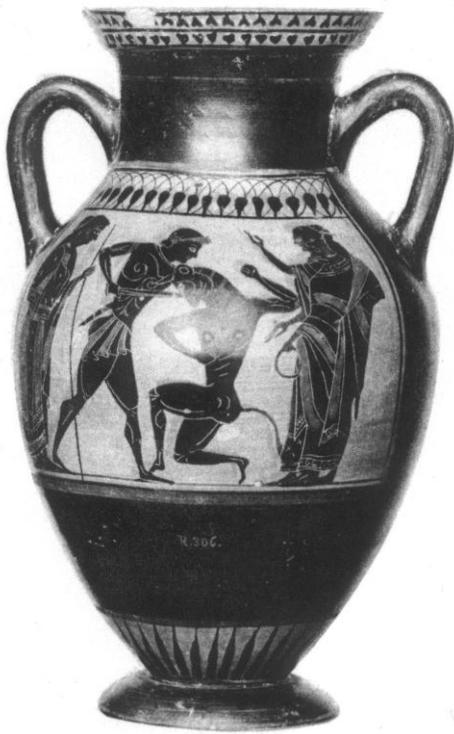


A

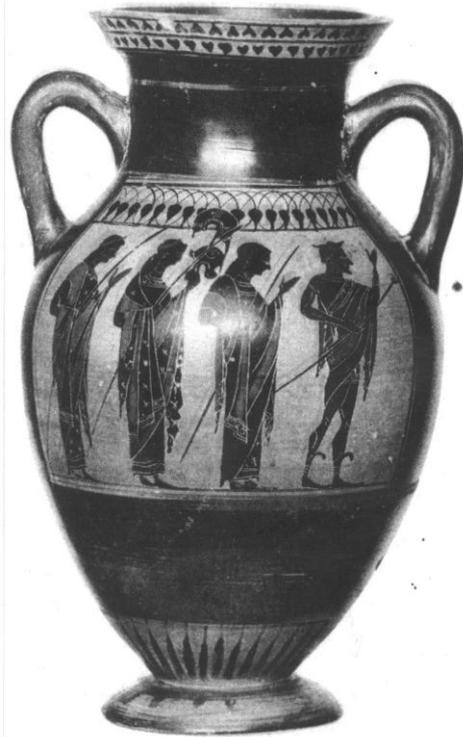


B

50 BA Paris 209



A

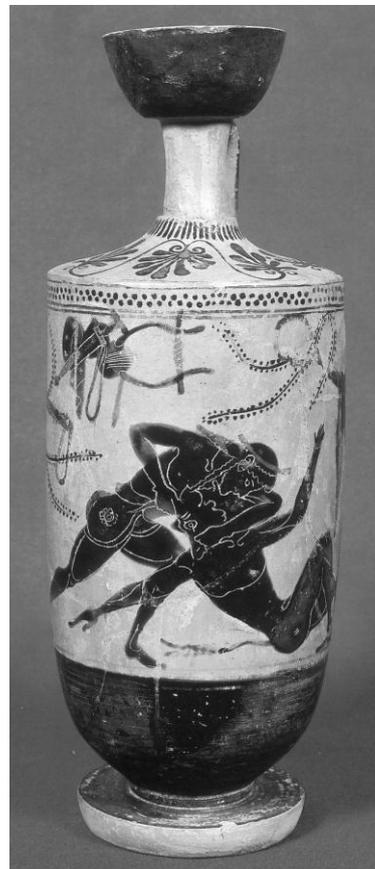


B

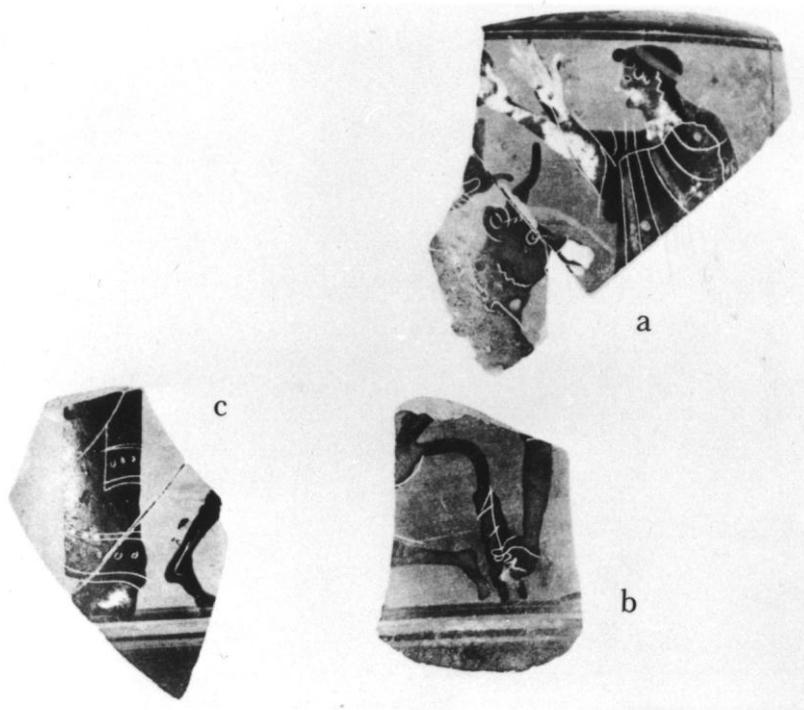
51 BA Brussel R 306



53 Lek. Würzburg L 368



54 Lek. Tarent 52160



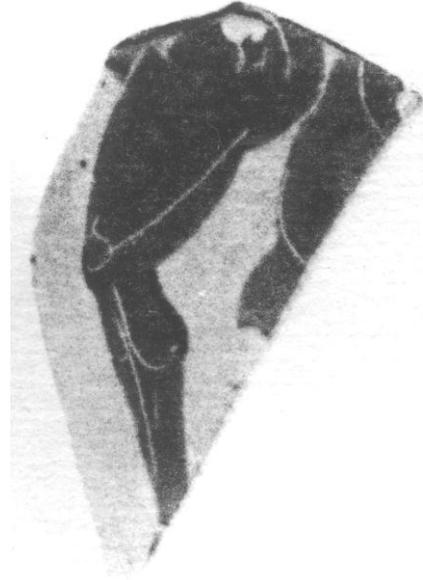
55 Lek.Frgte. Athen Agora P 24540



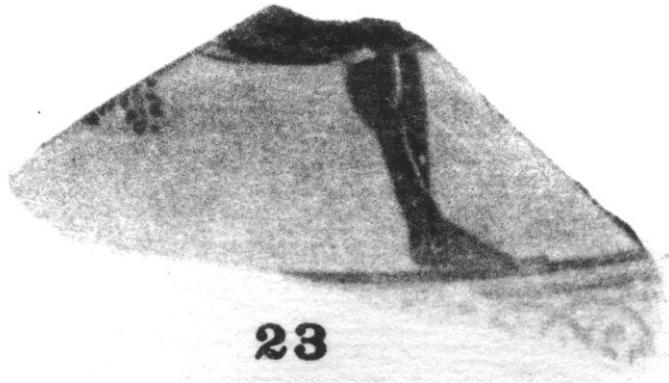
A

56 HA Austin 1980.32

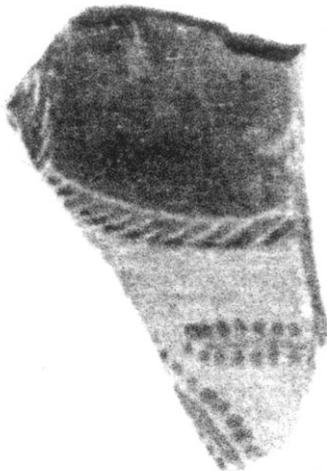
B



57 Lekanisdeckel Paris, Cab. Med.



57 Lekanisdeckel Paris, Cab. Med.



57 Lekanisdeckel Paris, Cab. Med.



58 Lek. Athen 550



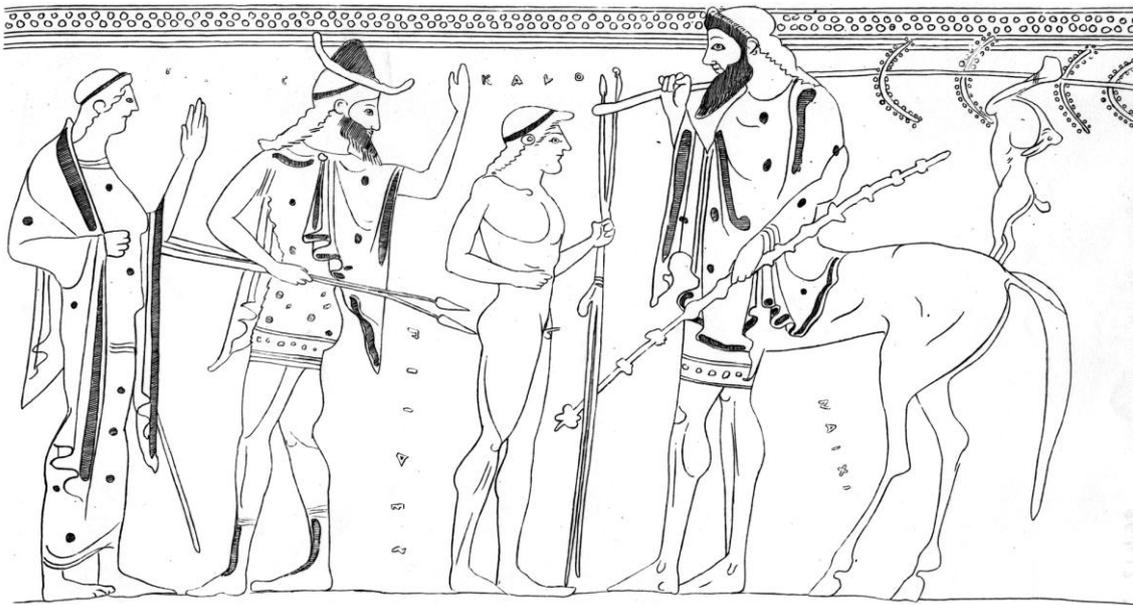
59 Lek. New York Kunsthandel



60 Lek. Eretria



61 Lekanisdeckelfrgte. Paris Cab, Med.



62 Lek. Syrakus 18418



A

63 BA Berlin F 1694

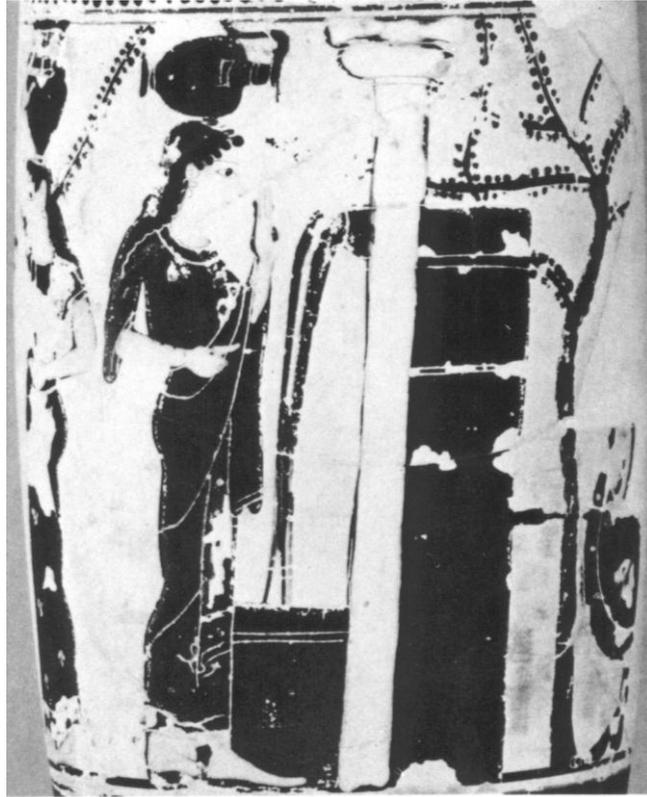


A

64 HA Vatikan G 25



B



65 Lek. Basel Z-369



66 Lek. London B 640



67 Lek. Deutschland Slg. Zimmermann



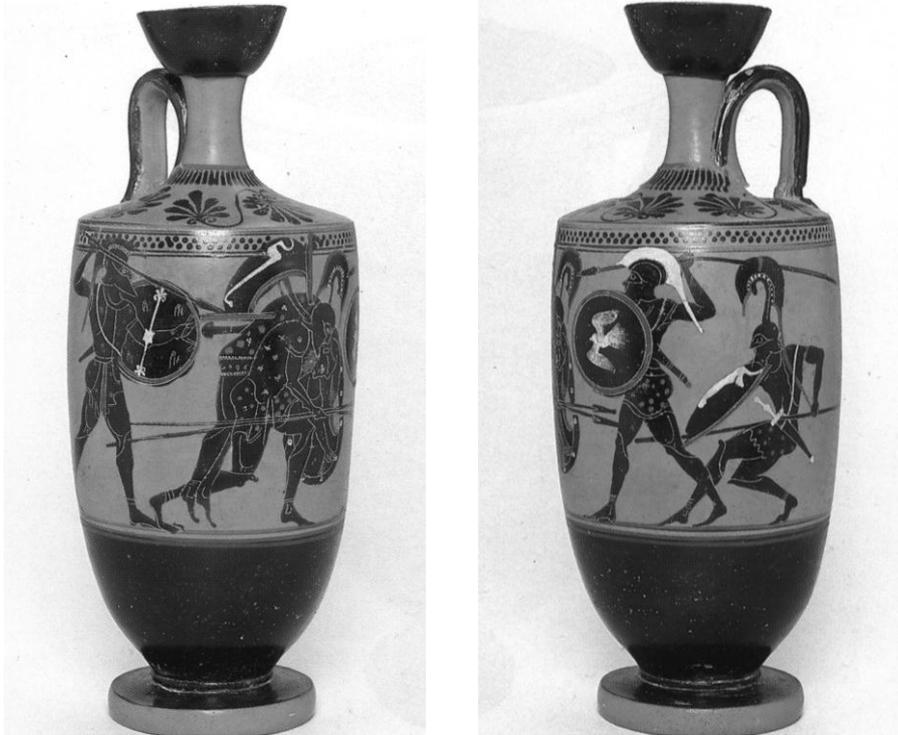
68 Lek. Boston 95.15



70 Lek. Edinburgh 1956.435



72 Lek. Athen 429



73 Lek. London Kunsthandel



74 Lek. Paris Louvre CA 545



75 Lek. Leiden



77 Lek. Frgt. Prag 22.85



76 Lek. Tarent 4574



78 Lek. Basel Kunsthandel



81 Lek. London BM 99.2-18.67



80 Lek. Gela N 31



83 Lek. Syrakus 19882



84 Lek. Athen 1130



85 Ständerfrgte. Athen Agora P 9977/P 3777



86 Lek. Tarent 4422



88 Pelike Gela



90 Pelike Rhodos 10775

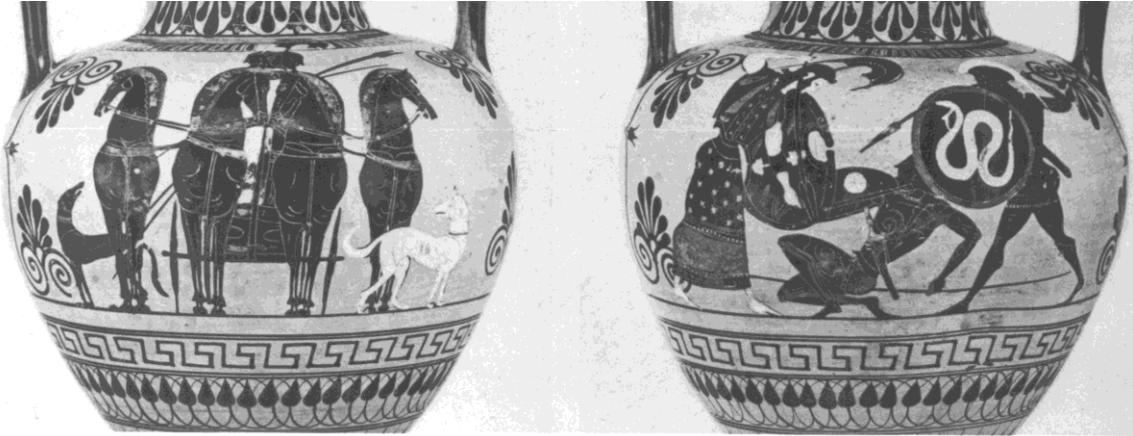


A

89 HA Vatikan G 31

B

Tafel 35



A

93 HA Würzburg L 195

B



94 Lek. New York Kunsthandel



A

95 BA Frankfurt VF 342



B



96 Lek. Palermo 140



LEKYTHOS LEOPARDI SEP. 25.

97 Lek. Syrakus 21154



A

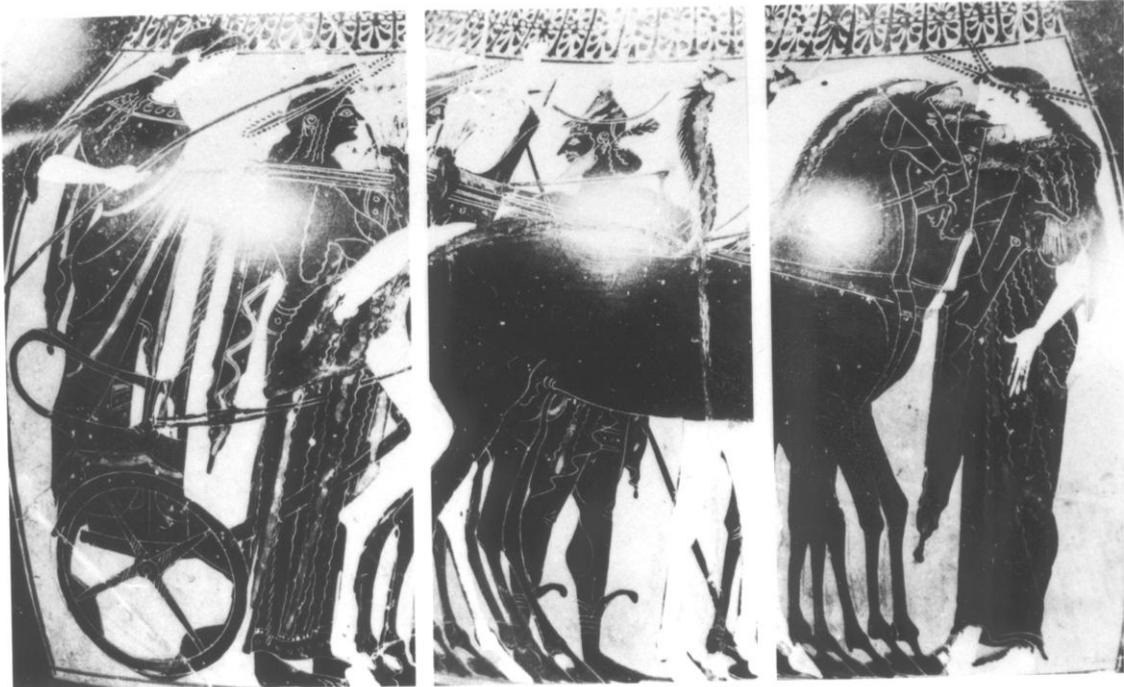


B

98 HA Havana 149

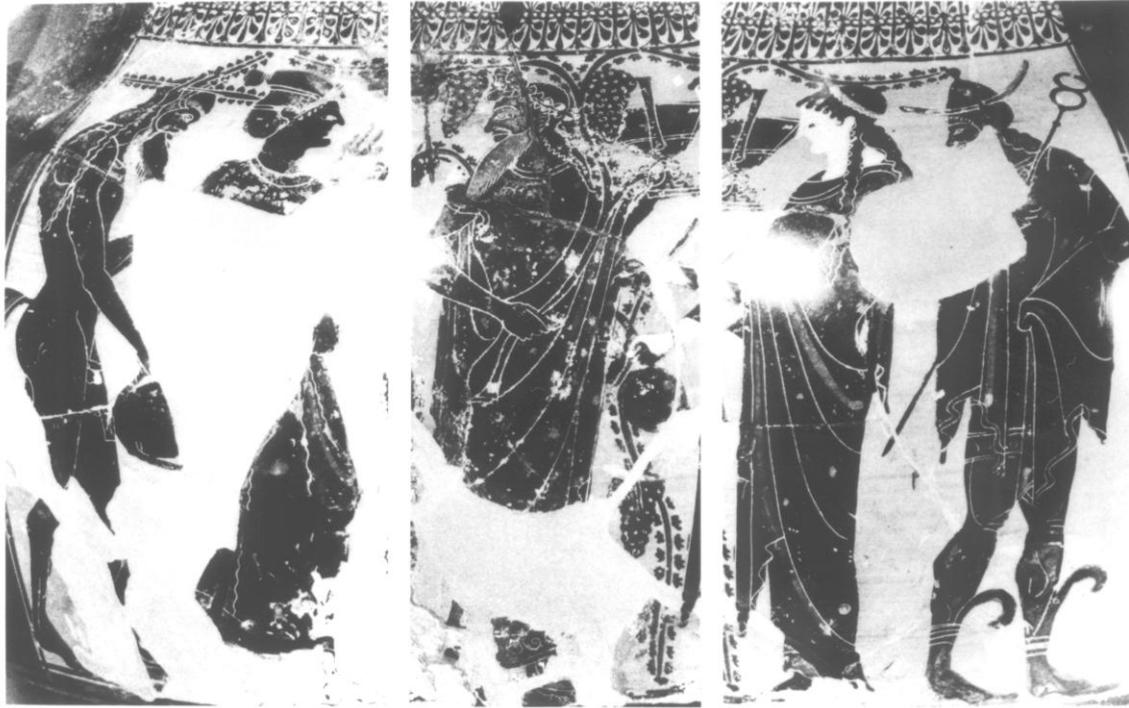


99 Lek. Edinburgh 1872.23.12



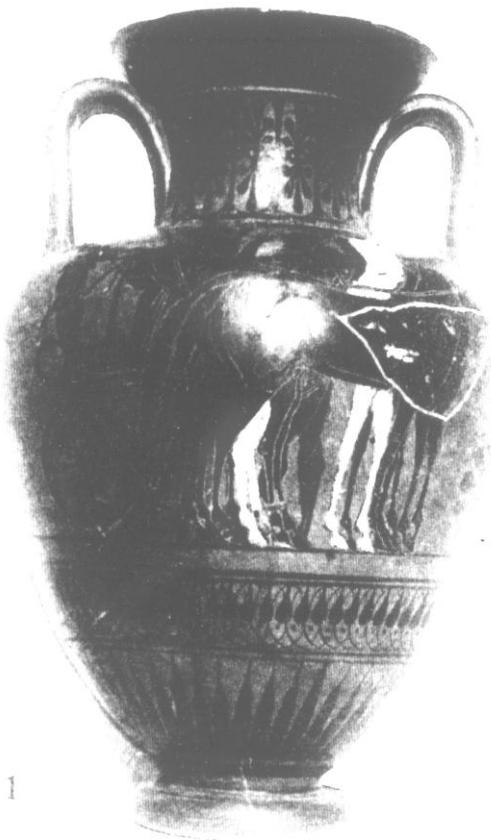
A

100 BA Agrigento 1531



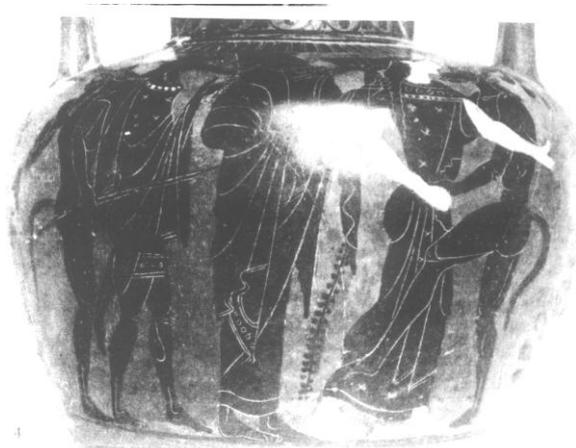
B

100 BA Agrigento 1531



1

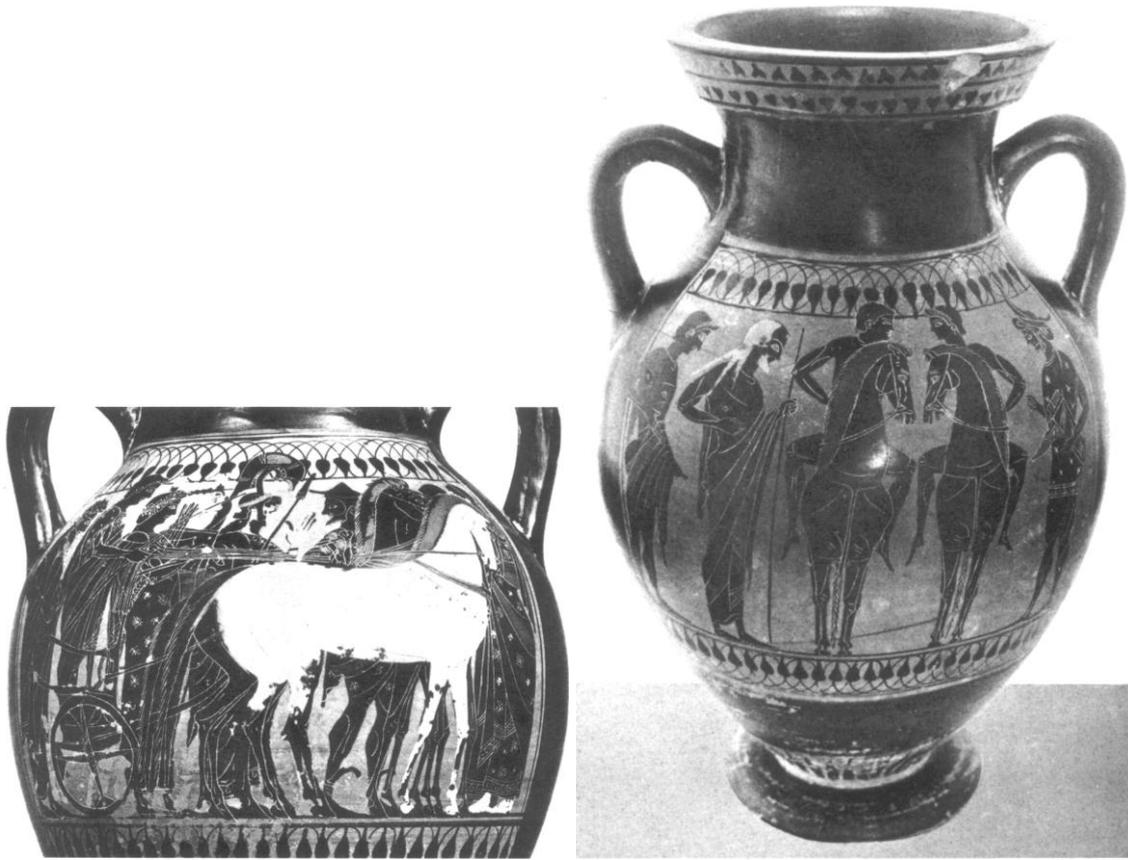
A



1

102 HA Rom M 474

B



A

103 BA Tarquinia RC 8262

B

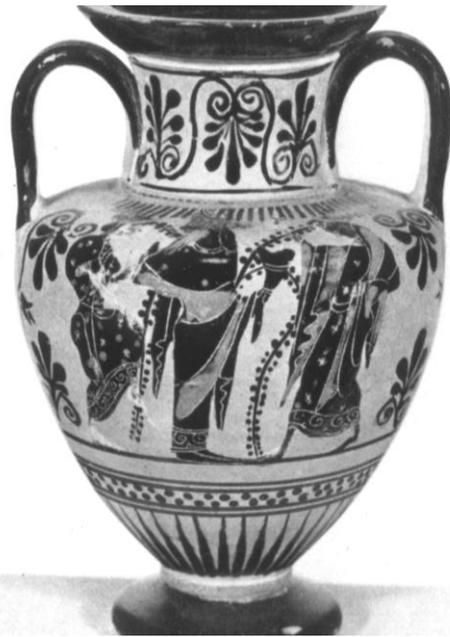


104 Lek. Frgte. Athen 2298



A

105 HA Luzern Kunsthandel



B



106 Lek. London Kunsthandel



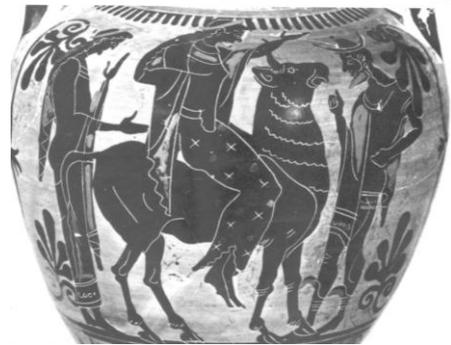
109 Alabastron Athen 3466



107 Lek. Nikosia C 14



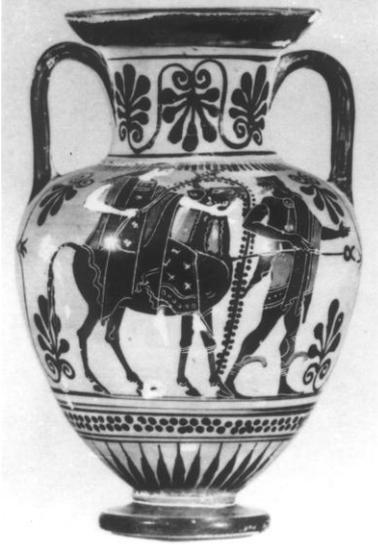
114 Lek. Canberra 65.16



116 HA Berlin 1881



115 Oinochoe Bologna PU 203



A

117 HA Boston 76. 42

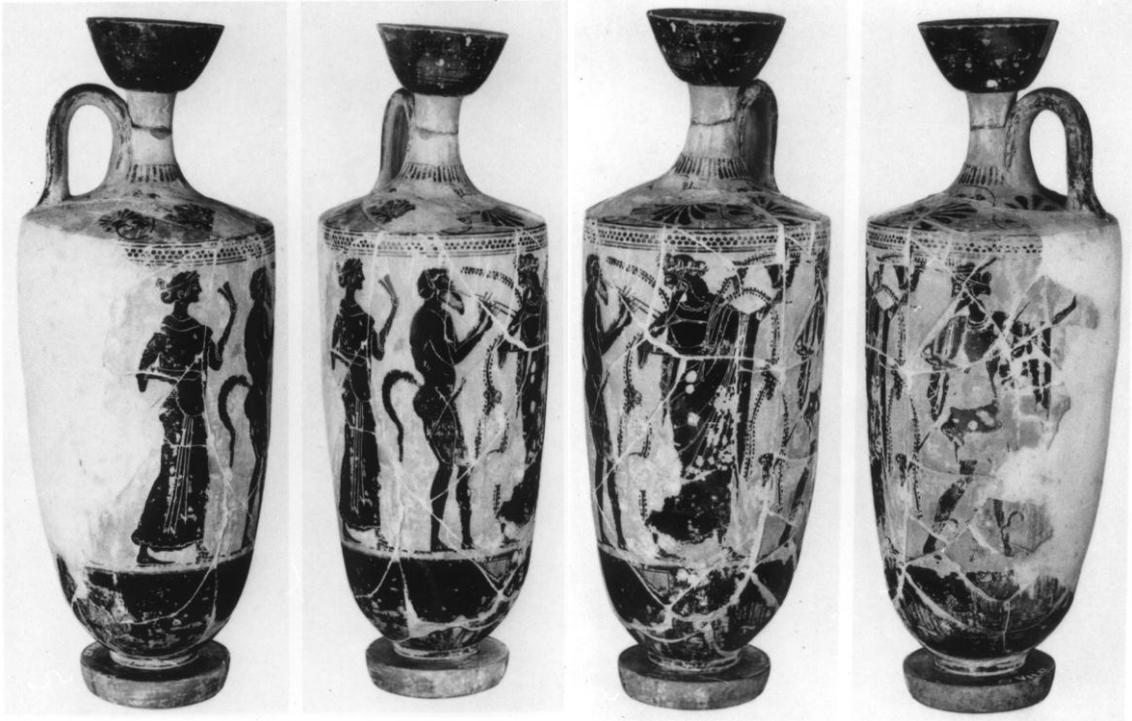


B

119 Olpe Paris F333



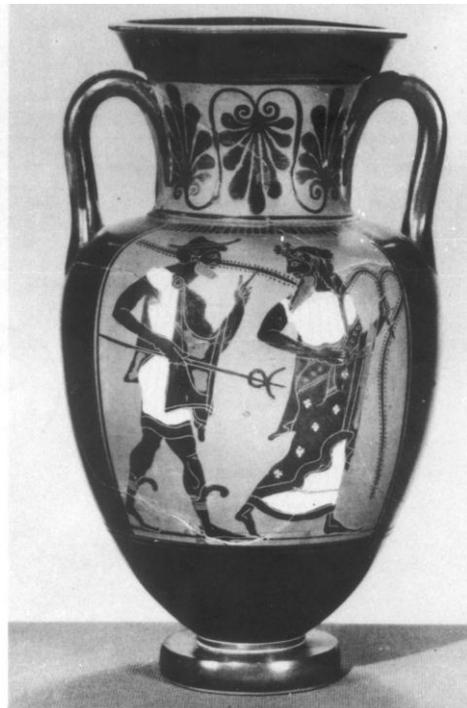
118 Lek. Providence 22. 216



120 Lek. Leiden VST 27



A



B

121 HA Schwerin 726



122 Lek. Oxford 1892.36



123 Lek. Karlsruhe B 30



A

124 BA Boston 89.256



B



125 Lek. Schweiz Privatbesitz



126 Lek. Agrigent S 14



128 Lek. Rhodos 13.230



129 Lek. Freiburg Kunsthandel



A



B

130 HA Gela V.N. 20



A 131 HA Karlsruhe B 757



133 Lek. Fiesole o. Inv.



133 Lek. Fiesole o. Inv.



134 Lek. Tarent 52161



135 Lek. Dublin 1917.36



A

136 HA Tarent 50291

B



137 Lek. New Haven 1913. 111



138 Lek. Athen 1134



140 Hydria Gotha 36



A 142 HA London WT 220



144 Lek. Athen o. Inv.



A

146 BA Würzburg 226



146 BA Würzburg 226

B



145 Lek. Berlin 1998



A

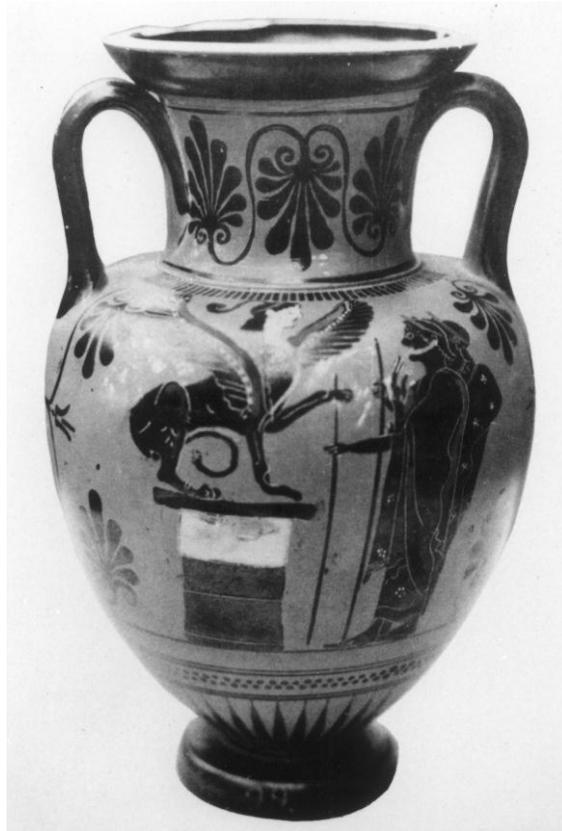
147 HA Gallatin



B



148 Lek. Tampa 86.44

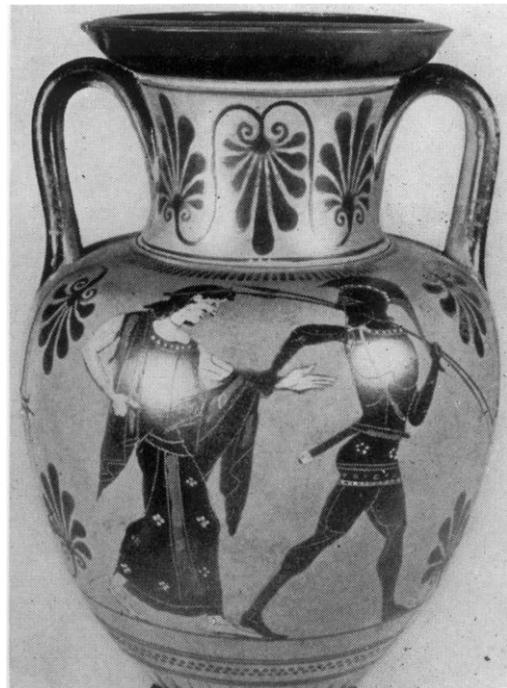


A 150 HA Voronèje BM 157

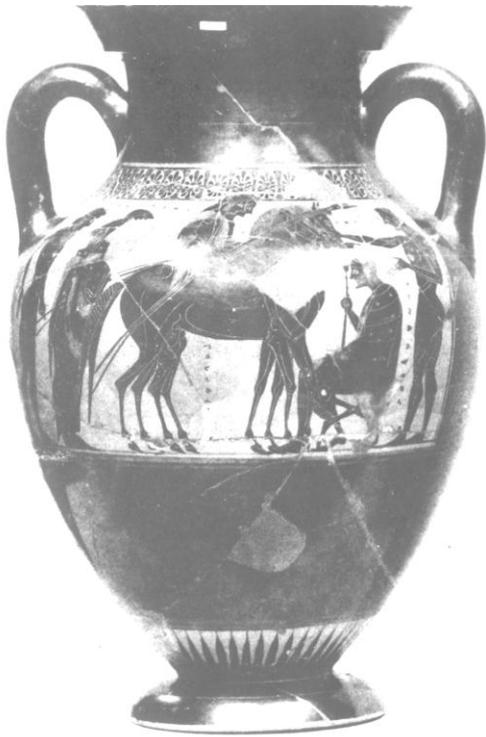


A

151 HA Beverley Hills o. Inv.



B



A

152 BA London BM B 170



B



153 Lek. Laon 37.892

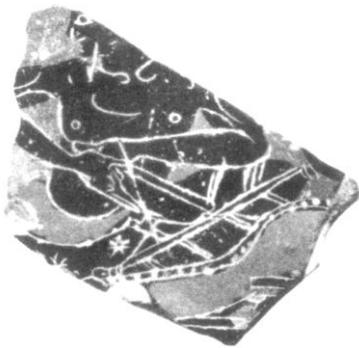


A

154 HA Paris Bibl. Nat. 224



B



155 Lek. Athen Akropolis 2296



158 Le. Neapel Capodimonte 972



157 Lek. Athen NM 19167



156 Lek. Wien 194



A



B

159 HA Altenburg 207



A

160 HA Berlin F 1843



A

161 HA Sèvres 56

B



163 Lek. Tarent 52232



A

164 BA Vatikan 373

B

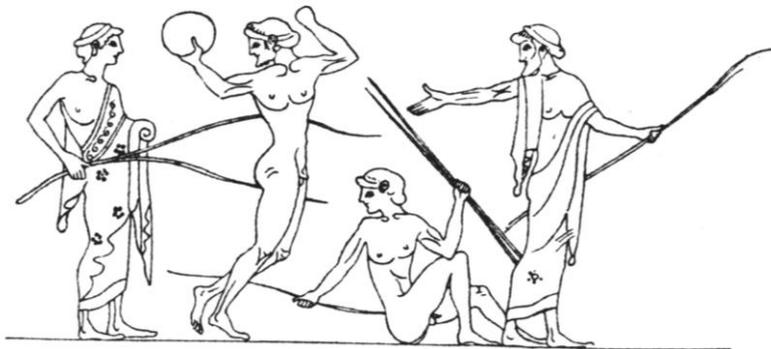


A

165 HA New York MMA 56.49.1



B



166 Lek. Montreal 25 cb 5



167 Lek. London BM B 576



168 Lek. London Kunsthandel



A 169 HA London BM B 188



171 Lek. Agrigent AG 22641



174 Hydria Fiesole o. Inv.



175 HA London BM B 146

B



176 Lek. Parma C 124



177 HA Frgt. Athen Agora P 7109



180 Lek. Oxford 1890. 27 (V 250)



181 Lek. Bonn 340



A



B

182 HA Warschau 147373



183 Olpe Tampa 86.40



185 Lek. Syrakus 26832



A

184 HA Berlin F 1879



B

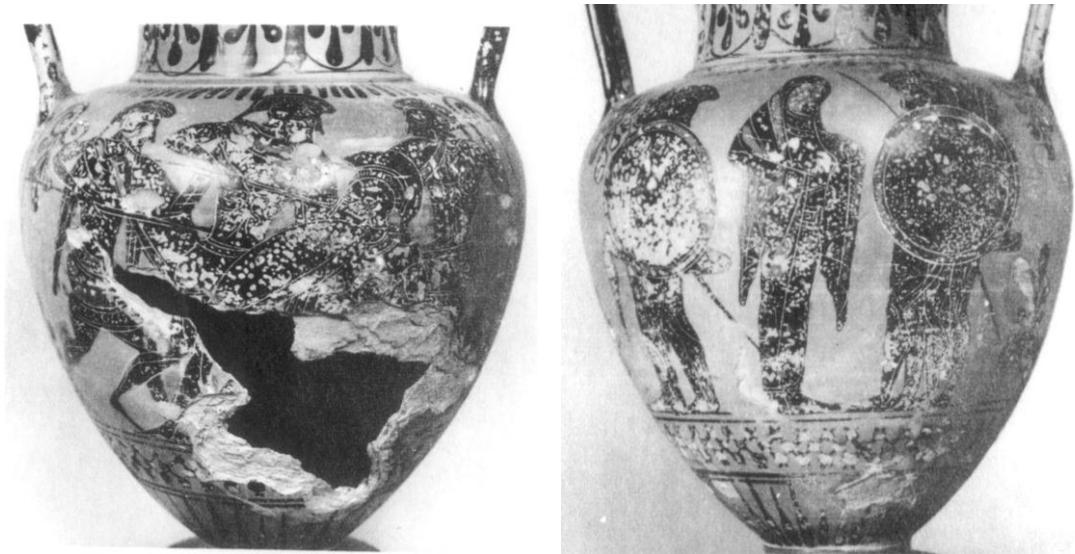


186 Lek. Moskau II 1 b 64



187 Lek. St. Petersburg b 4485

188 Lek. St. Petersburg b 4482



A

189 HA Mannheim CG 218

B



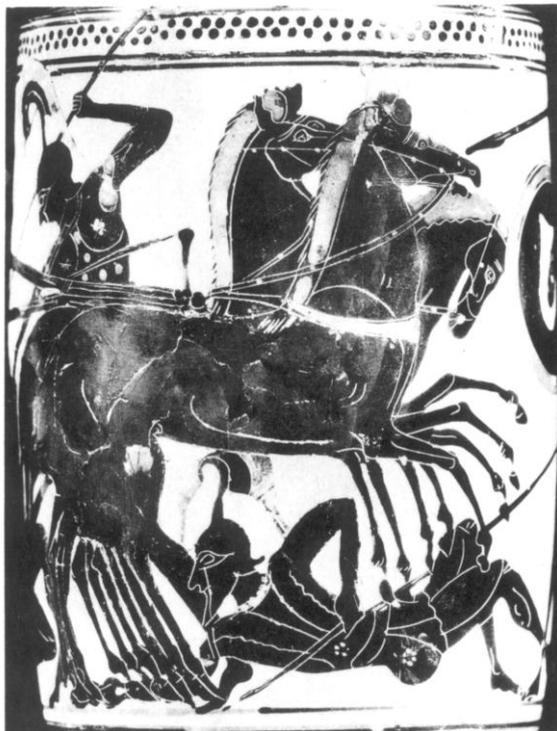
190 Lek. Erbach 17



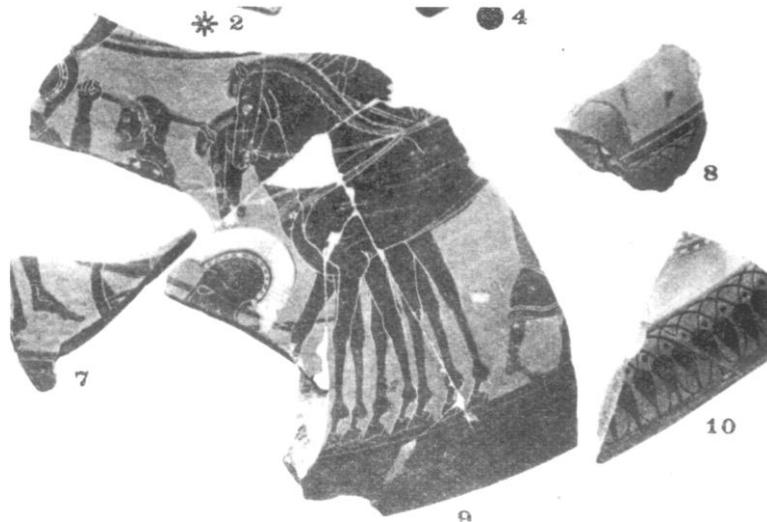
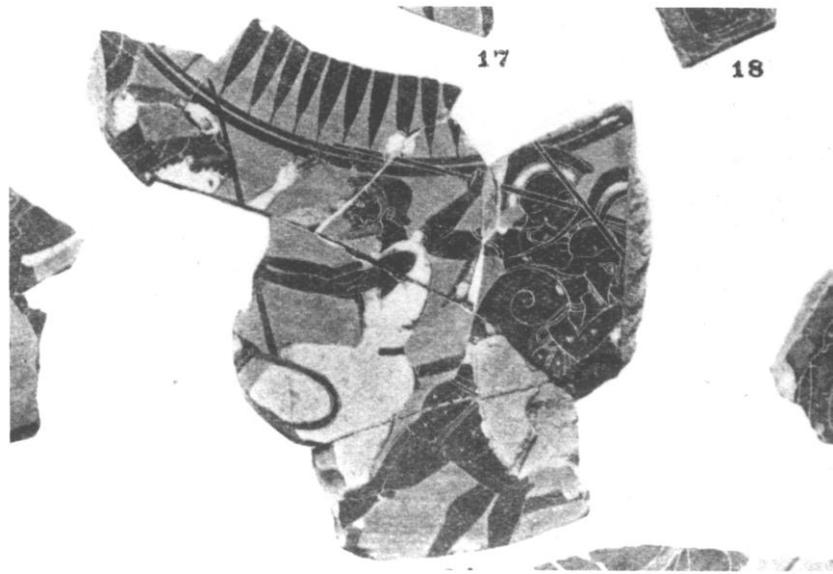
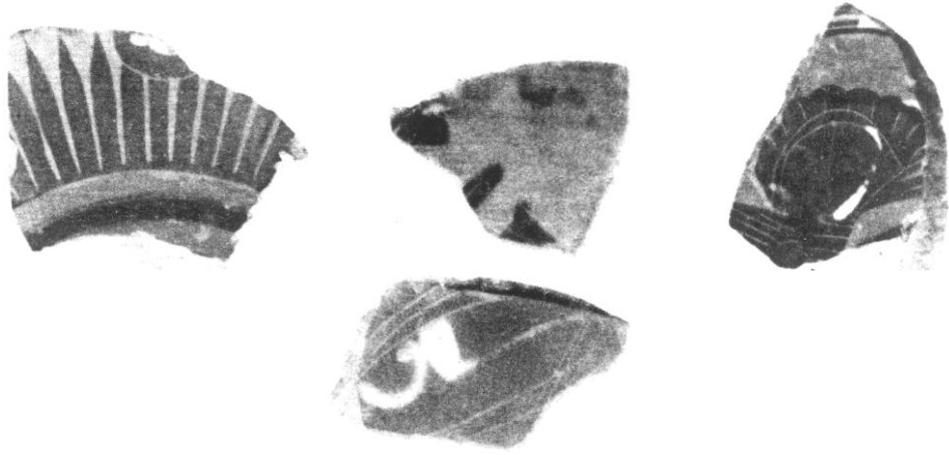
194 Lek. Paris Kunsthandel



195 Lek. Basel Kunsthandel



196 Lek. Berkeley Univ. of California 8. 16



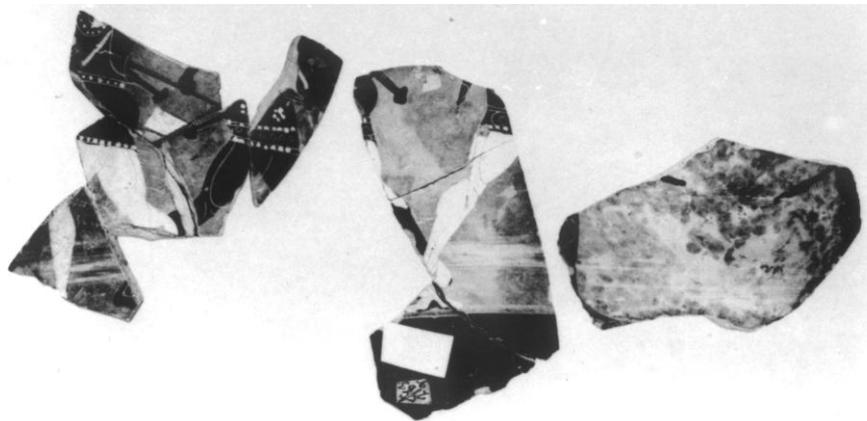
199 Lekanis Frgte. Paris Bibl. Nat



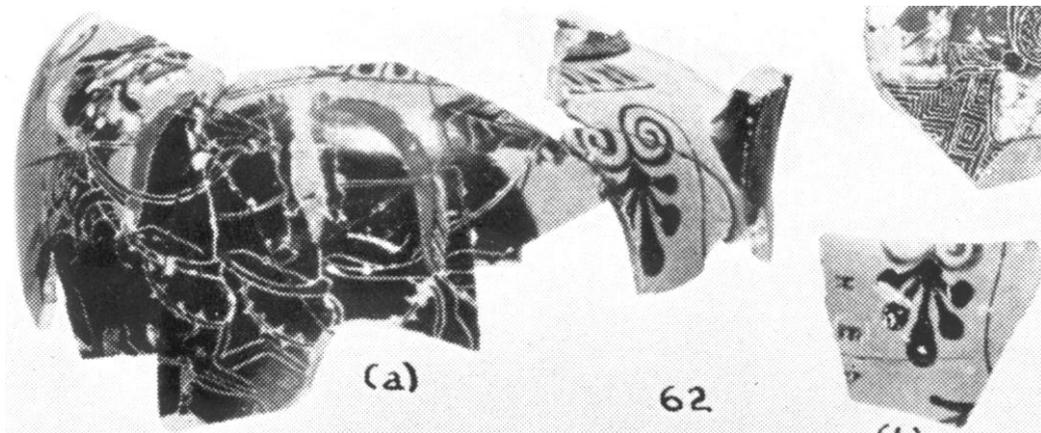
A

201 HA Amsterdam Kunsthandel

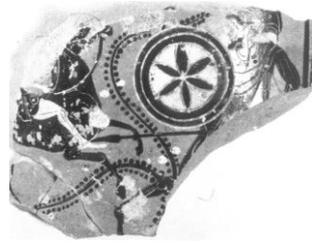
B



202 Lek. Frgte. Adria I.G. 22665, 22842



204 HA Frgte. Athen Akropolis A-P 1855, 2021, 2500, 2072, 2110, 2048, 2054, 1526, 2070, 1899



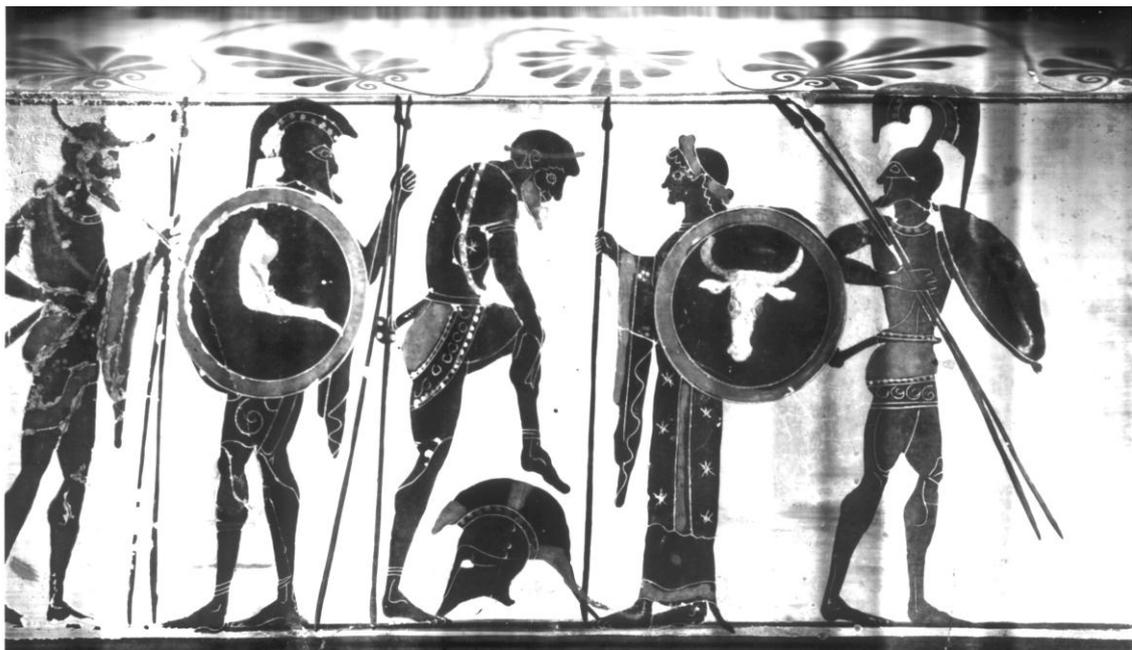
206 Pyxis Frgt. Athen Agora P 4684



A

207 HA Athen NM 14459

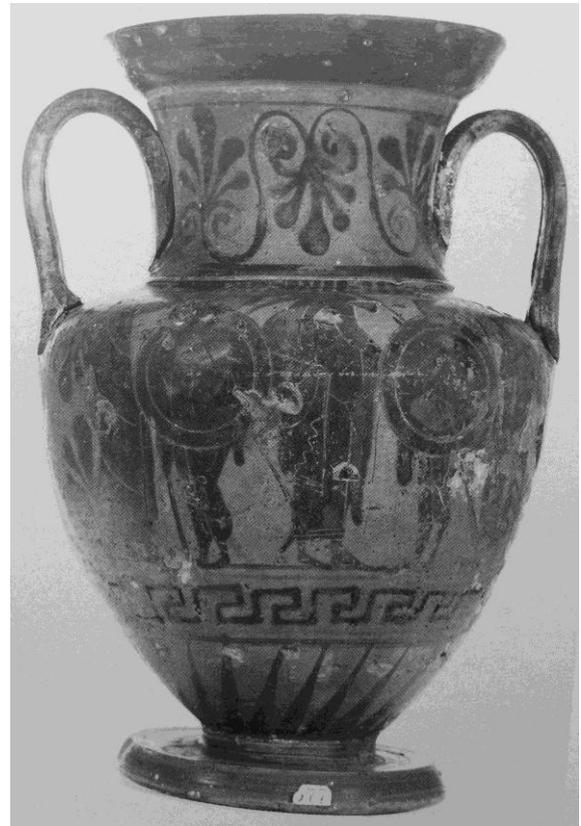
B



208 Lek. London BM B 657



209 Lek. Warschau 198500



A

110 HA Aberdeen 64005

B



A

212 HA London BM B 189

B



214 Lek. Tarent 4428



216 Lek. London BM B 574



218 Lek. Cleveland 29. 135



219 Lek. Athen Kerameikos KER 21072-21074



222 Lek. Frgt. Adria I. G. 22782



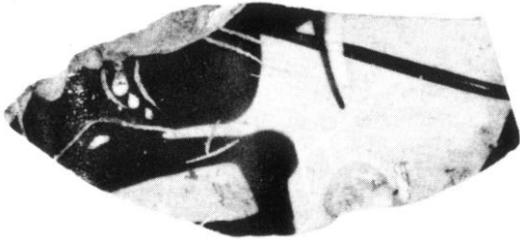
223 Oinochoe Frgt. Athen Agora P 26953



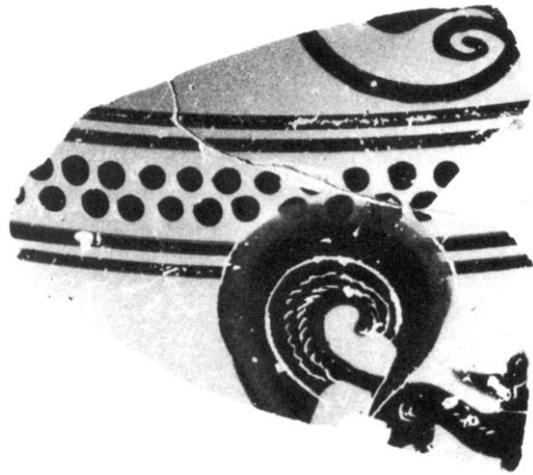
224 Lek. Frgt. Athen Agora P 19748



225 Lek. Frgt. Mainz 39588



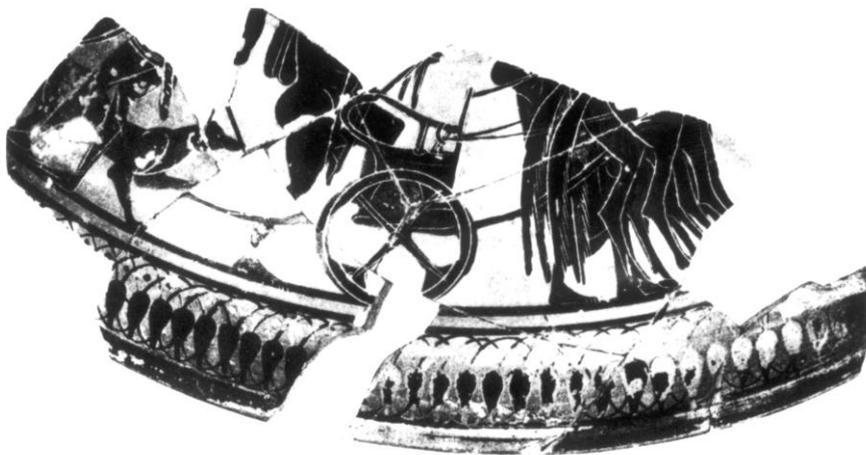
226 Lek. Frgt. Adria o. Inv.



227 Lek. Frgt. Athen Agora P 24743



228 Lek. Frgt. Basel Slg. Cahn HC 908



230 Lekanis Frgt. Istanbul A 15.1118



A

231 HA Athen Agora P 13013



B



232 Lek. Athen NM 12482



233 Lek. Missouri 47



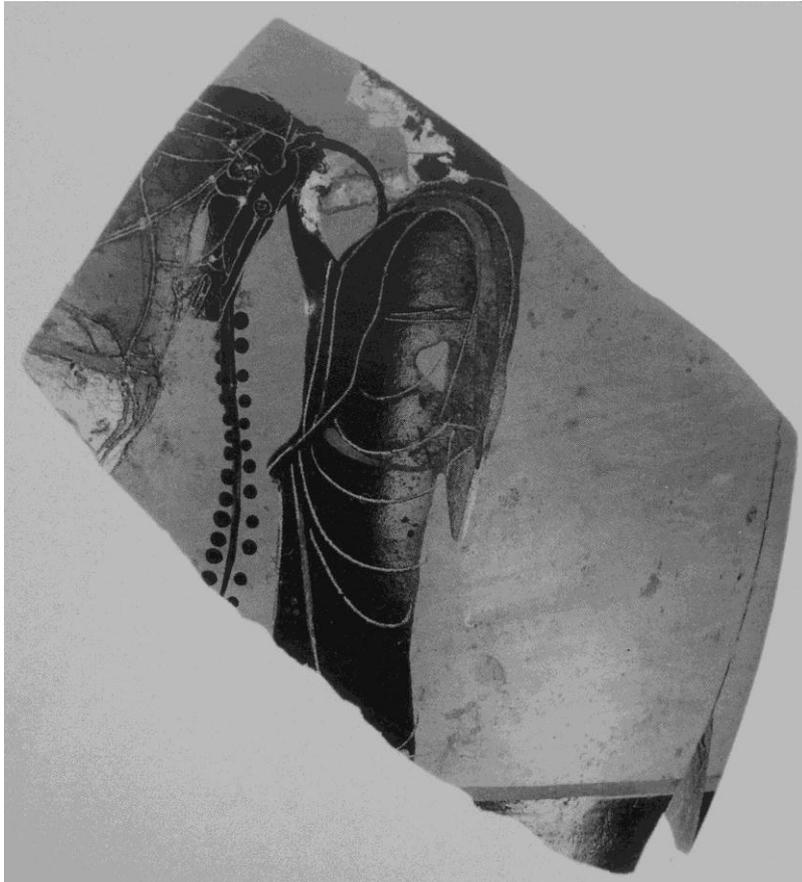
234 Lek. Gela o. Inv.



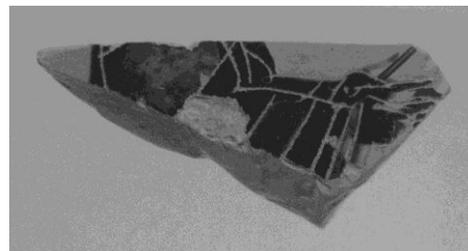
A

236 HA Sarasota 1600. G4

B



237 Lek Frgt. Erlangen, Antikensammlung I1195,19



238 Lekanis Frgt. Erlangen, Antikensammlung I732



A



B

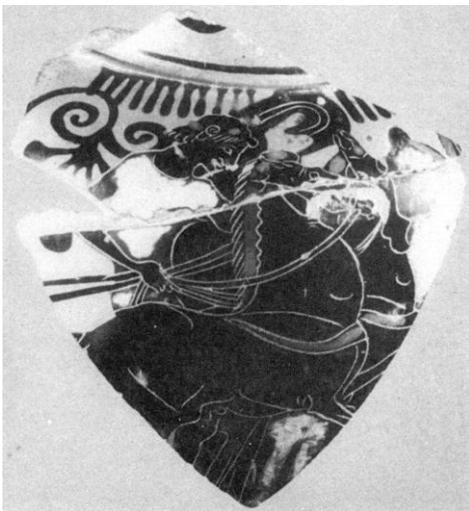
239 HA Brüssel R 319



242 Lek. Catania 1704 (692)



243 Lek. Athen NM 15114



240 HA Frgt. Heidelberg 232 A



244 Lek. Zürich Kunsthandel



A

245 HA Basel Kunsthandel



B



A

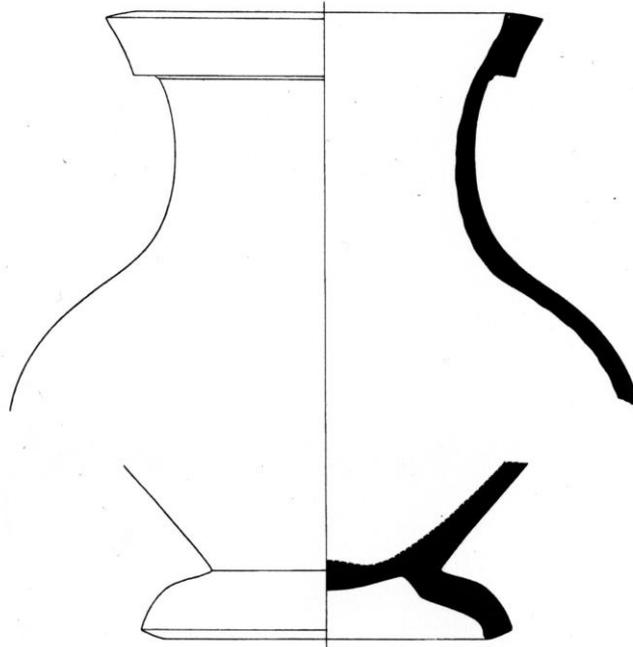
249 HA München 1610 A



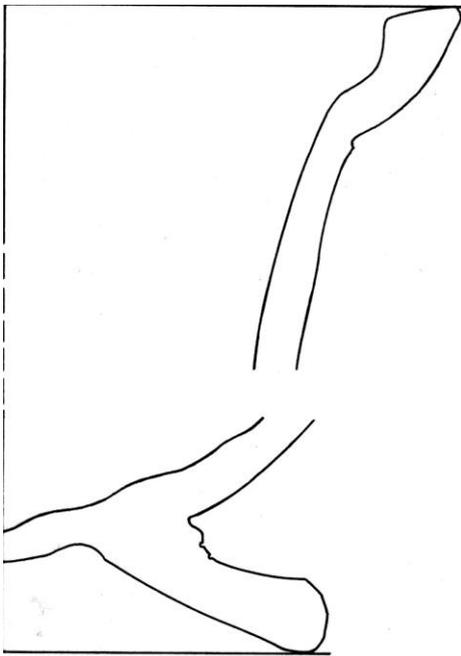
B



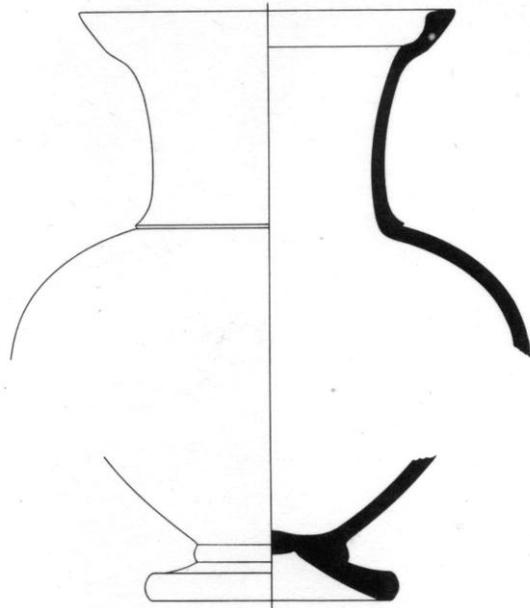
250 Lek. Basel Kunsthandel



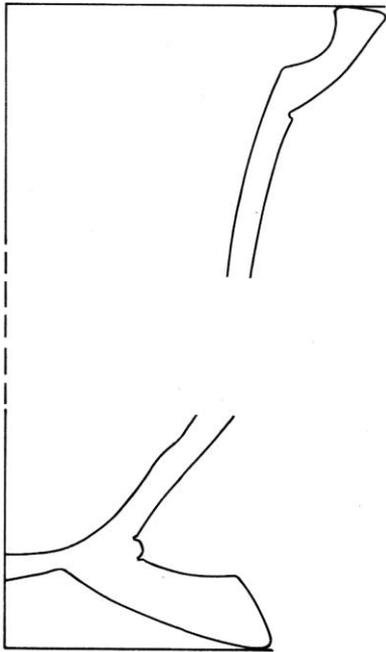
124 BA Boston 89. 256



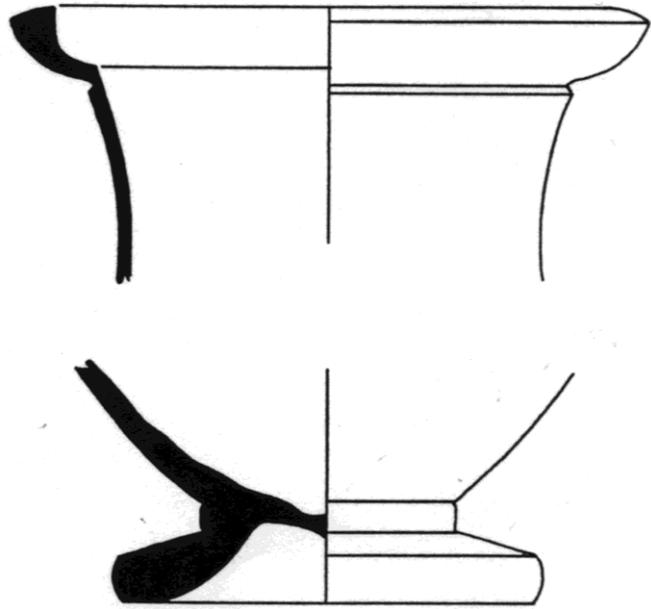
116 HA Berlin F 1881



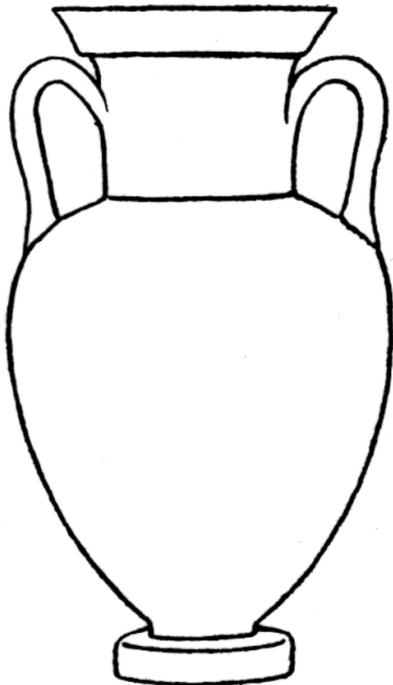
117 HA Boston 76. 42



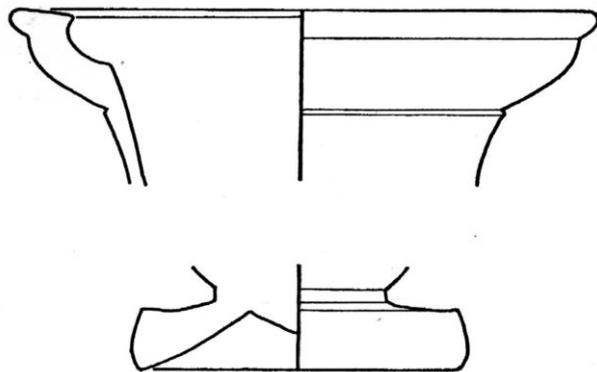
184 HA Berlin F 1879



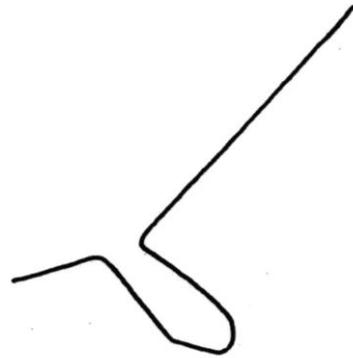
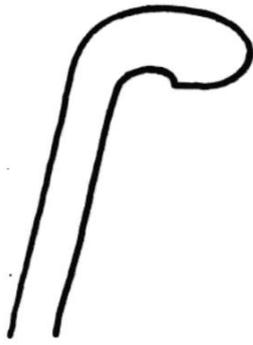
189 HA Mannheim CG 218



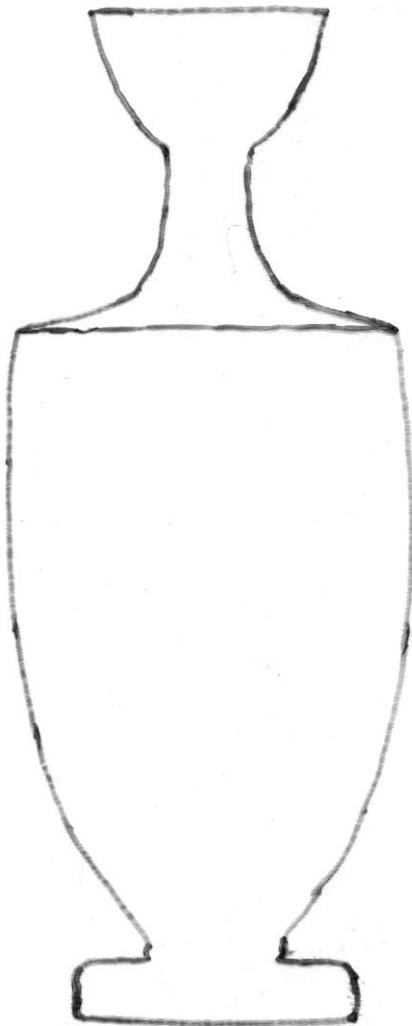
212 HA London B 189



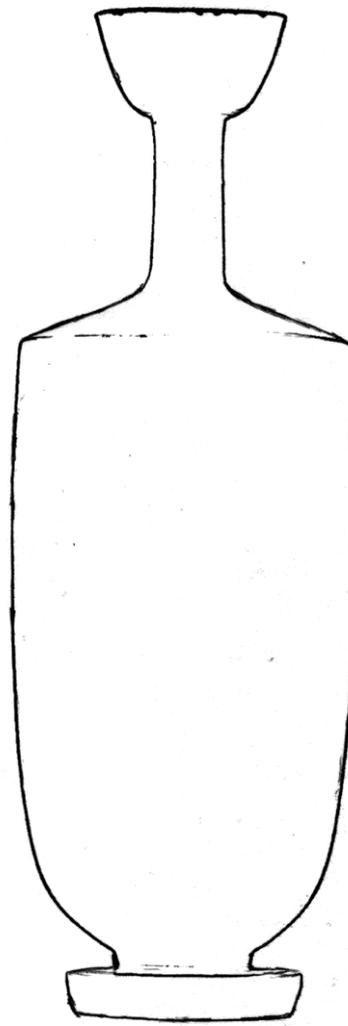
56 HA Austin 1980.32



90 Pelike Rhodos 10775



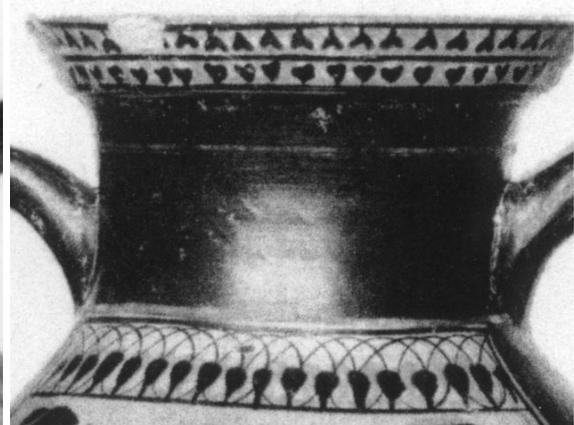
78 Lek. Basel Kunsthandel



13 Lek. Policoro



25 BA Neapel Stg. 267



51 BA Brussel R 306



103 BA Tarquinia RC 8262



146 BA Würzburg 266



100 BA Agrigent 1531



64 HA Vatikan G 25



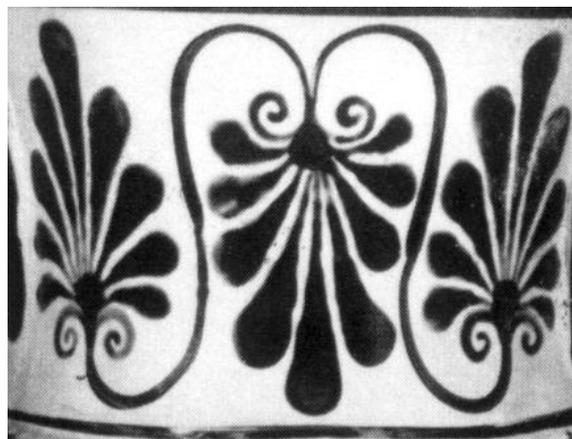
236 HA Sarasota 1600.G4



39 HA Schweiz Privatbesitz



38 HA Vatikan 402.1



165 HA New York 56.49.1



22 HA Los Angeles 50.8.19



184 HA Berlin F 1879



116 HA Berlin F 1881



117 HA Boston 76.42



27 Lek. Paris Musée Rodin 954:242



34 Lek. Syrakus 21135



145 Lek. Berlin 1998



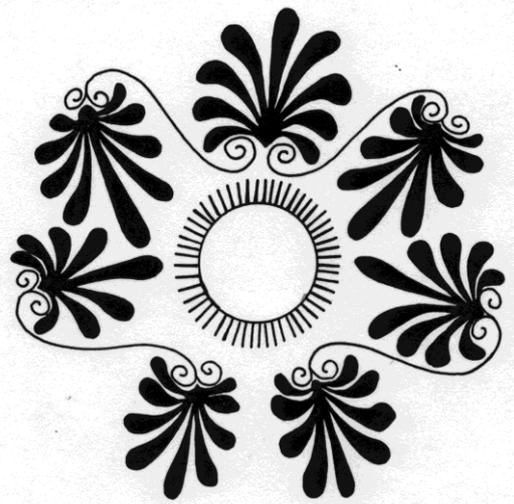
19 Lek. München 1905



123 Lek. Karlsruhe B 30



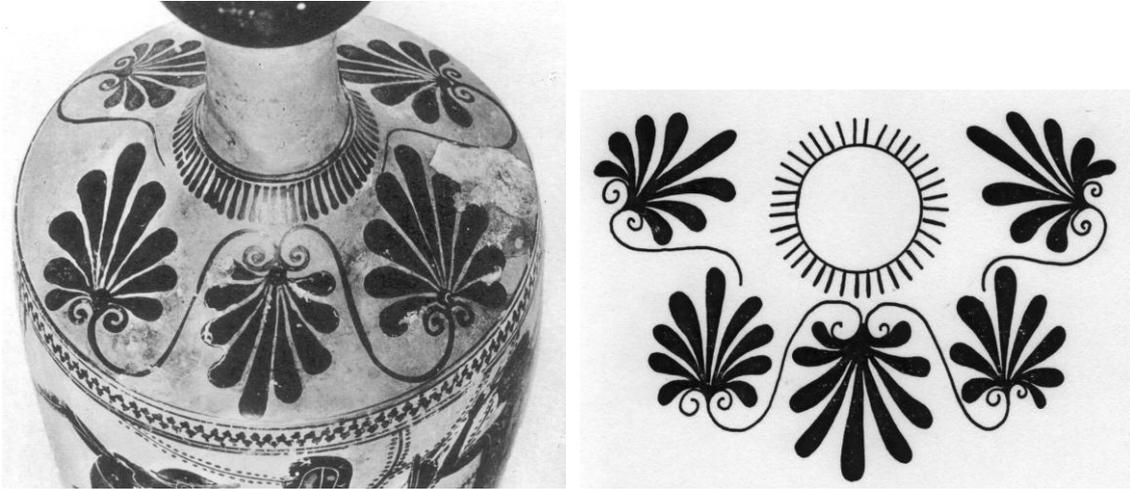
153 Lek. Laon 37.892



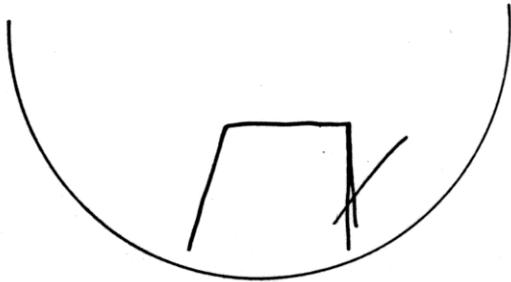
81 Lek. London BM 99.2-18.67



67 Lek. Slg. Zimmermann



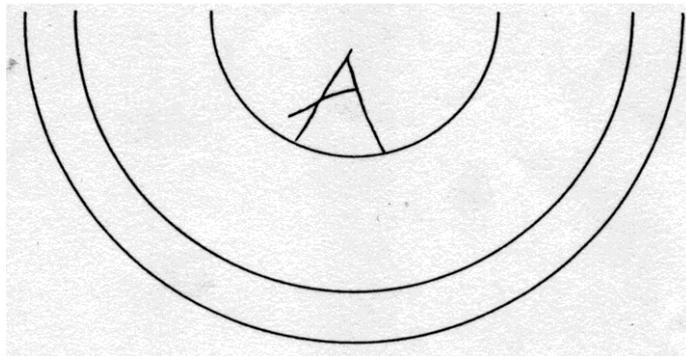
47 Lek. Athen 1124



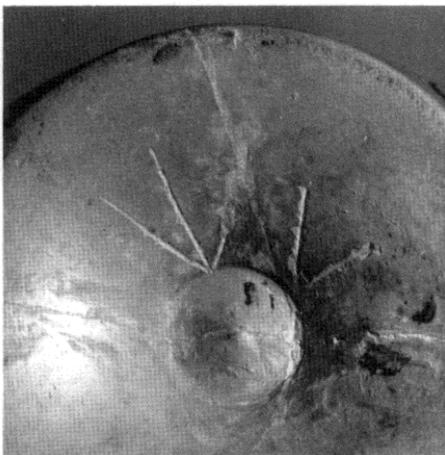
22 HA Los Angeles 50.8.19



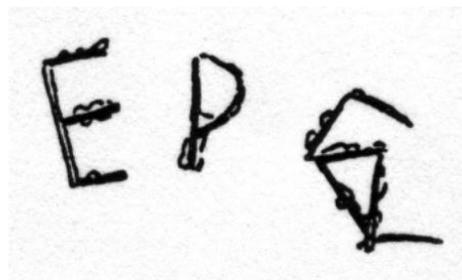
67 Lek. Slg. Zimmermann



124 BA Boston 89.256



184 HA Berlin F 1879



189 HA Mannheim CG 218